

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:379.8(37)(38)

Гончарова Олена Миколаївна
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри історії України
і музеєзнавства Київського національного
університету культури і мистецтв
e-mail: o.m_goncharova@yahoo.com
http://orcid.org/0000-0002-8649-9361
ResearcherID: F-6473-2015

ДОЗВІЛЛЯ АНТИЧНОСТІ У СВІТЛІ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ: НАВМАХІЇ

У статті проаналізовано дозвілля античності у світлі видовищної культури навахій на основі античної літературної рефлексії, крізь призму робіт істориків, філософів, поетів, письменників Давніх Греції і Риму – Гая Светонія Транквілла, Публія Корнелія Тацита, Плутарха, Луція Аннея Сенеки, Овідія, Марка Валерія Марціала. На основі проведеного дослідження автором виявлено трансформації дозвілля як соціального і гуманітарного досвіду античного суспільства, встановлено сутність та зміст навахій (інсценізації морських битв) як масової форми дозвілля античності. Автором охарактеризовано моральні аспекти навахій у світлі видовищної культури античності.

Ключові слова: дозвілля, видовищна культура, навахії, морські битви, Давній Рим.

Гончарова Елена Николаевна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедры истории Украины и музееведения Киевского национального университета культуры и искусств

Досуг античності в світлі зрелищної культури: навахії

В статье проанализированы досуг античности в свете зрелищной культуры навахий на основе античной литературной рефлексии, через призму работ историков, философов, поэтов, писателей Древних Греции и Рима Гая Светония Транквилла, Публия Корнелия Тацита, Плутарха, Луция Аннея Сенеки, Овидия, Марка Валерия Марциала. На основе проведенного исследования автором выявлены трансформации досуга как социального и гуманитарного опыта античного общества, установлены сущность и содержание навахий (инсценировки морских сражений) как массовой формы досуга античности. Автором охарактеризованы моральные аспекты навахий в свете зрелищной культуры античности.

Ключевые слова: досуг, зрелищная культура, навахии, морские битвы, Древний Рим.

Goncharova Olena, doctor of cultural study, associate professor, chief of department of history of Ukraine and museology, Kyiv National University of Culture and Arts

Leisure antiquity in the light of entertainment culture: naumachia

The article analyzes the leisure of antiquity in the light of entertainment culture Naumachia based on ancient literary reflection, through the prism of the work of historians, philosophers, poets, writers of ancient Greece and Rome Gaius Suetonius Tranquillo, Tacitus, Plutarch, Lucius Annaeus Seneca, Ovid, Martial.

Leisure antiquity as separate forms is the subject of numerous scientific and popular science literature. The authors of some of these philosophical, historical, literary, educational, cultural study researches, themselves have become classics and well respected in this area: A. Genkina [1], V. Dmitrenko [2], O. Klyusko [3], F. Kouel [4], E. Nykytyuk [7], A. Obertynska [8], I. Petrova [11], H. Hefling [18], B. Chumachenko [19], etc.

However, focusing on ancient leisure as primarily free time, quantity and quality of which indicates the extent of social wealth of Greek, Roman transformational changes in leisure culture, determining the ancient entertainment as "σχολία" (scholium), intelligent and entertaining otium, often not paying attention at the time that the performances of athletes, as well as poets and actors rhapsodies, Gladiatores, were public, so constituted an element of contemporary spectacle – prototypes of modern culture and leisure, and recently – thanks to television – and entertainment shows.

Based on the study, the authors identified the transformation of leisure as a social and humanitarian experience of ancient society, established the nature and content Naumachia (dramatization of sea battles) like mass forms of leisure antiquity.

In his spare antiquity there are two types of recreational activity: 1) the types and forms of leisure associated with a religious cult, including mythology, traditional rites and rituals, mass action, where, according to the classification of the ancient values of leisure, the leading advocate religious cult values and ahonalnist; 2) the types and forms of

leisure associated with everyday life, everyday occupations, individual characteristics of participants in recreational activities of antiquity, where there are primary value orientation and communication and compensation [1].

Types, kinds and forms of involuntary leisure, are differentiated on the basis of specific of religious sacral actions of antiquity on: a) kind of holidays, ascending to calendar-mythological cycles (agriculture, viticulture etc, where a leading value is a cult); b) kind of holidays-celebrations in honour, predefined sacrificial competition actions; c) kind of religiously political holidays which combine in itself a cult and competition.

First class is based on myths which explain the natural phenomenon, to him belong in Greece – Linea, Anfesteriyi, Small and Large Dionysia, Panafiney, in Rome – Vinaliyi, Floraliyi, Meditrialiyi. It should be noted that this group acts leisure is most common in ancient Greece, as opposed to Rome, there was created the only mythological system that it evolve based on her cult ceremonies [1].

Strengthening the state supreme power causes the appearance of triumphs and religious and political events (first, holy emperors – the phenomenon of the Roman Empire). Often these games are due the state, which significantly distinguishes them from circuses sacred meaning, or arranged on subsidies officials who dream of relevant government office [12].

However, in the social life of leisure is the hallmark and the main form of life only born free man (in ancient Greece) or social security layer (in ancient Rome).

Elements spectacular ancient culture are many and varied: sports, theater and choirs (about what life had meaning ancient Greeks and competition policies choirs shows the existence of such obligations as horehiya relying on the most wealthy citizens, because the cost of equipment and their training choirs for performances were comparable with conscription of equipment ships – Trier. Everhesiya – "Charity" – was associated with voluntary services rich fellow citizens care about the common good, the welfare of native policy), religious holidays – passing donators, games in honor of the gods; competition of poets, speeches rhapsodies, circus and actors. This is also related performances and speakers: the National Assembly of Athens, the Roman Forum, performances in the National Assembly, the Areopagus, the Senate.

The spectacular nature of ancient, especially Roman culture was so pronounced that the games, for example, later became an important part of domestic policy. Historian T. Mommsen wrote that the games from the state treasury was determined once and for all a sum of 200 thousand aces (14 500 thalers) which was increased to Punic wars; disposed of the money aedile, which had to cover out of pocket every possible accidental overruns [6, p. 365]. Thus, the newly elected Roman aedile were required, along with other urban management issues, solve problems of Activities urban population.

How to write ancient historians, the first Naumachia – Reconstruction of marine battles in artificial reservoirs – was held Roman emperors Guy Yulius Caesar, Octavian Augustus, Claudius and others. In their historical works presented detailed descriptions, statistics of mass spectacles Naumachies, the number of members-gladicators and costs.

The author of article described the moral aspects of Naumachia in the light of entertainment culture of antiquity.

Key words: leisure, spectacular culture, Naumachia, naval battles, Ancient Rome.

Нові підходи до вивчення історичного, культурологічного процесу розширюють можливості дослідження дозвілля як соціально-культурного явища, виявленні місця дозвілля античності, ролі видовищної культури у системі культурологічних знань і необхідності визначення магістральних напрямів у дослідницькому пошуку. Розгляд дозвілля в культурологічному контексті доповнює уявлення про людське суспільство минулих епох як цілісних динамічних систем. Дослідження відповідає нагальному завданню, яке постає нині перед культурологією, – "опис усіх видів людської діяльності та їх глибинних основ, які закладені в культурній традиції їх соціального універсуму" [3, с. 33-34].

Дозвіллю античності, як і окремим його формам, присвячена численна наукова і науково-популярна література. Автори деяких з цих філософських, історичних, літературних, педагогічних, культурологічних досліджень самі вже стали класиками і незаперечними авторитетами у цій царині: О. Генкіна [1], В. Дмитренко [2], О. Ключко [3], Ф. Коул [4], Є. Никитюк [7], А. Обертинська [8], І. Петрова [11], Х. Хефлінг [18], Б. Чумаченко [19] тощо. Втім, зосереджуючись на античному дозвіллі як, передусім, вільному часі, кількості і якості якого позначає міру суспільного багатства греків, трансформаційних змінах римської дозвіллевої культури, визначаючи античне дозвілля як "σχολία" (схоле), інтелектуальний і видовищний otium, часто недостатньо звертають увагу на той момент, що виступи спортсменів, як і поетів, рапсодів і акторів, гладіаторів були публічними, тож складали елемент тогочасних видовищ – прообразів сучасних культурно-дозвіллевих, а останнім часом, завдячуючи телебаченню, і розважальних шоу. Саме тому автор статті ставить собі за мету показати, як саме поставало дозвілля античності у світлі видовищної культури Давнього Риму та з'ясувати характер теоретичної рефлексії наважій як елементу видовищної культури й соціокультурних детермінант цього процесу крізь призму аналізу наукової літератури та історичних джерел.

Становлення і формування індивідуальних та колективних форм дозвілля Античності, особливості культурно-дозвіллевої практики, специфіку видовищної культури античності, сутності наважій як масової форми дозвілля античності можна дослідити, здійснюючи аналіз історичних

праць Гая Светонія Транквілла, анналів Публія Корнелія Тацита, життєписів Плутарха, моральних творів Луція Аннея Сенеки, сторінок поезії Публія Овідія Назона, епіграм Марка Валерія Марціала тощо.

В історії Давнього Риму розрізняють Царську епоху, що складається з етрусської та царської епох (754-510 роки до н. е.); епоху республіки, що становить ранню республіку (кінець VI століття – 265 рік до н. е.); епоху великих завоювань (265-130 роки до н. е.); епоху громадянських воєн та кризи республіки (133-131 роки до н. е.); епоху Імперії, що поділяється на принципат (27 рік до н. е. – II століття н. е.) та пізню імперію (III століття н. е. до кінця 476 року н. е.).

В дозвіллі античності спостерігається два типи дозвіллевої діяльності: 1) види і форми дозвілля, пов'язані з релігійним культом, включаючи міфологію, традиційні обряди і ритуали, масові дійства, де, відповідно до класифікації цінностей античного дозвілля, провідними цінностями виступають культовість і агональність; 2) види і форми дозвілля, пов'язані з побутом, повсякденними заняттями, індивідуальними особливостями учасників дозвіллевої діяльності античності, де первинними з'являються цінності орієнтації на спілкування і компенсаторності [1].

На погляд російського культуролога О. Генкіної, можна виокремити види і форми дозвілля, джерелом яких є релігійне служіння (отже, цінностями – культовість і агональність), і складають тип "мимовільного дозвілля", бо вони виникають окрім волі тих, що беруть участь в сакральних обрядах, виконання яких є обов'язковим для всіх громадян і з'являється з їх безпосереднім обов'язком. Проте під час культового торжества відбувається не лише процес усунення від щоденної праці, але й естетичне та інтелектуальне збагачення індивіда; ефективна розрядка емоційної напруги; активне міжособистісне спілкування, що являє компенсаторну цінність дозвілля.

В дисертації "Цінності античного дозвілля як соціально-культурна система" О. Генкіна висвітлює зміну історичних і культурних умов, у яких архаїчні обряди і ритуали втрачають головний смисловий стрижень – сакральність, але залишаються градації семантичного її вираження, а також потреби, що сформувалися в результаті генетичної пам'яті; виховання поведінкових стереотипів, що існують впродовж багатьох століть, і соціальних норм. Дозвіллева діяльність, яка ґрунтується на побутових розвагах, що знаходяться поза сакральністю, представляє другий тип дозвілля античності – довільний, світський, нерелігійний, опосередкований інтелектуалізацією, естетизацією, орієнтацією на спілкування та її компенсаторною цінністю.

Типи, види і форми мимовільного дозвілля диференціюються на підставі специфіки релігійних ритуальних дійств античності на: а) підтип свят, висхідних до календарно-міфологічних циклів (землеробство, виноградарство й інші, в яких провідною цінністю є культовість); б) підтип свят-вшановувань, зумовлених жертвними агональними діями; в) підтип релігійно-політичних свят, що поєднують в собі і культовість, і агональність. Перший підклас базується на міфах, що пояснюють природні явища, до нього відносяться в Греції – Лінеї, Анфестерії, Малі і Великі Діонісії, Панафінеї, в Римі – Віналії, Флоралії, Медітралії. Проте, слід зауважити, що ця група дозвіллевих діянь найбільш характерна для античної Греції, оскільки, на відміну від Риму, там була створена єдина міфологічна система, що дозволила успішно розвиватися заснованим на ній культовим церемоніям [1].

Зміцнення в державі верховної влади зумовлює виникнення тріумфів та релігійно-політичних свят (передусім, свят імператорів – феномену Римської імперії). Досить часто такі ігри проводяться за рахунок держави, що суттєво відрізняє їх від видовищ сакрального змісту, або ж організовуються на субсидії чиновників, які мріють про відповідні державні посади [12]. В монографії "Дозвілля у теоретичних рефлексіях" український культуролог І. Петрова розглядає творення нової парадигми дозвілля, яке залежить від багатьох чинників – соціальних умов, культурних ресурсів, панівних ідеологій та переконань тощо [11, с. 43]. Однак у соціальному житті дозвілля є відмінною ознакою та головною формою життя лише вільно народженої людини (в античній Греції) або соціально-забезпеченого прошарку (в античному Римі). Ця думка є сталою і пронизує усі праці античних мислителів. В Античній Греції підкреслюється "необхідність та корисність" господарсько-промислової праці, що унаочнює її негідність і принизливість для вільної людини. І хоча в античному Римі питання про співвідношення *vita active* і *vita contemplative* набуває іншого змістового забарвлення, дозвілля сприймається римськими мислителями також як найдостойніше та гідне для вільної людини інтелектуальне заняття, що зводиться до відстороненої, теоретичної, переважно гуманітарної діяльності, зверненої на саму людину або суспільство [11, с. 113].

Елементи видовищної культури античності численні і різноманітні: спортивні змагання, театральні вистави й хори (про те, яке значення мали в житті давніх греків більшості полісів змагання хорів свідчить наявність такої повинності як хорегія, що покладалася на найзаможніших громадян, адже витрати на спорядження хорів та їх підготовку до виступів були співставні із трієрархією – повинністю зі спорядження кораблів – трієр. Евергесія – "благодійництво" – була пов'язана з добровільними послугами багатіїв співгромадянам, піклуванням про суспільне благо, добробут рідного полісу), релігійні свята –

проходження донаторів, ігри на честь богів; змагання поетів, виступи рапсодів, циркачів і акторів. Сюди ж відносилися і виступи ораторів: у народному зібранні Афін, на Римському форумі, виступи в гелієї, ареопазі, сенаті. Як пише В. Панченко, під впливом еллінізму римляни привчилися цінувати себе, однак разом із цим утверджувалися самолюбство, гедонізм, зманіженість [10, с. 172].

Інтелектуальні елітарні форми дозвілля античності не могли конкурувати зі змагальними та видовищними формами розваг, які значно більше притягали римський натовп. Під час імперії згадка про *ludi*, які включали театралізовані розваги, як вважає Ф. Коуел, означала для більшості захоплюючі перегони на колісницях у Великому цирку і гладіаторські бої в амфітеатрах та інші масові видовища [4].

Видовищний характер античної, особливо давньоримської, культури був настільки яскраво вираженим, що проведення ігор, наприклад, перетворилося згодом на важливу складову внутрішньої політики. Історик Т. Моммзен пише, що на проведення ігор з державної скарбниці було визначено раз назавжди певну суму в 200 тисяч асів (14 500 талерів), яка не була збільшена до пунічних воєн; розпоряджалися цими грошима еділи, які повинні були покривати з власної кишені усілякі випадкові перевитрати [6, с. 365]. Так, новообрані римські еділи були зобов'язані, разом з іншими питаннями міського управління, вирішувати і проблему розваг міського населення (курульний едилітет як патриціанська магістратура був створений в Римі ще у 367 р. до н. е.). Зважаючи на це, кандидати на цю посаду у своїх передвиборчих "програмах" обіцяли ті чи інші видовищні ексклюзиви. Розважально-видовищний момент політики був настільки вагомий, що був прийнятий закон (Тулій закон) проведений у 63 році до н. е. Марком Тулієм Цицероном, який, між іншим, забороняв кандидатам на вищі посади в римській республіці влаштовувати видовища для народу з метою підкупу виборців.

Греки і римляни першими почали проводити масові видовища – театральні і спортивно-циркові. Програми святкувань протягом сторіч мінялися: до елементів постійних, таких як жертвопринесення, молитви, урочисті ходи, додавалися заходи суто видовищні, розважальні. Це могли бути сутички гладіаторів або бої з дикими звірами в амфітеатрі, гонки на колісницях в цирку, театральні вистави, навмахії. Якщо в Греції видовища були однією з форм культових торжеств, формою шанування богів, свого роду містеріями, а крім того, довго зберігали характер змагальний, агоністичний, то в Римі видовища розглядалися виключно як масові розваги. Ці розважальні видовища були величними навіть згідно з критеріями нашого часу.

У культурно-дозвілєвій сфері у Давньому Римі індивідуалізованим формам дозвілля все частіше протиставлялися масові, домашні – суспільно-організовані, інтелектуальні види занять зсувалися у бік фізичних, духовні розвиваючі форми дозвілля почасти замінювалися видовищами, які охоплювали одночасно тисячі людей.

Специфічною сторінкою історії дозвілля античності, яка відображає політику "хліба і видовищ", стали навмахії (*Navmahia* – морська битва) – інсценізації битви кораблів на штучних водоймищах. Навмахіями називають також й самі особливі будівлі, що складаються з критих портиків навколо внутрішніх штучних водойм, які створювалися для проведення театралізованих морських битв. Перша тимчасова навмахія була побудована Гаєм Юлієм Цезарем на Марсовому полі в 46 р. до н. е., в ній було показано битву між кораблями Тіра та Єгипту за участю 1 000 воїнів і 2 000 веслярів. Першу постійну кам'яну навмахію в Римі побудував Октавіан під Янікулом, другу – Доміціан під Ватиканом [7].

Як відмічає Плутарх у "Порівняльних життєписах. Цезар", "після тріумфів Цезар почав роздавати солдатам багаті подарунки, а народу влаштовував прийоми й ігри [...]. Ігри – гладіаторські бої та морські битви – він дав на честь своєї давно померлої доньки Юлії" (курсив наш – О. Г.) [13, с. 55]. На штучному водоймищі на Марсовому полі у навмахії брало участь 4 000 веслярів й 2 000 бійців-гладіаторів. Наступну навмахію влаштував імператор Октавіан Август у 2 р. до н. е. з нагоди освячення храму Марса. В садах на правому березі річки Тібр викопали озеро завдовжки більше 500 метрів і шириною близько 400 метрів. На ньому було представлено знамениту в історії битву між грецькими і перськими кораблями, яка відбулася у 480 році до н. е. біля острова Саламін в Егейському морі. У цьому "видовищі" взяло участь понад три тисячі осіб на кількох десятках великих і малих суден.

За часів правління Октавіана різні роздачі для римської бідноти та безкоштовні видовища влаштовувалися вже не час від часу, як за часів Римської республіки, а постійно, ставши гарантованим привілеєм жителів Рима. З боку Октавіана це не була лише щедрість, а й своєрідний превентивний захід, спрямований на запобігання голодним бунтам і всіляким протестам [2, с. 253].

В документі "Res gestae divi Augusti" імператор Октавіан Август докладно описує статистику масових видовищ, навмахій та витрати на них. "[...] Під час свого 13-го консульства я уперше влаштував Марсові ігри, які після цього влаштовували щорічно за постановою сенату консули разом зі мною. [...] Я влаштував для народу видовище морської битви за Тибром, там, де зараз знаходиться гай Цезарів, викопавши для цього в землі [ставок] 1 800 футів у довжину і 1 200 футів у ширину. У

битві билися один з одним 30 трирем або бірем, забезпечених таранами, а також безліч дрібніших кораблів. У складі цих флотів крім веслярів боролосся ще близько 3 000 осіб" [18].

Римський поет Марк Валерій Марціал у своїх "Епіграмах" описує величні видовища навмахії, влаштовані Октавіаном Августом:

...Caesar, io, praestitit unda tibi
fucinus et diri taceantur stagna Neronis
hanc norint unam saecula naumachiam...
Август устроил, чтоб здесь ходили в сражение флоты
И корабельной трубой гладь будоражилась вод.
Цезаря нашего дел это часть ничтожная: чуждых
Зрели Фетида в волнах и Галатея зверей;
Видел Тритон, как летят по водной пыли колесницы,
И за Нептуновых он мчащихся принял коней;
Вздумав жестоко напасть на суда враждебные, в страхе
Пред обмелевшей водой остановился Нерей.
Все, на что мы глядим и в цирке, и в амфитеатре,
Все это, Цезарь, тебе щедрой водою дано.
Пусть же умолкнут Фуцин и пруды злодея Нерона:
Будут в веках вспоминать лишь навмахию твою [5, с. 34].

Описи навмахії імператора Клавдія представлено в "Анналах" римського історика Корнелія Тацита. "Клавдій спорядив триреми і квадриреми, посадивши на них дев'ятнадцять тисяч осіб; біля берегів озера з усіх боків були розставлені плоти, щоб борцям нікуди було бігти, але всередині цієї огорожі залишалося досить простору для зусиль веслярів, для мистецтва керманців, для нападу кораблів один на одного і для усього іншого, без чого не обходяться морські битви. На плотях стояли маніпули преторіанських когорт і підрозділи кінноти, на них же були зведені висунуті вперед укріплення з готовими до дії катапультами і балістами, тоді як іншу частину озера стерегли моряки на палубних кораблях. Береги, пагорби, вершини навколишніх гір заповнили, як в амфітеатрі, незліченні натовпи глядачів, залучених з найближчих міст і навіть з Рима жагою до видовищ" (пер. наш. – О. Г.) [17, с. 56].

Як пише інший римський історик Гай Светоній Транквілл, на Марсовому полі Клавдій дав військову виставу, яка зображувала взяття і розграбування міста, а потім підкорення британських царів, і сам розпоряджався, сидячи у плащі полководця. "Навіть перед спуском Фуцинського озера він влаштував на ньому морську битву. Але коли бійці прокричали йому: "Бувай здоровий, імператоре, ті, що йдуть на смерть, вітають тебе!", – Він їм відповів: "А може, й ні" – і, побачивши в цих словах помилювання, всі вони відмовилися битися" [14, с. 6].

Постійне проведення масових видовищ потребувало значної організаційної роботи з публікою і спеціальних приміщень. Так, перший амфітеатр в Римі спорудив ще в середині I ст. до н. е. Гай Скрибоній Куріон, запропонувавши оригінальний проект. Ця споруда складалася з двох напівкруглих частин, які могли обертатися (обидві частини були зроблені з легкого дерева). Розімкнуті, вони утворювали два великих театра, а звернені один до одного виступали як арена амфітеатру, і тоді глядачі розсідалися по колу з усіх боків майданчика. За дерев'яним амфітеатром з двома обертовими частинами послідував в 46 р. до н. е. амфітеатр Гая Юлія Цезаря, також дерев'яний. Римський імператор Октавіан Август багато будував сам і спонукав до зведення громадських будівель римську знать. Один з найближчих помічників Октавіана, Луцій Статилій Тавр, 30 р. до н. е. побудував на Марсовому полі кам'яний амфітеатр [2, с. 252]. В середині I ст. н. е. додався амфітеатр Нерона.

Корнелій Тацит пише в "Анналах" про "споруджений Цезарем (Нероном. – О. Г.) на Марсовому полі величезний амфітеатр, його фундамент та використані на його спорудження колоди" [17, с. 31]. Також і в Помпеях видатні городяни Гай Куспій Панса і його син побудували амфітеатр, який було зруйновано в 62 р. н. е. землетрусом, а потім незабаром звели новий – незадовго до фатального виверження Везувію в 79 р. н. е. Однак найбільший і знаменитий римський амфітеатр звели в 70-х роках I ст. н. е. між Палатинським і Есквілінським пагорбами імператори Веспасіан і Тит: це був величезний, монументальний амфітеатр Флавіїв, що отримав пізніше назву Колоссеум (величний), або Колізей. Він міг вмістити в себе одночасно більше 45 000 глядачів (деякі автори говорять навіть про 80 000 або 87 000). Це овальна чотириригунна споруда з чудово розпланованою системою коридорів, проходів і виходів, сходів, вентиляції. Конструкція сходів, входів і проходів – *воміторіїв* – така, що, за підрахунками сучасних дослідників, глядачі, десятки тисяч глядачів, могли, за необхідності, залишити будівлю за п'ять хвилин, не штовхаючись. Зовнішні стіни розділені чотирма рядами арок, витриманих в різних стилях. Довжина зовнішніх стін становить 527 м, висота – 50 м.

Колізей був урочисто відкритий імператором Титом найщедрішими іграми. Було оголошено, що вони триватимуть сто днів. Очікувалися смертельні сутички між більш ніж 10 000 засудженими до смерті і 5 000 дикими тваринами. На другий день мали відбутися кінні перегони, а на третій – морська битва між 3 000 осіб на штучному озері, у яке перетворювалася заповнена водою арена [4].

Будували амфітеатри і в інших містах Італії та провінцій: в Помпеях, Сполето, ПUTEОЛАХ, Поле, Вероні, Пренесті і в багатьох інших місцях, в Галлії – в Арелаті (Арль), Немаузі (Ним), Лютеції (Париж), Везунні (Перізі), в Іспанії – в сучасних Меріді і Севільї, а також на острові Сардинія, в Тунісі.

Популярність масових видовищ в Італії засвідчує хоча б те, що там налічувалося 99 амфітеатрів, з яких археологами вивчено 27. Всі вони були споруджені за рахунок міста або за рахунок якої-небудь приватної особи, а іноді – будівництво частково фінансував сам імператор.

Римський поет Овідій засуджував криваві забави своїх сучасників і в своїх "Скорботних елегіях" [9, с. 1] палко закликав принцепса (Октавіана Августа. – О. Г.) чи то жартома, чи серйозно заборонити ігри, масові видовища й цирк:

Хай він у чомусь правий, – тоді як із гришами бути?
Блуд може й там прорости. Так і видовища всі:
Не одного з глядачів на лихе підштовхнула арена,
Де під кривавим піском – втоптана боєм земля.
Заборони тоді й цирк: небезпечна вільність у цирку –
При незнайомцеві там юне дівчисько сидить.
От походжають жінки: для них портик – місце побачень,
... Може, безпечнішим є саме те, що пишуть для сцени?
Може, й мімам отим вільність підмостки дають?
Часто на сцені й мої, до речі, звучали поеми...

Проте й у інших людей подібні жорстокі забави, масові видовища викликали несприйняття й огиду. Римський філософ, поет і державний діяч I ст. н. е. Луцій Анней Сенека у своїх "Моральних листах до Луціллія" так описує улюблене багатьма римлянами видовище: "Casu in meridianum spectaculum incidi, lusus exspectans et sales et aliquid laxamenti quo hominum oculi ab humano cruore acquiescant. Випадково потрапив я на полуденну виставу, сподіваючись відпочити і чекаючи ігор та дотепів – того, на чому погляд людини заспокоюється після виду людської крові. Яке там! Все попереднє була не боєм, а суцільним милосердям, зате тепер – жарти в сторону – пішла справжня різанина! Прикриватися нічим, усе тіло підставлено під удар, жодного разу нічия рука не піднялася даремно.

І більшість воліє це звичайним парам і найулюбленішим бійцям! А чому б і ні? Адже немає ані шолома, ані щита, щоб відбити меч! Навіщо обладунки? Навіщо прийоми? Все це лише відтягує мить смерті. Вранці люди віддані на розтерзання левам і ведмедям, опівдні – глядачам. Це вони наказують убивцям йти під удар тих, хто їх вб'є, а над переможцями змилюються лише для нової бійні. Для борців немає іншого виходу, крім смерті. У справу пускають вогонь і залізо, і так допоки не спорожніє арена" (пер. наш. – О. Г.) [16, с. 3-4].

Нівелююча сила імператорського режиму руйнувала або фальсифікувала усі патріархально-етнічні та полісні зв'язки між людьми. Теплота дружніх почуттів та реальна неофіційна солідарність і приязнь простих людей, сімейні та общинні відносини залишалися лише в колегіях. Провідним у самосвідомості таких груп стало відчуття своєї протилежності традиційним, але вже недієвим, чеснотам, ритуалам, нормам поведінки. Головними завданнями колегій стали влаштування свят, організація відпочинку, спілкування, допомога у вирішенні буденних проблем [12].

Отже, дозволля в епоху античності було не просто формою побутової чи суспільної поведінки, а певною мірою віддзеркалювало специфічні життєві та політичні позиції, слугувало важливим критерієм оцінювання соціальної ролі людини в громаді, відображало соціально-культурні трансформації в суспільстві. Дозволлева трансформація простежувалась у повсякденному житті: якщо для грека справою честі була перемога в агонах, то для римлянина – інститут клієнтели та його розширення; у Греції цінувалася активна особиста участь у народних змаганнях, у Римі – урочисті жертвопринесення певному божеству або ж уболівання за спеціально навченими учасниками змагань; у Греції сповідувався культ краси вільної особистості, у Римі – культ влади і сили [11, с. 93].

Агора, палестра, симпосій, театр, суд – найбільш відвідувані місця для греків. Те, що греки споруджували, було їм потрібно в основному для гри, дозволля, свят та розваг – гімназії, палестри, театри, одеони, пізніше – іподроми в кожному місті як необхідна умова еллінського способу життя. У римлян – амфітеатр, стадіони (*spatium*), цирк – як місця проведення масових видовищ і розваг. Грецьке "σχολία" (*схولة*) – вільні години і дні, місяці й роки присвячувались спілкуванню та спорту, святам і змаганням, ігровим формам життя. Давні римляни любили агони, видовища – *ludi*, але, на відміну від греків, скоріше перебували у

ролі пасивних глядачів, ніж учасників, зневажаючи гладіаторів як злочинців і гістріонів (акторів) як жалюгідних комедіантів. Сенсом дозвілля римлян можна назвати "хліб і видовища", "гроші і насолода".

Підсумовуючи проведені дослідження, можна виокремити у вільних громадян дозвіллі заняття, які проводилися вдома, і ті, що відбувалися у суспільному місті; сільські і міські; активні і пасивні; індивідуальні, групові і масові; пізнавальні, розважальні, виховні; конструктивні і деструктивні; самоорганізовані і суспільно організовані; "мимовільні", вимушені, і довільні. Далі культурна свідомість вирішує згідно з власною вірою та смаками – мімесис чи "фантазія", природа чи творчість, правила чи свобода, раціональність чи емотивність, об'єктивне чи суб'єктивне.

Отже, дослідження дозвілля та видовищної культури Давнього Риму, історії проведення навмахій як масової форми античного дозвілля, їх переосмислення в культурологічному вимірі дозволяють виявити істотний вплив цінностей античного дозвілля на формування соціально-культурної сфери і змісту культурно-дозвілдової діяльності наступних епох. Зверненням до культурного досвіду античності є відродження в 1896 році Олімпійських ігор, поновлення у 1999 р. Піфійських ігор (Дельфійських ігор та молодіжного Дельфійського руху), проведення з 1999 р. Міжнародного фестивалю античного мистецтва "Боспорські агони", проведення фестивалів історико-культурних реконструкцій тощо. Проте створення концепції всеукраїнської культурної програми не обмежується ідеєю відтворення змагання, морських битв, копіювання античних видовищ, фундаментальним є принцип історико-культурного діалогу, вивчення та відродження кращих традицій.

Дослідження античного дозвілля у світлі видовищної культури відкривають нові можливості для реалізації історико-культурного досвіду епохи античності, для збагачення змісту сучасного дозвілля, оптимізації сучасних методик організації культурно-дозвілдової діяльності, що потребує окремого дослідження.

Література

1. Генкина Е. В. Ценности античного досуга как социально-культурная система: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Елена Владимировна Генкина. – СПб, 1998. – 217 с.
2. Дмитренко В. Октавіан Август. Народження Римської імперії / В. Дмитренко. – Львів: Кальварія, 2011. – 272 с.
3. Ключко Е. М. Досуг в контексте современных взглядов на историографию / Е. М. Ключко // Социально-культурная деятельность: опыт исторического исследования: [сб. стат.] / науч. ред. Е. М. Ключко, Н. Н. Ярошенко. – М.: МГУКИ, 2007. – 143 с.
4. Коуэлл Ф. Древний Рим. Быт, религия, культура : [электронный ресурс] / Ф. Коуэлл. // Историческая библиотека. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/>. – Название с экрана.
5. Марціал М. В. Епіграми / М. В. Марціал; упор. О. І. Білецький // Антична література: хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1968. – 612 с.
6. Моммзен Т. Искусство и наука. История Рима / Т. Моммзен; отв. ред. А. Б. Егоров; ред. изд-ва Н. А. Никитина. – СПб: "Наука", "Ювента", 1997. – С. 364–365.
7. Никитюк Е. В. Досуг и развлечения греков и римлян : [электронный ресурс] / Е. В. Никитюк // Центр антиковедения Санкт-Петербургского государственного университета. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/nikituk/byt/012.htm>. – Название с экрана.
8. Обертинська А. П. Історія масових свят: навч. пос. / А. П. Обертинська. – К.: НМК ВО, 1992. – 128 с.
9. Овідій Любомир елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Овідій; пер. А. Содомори. – К.: Основи, 1999. – 300 с.
10. Панченко В. І. Культура Стародавнього Риму / В. І. Панченко; навч. посіб. під кер. Л. Т. Левчук. – К.: Центр учб. літ., 2010. – 400 с.
11. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях : монографія / І. В. Петрова. – К.: НАККіМ, 2012. – 296 с.
12. Петрова І. В. Форми дозвілля в античності: культурологічний потенціал : [електронний ресурс] / І. В. Петрова // Український центр культурних досліджень. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php. – Назва з екрана.
13. Плутарх Сравнительные жизнеописания : [электронный ресурс] / Плутарх // Библиотека Якова Кротова. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://krotov.info/acts/02/plu/tarh_00.htm. – Название с экрана.
14. Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей. Божественный Клавдий : [электронный ресурс] / Г. С. Транквилл // История Древнего Рима. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1354644432>.
15. Сенека Луцій Анней Моральні листи до Луцилія / Луцій Анней Сенека; пер. з лат. А. Содомори. – К.: Апріорі, 2011. – 324 с.
16. Сенека Письма к Луцилию : [электронный ресурс] / Сенека // Библиотека Якова Кротова. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://krotov.info/acts/01/2/seneca_001.htm#7. – Название с экрана.
17. Тацит Корнелій Анналы / Корнелій Тацит // Анналы. Малые произведения. История; пер. с лат. – М.: ООО "Изд-во АСТ"; "Ладомир", 2001. – 992 с.

18. Хефлинг Х. Римляне, рабы, гладиаторы: Спартак у ворот Рима : [электронный ресурс] / Х. Хефлинг // Историческая библиотека. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://historylib.org/historybooks/KHelm-KHeffling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2. – Название с экрана.
19. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Стародавня Греція: навч. пос. / Б. М. Чумаченко. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2003. – 100 с.

References

1. Genkina E. V. Tsennosti antichnogo dosuga kak sotsial'no-kul'turnaia sistema: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.05. / Elena Vladimirovna Genkina. – SPb, 1998. – 217 s.
2. Dmytrenko V. Oktavian Avhust. Narodzhennia Rymskoi imperii / V. Dmytrenko. – Lviv: Kalvariia, 2011. – 272 s.
3. Kliusko E. M. Dosug v kontekste sovremennykh vzgliadov na istoriografiu / E. M. Kliusko // Sotsial'no-kul'turnaia deiatel'nost': opyt istoricheskogo issledovaniia: [sb. stat.] / nauch. red. E. M. Kliusko, N. N. Iaroshenko. – M.: MGUKI, 2007. – 143 s.
4. Kouel F. Drevnii Rim. Byt, religiia, kul'tura : [elektronnyi resurs] / F. Kouel. // Istoricheskaia biblioteka. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/>. – Nazvanie z ekrana.
5. Martsial M. V. Epihramy / M. V. Martsial; upor. O. I. Biletskyi // Antychna literatura; khrestomatiia. – K.: Rad. shkola, 1968. – 612 s.
6. Mommzen T. Iskusstvo i nauka. Istoriia Rima / T. Mommzen; otv. red. A. B. Egorov; red. izd-va N. A. Nikitina. – SPb: "Nauka", "Iuventa", 1997. – S. 364–365.
7. Nikitiuk E. V. Dosug i razvlecheniia grekov i rimlian : [elektronnyi resurs] / E. V. Nikitiuk // Tsentri antykovedeniia Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/nikituk/byt/012.htm>. – Nazvanie s ekrana.
8. Obertynska A. P. Istoriia masovykh sviat: navch. pos. / A. P. Obertynska. – K.: NMM VO, 1992. – 128 s.
9. Ovidii Liubovni elehii. Mystetstvo kokhannia. Skorbotni elehii / Ovidii; per. A. Sodomory. – K.: Osnovy, 1999. – 300 s.
10. Panchenko V. I. Kultura Starodavnoho Rymu / V. I. Panchenko; navch. posib. pid ker. L. T. Levchuk. – K.: Tsentri uchb. lit., 2010. – 400 s.
11. Petrova I. V. Dozvillia u teoretychnykh refleksiiakh : monohrafiia / I. V. Petrova. – K.: NAKKKiM, 2012. – 296 s.
12. Petrova I. V. Formy dozvillia v antychnosti: kulturolohichniy potentsial : [elektronnyi resurs] / I. V. Petrova // Ukrainskyi tsentr kulturnykh doslidzhen. – Elektron. dani. – Rezhym dostupa: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php.
13. Plutarkh. Sravnitel'nye zhizneopisaniia : [elektronnyi resurs] / Plutarkh // Biblioteka Iakova Krotova. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://krotov.info/acts/02/plu/tarh_00.htm. – Nazvanie s ekrana.
14. Svetonii G. T. Zhizn' dvenadtsati tsezarei. Bozhestvennyi Klavdii : [elektronnyi resurs] / G. S. Trankvill // Istoriia Drevnego Rima. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354644432>.
15. Seneka Lutsii Annei Moralni lysty do Lutsyliia / Lutsii Annei Seneka; per. z lat. A. Sodomory. – K.: Apriori, 2011. – 324 s.
16. Seneka Pis'ma k Lutsiliu : [elektronnyi resurs] / Seneka // Biblioteka Iakova Krotova. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://krotov.info/acts/01/2/seneca_001.htm#7. – Nazvanie s ekrana.
17. Tatsit Kornelii Annaly / Kornelii Tatsit // Annaly. Malye proizvedeniia. Istoriia; per. s lat. – M.: OOO "Izd-vo AST"; "Ladimir", 2001. – 992 s.
18. Khefling Kh. Rimliane, raby, gladiatory: Sпартак u vorot Rima : [elektronnyi resurs] / Kh. Khefling // Istoricheskaia biblioteka. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://historylib.org/historybooks/KHelm-KHeffling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2. – Nazvanie s ekrana.
19. Chumachenko B. M. Vstup do kulturolohii antychnosti. Starodavnia Hretsia: navch. pos. / B. M. Chumachenko. – K.: Vyd. dim "KM Akademiia", 2003. – 100 s.

THE PRESERVATION OF THE NATIONAL INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION

The paper conducts a scientific study of the national intangible cultural heritage in the context of globalization with the definition of its forms of conservation and protection; it is underlined the importance of the existing traditions and achievements for humanity in the XXI century.

Key words: globalization, preservation, protection, intangible cultural heritage, folklore, UNESCO Convention.

Босик Зоя Олександрівна, кандидат культурології, завідувач відділу регіонального культурного розвитку та народної культури Українського центру культурних досліджень

Збереження національної нематеріальної культурної спадщини в умовах глобалізації

У статті проведено наукове дослідження національної нематеріальної культурної спадщини в умовах глобалізації з визначенням її форм збереження та охорони, підкреслено значущість існуючих традицій і надбань, для людства у XXI столітті.

Ключові слова: глобалізація, збереження, охорона, нематеріальна культурна спадщина, фольклор, ЮНЕСКО, Конвенція.

Босык Зоя Александровна, кандидат культурологии, заведующая отдела регионального культурного развития и народной культуры Украинского центра культурных исследований

Сохранение национального нематериального культурного наследия в условиях глобализации

В статье проведено научное исследование национального нематериального культурного наследия в условиях глобализации с определением его форм сохранения и охраны, подчеркнута значимость существующих традиций и достижений, для человечества в XXI веке.

Ключевые слова: глобализация, хранение, охрана, нематериальное культурное наследие, фольклор, ЮНЕСКО, Конвенция.

Modern realities of globalization actualize the issue of the national intangible cultural heritage, which is closely intertwined with human activities. Every time span sets its local tasks for the culture. However, at any stage of social development, it is necessary to do everything to preserve the existing heritage of national traditions and customs of the Ukrainian people. For, ethnic code plays a crucial role in maintaining spirituality, national identity, and prospects for existence.

In the modern society, globalization has become one of the most influential forces that determine the development prospects of our planet in general. Its processes are making changes and adjustments in all spheres of public life, including the economics, politics, environment, ethnic culture, social sphere of national cultures. Undoubtedly, globalization contains both positive and negative aspects. Its positive influence is associated with the effect of competition, which it brings inevitably, and the negative one – with the potential conflicts, which it threatens with. The global increasingly prevails over the social and national. It is known that one of the striking features of the contemporary world is the ethnic and national diversity, so the preservation of national intangible cultural heritage in the context of globalization remains an extremely important question.

Ukrainian researchers have studied these problems before. In particular, the research papers of H. Andres, A. Hrytsenko, O. Tytova [1; 9] are dedicated to the protection of intangible cultural heritage as a contemporary cultural policy of Ukraine. H. Andres studies the issues of intangible cultural heritage preservation by the museums of Ukraine in the age of globalization [1; 2, 5-15]. M. Dmytrenko, L. Ivannikova, I. Kimakovych, I. Koval-Fuchylo, L. Kozar, O. Shalak, T. Shevchuk focus on topical issues of folklore, the specific operation of Ukrainian traditional intangible culture, including the detection in traditional culture those phenomena that can adequately represent the Ukrainians in the global cultural and artistic integrational process [11]. Meanwhile, existing problems of preservation of national intangible cultural heritage in the context of globalization require more thorough study.

The purpose of this article is the scientific study of national intangible cultural heritage in the context of globalization with the definition of forms of preservation and protection.

As defined by Wikipedia "globalization is the process of world economic, political and cultural integration and unification. In a broader sense, it is the transformation of certain phenomena to a planetary referring to the entire Earth. The main effects of globalization are the international division of labor, migration of the capital, human and production resources world-wide, standardization of legislation, economic and technical processes and rapprochement of cultures of different countries. This is an objective process that is systemic and covers all aspects of society. As a result of globalization, the world becomes more connected and dependent on all its subjects. There is an increase in both the number of common problems for groups of countries, and the number and types of integrated entities. Globalization can be dangerous for low-income countries" [5].

M. Dmytrenko notices that "in terms of transnationalization of culture, folklore is seen sometimes as the product of obsolete epochs, as a specific illustration-decoration that hinders the powerful of this world from getting fantastically enriched, forming a rampant industry of show business and entertainment, the only type of global monoculture of mass usage mainly for teenagers and young people" [6]. However, "for Ukraine, folklore has always been a salvation from the diseases of civilization, it is oral national creativity that has passed the way from archetype to the stereotype and has genetically coded immortal meanings of entity in images and symbols. In folklore, it is encoded the eternity of harmonious creative mind and hearts of many generations. Folklore is being created constantly, everywhere and anywhere where people live", asserts a brilliant researcher Olexandr Potebnya.

Especially dangerous the loss of traditional folklore heritage is for Ukraine, because it has been created from ancient times in unity with the cosmos, combined with work, life and leisure, and has formed the ideal world of the future. To deprive Ukrainians from figurative and emotional, rational and pragmatic cognition of the world, from reproduction of inheritance of generations and from creating something new with native language – is to deprive them of their own spiritual and cultural essence of national identity, which is equivalent to a physical death" [6]. It is doubtless opinion of researchers which deserves attention in our research, because the foundation of elements of intangible cultural heritage is a folklore that due to various reasons needs preservation as well as protection.

Paradoxically that our time the world community is in need of a comprehensive system of preservation the elements of intangible cultural heritage and cognition of its life-giving force. They look for possible ways of its transmission and revival for the younger generations to ensure their future in accordance with the proposed values.

During the crisis periods, the live existence of intangible cultural heritage of Ukraine has to become a necessity. It helps in recreating the eternal and proven human values, promotes social cohesion and support in finding solutions to many present-day problems.

The national intangible cultural heritage is based on ethnic culture and national consciousness, identity and is consolidating factor that creates a unique palette of diverse culture of the state.

Priority for Ukraine today is the use of various forms of preservation and protection of intangible cultural heritage, including its identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, increasing of its role, its transmission via formal and non-formal education, and revival of the various aspects of such heritage as required by the UNESCO Convention [4, 29-33; 8; 9]. Practice shows that Ukraine's accession to the Convention [7] helped strengthen attention to cultural diversity and the development of various forms of cultural expression.

The forms of preservation of national intangible cultural heritage is a system of legal, administrative, financial, technical and scientific measures to identify, document, research, storage, transfer, promote, recover and use its elements. The preservation involves the use of operational and long-term measures that promote recovery and viability of the elements of national intangible cultural heritage that are under threat of extinction.

Due to UNESCO Convention, "intangible cultural heritage" means those practices, forms of expression, knowledge and skills and related tools, objects, artefacts and cultural spaces that are recognized by communities, groups and, in some cases, individuals as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups influenced by their environment, their interaction with nature and their history, it creates a sense of identity and continuity, promoting respect for cultural diversity and human creativity.

The term "intangible cultural heritage" is used in the following areas: a) oral traditions and forms of expression, particularly in language as a medium of intangible cultural heritage; b) performing arts; c) customs, rituals, celebrations; d) knowledge and practices concerning nature and the universe; e) traditional crafts [8].

According to the above-mentioned, the further classification of national intangible cultural heritage elements is made as well as the procedure of definition of these elements category and their inclusion in the List of Intangible Cultural Heritage Protection.

According to experts, the list of intangible cultural heritage of Ukraine may include many of its manifestations: in the category of customs related to nature and the universe Ukraine could be represented by an ancient celebration of Kupala, Vertep action and Christmas carols [9]. Within the Convention, in category of traditional crafts at this stage Ukraine may be represented by Easter egg, Kosiv ceramic craft, Opishnya ceramics, Krolevets woven towels, Culture of bread (Bread culture and tradition).

In 2013, one element of the intangible cultural heritage of Ukraine was included to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO – "Petrikivka painting". The process of preparing the nomination of the element "Petrikivka painting" to the Representative List of UNESCO urged to intercultural dialogue and exchange of knowledge about the diversity of the intangible heritage of humanity at the international, national and local levels. This year, a series of exhibitions with the element of intangible cultural heritage of Ukraine "Petrikivka painting" was held abroad, particularly in France, the State of Kuwait, Spain, and Belgium [4, 29-33; 10].

For the preservation of national intangible cultural heritage, Ministry of Culture of Ukraine, Department of Culture and Tourism, Oblast administrations, regional centers of folk art, departments of culture and tourism administrations and executive committees of councils of regional centers, rural cultural institutions clubs, district and city cultural centers, centers of culture and leisure, youth centers, club formations, associations, ethnology centers, museums and secondary schools, children's art centers jointly conduct a series of cultural events to ensure the transfer through generations of cultural experience of this heritage cognition. Different groups of population are involved to these events. Thus, there is a link between generations, in reproduction, preservation and development of intangible cultural heritage. In particular, Ukrainian folk traditions, customs, rituals are represented by the folklore and ethnographic groups, and folk crafts – by masters. Their creativity is revealed during the local, district, regional festivals of calendar cycle, theatrical performances, festivals, competitions, exhibitions, fairs, reviews, contests, competitions, workshops etc.

For example, due to the various forms of work on the protection of intangible cultural heritage appliances, "Petrikivka painting" today is popularized among children and youth. Thus, in kindergartens and schools of Dnipropetrovsk oblast special lessons are conducted where children study history of art and painting basics. There are special groups in the childcare centers of extracurricular activities and elective courses in higher educational institutions. In 2011, in Dnipropetrovsk theatrical art college, the specialty "specialist in Petrikivka painting" was opened. Thanks to these systematic measures, the Petrykivka culture will develop and live forever, and art will be transmitted for centuries [10].

People in Dnipropetrovsk believe that Cossack past is stored on their territory, and it naturally complements the priceless cultural heritage of humanity. Therefore, besides "Petrykivka painting", it is offered to introduce the next item of intangible cultural heritage to the UNESCO list – "Cossack songs of Dnipropetrovsk region".

Ukrainian Cossack songs' carriers are folk ensembles and performers who live in Dnipropetrovsk region, whose work constitutes cultural heritage. Dnipropetrovsk region is the ancestral land of Sich and Cossacks, and their folklore treasury – Cossack songs – retains cultural and historical continuity of generations, educate the youth to respect the history of his land.

According to Eugene Udod, "in order to take the people to the international community, they have to be cognized. The best way to reveal the soul of people is through their culture and traditions. Worldwide recognition of Cossack culture will give a powerful impetus not only to the development of art, but also to create the image of Ukraine as a country with rich traditions and cultural heritage" [<http://oblrada.dp.ua/press/news/default/2015-03/3719>]. Therefore, in March, Dnipropetrovsk regional council transferred the nomination "Cossack songs of Dnipropetrovsk region" to the headquarters of UNESCO.

To sum up, we can state that the main priority of preservation of the intangible cultural heritage is its protection, maintenance, promotion, transfer to the descendants of our ancient traditions of crafts, Ukrainian folklore, and national art. Preservation of national intangible cultural heritage prevails directly and orally transmitted from generation to generation. However, there are other ways to store and deliver it to the contemporaries – through cultural events, publications in collections, output of audio products, video, TV production, Internet.

In addition, the national intangible cultural heritage as a form of social consciousness exists, it is created continuously, it is not only the traditional heritage of past centuries or decades, but the work of contemporaries, its carriers. Culture has no borders, limits of distribution, but always has a creator-author. The creator of national intangible cultural heritage is the people.

The question of preservation of national intangible cultural heritage in the context of globalization requires further research. Now there states of "On Procedure to include the list of elements of the intangible cultural heritage of Ukraine" and the Law of Ukraine "On Protection of Intangible Cultural Heritage" are being developed and implementing of the UNESCO Convention has just started, including an inventory of elements of intangible cultural heritage.

Література

1. Андрес Г.О Збереження нематеріальної культурної спадщини музеями України в добу глобалізації / Г.О. Андрес // Шості культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва: матеріали Всеукр. наук.-практ. конференції "Національний мовно-культурний простір України в контексті глобалізаційних та євроінтеграційних процесів", (Київ, 3–5 черв. 2009 р.). – К.: ДАКККиМ, 2009. – С. 158–160.
2. Андрес Г.О. Охорона нематеріальної культурної спадщини як актуальний напрям культурної політики України / Г.О. Андрес // Праці центру пам'яткознавства [Текст] : зб. наук. пр. / Центр пам'яткознавства Нац. акад. наук України і Укр. Т-ва охорони пам'яток історії та культури ; [редкол. : О. М. Титова (голов. ред.) та ін.]. – К. : [Центр пам'яткознавства НАН України : УТОПІК] : УТОПІК, 2012. – Вип. 22. – 338 с.
3. Босик З.О. Нематеріальна культурна спадщина України та їх збереження на сучасному етапі / З. О. Босик // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: Матеріали Всеукраїнської наук. практ. конф., Київ, 26–27 листопада 2009 р. – К. : ДАКККиМ, 2009. – С. 108–112.
4. Босик З.О. Традиційна культура XXI століття в контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України (на прикладі фольклору) / З.О. Босик // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал.]. – К. : Міленіум, 2015. – №1. – 234 с.
5. Глобалізація [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki>
6. Дмитренко М. К. Український фольклор і глобалізація [Електронний ресурс] / М. К. Дмитренко. – Режим доступу : <http://www.yatran.com.ua/articles/328.html>.
7. Закон України "Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини" // Відомості Верховної Ради України. – 2008. – № 16. – С. 153.
8. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?page=1&nreg=995_d69.
9. Нематеріальна культурна спадщина України. Співпраця з ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://culturalstudies.in.ua/UNESCO/unesco-sp1-1.php>.
10. Петриківський розпис включено до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uzhgorod.in.ua/novini/2013/dekabr/petrikivs_kij_rozpis_vklyucheno_do_spisku_nematerial_noyi_kul_turnoyi_spadschini_yunesko.
11. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування: Колективна монографія / за редакцією доктора філологічних наук, професора М.К. Дмитренка. – К. : ПАЛИВОДА А.В., 2014. – 252 с.

References

1. Andres H.O Zberezhennia nematerialnoi kulturnoi spadshchyny muzeyamy Ukrainy v dobu globalizatsii / H.O. Andres // Shosti kulturolohichni chytannia pamyati V. Podkopayeva: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konferentsii "Natsionalnyi movno-kulturnyj prostir Ukrainy v konteksti globalizatsijnyh ta evrointegratsijnyh procesiv", (Kyiv, 3–5 cherv. 2009 r.) / Ministerstvo kultury i turyzmu Ukrainy, DAKKKiM. – Kyiv, 2009. – S. 158–160.
2. Andres H.O. Ohorona nematerialnoi kulturnoi spadshchyny yak aktualnyi napryam kulturnoi polityky Ukrainy / H.O. Andres // Pratsi centru pamjatkoznavstva [Tekst] : zb. nauk. pr. / Centr pamjatkoznavstva Nats. akad. nauk Ukrainy i Ukr. T-va ohorony pamjatok istorii ta kultury ; [redkol. : O. M. Tytova (holov. red.) ta in.]. – K. : [Centr pamjatkoznavstva NAN Ukriany : UTOPIK] : UTOPIK, 2012. – Vyp. 22. – 338 s.
3. Bosyk Z.O. Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy ta jiji zberezhennya na suchasnomu etapi / Z. O. Bosyk // Suchasni problemy mystetstvoznavchoi ekspertnoi otsinky kulturnyh tsinnostey ta predmetiv kolektsionuvannya: Materialy Vseukrainskoi nauk. prakt. konf., Kyiv, 26–27 lystopada 2009 r. – K. : DAKKKiM, 2009. – S. 108–112.
4. Bosyk Z.O. Tradytsijna kultura XXI stolittia v konteksti zhyttiezdatsnosti nematerialnoi kulturnoi spadshchyny Ukrainy (na prykladi folklore) / Z.O. Bosyk // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnyh kadriv kultury i mystetstv : [Nauk. zhurnal.]. K. : Milenium, 2015. – №1. – 234 s.
5. Globalizatsiya [Eletronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <https://uk.wikipedia.org/wiki>
6. Dmytrenko M. K. Ukrainskyi folklore i globalizaciya [Eletronnyi resurs] / M. K. Dmytrenko. – Rezhym dostupu : <http://www.yatran.com.ua/articles/328.html>.
7. Zakon Ukrainy "Pro pryjednannya Ukrainy do Konventsii pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny" // Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. – 2008. – № 16. – S. 153.
8. Konvencija pro ohoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny: [Eletronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?page=1&nreg=995_d69.
9. Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy. Spivpratsia z UNESCO [Eletronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://culturalstudies.in.ua/UNESCO/unesco-sp1-1.php>.
10. Petrykivskyi rozpis vklucheno do Spysku nematerialnoi kulturnoji spadshchyny UNESCO [Eletronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://uzhgorod.in.ua/novini/2013/dekabr/petrikivs_kij_rozpis_vklyucheno_do_spisku_nematerial_noyi_kul_turnoyi_spadschini_yunesko.
11. Ukrainskyi folklor: metodolohiya doslidzhennya, dynamika funktsionuvannya: Kolektyvna monohrafiya / za redaktsiyeyu doctora philologichnykh nauk, profesora M.K. Dmytrenka. – K. : PALYVODA A.V., 2014. – 252 s.

Копієвська Ольга Рафаїлівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри менеджменту соціокультурної
діяльності та зовнішньокультурних зв'язків
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: okopievska@mail.ru

РОЛЬ ЕЛІТ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

В статті розглядається взаємодія держави і культури в контексті співпраці політичних й творчих еліт. Аналізуються науково-теоретичні підходи до розуміння політики ідентичності, окреслюється практичне предметне поле її формування на прикладі сфери культури. Характеризується змістовна сутність еліт, визначається їх роль в збереженні культурної ідентичності.

Ключові слова: держава, культура, політична і творча еліти, культурна ідентичність.

Копієвская Ольга Рафаиловна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедры социокультурной деятельности и внешнекультурных связей Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Роль элит в формировании культурной идентичности

В статье рассматривается взаимодействие государства и культуры в контексте сотрудничества политических и творческих элит. Анализируются научно-теоретические подходы к пониманию политики идентичности, определяется практическое предметное поле ее формирования на примере сферы культуры. Характеризуется содержательная сущность элит, определяется их роль в сохранении культурной идентичности.

Ключевые слова: государство, культура, политическая и творческая элиты, культурная идентичность.

Kopiyevska Olga, Ph.D., Associate Professor, Head of management of social and cultural activities and foreign cultural relations of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Elite role in the formation of cultural identity

In the article the interaction of state and culture in the context of political cooperation and creative elites. Actualized problem productive interaction of all stakeholders' cultural life of the country. It is noted that Ukraine is a European orientation requires a gradual alignment of the democratic system in the country, the functioning of all spheres of public life on the basis of culture and law. Defined and analyzed in the article the problem of the national political elite, which is associated with the lack of what is called long planning horizon, the ability to create scenarios for the future, to choose the most appropriate, given the characteristics of internal and external circumstances, and develop strategic direction, build their models implementation.

The article argues that from the contradictions that exist between the political and creative elite depend not only the fate of national culture and art, but also the fate of the political elite.

In the context of the research attention paid to politics of identity in view of the importance of not only its practical implementation, but conceptualizing how important area of scientific knowledge, including cultural. Characterized terminology, historical reflection. We analyze the subject matter of identity politics, including cultural, that are functionally associated with the formation and reproduction of national, civic, regional, ethnic and religious identities. It is noted that the basis of identity politics is history and culture and formed on the basis of the concept of historical and cultural memory, which allows you to use all the resource potential of value-moral, historical and symbolic and emotional content.

The study examined the article description also serves institutional mechanisms for the formation, preservation and transformation of identity through the cultural world view and value system of ideological and political views. Thus, it is noted that the mechanisms of identity politics should provide different social, ethnic and other groups that defend the right to their own identity in the community the opportunity to be different, but not alien or hostile and thus prevent xenophobia.

Thus, the article examines subjects that affect identity politics. The latter is characterized as belonging to the different branches of government and civil society. Determine their role and importance in the implementation of national cultural identity. In particular, it is noted that identity politics has gained urgency in the European territory in connection with the creation of the European Union and its further expansion, which raised the question of the territorial identity population in different regions.

The article also identifies the main challenges of cultural identity among which is focused on creating information and communication channels of distribution of state doctrine to identity formation and reproduction system of norms and values shared ideas on the prospects of social development. The role of cultural institutions, along with public television and radio and fulfill this role.

The policy of cultural identity is seen from the perspective of ongoing state social ethnic, professional groups, practice formation (construction) identity that allows you to integrate cultural and educational practices significantly affects the formation of cultural environment determines the atmosphere in society and contribute to the spiritual development of the people; in response to one of the challenges of globalization – increased conflict between people who feel they belong to a global world, and people whose identity is inseparable from their authentic, local culture.

Special attention is focused on the politics of cultural identity models, namely the conservative (or traditionalist) and innovation. It is reported that in the first model is the key "Conservative moralism" expressed in unambiguous interpretation of history, literature, historical and cultural heritage and is supported by an established set of symbols and rituals relevant. In turn, innovative model of cultural identity is an important resource of the country, the region and focused on meaningful intercultural dialogue in which basis tolerant, friendly attitude towards people of other ethnic groups, multicultural groups, and religious denominations.

The opinion notes that effective and meaningful policy of cultural identity is the transition to a new phase of the relationship of the state and culture must be based principles of dialogue and civic participation in the formulation and implementation of cultural policies participatory, public-public-private partnership and civil solidarity. It is noted that it is common productive activity contributes to a positive consolidation that will resist the negative influence of popular culture, to prevent the erosion of national and cultural identity and formation, especially in young people a sense of responsibility for the fate of the country.

Key words: state, culture, political and creative elite cultural identity.

В аспекті взаємодії держави і культури актуальною є проблема продуктивної співпраці політичної і творчої еліти. Б. Гаврилишин якось зазначив, що в Україні немає політичної еліти, оскільки справжня еліта – люди, які беруть більше зобов'язань, ніж повноважень [1]. Саме тому більшість експертів зголосилися відносити до еліти тих, хто приймає рішення і тим самим впливає на основні вектори розвитку країни. І в такому випадку політична еліта, навіть попри відсутність в неї необхідного сукупного потенціалу якостей, як засвідчує вітчизняна історія доби незалежності, здійснюючи управління суспільством, стає значущим фактором суспільного розвитку.

Однак вітчизняна еліта почала насолоджуватися багатством, виявляючи тим самим свою нездатність у продукуванні цінностей, які є адекватними сучасному етапу цивілізаційного розвитку. Крім того, європейська спрямованість України вимагає поступового вибудовування демократичного устрою в країні, функціонування всіх сфер суспільного життя на основі права. А це потребує усвідомлення елітою в першу чергу того, що власність без права – це фікція.

Власність, отримана в процесі приватизації вітчизняними олігархами та її подальший перерозподіл при зміні політичної влади, засвідчила свою нелегітимність з моральної точки зору у більшості громадян країни та виявилася ще й не захищеною законом, що спричинило масову "втечу капіталу" за кордон через офшорні зони. Це стало однією з вагомих причин деградації соціальності, а відтак – уповільнення суспільного розвитку.

Проблема вітчизняної політичної еліти пов'язана і з відсутністю того, що називається довгим горизонтом планування, здатністю створювати сценарії майбутнього, вибирати найбільш оптимальні з них, з огляду на особливості внутрішніх і зовнішніх обставин, та розробляти стратегічні напрями, вибудовувати моделі їх реалізації. Домінування бажання у вітчизняній політичній еліті зберегти за будь-яку ціну статус-кво, не дає їй можливості виходити за межі власного буття і життя свого найближчого оточення.

Щодо творчої еліти, то сама природа художньої творчості орієнтує її творців на майбутнє. Саме в цьому, на нашу думку, полягає головне протиріччя між політичною та творчою, художньою елітами і від вирішення якого значною мірою залежить не лише доля вітчизняних культури і мистецтва, а й доля самої політичної еліти. Оскільки в сучасному світі формується нова еліта, яку називають "людьми повітря", "[...] сфера її активності полягає в пошуку, виробництві та реставрації смислів, продукуванні ідей, мемів, образів, операції з культурним капіталом, освітою, іншими нематеріальними ресурсами, генерування управлінських, геополітичних, гео економічних, геокультурних задумів, створення складних і високих технологій [5, с. 5].

В статті ми вважаємо за необхідне ще зосередити увагу на політиці ідентичності з огляду на важливість не лише її практичної реалізації, а й концептуалізації як важливої сфери наукового знання, в тому числі і культурологічного. Оскільки, як зауважив американський філософ Ф. Фукуяма, політика ідентичності є сучасним феноменом і тому не достатньо осмисленим [10]. Термін "політика ідентичності" включається в науковий обіг в останні десятиліття XX століття і застосовується спочатку до соціально-політичних рухів, що прагнули заявити про свою інакшість. Концептуальна розробка політики ідентичності активізувалася в кінці минулого століття.

В сучасній, як зарубіжній, так і вітчизняній науковій літературі, відсутнє однозначне тлумачення цього феномену, а поняття яке його відображає (англ. "identity politics" чи "politics of identity") має кілька значень, що зумовлено еволюцією самого феномена в контексті змін суспільно-політичної реальності.

Політика ідентичності в першому розумінні використовується для означення формування публічного визнання ідентичності членів етнічних, "нових" соціальних рухів та різних груп, в тому числі і маргінальних, які прагнули виділитися і тим самим довести свою особливість.

В другому розумінні ця політика виступає як один із напрямів державної політики (англ. "policy") і спрямовується на конструювання образу нації, формування, утвердження й коригування національно-державної ідентичності. Державна політика ідентичності здійснюється задля створення єдиної спільноти громадян, в процесі реалізації якої відбувається згладжування, стирання цих відмінностей і особливостей. Цього на практиці, як засвідчує європейський досвід, досягти дуже важко.

Політика ідентичності набула актуальності на європейських теренах у зв'язку із створенням Європейського Союзу та його подальшим розширенням, що поставило питання територіальної ідентичності населення різних регіонів. Як і поява "локальної етнічності", інтенсивні імміграційні процеси, формування мультиетнічних і мультикультурних спільнот – питання етнічної і культурної ідентичності. Все це зумовило повернення до ідеї "Європи автономних регіонів" одного із засновників Євросоюзу Жана Моно і концепції "європейського регіоналізму" швейцарського філософа і культуролога Д. де Ружмона і тим самим кардинально змінило вектор європейської інтеграції від "Європи Вітчизни" Шарля де Голля до "Європи регіонів" Ж. Моно і Д. де Ружмона. Останнє вплинуло на розуміння взаємозв'язку між національними, регіональними та локальними цінностями і їх значення у формуванні ідентичності та розробці політики ідентичності [2]. В Декларації Асамблеї регіонів Європи "Про регіоналізм в Європі" (1996 р.) підкреслюється, що регіон представляє собою найважливіший і незамінний елемент побудови Європи в процесі європейської інтеграції [3].

Предметне поле політики ідентичності утворюють ті сфери суспільного життя, серед яких і культурна, що функціонально пов'язані з формуванням та відтворенням національної, громадянської, культурної, регіональної, етнічної, релігійної ідентичностей.

Предметом політики ідентичності, як пише вітчизняний науковець М. Розумний, є функціонування інституційних механізмів, що забезпечують формування, збереження і трансформацію ідентичності на основі культурної картини світу та системи цінностей, світоглядних та політичних уявлень. Ця політика переважно реалізується в ідеологічній та гуманітарній сферах, але є також органічною складовою інших політик – внутрішньополітичної, зовнішньополітичної, соціально-економічної, безпекової [7, с. 32–34].

При цьому, механізми політики ідентичності повинні забезпечити різним соціальним, етнічним та іншим групам, які відстоюють право на власну ідентичність можливість бути у суспільстві іншими, але не чужими чи ворожими і тим самим запобігти появі ксенофобії, впливаючи задля цього на громадську думку.

У сучасних концепціях ідентичність мислиться не як раз і назавжди встановлена даність, а як динамічний феномен. З огляду на наявність різних видів ідентичності російська вчена Н. Федотова вводить поняття "континуум ідентичностей", останнє не тільки дозволяє їх впорядкувати, а й підкреслює процесуальність цього явища. Саме тому в політиці ідентичності важливо врахувати її процесуальний характер і розробити напрями реалізації цієї політики з максимальним врахуванням такого "континууму ідентичностей" [9, с. 4].

До основних напрямків політики ідентичності сучасні науковці, зазвичай, відносять символізацію простору, ритуалізацію приналежності до спільноти, формування уявлень про "ми-спільноту" і встановлення меж "свій / чужий". Варто зауважити, що всі складники цієї політики повинні у процесі реалізації спиратися на відповідні соціально-економічні програми та володіти необхідними ресурсами від фінансових до інформаційно-комунікативних та символічних.

З приводу суб'єктів (акторів) політики ідентичності, то ними виступає: держава, представлена відповідними інституціями; різні громадянські організації; асоціації та рухи; територіальні громади; конфесійні, професійні та інші об'єднання громадян, культурна та інтелектуальна еліта, науковці, різні медіа-структури, а також впливові фінансові та економічні структури, що згідно з чинним законодавством забезпечують необхідними іншими суспільними акторів. Всі ці суб'єкти проводять політику ідентичності з метою інтеграції спільноти, формування почуття солідарності на основі спільних уявлень про "ми-спільноту", що спираються на відповідну інтерпретацію історії та культури. Ця політика може бути також спрямована на вирішення інших завдань, постановка яких залежить від політичних, культурних, історичних соціально-економічних обставин її формування, характеру спільноти, її чисельності та складу. А також, що дуже важливо, від основних трендів глобального розвитку та їх глокальних проявів.

Однак політика ідентичності, її впровадження неможливе без діяльності елітних груп, оскільки саме еліта є суб'єктом стратегічного цілепокладання і формування ціннісного поля суспільства, образу "ми-спільноти" в кордонах національної держави чи адміністративно-територіальних межах, якщо йдеться про регіони.

Ослаблення функції цілепокладання, стратегічна безсуб'єктність еліти щодо формування цінностей суспільного розвитку катастрофічна як для самої еліти, так і для соціуму в цілому. Успішна державна політика ідентичності можлива за умови наявності на конкретному етапі суспільно-історичного розвитку елітної групи, що має владну волю і здатна взяти на себе відповідальність за її реалізацію, конструювання нації як окремішньої і самоврядної спільноти, і тому є одним з головних суб'єктів політики ідентичності.

Самостійна, суверенна і незалежна державність немислима без національного будівництва та національної ідентичності. "Практично за кожним випадком неефективного державного будівництва, – пише Ф. Фукуяма, – приховується недостатній рівень національної ідентичності, слабкість державного втручання, недолік спільних цілей, які дозволили б державі розробляти і здійснювати політику ідентичності [3]. І тому завдання політики ідентичності залежать від етапу процесу націєтворення. Так, чеський вчений М. Грох вирізняє на теренах Східній Європи в цьому процесі три головні етапи: фольклорно-етнографічний, літературний або культурницький та політичний. Саме на останньому відбувається формування національної ідентичності, пов'язане з питаннями державотворення. Цю схему етапів формування нації на етнічній основі використали Р. Шпорлюк та С. Магочій, І. Лисяк-Рудницький з деякими відмінностями для періодизації українського націєтворення, яка набула визнання в сучасній українській науці.

Серед науковців одними з найважливіших залишаються дискусії стосовно національної і культурної ідентичності в межах яких особливого значення набуває не лише визначення векторів розвитку держави, але й становлення самодостатньої відповідальної особистості. У зв'язку з цим завданнями державної політики ідентичності є:

- формування концептуальних засад ідентичності та наповнення її сукупністю нових смислів, які відповідають культурним, соціальним, політичним реаліям сьогодення та враховують головні тенденції світового та європейського розвитку;
- визначення моделі ідентичності та розробка на державному рівні механізмів її реалізації;
- коригування моделей, форм і механізмів конструювання ідентичності як відповідь на зміну зовнішньої і внутрішньої ситуації в державі.

Основою політики ідентичності є історія та культура і сформовані на їх основі концепції історичної та культурної пам'яті, що дозволяють задіяти весь ресурсний потенціал їх ціннісно-морального, історично-емоційного і символічного змісту.

Як пише вітчизняний історик Я. Грицак: "Еволюцію української історичної пам'яті впродовж двох останніх десятиліть щодо найближчих історичних сусідів – росіян, поляків та євреїв – можна представити короткою формулою: Україна таки відійшла від "совєтської історії", але її наближення до спільно європейської моделі пам'яті є досить проблематичним і часто малопереконливим" [8, с. 380]. У зв'язку з цим постає необхідність нової моделі історичної пам'яті, яка б не зводилася до "війни пам'ятників" і "боїв за історію", а згідно з європейською традицією визнавала множинність різних пам'ятей як певну суспільну норму.

Рефлексія на предмет історичного минулого, осягнення глибини трагізму буття українського народу сприятиме досягненню консолідації суспільства, відновленню його базових моральних цінностей, що зазнали руйнації в ці трагічні періоди вітчизняної історії, актуалізація та адаптація яких до сучасних соціокультурних реалій визначить ціннісні орієнтири поступального розвитку на шляху європейської інтеграції.

Збереженню та відтворенню історичної пам'яті як основи національної ідентичності слугують пам'ятки історії, культури та архітектури, які утворюють культурний ландшафт. При цьому треба враховувати регіональний вимір нашої історичної пам'яті, а відтак і регіональну ідентичність, що ґрунтується на регіональній різноманітності України від Галичини, Буковини та Карпатської України на заході до Центральної України і Південної й Східної України. В цьому аспекті варто звернути увагу і на досвід європейського співтовариства.

Попри поширення продуктів масової культури вітчизняна література і мистецтво, у своїх найкращих досягненнях, сприймається і відтворюється у національному форматі. Політика ідентичності актуалізує спадщину національних поетів, письменників, художників, діячів театру, кінематографістів в творах яких закодований смисл буття української нації – свобода, доля і воля, душа та пам'ять тощо. І саме вони перебувають в основі уявлень громадян про їх національну приналежність та дозволяють позиціонувати себе серед інших народів світу.

Бібліотеки, клуби, музеї та архіви, їх культурно-просвітницька діяльність в умовах глобалізації, хоч і втратили своє значення, але продовжують відігравати суттєву роль в реалізації політики ідентичності в аспекті збереження культурно-історичної пам'яті.

Опора на національну культурну спадщину дозволяє підтримувати спадкоємність історичного розвитку як всього українського суспільства, так і окремих етнічних культур, встановити тісний взаємозв'язок з сусідніми народами.

Мета політики ідентичності також полягає і в створенні інформаційно-комунікативних каналів поширення державної доктрини ідентичності серед населення задля формування й відтворення системи норм і цінностей, спільних уявлень щодо перспектив суспільного розвитку. Саме заклади культури разом з державними телебаченням і радіомовленням виконують цю роль. Базові цінності і загальний культурний тезаурус необхідні як спосіб спілкування людей, що живуть в неоднорідному, складному за своєю природою соціумі.

Глобальні процеси і спричиненні ними трансформації піддають ерозії й навіть ставлять під сумнів традиційні засади та символічний універсум культури, змінюють систему ціннісних координат, руйнують усталеність, сформовані форми життя і соціальні зв'язки, тим самим спричиняючи кризу ідентичності. Саме тому глобалізація стає найсильнішим випробуванням для національної культури, яка складає ядро національної ідентичності та виступає інтегральним чинником консолідації нації.

В умовах глобалізації зростає вплив релігії, оскільки вона не призводить до уніфікації релігій, а навпаки, у багатьох країнах і регіонах, серед яких Росія, арабо-мусульманських світ, відбувається релігійний підйом.

Політика культурної ідентичності постає (розглядається) як відповідь на один із виклик глобалізації – посилення конфліктів між людьми, які відчують свою приналежність до глобального світу, і людьми ідентичність яких невіддільна від їх автентичної, локальної культури. І в цьому аспекті йдеться про необхідність врахування співвідношення глобального і локального.

На процес формування політики культурної ідентичності впливають окремі держави, міжнародні актори, серед яких міжнародні організації (ООН, ЮНЕСКО, блоки (союзи) держав (НАТО, Євросоюз, Ліга Арабських Держав та ін.), різні неурядові організації глокального і глобального рівня, діаспори, транснаціональні корпорації. Вплив всіх цих акторів залежить від їх зацікавленості у просування власних інтересів в тій чи іншій державі, регіоні чи території. А з огляду на кризу культурно-ідеологічних і практичних засад нації-держави, як основної одиниці епохи модерну, змінилися архітектоніка взаємодій означених суб'єктів, механізми їх взаємодії. "[...] дизайн дорожньої карти цивілізації можна було б охарактеризувати як динамічну систему світових зв'язків (intra-global relations), на відміну від колишньої, збалансованої та стаціонарної системи міжнародних відносин (inter-national relations)" [6, с. 97].

Стратегія політики ідентичності, всіх її суб'єктів повинна враховувати такі характерні ознаки сучасного світу як консьюмеризм і символізм. Справа в тому, що виробництво соціального, реальних соціальних відносин, структур та інститутів практично підпорядковане різним символам, образам, картинкам та іншим символічним продуктам, які прийнято називати симулякрами, тобто копіями без оригіналів. Отже, процес ідентифікації пов'язаний з процесом соціалізації людини, тобто він є результатом освоєння символів (симулякрів соціальної реальності), а не реальних соціальних відносин. Якщо раніше людина свій патерн, – основу ідентичності, – знаходила у реальних суспільних відносинах, то тепер вона співвідносить свою самість із світом симулякрів. Це призводить до небаченої раніше свободи освоєння цієї символіки, гри з нею, тим самим дозволяє змінювати власну ідентичність.

Тотальний споживчий характер сучасного суспільства призводить до того, що процес ідентифікації, який раніше вимагав глибоких особистісних зусиль індивіда, сьогодні заміщується простою угодою купівлі-продажу. Це означає, що символи, які продукуються індустрією розваг та розкоші і поширюються мережею Інтернет та різними засобами інформації, навіть не присвоюються активно, а всього лише купуються з надією на те, що цей акт купівлі-продажу гарантує відповідну ідентифікацію. Такий акт купівлі символів не тільки не сприяє реальній ідентифікації людини, а замішує її символічною ідентичністю.

Таким чином, політика культурної ідентичності – це здійснювана державою, соціальними етнічними, професійними групами, практика формування (конструювання) ідентичності, що дозволяє інтегрувати культурні і освітні практики, суттєво впливає на формування культурного середовища, визначає атмосферу в суспільстві і сприяє духовному розвитку народу.

Моделі політики культурної ідентичності: консервативна (або традиціоналістська) та інноваційна. В першій моделі ключову роль відіграє "охоронний моралізм", що виражається в однозначному тлумаченні історії, літератури, історико-культурної спадщини і підкріплюється усталеним набором символіки і відповідними ритуалами. Консервативну модель реалізує на практиці Російська федерація в основі якої знаходиться теза, висловлена В. Путіним в грудні 2012 року в посланні до Держдуми, де йдеться про необхідність знаходження "духовних скріп" російського суспільства. Маркерами цих скріп виступають

традиційні православні цінності, патріотизм і російська культура як осередок духовності нації і відображення особливостей її ментальності. Задля формування подібних скріп пропонується створення єдиних підручників для середньої школи з історії, культури, літератури і навіть математики. "Путін, зрештою, прагне підтримувати ідентичність неослов'янофілів, – пише Дж. Най, – яка визначається передусім підозрою до західного культурного й інтелектуального впливу" [4]. "Охоронний моралізм" формує зневажливе ставлення до інтелектуальної, художньої творчості, прагне представити всіх, хто не згоден з такою політикою, замалим не "ворогами" російського народу.

В дискурсі інформаційного суспільства такі "духовні скріпи" постають як мем, за допомогою якого визначають втрачені духовні основи російського суспільства, а їх віднайдення, вбудованість в концепцію "руського міра" та його практична реалізація постає як головне завдання не лише внутрішньої, а й зовнішньої російської політики на сучасному етапі.

Інноваційна модель політики ідентичності, яка має бути розробленою і реалізованою в Україні, виходить з того, що культурна ідентичність є значущим ресурсом розвитку країни, регіону. В ситуації множинності ідентичностей орієнтується на міжкультурний діалог в основі якого толерантне, доброзичливе ставлення до представників інших етносів, мультикультурних груп, релігійних конфесій, що дозволяє уникненню конфліктів ідентичностей і конфліктних ідентичностей з огляду на їх зростаючу чисельність в інформаційному світі. Держави та інші суб'єкти цієї політики, будучи рівноправними партнерами, здатні конструювати та управляти процесом ідентифікації, підтримувати різні форми ідентичності. В той же час держава розробляє конструкт національно-культурної ідентичності задля досягнення соціальної рівноваги, легітимації державної влади, позитивного сприйняття її символів і протистояння сепаратистським, ізоляціоністським тенденціям, радикалізму, екстремізму, тероризму. А під час змін типу управління і функціональних характеристик соціальних інститутів, в тому числі і в сфері культури, забезпечує їх спадкоємність і взаємозв'язок з соціальною системою в цілому, якщо остання перебуває в стані парадигмальної трансформації.

Все це забезпечить перехід на якісно новий етап взаємозв'язку держави і культури в основі якого принципи діалогу і громадянської участі у виробленні та реалізації культурної політики принципи партиципації, державно-громадсько-приватного партнерства та громадянської солідарності. Спільна продуктивна діяльність сприяє позитивній консолідації, що дозволить протистояти негативному впливу масової культури, запобігти ерозії національної та культурної ідентичності і формуванню, насамперед у молоді, почуття відповідальності за долю країни.

Література

1. Гаврилишин Б. Україну врятує нова політична еліта : [Електронний ресурс] / Б. Гаврилишин // Юрфорум PROXIMA. – Режим доступу: <http://www.urist.in.ua/showthread>. – Назва з екрана.
2. Де Ружмон Д. Відкритий лист до Європейців / Д. де Ружмон. – Л.: Центр гуманітарних досліджень Львівськ. держ. ун-ту ім. І. Франка, 1998. – 277 с.
3. Декларація щодо регіоналізму в Європі. – Асамблея Європейських Регіонів, 1996. – 12 с.
4. Най Дж. Про російську загрозу або чому ніхто не виграє в новій холодній війні? [Електронний ресурс] / Дж. Най // День. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/svitovi-dyskusiyi>. – Назва з екрана.
5. Неклесса А. Антропологическая империя: обновление мира и человека: стратегия глобальной перестройки / А. Неклесса // Независимая газета. – 2014. – № 189/190. – С. 5.
6. Неклесса А. Мировой транзит: от критических технологий к сложной практике / А. Неклесса // Актуальные проблемы экономики и права. – 2015. – № 1. – С. 97.
7. Розумний М. Політика ідентичності: основні завдання та механізми реалізації : наукова доповідь : [Електронний ресурс] / М. Розумний // Національний інститут стратегічних досліджень при Президентові України. – Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/content/article>. – Назва з екрана.
8. Україна. Процеси націотворення / упор. А. Каппелер; пер. з нім. – К.: К.І.С., 2011. – С. 380.
9. Федотова Н. Н. Теоретическая рефлексия динамики идентичности : формирование процессуальной теории : автореферат дис. ... на соискание доктора социологических наук : 22.00.01 / Н. Н. Федотова; Моск. гос. ин-т междунар. отношений. – М., 2013 – 47 с.
10. Фрэнсис Ф. Проблемы европейской идентичности : [Электронный ресурс] / Ф. Фукуяма // Информационно-аналитический сайт. – Режим доступа: <http://geopolitika.am/dir/blog>. – Название с экрана.

References

1. Havrylyshyn B. Ukrainu vriatuie nova politychna elita : [Elektronnyi resurs] / B. Havrylyshyn // Yurforum PROXIMA. – Rezhym dostupu: <http://www.urist.in.ua/showthread>. – Nazva z ekrana.
2. De Ruzhmon D. Vidkrytyi lyst do Yevropeitsiv / D. de Ruzhmon. – L.: Tsentr humanitarnykh doslidzhen Lvivsk. derzh. un-tu im. I. Franka, 1998. – 277 s.

3. Deklaratsiia shchodo rehionalizmu v Yevropi. – Asambleia Yevropeiskyykh Rehioniv, 1996. – 12 s.
4. Nai Dzh. Pro rosiisku zahrozu abo chomu nikhto ne vyhraie v novii kholodnii viini? [Elektronnyi resurs] / Dzh. Nai // Den. – Rezhym dostupu: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/svitovi-dyskusiui>. – Nazva z ekrana.
5. Neklessa A. Antropologicheskaiia imperiia: obnovenie mira i cheloveka: strategiia global'noi perestroiki / A. Neklessa // Nezavisimaia gazeta. – 2014. – № 189/190. – S. 5.
6. Neklessa A. Mirovoi tranzit: ot kriticheskikh tekhnologii k slozhnoi praktike / A. Neklessa // Aktual'nye problemy ekonomiki i prava. – 2015. – № 1. – S. 97.
7. Rozumnyi M. Polityka identychnosti: osnovni zavdannia ta mekhanizmy realizatsii : naukova dopovid : [Elektronnyi resurs] / M. Rozumnyi // Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen pry Prezydentovi Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://www.niss.gov.ua/content/article>. – Nazva z ekrana.
8. Ukraina. Protsesi natsiotvorennia / upor. A. Kappeler; per. z nim. – K.: K.I.S., 2011. – S. 380.
9. Fedotova N. N. Teoreticheskaiia refleksiiia dinamiki identychnosti : formirovanie protsessual'noi teorii : avtoreferat dis. ... na soiskanie doktora sotsiologicheskikh nauk : 22.00.01 / N. N. Fedotova; Mosk. gos. in-t mezhdunar. otnoshenii. – M., 2013 – 47 s.
10. Frensis F. Problemy evropeiskoi identychnosti : [Elektronnyi resurs] / F. Fukuiamia // Informatsionno-analiticheskii sait. – Rezhim dostupa: <http://geopolitika.am/dir/blog>. – Nazvanie s ekrana.

УДК 008.001.2

Овчарук Ольга Володимирівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри культурології та
інноваційних культурно-мистецьких проєктів,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: ovcharuk_olga@mail.ru

ФЕНОМЕН "ШІСТДЕСЯТНИЦТВА" В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ШЛЯХ ВІД ТОТАЛІТАРИЗМУ ДО НЕЗАЛЕЖНОСТІ

У статті досліджено феномен "шістдесятництва" в українській культурі другої половини ХХ ст. Обґрунтовано необхідність вивчення зазначеного явища на основі залучення антропологічної парадигми як методологічного інструментарію культурологічного знання. Висвітлено напрями інтелектуальних та творчих пошуків українських філософів-шістдесятників, митців, представників національно-демократичних рухів, діяльність яких стала основою формування ціннісних засад та смислових орієнтирів української інтелігенції у період "хрущовської відлиги"

Ключові слова: шістдесятництво, тоталітаризм, українська культура, антропологічна парадигма, методологія культурології.

Овчарук Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Феномен "шестидесятичства" в украинской культуре: путь от тоталитаризма к независимости

В статье исследуется феномен "шестидесятичства" в украинской культуре второй половины ХХ века. Обоснована целесообразность изучения указанного явления в рамках антропологической парадигмы как методологического инструментария культурологического знания. Рассмотрены ведущие направления интеллектуальных и творческих поисков украинских философов-шестидесятников, художников, представителей национально-демократических движений, деятельность которых стала основой формирования ценностных основ и смысловых ориентиров украинской интеллигенции в период "хрущевской оттепели".

Ключевые слова: шестидесятники, тоталитаризм, украинская культура, антропологическая парадигма, методология культурологии.

Ovcharuk Olga, Ph.D., Associate Professor, Professor of Cultural and innovative cultural projects doctor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The phenomenon of "the sixties" in Ukrainian culture: the way to the independence of totalitarianism

This paper examines the phenomenon of "sixties" in Ukrainian culture of the second half of the twentieth century. It is shown that the study indicated the phenomenon is relevant based on interdisciplinarity by bringing conceptual provisions anthropological paradigm as a methodological tool of cultural knowledge.. Based on the conceptual provisions that the key figure of history is the man, whose role permeates all historical and cultural fabric of social, civic and historical processes, the article proved that the disclosure of their content becomes productive from the standpoint of life conflicts and perceptions of specific individuals of certain historical era . Therefore, it is an anthropological dimen-

3. Deklaratsiia shchodo rehionalizmu v Yevropi. – Asambleia Yevropeiskyykh Rehioniv, 1996. – 12 s.
4. Nai Dzh. Pro rosiisku zahrozu abo chomu nikhto ne vyhraie v novii kholodnii viini? [Elektronnyi resurs] / Dzh. Nai // Den. – Rezhym dostupu: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/svitovi-dyskusiui>. – Nazva z ekrana.
5. Neklessa A. Antropologicheskaiia imperiia: obnovenie mira i cheloveka: strategiia global'noi perestroiki / A. Neklessa // Nezavisimaia gazeta. – 2014. – № 189/190. – S. 5.
6. Neklessa A. Mirovoi tranzit: ot kriticheskikh tekhnologii k slozhnoi praktike / A. Neklessa // Aktual'nye problemy ekonomiki i prava. – 2015. – № 1. – S. 97.
7. Rozumnyi M. Polityka identychnosti: osnovni zavdannia ta mekhanizmy realizatsii : naukova dopovid : [Elektronnyi resurs] / M. Rozumnyi // Natsionalnyi instytut stratehichnykh doslidzhen pry Prezydentovi Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://www.niss.gov.ua/content/article>. – Nazva z ekrana.
8. Ukraina. Protsesi natsiotvorennia / upor. A. Kappeler; per. z nim. – K.: K.I.S., 2011. – S. 380.
9. Fedotova N. N. Teoreticheskaiia refleksiiia dinamiki identychnosti : formirovanie protsessual'noi teorii : avtoreferat dis. ... na soiskanie doktora sotsiologicheskikh nauk : 22.00.01 / N. N. Fedotova; Mosk. gos. in-t mezhdunar. otnoshenii. – M., 2013 – 47 s.
10. Frensis F. Problemy evropeiskoi identychnosti : [Elektronnyi resurs] / F. Fukuiamia // Informatsionno-analiticheskii sait. – Rezhim dostupa: <http://geopolitika.am/dir/blog>. – Nazvanie s ekrana.

УДК 008.001.2

Овчарук Ольга Володимирівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри культурології та
інноваційних культурно-мистецьких проєктів,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: ovcharuk_olga@mail.ru

ФЕНОМЕН "ШІСТДЕСЯТНИЦТВА" В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ШЛЯХ ВІД ТОТАЛІТАРИЗМУ ДО НЕЗАЛЕЖНОСТІ

У статті досліджено феномен "шістдесятництва" в українській культурі другої половини ХХ ст. Обґрунтовано необхідність вивчення зазначеного явища на основі залучення антропологічної парадигми як методологічного інструментарію культурологічного знання. Висвітлено напрями інтелектуальних та творчих пошуків українських філософів-шістдесятників, митців, представників національно-демократичних рухів, діяльність яких стала основою формування ціннісних засад та смислових орієнтирів української інтелігенції у період "хрущовської відлиги"

Ключові слова: шістдесятництво, тоталітаризм, українська культура, антропологічна парадигма, методологія культурології.

Овчарук Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Феномен "шестидесятичства" в украинской культуре: путь от тоталитаризма к независимости

В статье исследуется феномен "шестидесятичства" в украинской культуре второй половины ХХ века. Обоснована целесообразность изучения указанного явления в рамках антропологической парадигмы как методологического инструментария культурологического знания. Рассмотрены ведущие направления интеллектуальных и творческих поисков украинских философов-шестидесятников, художников, представителей национально-демократических движений, деятельность которых стала основой формирования ценностных основ и смысловых ориентиров украинской интеллигенции в период "хрущевской оттепели".

Ключевые слова: шестидесятники, тоталитаризм, украинская культура, антропологическая парадигма, методология культурологии.

Ovcharuk Olga, Ph.D., Associate Professor, Professor of Cultural and innovative cultural projects doctor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The phenomenon of "the sixties" in Ukrainian culture: the way to the independence of totalitarianism

This paper examines the phenomenon of "sixties" in Ukrainian culture of the second half of the twentieth century. It is shown that the study indicated the phenomenon is relevant based on interdisciplinarity by bringing conceptual provisions anthropological paradigm as a methodological tool of cultural knowledge.. Based on the conceptual provisions that the key figure of history is the man, whose role permeates all historical and cultural fabric of social, civic and historical processes, the article proved that the disclosure of their content becomes productive from the standpoint of life conflicts and perceptions of specific individuals of certain historical era . Therefore, it is an anthropological dimen-

sion of research historical and cultural processes involved was to cover the period of the spiritual life of contemporary Ukrainian society, called "Khrushchev thaw".

The second half of the twentieth century Ukrainian history and culture is difficult and ambiguous stage, characterized by its polar perception of events and processes. The liberalization of both public and political life, as well as brief purification of society from the effects of "personality cult" has provided opportunities for creative expression intelligentsia that has created a unique phenomenon of "sixties" – a powerful intellectual and creative movement, which was designed on the philosophy, literature, journalism, science, painting, music, cinema, art song and others. Against the background of the aforementioned processes in Ukraine, a new galaxy of creative and scientific intelligentsia, that started the revival of interrupted cultural traditions of modernist 20-ies of the 20th century and laid the foundation for the formation of national cultural trends in the development of Ukrainian culture 60-ies of the 20th century. This generation of young people – poets, writers, critics, translators, artists, scientists, students, workers of different beliefs and attitudes that began his career on the verge of 50-60's. Immediately attracted the attention of not only talent, but also courageous citizenship and national dignity.

In culture and art in the study period according to modern art O. Coast, there were two opposing trends. First, the progressive trend, there was an attempt to overcome dogmatism, expanding creative possibilities artists. Significantly weakened the ideological grip of socialist method, arts symbolizes the protest against the leveling of personality, which was cultivated by the totalitarian regime. Many works of artists problem as "man-present", "artist and Government" settled in the intellectual and spiritual plane. Second, conservative, trend Culture 1960 was in keeping Stalinist methods of ideological pressure on intellectuals. Questions of culture and art Khrushchev personally supervised. His statements and actions were often contradictory. During his leadership, the country was made a lot of shameful failures.

Against the background of the new socio-political situation in the territory of Ukrainian culture in the second half of the twentieth century began the processes associated with the formation of powerful active intellectually creative and democratic national movements. They were a manifestation of the transformation in the scientific, cultural, artistic and political life of Ukrainian society. Among them are the following: innovation philosophers in the sixties philosophical knowledge, appeals artists writers, musicians, and artists to the sources of national culture, the deployment of legal opposition to the totalitarian regime of the sixties dissidents.

An outstanding phenomenon scholarship Ukraine 60-ies of the 20th century. Kiev became a philosophical school. Its formation is associated with the activities and work of outstanding scientist Paul Kopnin. Jesus and the Institute of Philosophy was implemented a broad, innovative research program forms and principles of scientific knowledge, rethinking of key categories of scientific knowledge "problem", "idea", "hypothesis", "theory", "scientific research" and so on. Philosophical achievement P. Kopnin and his school received recognition not only in the USSR, but also beyond.

The defining feature of Ukrainian cultural space activities of Ukrainian patriots were the sixties. Among the most notable figures of the national cultural and political resistance movement is I. Dziuba, I. Drach, M. Vinogradov, I. Svitlychny, E. Sverstyuk, V. Stus, V. Symonenko, L. Kostenko, V. Chornovil, V. Shevchuk and many others. They tried to stop the policy of total Russification, Ukrainian national consciousness to deepen, broaden the national-political and cultural rights of the Ukrainian people.

The leading activity in the sixties is a cultural trend. Its representatives – artists A. Horska, I. Honchar, P. Zalyvakha, V. Zaretsky, L. Semykina, G. Sevruck and artists Kyiv, Kharkiv, Odesa, Lviv and other cities of Ukraine. They developed folklore and ethnographic motifs, symbols and historical poetics, created a series of portraits of contemporaries, increased interest in art 1920-1930's.

The second half of the 60-ies of the 20th century actually stopped the development of a viable branch of Ukrainian culture, nurtured by "the Sixties". However, a few years talented young people, as part of a totalitarian culture, has formed its alternative – the culture of national revival and independence.

Key words: sixties, totalitarianism, Ukrainian culture, anthropological paradigm, methodology of cultural studies.

Друга половина XX століття в українській історії та культурі є надзвичайно складним та неоднозначним етапом, який на рівні громадянської свідомості характеризується полярним сприйняттям його подій та процесів. Втім, знаковим в соціально-політичному плані, пов'язаним із оновленням духовного життя суспільства, формуванням його ідейно-ціннісних засад, став період так званої "хрущовської відлиги". Лібералізація як суспільного, так і політичного життя, а також нетривале очищення суспільства від наслідків "культу особи" надало для інтелігенції можливості творчого самовираження, що породило унікальний феномен "шістдесятництва" – потужний інтелектуально-творчий рух, що проектувався на філософію, літературу, публіцистику, науку, живопис, музику, кінематограф, авторську пісню та ін.

За останній час у вітчизняній гуманітаристиці сформувався доволі широкий спектр підходів до осмислення феномену "шістдесятництва" в українській культурі – філософсько-естетичний, історичний, мистецтвознавчий (О. Берегова [1], С. Волков [2], І. Дзюба [3], А. Залужна [5], М. Копиця [6], М. Криволапов [7], М. Попович [11], Є. Сверстюк [12], В. Табачковський [13], В. Шинкарук [15] та ін.). У культурологічному вимірі вивчення вказаного феномену стає актуальним на засадах міждисциплінарності: шляхом залучення концептуальних положень антропологічної парадигми гуманітарного знання XX ст., а саме – історичної, соціальної та культурної антропології. Включення методологічного арсеналу

цих наук у простір історико-культурологічних досліджень сприяє розкриттю "людського змісту" (М. Копиця) історичного процесу, висвітленню ролі особистості у формуванні ціннісно-сміслових орієнтирів певної історичної епохи. Як зазначає відомий український письменник-шістдесятник Євген Сверстюк: "епоха – це, насамперед люди, які надали сенсу рухові й творили обличчя часу" [12, с. 23]. З огляду на це, осмислення феномену "шістдесятництва" стає можливим крізь призму ідеї особистості та визначення її ролі у процесі національного культуротворення другої половини ХХ ст.

Мета статті – обґрунтувати доцільність дослідження феномену "шістдесятництва" в українській культурі шляхом залучення антропологічного підходу як методологічного інструментарію культурологічного знання.

Спираючись на концептуальне положення про те, що ключовою фігурою історії та її творцем є саме людина, функціональна роль якої у різних формах пронизує всю історико-культурну тканину суспільно-громадських та історичних процесів, розкриття їх змісту стає більш продуктивним, коли у спектр досліджуваних явищ потрапляють ті ідеї, образи, події, які тісно пов'язані із життєвими колізіями, уявленнями конкретних людей певної історичної епохи. Як зазначає сучасна дослідниця, мистецтвознавець М. Копиця, "це – той вимір теоретичних проблем історичних процесів, основним чинником якого називаємо "людський фактор" [6, с. 150]. Відтак, саме антропологічний вимір дослідження історико-культурних процесів може бути залучений для висвітлення для періоду у духовному житті суспільства, що отримав назву "хрущовської відлиги", початок якої було покладено доповіддю М. Хрущова на ХХ з'їзді КПРС.

Процеси суспільного та культурного оновлення, які отримали назву епохи "шістдесятництва" почалися задовго до хронологічного початку 1960-х років, а саме – відразу після смерті Йосипа Сталіна (1879-1953), що стала тією межею, за якою почалася послідовна кардинальна трансформація радянського суспільства. Вже у 1956 р. на ХХ з'їзді КПРС Хрущов прочитав доповідь про злочини Сталіна та його режиму, незабаром були реабілітовані чимало діячів культури і мистецтва, безпідставно звинувачені сталінським режимом, а з 1961 р. процес "десталінізації" суспільства був офіційно схвалений владою. Відбувалася повна або часткова реабілітація репресованих народів – кабардинців, калмиків, чеченців та ін. Впала й "залізна завіса" між Радянським Союзом та країнами Заходу, розпочався курс на "розрядку напруженості" у міжнародній політиці.

На тлі означених процесів, на зламі історичних епох в Україні прийшла нова плеяда творчої та наукової інтелігенції, яка почала відродження перерваної культурно-модерністської традиції 20-х рр. ХХ ст. та заклала підвалини для формування національно-культурного напрямку в розвитку української культури 60-х рр. ХХ ст. Саме це покоління молоді – поети, прозаїки, критики, перекладачі, художники, науковці, студенти, робітники різних переконань та поглядів, які розпочали свій творчий шлях на межі 50-60-х рр. одразу привернувши до себе увагу не лише талантом, а й мужньою громадянською позицією та національною гідністю, називають "шістдесятниками". "Шістдесятники – велике явище другої половини ХХ століття, дивне своєю появою в непевну пору відлиги і стоїчним протистоянням неосталінізму та живучою енергією в пору лібералізації. Може найвидатніше явище в Одиссеї нашого відродження" – зазначає відомий український патріот-шістдесятник Є. Сверстюк [12, с. 24].

Щодо терміну "шістдесятники", то він був уперше використаний у 1960 році С. Рассадіним у журналі "Юність" для характеристики письменників, поетів, драматургів, які в період "відлиги" дістали можливість легального самовираження в літературі. Проте це поняття набуло значно ширшого резонансу і зосередило у собі потужний енергетичний потенціал тих, кого об'єднувала активна життєва позиція, небайдужість до болючих проблем, що постали перед суспільством у переломний час, інтерес до минулого України та намагання змінити на краще її майбутнє. Так, на думку А. Гусейнова існує надзвичайна складність понятійного охоплення явища "шістдесятників" саме тому, що воно знаменує собою не все покоління 60-х років, а лише те творче середовище, у якому "конкретні люди, які знали і підтримували один одного, сповідували певні цінності, на основі яких і були згуртовані" [3, с. 5].

Розгортання руху "шістдесятників" розпочалося на тлі першого етапу критики "культу особи Сталіна та його наслідків". Для подолання "сталінських деформацій" соціалізму передбачалося "повернутися до Леніна", тим самим культ Сталіна замінювався культом Леніна з відповідним ідеологічним наповненням. Наступним кроком став перегляд основних ідеалів: для розвитку суспільства таким став комунізм замість соціалізму; для розвитку держави – загальнонародна держава із комуністичним керівництвом (замість диктатури пролетаріату); для розвитку особистості – виховання нової людини, активного будівника комунізму (замість теорії "гвинтиків" та політики масових репресій). На противагу сталінської ідеї зливання націй висувалася ідея їх зближення та розквіту на основі ленінського принципу інтернаціоналізму.

І хоч вироблені нові ідеологічні пріоритети логічно вписувалися у процес оновлення тогочасного радянського суспільства, на практиці державно-партійні владні структури продовжували керуватися

адміністративно-командними принципами, методологічною основою яких був "бюрократичний технократизм", де немає місця людині та її потребам. Практична всевлада партійно-державної бюрократії прирекла усі установки "хрущовської відлиги" на статус соціальних ілюзій. Фактично із середини 60-х рр., особливо на межі 70-х, розрив між теорією та практикою, словом та ділом, продовжував стрімко зростати та став очевидним фактом. Втім, як зауважує В. Шинкарук, широкі демократичні прошарки суспільства, особливо молодь та інтелігенція зовсім інакше сприйняли "відлигу". Вони щиро повірили, що "переоцінка цінностей" торкається відносин між суспільством та індивідом, інституційованою громадськістю та особистістю, владою та свободою. "Індивід, особистість не можуть бути засобом реалізації цілей суспільства, навпаки, суспільство і держава мають сприяти творчій самореалізації особистості, гарантувати її права та свободи. Такий підхід став ідейно-світоглядною основою руху "шестидесятників" [15, с. 426].

У культурі та мистецтві 1960-х років, на думку сучасного мистецтвознавця О. Берегової, спостерігалися дві протилежні тенденції. Перша з них, прогресивна, підтверджувалася спробами подолання догматизму, розширення творчих можливостей митців. Влада почала виявляти ознаки певної терпимості, лібералізму, схильності до діалогу з суспільством та представниками творчої інтелігенції. Значно послаблюються ідеологічні лещата соціалістичного методу, художня творчість символізує протест проти нівелювання особистості, яке культивувалося тоталітарним режимом. Основна проблематика творів митців цього періоду пов'язана із прагненнями до правдивого відображення подій історії, морального вдосконалення людини, її духовного очищення та відродження. У багатьох творах домінантними стають духовні виміри, ідеї покаяння; такі проблеми як "людина-сучасність", "митець і влада" вирішуються в інтелектуальній, духовній площині. Після тривалого періоду ідеологічних гасел, соціальної заангажованості, нівелювання особистості вперше зазвучав голос митця.

Друга, консервативна, тенденція культури 1960-х років полягала у збереженні сталінських методів ідеологічного тиску на представників інтелігенції. Питаннями культури й мистецтва опікувався особисто М. Хрущов, який виявляв у цій сфері цілковите невігластво та непослідовність. Його висловлювання й вчинки часто були суперечливими. За його керівництвом країною було здійснено чимало ганебних прорахунків, зокрема, на початку 1960-х років було знищено багато церков задля розчищення місця під будівництво житла. Не припали до смаку М. Хрущову авангардний живопис, сучасний танець, додекафонна музика, джаз та інші види сучасного мистецтва [1].

На фоні нової суспільно-політичної ситуації на теренах української культури розпочалися процеси, пов'язані з активним формуванням потужних інтелектуально-творчих та націонал-демократичних рухів, що визначили духовну атмосферу соціокультурного буття від 60-х і до 90-х рр. XX ст. Їх виявом стали трансформації у науковому, культурно-мистецькому та політичному житті тогочасного українського суспільства, спричинені новаціями філософів-шістдесятників у сфері філософського знання, зверненням митців-літераторів, музикантів, художників до витоків національної культури та винайденням у мистецтві нових стилістичних напрямів, а також розгортанням легальної опозиції тоталітарному режимові з боку шістдесятників-дисидентів.

Видатним явищем наукового життя України 60-х рр. XX ст. стала Київська філософська школа – потужний світоглядно-антропологічний дискурс якої сформувався на ґрунті Інституту філософії АН УРСР, філософських кафедр Київського університету ім. Т. Г. Шевченка, перші випуски якого припадають на початок 50-х років. Саме з нього вийшла талановита філософська молодь, вихована на традиціях класичної, особливо німецької філософії й дозріла до сприйняття нових неортодоксальних ідей. Нові "віяння" у філософії в Україні пов'язані з діяльністю і творчістю визначного вченого Павла Васильовича Копніна. Вчений працював спочатку в Київському університеті, де він завідував кафедрою, а потім – з 1962 по 1968 рік – в Інституті філософії АН України. Як згадує М. Попович, "приїзд П. В. Копніна у Київ дуже скоро різко змінив атмосферу філософського життя у нашому місті. Поєднання незалежності та демократизму, властиві його поведінці були цілком не властиві для настроїв епохи" [11, с. 413].

П. Копніним було започатковано низку нових напрямків філософських досліджень: з логіки наукового пізнання, з філософської спадщини Києво-Могилянської академії, з соціології та деяких інших. Обраний вченим новітній філософський дискурс позначився на всій системі соціокультурних уявлень вітчизняної філософії. Крім того, він виявився співзвучним методологічному повороту світової філософської думки XX століття – екзистенціалізму, філософській антропології, фундаментальній онтології. Аналізуючи шлях становлення Інституту філософії АН УРСР, В. Шинкарук відзначає, що саме "Київський" період у житті П. В. Копніна – це головний період в його філософській творчості. Адже тут було написано й видано праці: "Діалектика як логіка" (1961), "Ідея як форма мислення" (1963), "Гіпотеза та пізнання дійсності" (1962), "Логічні засади науки" (1968), "Вступ до марксистської гносеології" (1968). Під його керівництвом і за його участю впродовж досить короткого часу було

створено кілька колективних монографій, серед них фундаментальну працю "Логіка наукового дослідження", видану в Москві (1965) й перекладену багатьма мовами за кордоном [11].

П. Копнін та співробітники очолюваного ним відділу Інституту філософії АН УРСР реалізували у своїх працях широку, новаторську програму дослідження форм і принципів наукового пізнання на засадах діалектичного переосмислення досягнень світової філософії й логіки науки, а також таких вузлових категорій наукового пізнання, як "проблема", "ідея", "гіпотеза", "теорія", "межі розвитку теорій", "науковий пошук", "рівні систематизації знань" тощо. Філософські досягнення П. Копніна та його школи дістали визнання не лише в СРСР, а й за його межами.

Предметом світогляду, на думку Копніна, має бути не "світ в цілому", а відношення "людина – оточуючий світ", що у своїй глибинній основі має евристичне значення для філософії у сенсі зміщення гносеологічної настанови на світоглядну з властивими їй домінантними креативними та ціннісно-смысловими характеристиками та орієнтацією на онтологію людини. "Завдяки цьому "діалектично-логічному" й "антропологічному" повороті в інтеграції предмета філософії, П. Копнін став одним із фундаторів того напрямку в дослідженнях в Україні, який дістав назву Київська філософська школа" – зазначає В. Шинкарук [15, с. 12].

На ще один, доволі визначальний та специфічний для того часу контекст, що визначає принципову позицію П. Копніна в умовах тогочасних українських реалій, вказує у своїх спогадах М. Попович: "не приймаючи націонал-комуністичного провінціалізму, П. Копнін з великою увагою відносився до молодіжного націонал-демократичного руху, пов'язаного тоді передусім із іменем Івана Дзюби" [11, с. 424].

Слід зауважити, що у широкому історичному та соціально-політичному розумінні національно-демократичний рух, що розгорнувся в Україні у повоєнні роки та набував різних форм вияву у 60-ті рр. і до самого часу здобуття державної незалежності, мав безпосередній вплив на морально-психологічну ситуацію в країні, а також впливав на специфіку формування її культурного простору. Його визначальною ознакою у цей період стала діяльність українських патріотів-шістдесятників, яку можна охарактеризувати як легальну опозицію тоталітарному режимові, насамперед його національній русифікаторській політиці щодо України. Серед найпомітніших постатей національно-культурного та політичного руху опору – І. Дзюба, І. Драч, М. Вінграновський, І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Стус, В. Симоненко, Л. Костенко, В. Чорновіл, В. Шевчук та багато ін.

Головна суть їхніх програмових засад полягала у реалізації двоєдиного завдання, а саме – покладаючись на конституційні закони, а також концептуальні принципи марксистської теорії, зокрема національно-державного будівництва, вони прагнули, з одного боку, зупинити політику тотальної русифікації та поглибити національну свідомість українців, а з іншого – розширити національно-політичні і культурні права українського народу, поступово реалізовувати відоме гасло національно-патріотичних діячів початку 20-х рр.: неухильно насичувати радянську форму державності національним змістом, тобто реально відновлювати повноту державної незалежності України.

Так, у грудні 1965 р. відкритого листа керівникам партії та уряду України П. Шелесту та В. Щербицькому надіслав І. Дзюба, до якого додав працю "Інтернаціоналізм чи русифікація?" [9]. Головною метою, яку поставив автор книги – довести владі, що її культурно-національна політика, яка проводиться під гаслами інтернаціоналізму є згубною для українців і веде до русифікації. І. Дзюба навів численні факти з офіційних джерел і статистики про звуження використання української мови, принизливий стан української освіти, книговидавництва, преси, театру. Книга І. Дзюби звучала як звинувачення тоталітарному режимові у нищенні культури, приховуванні від народу справжніх національних культурних цінностей. У свою чергу влада, не маючи серйозних аргументів проти відкритого звинувачення письменника, спромоглася лише на те, щоб після тривалого цькування І. Дзюбу виключили з членів спілки письменників, позбавивши тим самим права на творчість.

Провідною у діяльності шістдесятників можна назвати культурницьку течію, її представники – тогочасна творча молодь, серед якої художники А. Горська, І. Гончар, П. Заливаха, В. Зарецький, Л. Семикіна, Г. Севрук та ще цілий ряд митців Києва, Харкова, Одеси, Львова та інших міст України. Ці майстри потягнулися до національних джерел української духовності. Ними розроблялися фольклорно-етнографічні мотиви, міфопоетика та історична символіка, були створені серії портретів сучасників. Зріс інтерес до мистецтва 1920-1930-х рр. Це знайшло вияв у знайомстві із творами О. Богомазова, Г. Нарбута, О. Мурашка, О. Новаківського, І. Падалки, В. Пальмова, раннього А. Петрицького, майстрів кола М. Бойчука, які увесь цей час фактично перебували під заборорою і залишалися невідомими не тільки широкому загалу, а й багатьом професіоналам.

Переосмислення культурно-мистецького шару "розстріляного відродження" втілювалося у творах монументального мистецтва, у ряді цікавих задумів щодо оформлення інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд. Як зауважує вітчизняний мистецтвознавець М. Криволапов, "відбувався

складний, можливо в чомусь суперечливий процес пізнання образної структури, формально-виражальних засобів авангардного та народного мистецтва, що у свою чергу зумовлювало підхід, який суттєво різнився із загальноприйнятим у цей час" [7, с. 266]. Поряд з цим, відкритий тиск влади призвів до посилення політизації культурницького руху, а до офіційно задекларованих "згори" гасел боротьби з формалізмом, абстракціонізмом та іншими "ізмами" – проявами ворожої буржуазної ідеології – обов'язково додавався заклик невтомно боротися з проявами "буржуазного націоналізму", привід якого незмінно нависав над діячами культури та мистецтва України, починаючи з 1945 року.

Символічним виявом означених процесів стало знищення за прямою вказівкою ЦК КПУ вітражу у вестибюлі Київського державного університету ім. Т. Шевченка, виготовленого з нагоди 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка художниками-шістдесятниками А. Горською, П. Заливахою, Л. Семикіною та ін. У цій монументальній роботі постав образ гнівного Кобзаря, що пригорнув покривджену жінку – Україну і у високо піднятій руці тримав книгу із словами "Возвеличу отих малих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово". Втім, твір викликав агресивне неприйняття як з боку партійної номенклатури, так і з боку керівництва та творчого колективу Спілки художників України (СХУ). Про це свідчить рішення бюро при правлінні СХУ по Київській області від 13.09.1964 р.: "Вітраж дає грубо спотворений архаїзований образ Т. Г. Шевченка, який не має нічого спільного з образом великого революціонера-демократа [...]. В такому ж іконописному дусі витримано в ескізі образ Катерини, який є нічим іншим, як стилізованим образом Богоматері [...]. Риси іконописності в образі Шевченка збігаються з навмисним огрубленням його портретних рис і образу жінки, який має символізувати Україну [...]. Шевченкові слова, висмикнуті з контексту і написані церковнослов'янською в'язю (кирилицею) звучать ідейно двозначно [...]. Художники створили твір глибоко чужий принципам "соціалістичного реалізму" [7, с. 266]. Визначний твір було оголошено ідеологічно шкідливим, а його авторів виключено з числа Спілки художників.

З метою припинення національно-культурного руху партійне керівництво України, першим у СРСР, у 1965 р. заарештувало і згодом засудило його 25 найактивніших учасників. Однак, 5 вересня 1965 р. на прем'єрі фільму "Тіні забути предків" С. Параджанова в кінотеатрі "Україна" пролунали виступи І. Дзюби, В. Чорновола, В. Стуса на захист засуджених та проти репресій інтелігенції. Частина провідних діячів культури, серед яких були М. Стельмах, А. Малишко, Г. Майборода, С. Параджанов, молоді письменники В. Коротич, Л. Костенко, І. Драч, авіаконструктор О. Антонов звернулися із питанням до партійних органів про роз'яснення причин арештів. Група художників прохала переглянути справу П. Заливахи, І. Світличного [10].

Після процесів 1965-1966 рр. влада ще більше посирила тиск на інтелігенцію. У 1966 р. відділ науки і культури ЦК КПУ утворив комісію, яка припинила розвиток українського поетичного кіно, обмежила в прокаті знамениті фільми С. Параджанова "Тіні забутих предків", Л. Осики "Камінний хрест" (1968), Ю. Ілленка "Білий птах з чорною ознакою" (1972). На довгі роки на полицях опинилися такі творчі шедеври, як "Київські фрески" С. Параджанова, "Криниця для спраглих" Ю. Ілленка, фільми К. Муратової.

Неодноразові звернення в партійно-державні органи учасників руху опору на захист національно-культурних та політичних прав українського народу, а також їхні самвидавчеські публікації загалом не мали антиконституційного характеру. Незважаючи на це, причетні до видання та поширення подібних матеріалів були жорстко покарані. Внаслідок масових арештів, насамперед 1965-1966 та 1972-1973 років було ув'язнено та заслано в ГУЛАГівські табори кілька десятків учасників руху опору, зокрема його провідні діячі: Іван Світличний, В'ячеслав Чорновіл, Петро Григоренко, Євген Сверстюк, Василь Стус, Валерій Марченко, Євген Пронюк, Михайло Осадчий, Валентин Мороз, Панас Заливаха, Ірина та Ігор Калинці та багато інших.

Втім, протести проти масових політичних репресій в Україні ставали більш активними. Так, 3 квітня 1968 року 139 діячів науки, літератури і мистецтва, а також робітники і студенти у листі державно-партійному керівництву СРСР заявляли, що політичні судові процеси стають засобом придушення інакомислячих та громадської активності й соціальної критики, що є "глухом над найвищим законом нашої країни – Конституцією Радянських Соціалістичних Республік" та є незаперечним свідченням щораз сильнішої реставрації сталінізму [...]. На Україні, де порушення демократії доповнюються та загострюються перекрученнями в національному питанні, симптоми сталінізму виявляються ще виразніше і брутальніше" [8, с. 456]. Під цим та іншими протестаційними зверненнями стояли підписи Сергія Параджанова, Івана Дзюби, Ліни Костенко, В'ячеслава Чорновола, Андрія Малишка, братів Георгія та Платона Майбороди, Віталія Кирейка, Івана Драча, Михайлини Коцюбинської, Алли Горської, Валерія Шевчука та інших.

Водночас наростав спротив наукової і творчої інтелігенції проти спотворення минулого України, за відновлення й утвердження національної ідентичності та історичної пам'яті українського народу. Учасники руху опору основне вістря критики спрямували проти імперської концепції історії

Росії, за якою вона характеризувалася, з одного боку, як єдина спадкоємниця державотворчих традицій, зокрема періоду Київської Русі, а з другого – як "собиратель" східнослов'янських народів в єдиній російській державі, що повинно було підтвердити концепцію "єдиного російського народу", а отже, заперечити право українського народу на державну незалежність. Інтелігенція, насамперед творча, за всіх обставин була не тільки оборонцем національної ідентичності українського народу, але й реальним збудником його патріотичних поривань за волю та національну незалежність.

В цілому, з другої половини 60-х рр. XX ст. фактично припинився розвиток тієї посправжньому життєдайної гілки української культури, яку виплекали "шістдесятники". Втім, через кілька років талановита молодь, у рамках тоталітарної культури, сформувала її альтернативу – культуру національного відродження і незалежності.

Література

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть : монографія / О. Берегова. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2013. – 232 с.
2. Волков С. М. Інституцізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. Волков. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 248 с.
3. Гусейнов А. Н. В. Мотрошилова и философы-шестидесятники / А. Гусейнов // Мотрошилова Н. В. Работы разных лет: статьи и эссе. – М.: Феноменология-Герменевтика, 2005. – С. 4-12.
4. Дзюба І. М. З криниці літ / І. М. Дзюба. – К.: Обереги, 2001. – Т.2. –К. [б.в.], 2001. – 848 с.
5. Залужна А. Є. Морально-естетичні засади життєвого світу людини : монографія / А. Є. Залужна. – Рівне: НУВГП, 2012. – 238с.
6. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія / М. Д. Копиця. – К.: Автограф, 2008. – 528 с.
7. Криволапов М. О. Українське мистецтво XX століття в художній критиці. Теорія. Історія. Практика / М. Криволапов. – К.: КИТ, 2010. – 476 с.
8. Лист 139 діячів науки, літератури і мистецтва, робітників і студентів Генеральному секретарю ЦК КПРС, голові Ради Міністрів та голові Президії Верховної Ради СРСР з приводу масових політичних репресій в Україні // Україна: антологія пам'яток державотворення, Х-XX ст.: у 10 т. / редкол. І. М. Дзюба [та ін.]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2008. – Т. 9. – С. 454-457.
9. Лист Івана Дзюби ЦК Компартії України та Раді Міністрів з приводу масових політичних арештів // Україна: антологія пам'яток державотворення, Х-XX ст.: у 10 т. / редкол. І. М. Дзюба [та ін.]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2008. – Т. 9. – С. 426-430.
10. Листи-протести української інтелігенції до партійного керівництва з приводу масових політичних арештів в Україні (жовтень 1965 року) // Україна: антологія пам'яток державотворення, Х-XX ст.: у 10 т. / редкол. І. М. Дзюба [та ін.]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2008. – Т. 9. – С. 424.
11. Попович М. В. П. В. Копнин: человек и философ / М. В. Попович // Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век: В 2-х кн. / под ред. В. А. Лекторского. Кн. II. 60-80-е гг. – М.: РОССПЭН, 1998. – С. 412-425.
12. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К.: Знання, 1993. – 256 с.
13. Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу: нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників / В. Г. Табачковський; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – 297 с.
14. Україна: антологія пам'яток державотворення, Х-XX ст.: у 10 т. / редкол. І. М. Дзюба [та ін.]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2008. – Т. 9: Час випробувань. Консолідація національно-патріотичних сил (1939-початок 80-х років XX ст.) / упор. Ю. Сливка. – 2009. – 734 с.
15. Шинкарук В. И. "Хрущевская оттепель". Новые тенденции в исследованиях института философии АН Украины в 60-х годах" / В. И. Шинкарук // Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век: В 2-х кн. / под ред. В. А. Лекторского. Кн. II. 60-80-е гг. – М.: РОССПЭН, 1998. – С. 425-429.

References

1. Berehova O. Intehratyvni protsesy v muzychnii kulturi Ukrainy XX – XXI stolit : monohrafiia / O. Berehova. – K.: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2013. – 232 s.
2. Volkov S. M. Instytulizovani sotsiokulturni systemy:rehionalna spetsyfika ta dynamika / S. Volkov. – K.: In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2010. – 248 s.
3. Guseinov A. N. V. Motroshilova i filosofiy-shestidesiatniki / A. Guseinov // Motroshilova N. V. Raboty raznykh let: stat'i i esse. – M.: Fenomenologiya-Germeneytika, 2005. – S. 4-12.
4. Dziuba I. M. Z krynytsi lit / I. M. Dziuba. – K.: Oberehy, 2001. – T.2. –K. [b.v.], 2001. – 848 s.
5. Zaluzhna A. Ye Moralno-estetychni zasady zhyttievovho svitu liudyny : monohrafiia / A. Ye. Zaluzhna. – Rivne: NUVHP, 2012. – 238 s.
6. Kopytsia M. D. Epistolohiia v labiryntakh muzychnoi istorii: monohrafiia / M. D. Kopytsia. – K.: Avtohrاف, 2008. – 528 s.

7. Kryvolapov M. O. Ukrainske mystetstvo XX stolittia v khudozhnii krytytsi. Teoriia. Istoriia. Praktyka / M. Kryvolapov. – K.: KYT, 2010. – 476 s.
8. Lyst 139 diiachiv nauky, literatury i mystetstva, robitnykiv i studentiv Heneralnomu sekretariu TsK KPRS, holovi Rady Ministriv ta holovi Prezydii Verkhovnoi Rady SRSR z pryvodu masovykh politychnykh represii v Ukraini // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 454-457.
9. Lyst Ivana Dziuby TsK Kompartii Ukrainy ta Radi Ministriv z pryvodu masovykh politychnykh areshitiv // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 426-430.
10. Lysty-protesty ukrainskoi intelihentsii do partiinoho kerivnytstva z pryvodu masovykh politychnykh areshitiv v Ukraini (zhovten 1965 roku) // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 424.
11. Popovich M. V. P. V. Kopnin: chelovek i filosof / M. V. Popovich // Filosofiia ne konchaetsia... Iz istorii otechestvennoi filosofii. XX vek: V 2-kh kn. / pod red. V. A. Lektorskogo. Kn. II. 60-80-e gg. – M.: ROSSPEN, 1998. – S. 412-425.
12. Sverstiuk Ye. Bludni syny Ukrainy / Ye. Sverstiuk. – K.: Znannia, 1993. – 256 s.
13. Tabachkovskiy V. H. U poshukakh nevtrachenoho chasu: narysy pro tvorchu spadshchynu ukrainskykh filosofiv-shistdesiatnykiv / V. H. Tabachkovskiy; In-t filosofii im. H. S. Skovorody NAN Ukrainy. – K.: Vydavets PARAPAN, 2002. – 297 s.
14. Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9: Chas vyprobuhan. Konsolidatsiia natsionalno-patriotichnykh syl (1939-pochatok 80-kh rokiv XX st.) / upor. Yu. Slyvka. – 2009. – 734 s.
15. Shinkaruk V. I. "Khrushchevskaia ottepel'". Novye tendentsii v issledovaniiakh instituta filosofii AN Ukrainy v 60-kh godakh" / V. I. Shinkaruk // Filosofiia ne konchaetsia... Iz istorii otechestvennoi filosofii. XX vek: V 2-kh kn. / pod red. V. A. Lektorskogo. Kn. II. 60-80-e gg. – M.: ROSSPEN, 1998. – S. 425-429.

УДК 791.6(477)+398

Гоцалюк Алла Анатоліївна
кандидат історичних наук,
доцент кафедри українознавства
Міжрегіональної академії
управління персоналом

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЕ СВЯТО ЯК ДУХОВНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття розкриває роль календарно-обрядового свята як духовного феномену у контексті трансляції прадавніх обрядових традицій, залучення людини до сімейних цінностей.

Ключові слова: українська культура, свято, обряд, традиція, сімейні цінності, вертеп, щедрівки, колядки.

Гоцалюк Алла Анатоліївна, кандидат исторических наук, доцент кафедры украиноведения Межрегиональной академии управления персоналом

Календарно-обрядовий празник як духовний феномен української культури

Стаття раскрывает роль календарно-обрядового праздника как духовного феномена в контексте трансляции древних обрядовых традиций, приобщения человека к семейным ценностям.

Ключевые слова: украинская культура, праздник, обряд, традиция, семейные ценности, вертеп, щедривки, колядки.

Hotsalyuk Alla, Ph.D., assistant professor of Ukrainian Studies Interregional Academy of Personnel Management

The calendar ritual celebration as a spiritual phenomenon of the Ukrainian culture

The article reveals the role of the calendar ceremonial feast as a spiritual phenomenon in the context of the translation the old ceremonial traditions, the familiarizing person to the family values.

The calendar customs and ceremonies, which revealed the ethnic specificity of the people; the features that certify the genetic commonality and the same or similar patterns of the historical development of the certain ethnic groups and some characteristics of the universal culture are the most persistent traditional elements of the spiritual culture. From this perspective, the study of the calendar customs and traditions plays a special role in the complex of the urgent problems of the modern cultural history and philosophy. In the last quarter of the twentieth century, especially the problem of historical transformation of the of the components of the ritual culture of our people are actualized. The period of the XXth – beginning of the XXI-st century is characterized by the gradual growth of the scientific interest in the origins of the traditional ethnic culture in the regional manifestations, but it slowed down by the economic and political

7. Kryvolapov M. O. Ukrainske mystetstvo XX stolittia v khudozhnii krytytsi. Teoriia. Istoriia. Praktyka / M. Kryvolapov. – K.: KYT, 2010. – 476 s.
8. Lyst 139 diiachiv nauky, literatury i mystetstva, robitnykiv i studentiv Heneralnomu sekretariu TsK KPRS, holovi Rady Ministriv ta holovi Prezydii Verkhovnoi Rady SRSR z pryvodu masovykh politychnykh represii v Ukraini // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 454-457.
9. Lyst Ivana Dziuby TsK Kompartii Ukrainy ta Radi Ministriv z pryvodu masovykh politychnykh areshitiv // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 426-430.
10. Lysty-protesty ukrainskoi intelihentsii do partiinoho kerivnytstva z pryvodu masovykh politychnykh areshitiv v Ukraini (zhovten 1965 roku) // Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9. – S. 424.
11. Popovich M. V. P. V. Kopnin: chelovek i filosof / M. V. Popovich // Filosofiia ne konchaetsia... Iz istorii otechestvennoi filosofii. XX vek: V 2-kh kn. / pod red. V. A. Lektorskogo. Kn. II. 60-80-e gg. – M.: ROSSPEN, 1998. – S. 412-425.
12. Sverstiuk Ye. Bludni syny Ukrainy / Ye. Sverstiuk. – K.: Znannia, 1993. – 256 s.
13. Tabachkovskiy V. H. U poshukakh nevtrachenoho chasu: narysy pro tvorchu spadshchynu ukrainskykh filosofiv-shistdesiatnykiv / V. H. Tabachkovskiy; In-t filosofii im. H. S. Skovorody NAN Ukrainy. – K.: Vydavets PARAPAN, 2002. – 297 s.
14. Ukraina: antolohiia pamiatok derzhavotvorennia, X-XX st.: u 10 t. / redkol. I. M. Dziuba [ta in.]. – K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – T. 9: Chas vyprobuhan. Konsolidatsiia natsionalno-patriotichnykh syl (1939-pochatok 80-kh rokiv XX st.) / upor. Yu. Slyvka. – 2009. – 734 s.
15. Shinkaruk V. I. "Khrushchevskaia ottepel'". Novye tendentsii v issledovaniiakh instituta filosofii AN Ukrainy v 60-kh godakh" / V. I. Shinkaruk // Filosofiia ne konchaetsia... Iz istorii otechestvennoi filosofii. XX vek: V 2-kh kn. / pod red. V. A. Lektorskogo. Kn. II. 60-80-e gg. – M.: ROSSPEN, 1998. – S. 425-429.

УДК 791.6(477)+398

Гоцалюк Алла Анатоліївна
кандидат історичних наук,
доцент кафедри українознавства
Міжрегіональної академії
управління персоналом

КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВЕ СВЯТО ЯК ДУХОВНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Стаття розкриває роль календарно-обрядового свята як духовного феномену у контексті трансляції прадавніх обрядових традицій, залучення людини до сімейних цінностей.

Ключові слова: українська культура, свято, обряд, традиція, сімейні цінності, вертеп, щедрівки, колядки.

Гоцалюк Алла Анатоліївна, кандидат исторических наук, доцент кафедры украиноведения Межрегиональной академии управления персоналом

Календарно-обрядовий празник як духовний феномен української культури

Стаття раскрывает роль календарно-обрядового праздника как духовного феномена в контексте трансляции древних обрядовых традиций, приобщения человека к семейным ценностям.

Ключевые слова: украинская культура, праздник, обряд, традиция, семейные ценности, вертеп, щедривки, колядки.

Hotsalyuk Alla, Ph.D., assistant professor of Ukrainian Studies Interregional Academy of Personnel Management

The calendar ritual celebration as a spiritual phenomenon of the Ukrainian culture

The article reveals the role of the calendar ceremonial feast as a spiritual phenomenon in the context of the translation the old ceremonial traditions, the familiarizing person to the family values.

The calendar customs and ceremonies, which revealed the ethnic specificity of the people; the features that certify the genetic commonality and the same or similar patterns of the historical development of the certain ethnic groups and some characteristics of the universal culture are the most persistent traditional elements of the spiritual culture. From this perspective, the study of the calendar customs and traditions plays a special role in the complex of the urgent problems of the modern cultural history and philosophy. In the last quarter of the twentieth century, especially the problem of historical transformation of the of the components of the ritual culture of our people are actualized. The period of the XXth – beginning of the XXI-st century is characterized by the gradual growth of the scientific interest in the origins of the traditional ethnic culture in the regional manifestations, but it slowed down by the economic and political

factors. The genesis of the traditions and customs many scientists explained in the different ways. The scientists of the past centuries have seen the origin of the calendar events from the eastern mythology – the Indian and Iranian, which was typical for the scientific disciplines in the middle of the XXist century. Others saw the influence of Greek and Roman traditions. The myths, legends, fairy tales, songs, and over time – the annals of ancient Slavs, especially the eastern, kept the history of the ordering of the universe, the history of the cosmos. It is because they learn about the natural and human world, the moral norms of the life, the customs and celebrations of our ancestors. Although the religious and mythological integrity of the paganism, its spiritual element during the Christianization was been affected, our ancestors were able to save more and to adapt to the new religion (holidays and some traditions). The content of the holidays that were traditionally observed in the religious and national life radically changed with the arrival of the Christianity on the territory of the Russia. The calendar rites and the pre-Christian celebration were determined by of the annual cycle and represented a significant part of the traditional household spiritual culture. Accordingly, they determined the entire order of the human life in the course of the year, recorded his natural rhythm in the external signs. Their inner essence was controlled by two factors: natural and recessional processes of the human activity and seasonality of the nature. The beliefs about the unity of the universe, especially the vertical model: otherworldly, earthly and heavenly worlds preserved among the festivals and rituals of the calendar cycle of the Ukrainians. The ideological imagination of our distant ancestors very clearly can be traced in the Ukrainian rites that the arrival of a new season of the year depends on the ancestors of the other world. Therefore, the traditions of the honoring of the dead are so strong developed and preserved in the spring, although the cult of the ancestors is common to all transitional moments in the nature: from spring to summer and then the autumn, winter. A new concept of the spiritual development of the people, combined with the development of the culture and the revival of its rituals, festive culture has been put forward since the gaining sovereignty of the Ukrainian state. The festively-ceremonial culture by the certain degree affected on the formation of the education, ethics of relations within the family. Especially impressively respectful attitude to the family values are shown in the festivals and ceremonies associated with the winter cycle in the Hutsul region. In the other regions of the Ukraine the call for revival of the spiritual culture and history of the nations contributed to the emergence of the new forms of the mass theatrical performances: the holidays Cossack's art, Cossack furs, holidays of the "Singing field" and others. The high level of the improvisation, dynamic, emotional looseness, adequate display of the phenomena of the social reality inherent in the calendar ritual holidays as a spiritual phenomenon of the Ukrainian culture. Again the forgot den is raised; sing the Christmas carols are song; mummers wish happiness, health and well-being of the people. The Christmas carols and New Year songs, turning to the people, give him spiritual power. This folklore is modified by means of the application of different types of plastics, in particular, rooted in the ancient calendar and household rites and festivity. This contributes to the reproduction of the ancient artistic traditions, which is especially important for youth participation in the ceremonial feasts.

Key words: the Ukrainian culture, celebration, ceremony, tradition, family values, nativity scene, New Year songs, carols.

Відродження та становлення національної культури невід'ємне від повернення із забуття старовинних вірувань та народних обрядів. Український народ зміг зберегти обрядові традиції, які йдуть від кореня етнофонду культури, зокрема, функціональне призначення свят, необхідних у життєдіяльності людини.

Календарні свята та обряди етнографічної групи українців увібрали в себе основні риси соціального життя. Позначені впливом основного господарсько-культурного типу, вони розкривають комунікативну, естетичну, морально-етичну функцію звичаїв та обрядів.

Традиційні елементи обряду, побутування яких підтримується нормами суспільної поведінки й психології, утворюють емоційну святкову атмосферу своєю невимушеністю, елементами гротеску й карнавально-святковим світовідчуттям. Але головне – завдяки рисам традиційності обряд набуває неповторного, властивого лише конкретній місцевості колориту. Більш того, в традиційних обрядах люди намагаються в традиційній звичній для них формі задовольнити свої національні почуття.

У дослідницькій літературі зазначений аспект дослідження та супутні йому проблеми так чи інакше пов'язані з тематикою духовного аспекту обрядових традицій, однак ця проблема ще потребує свого розроблення стосовно їхньої ролі в розвитку суспільства, спадкоємності поколінь. Тому у цьому контексті зазначена проблема й стала метою дослідження нашої статті.

Передусім потрібно наголосити, що протягом XIX й XX ст. предметом обговорення вітчизняними науковцями була циклова теорія свята. Репрезентуючи її міфологічний напрям ("сонячну" концепцію), О. Потебня вважав походження святкової обрядовості наслідком впливу сонячної міфології давніх слов'ян [6].

Науковці стверджували наявність зв'язку календарних свят з переломними моментами у житті природи, зокрема, зимовим та літнім сонцестоянням. Однак надмірна ідеалізація міфу, розчиненого у природі, не дозволила піднятися до рівня з'ясування залежності духовному феномену свята від соціальної життєдіяльності людини.

В останню чверть XX ст. особливо актуалізувалася проблема історичної трансформації компонентів обрядової культури нашого народу. Період XX – початок XXI ст. характеризується

поступовим зростанням наукових інтересів до витоків традиційної етнокультури в регіональних проявах, однак він уповільнений через економічні і політичні фактори. Так, генезу традицій та звичаїв чимало вчених пояснювали по-різному: вчені минулих сторіч бачили походження календарних свят від східної міфології – індійської і іранської, що було характерно для наукових напрямків середини ХХІ сторіччя, а інші – вбачали впливи греко-римських звичаїв.

Сучасна наука користується порівняльно-типологічним методом дослідження календарного свята, специфіка якого міститься у врахуванні циклічності природних, господарських і соціокультурних процесів. До того ж у святково-обрядовій сфері функціонування традиції відбувається безпосередньо на основі взаємодії з практикою при суворій регламентації поведінки, усної трансляції досвіду через міфологію і фольклор [4].

Помітний внесок у вивчення свят та обрядів, особливо окремих етнографічних реалій зробив етнолог О. Курочкін. Особливо цінними є його міркування з приводу походження звичаїв водіння "Кози" та "Маланки". Так, монографічні дослідження етнографа присвячені перспективам розвитку української духовної святкової традиції в сучасних умовах, діалектиці старого і нового, традиційного й новаторського, національного та інтернаціонального в обрядовій творчості українців [7].

Дослідницею Е. Гаврилюк у своїй дисертації проаналізовано семантику та функції рослинних символів у традиційній календарній обрядовості українців як складової їхнього художнього і духовного світосприйняття. Доведено, що рослинний код української календарної обрядовості (в акціональному, реальному і вербальному вимірах) містить конкретну інформацію міфологічного характеру. У контексті традиційних календарних свят рослинні обрядові символи цілком вірогідно інтерпретувалися людьми з міфопоетичним світосприйняттям як своєрідні "ключі" у потойбічний світ. Ці висновки є цінними для розробки культурологічних моделей реконструкції архаїчної слов'янської обрядовості [3].

І. Пахолок досліджує звичаї та обряди Зелених свят, які є одним з найпопулярніших календарних свят у контексті української обрядової культури українців. Календарно-побутовий обрядовості Зелених свят в Україні випало на долю пройти тривалий та складний шлях свого розвитку. Дослідниця визначає різноманітні за характером чинники формування цього свята. По-перше, разом з прийняттям християнської релігії предки українців отримали новий календар православних церковних свят з новими традиціями. По-друге, це не заважало їм турбуватися про збереження власних. В результаті аналізу троїцько-русальних обрядодій автор приходить до висновку, що Зелені свята в своїй ідеологічній основі мають прадавні язичницькі традиції з пізнішим включенням елементів традицій християнських [9].

Дисертаційну роботу Л. Узунової присвячено дослідженню проблеми відродження традиційних обрядів у культурному житті сучасного Криму. У контексті налагодження міжконфесійних та міжнаціональних відносин населення цього регіону наголошується на важливості регенерації традиційних для півострова форм святково-обрядової культури з урахуванням ментальнісної специфіки усіх національних меншин та етнічних груп [12].

За допомогою порівняльного аналізу святково-обрядової культури вчені підійшли до осмислення окремих компонентів її структури, виявили причини виникнення деяких реліктових явищ, окреслили в загальноукраїнській основі святкової обрядовості специфічні локальні риси, характерні для українського етносу.

У будь-якій релігії свято є суттєвим елементом культу. Під час свята люди, зібравшись, звичайно, у радісному настрої, ушановують те чи інше природне явище, історичну подію, божество, подію в житті певної людини. Не були винятком і свята народу України.

Українські святкування вражають нас мудрістю, випробуваною віками, прагненням до ідеалу, пізнанням себе та навколишнього світу. Їх роль є особливо важливою нині, у добу глобалізації, що вносить певні негативні зміни в поглядах на сімейні цінності. Легковажне ставлення до шлюбних обов'язків, недотримання морально-етичних приписів у взаємовідносинах між батьками, дітьми і онуками актуалізує механізми етновиховної системи у традиційній культурі.

"Найбільш стійкими традиційними елементами духовної культури, зазначає Ю. Бромлей, є, наприклад, календарні звичаї та обряди, в яких виявляються, по-перше етнічна специфіка того чи іншого народу, по-друге – риси, що засвідчують генетичну спільність та однакові чи подібні закономірності історичного розвитку певних етносів, і по-третє – ознаки, властиві загальнолюдській культурі. З цієї точки зору дослідження календарних звичаїв та обрядів теж відіграє особливу роль у комплексі невідкладних завдань сучасної етнографічної науки" [2, с. 364].

"Святкувати" для наших предків значило "не працювати", нічого не робити. У сучасній українській мові термін "свято" (синоніми: празник (розм.), урочистість) вже не має безпосереднього зв'язку з релігією й частіше визначається як день урочистого відзначення вузлових подій та знаменних дат [11]. Свята

виступають альтернативою будням, "святкове" – "буденному". У сучасній культурологічній літературі "свято" визначається як урочистий день, який встановлюється на честь певної визначної події у житті держави та суспільства й відзначається у відповідності з датами місцевого календаря [5, с. 217].

З кожного історичного шару культура виокремлює дуже різні за зовнішніми характеристиками особистості й події, які здатні сформувати нову аксіологічну систему парадигматичних констант, санкціонуючи їх своїм високим культурним статусом, і репрезентувати складну культурну парадигму у всіх сферах сучасного життя [8].

У цілому в культурі народу колективна індивідуалізація здійснюється на основі саме цих прадавніх національних архетипів. Масова й повсякденна культура матеріалізують духовну складову вектора історизації у формі розрізнених артефактів, які являють собою різні варіанти відтворення (від ідеологічних конструкцій до іронічної гри) таких традицій, як народні свята й народні ремесла, праця на землі, державність, релігійність [8].

У давніх слов'ян, зокрема східних, історію впорядкування всесвіту, історію космосу містили міфи, легенди, казки, пісні, а згодом – літописи. Саме з них дізнаємося про природний і людський світ, про моральні норми життя, про звичаї і свята наших предків. Яку величезну інформацію дають нам щедрівки, колядки, веснянки, пісні весільні й поховальні, численні приказки, примовки, прислів'я і загадки! І хоча релігійно-міфологічну цілісність язичництва, його духовний елемент в період християнізації було порушено, наші пращури зуміли багато зберегти і пристосувати до нової релігії (і свята, і певні традиції).

З приходом на терени Русі християнської релігії докорінно змінився зміст свят, які традиційно відзначалися в релігійному житті та народному побуті.

Календарні обряди та дохристиянські святкування детермінувалися річними циклами й становили значну частину традиційно-побутової духовної культури. Відповідно вони визначали весь розпорядок людського життя упродовж року, фіксували його ритмічність за природними, зовнішніми ознаками. Їх внутрішню суть регулювали два чинники: природність та стадіальність процесів людської життєдіяльності й сезонність природи.

У дохристиянську давнину фундаментальною основою свят та календарних обрядів виступала релігійна складова, яка ґрунтувалася на космогонічних знаннях та віруваннях. Політеїзм прадавніх українців підкріплювався вшануванням відповідних свят. Серед таких свят, що тривали впродовж року й утворювали "Коло Свароже", відзначалися: Свято Різдва-Коляди, Водосвяття, Громниці, Колодія, Новоліття, Вербниці, Великдень, Зелені свята, Купайла, Світовида, Покрови, Долі [1].

Серед свят і обрядів календарного циклу українців збереглися вірування про єдність Всесвіту, особливо його вертикальної моделі: потойбічний світ, земний і небесний. В українській обрядовості дуже чітко простежується світоглядна уява наших далеких пращурів про те, що прихід нової пори року залежить від пращурів потойбіччя – вірію. Власне тому так розвинені й збережені звичаї шанування померлих весною, хоча культ пращурів притаманний усім переходовим моментам у природі: від весни до літа, потім до осені, зими.

Поряд з тим, власне на сільськогосподарській концепції народного календаря трималися різні обрядові дійства та ритуали у релігійному, політичному й громадському житті. Із набуттям суверенності українською державою було висунуто нову концепцію розвитку духовності народу, поєднаного з розвитком культури, відродженням його обрядово-святкової культури. Релігійні свята українців зазнали на собі впливу двовір'я. Як у минулому, так і тепер спостерігається перенесення функцій язичницьких богів на особу Ісуса Христа і святих мучеників, надання побутовим язичницьким звичаям християнської інтерпретації і символіки (зокрема, віра в святенність покуття, прикрашання рушниками ікон тощо), паралельне відправлення язичницьких і християнських обрядодій, поєднання обрядових свят: Різдва Христового і Коляди, Купала і свята Іоанна Хрестителя тощо.

Нині відновлені й широко практикуються театралізовані масові обряди та свята всіх річних циклів – "Різдвяні вертепи", "Новорічні колядування", "Закликання весни", "Великодні дзвони", "Заплітання шуму", старовинне дійство "Вулиця" тощо. В багатьох регіонах України повернені до громадського побуту традиційні народні свята "Зелене поділля", "Купала".

Багато релігійних свят у сучасній незалежній Україні проводяться із застосуванням світських елементів, але із збереженням віками складеного ритуалу. Державними з релігійних свят стали Різдво, Великдень і Трійця. Як вважають українські науковці О. Різник і О. Грищенко, більшість українських громадян святкує їх не з релігійних переконань, а з поваги до культурної традиції, духовності народу.

Водночас політична атмосфера є безпосередньо присутньою у святі. Фальш, протиріччя, розлади у суспільстві в повному обсязі відчутні у святі. Масове свято, ініційоване зверху та не підкріплене життєвою правдою, не відповідає суті масового народного дійства та приречене на

зникнення. Наприклад, коли в Елладі занепали суспільні ідеали і демократія, разом з ними щезли й народні свята. Наявність нетрадиційних релігій і вільне проведення релігійних свят їхніми представниками свідчить про свободу віросповідання в нашій країні та зміцнення демократії.

Святоково-обрядова культура певною мірою впливала на формування вихованості, етики стосунків в сім'ї. Особливо виразно шанобливе ставлення до сімейних цінностей виявляється у святах і обрядах, пов'язаних з зимовим циклом на Гуцульщині. В інших регіонах України заклик до відродження духовної культури нації та історії сприяв появі нових форм масових театралізованих дійств: свят кобзарського мистецтва, козацьких забав, свят "співочого поля" та ін.

Доступність і зрозумілість фольклорних фестивалів, ярмарок та народних гулянь робить їх привабливими для різних категорій населення. Плідною святковотворчою діяльністю займаються нині активісти культурно-національних товариств (болгарських, єврейських, угорських, польських та ін.). Національні свята організуються в місцях компактного проживання представників певного етносу.

У кожного регіону в Україні є свої особливості проведення трудових, сімейно-побутових, родинних обрядів і свят. Вони організуються з врахуванням ретельно вивченої символіки та місцевої звичаєвості.

Масові народні свята як явище художньої культури включають у свою структуру яскраві обрядові дії. Наприклад, веснянки в Україні традиційно виконуються з елементами обрядового хороводного танцю, умовною імітацією трудових процесів, мімічними й пантомімічними деталями, які образно підкреслюють піднесений настрій учасників. При цьому симбіоз християнських і язичницьких уявлень найвиразніше простежується в накладанні християнських свят на обрядово-ритуальну структуру дохристиянського народного календаря і створення нових видозмінених язичницько-християнських обрядів [10, с. 18].

Отже, календарно-обрядовим святам як духовному феномену української культури внутрішньо притаманні: високий рівень імпровізаційності, динамізм, емоційна розкутість, адекватне відображення явищ соціальної дійсності. Найбільш яскраво, на наш погляд, проводяться зараз святкування Нового Року, Різдва, Водохреща. Святкують також Калиту, Маланку. Знову відроджений забутий вертеп; співають щедрівки, колядки; ряджені бажають щастя, здоров'я, добробуту людям. Колядки і щедрівки, повертаючись до народу, насажують його духовною силою. При цьому фольклор модифікується засобами застосування різноманітних видів пластики, зокрема, закорінених у стародавню календарно-побутову святковість та обрядовість зимово-весняної Масниці, літнього Купала, осінніх – обжинків, ярмарка й сільського весілля. Це сприяє відтворенню прадавніх мистецьких традицій, особливо важливого за участі молоді у обрядових святах.

Література

1. Бондар С. Філософсько-історичний зміст циклу православних свят у духовній культурі України XI–XIV ст. / С. Бондар // Давньоруське любомудріє. – К., 2006. – С. 34–75.
2. Бромлей Ю. В. Современные проблемы этнографии / Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1981. – 393 с.
3. Гаврилюк Е. Є. Рослинна символіка в контексті української календарної обрядовості: проблема семантико-функціонального аспекту : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук: спец. 10.01.07 "Фольклористика" / Е. С. Гаврилюк; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 18 с.
4. Гоцалюк А. А. Українські свята та обрядові дійства весняно-літнього циклу / А. А. Гоцалюк // Українознавство. – № 4. – 2008. – С. 250–252.
5. Закович Н. М. Празднично-обрядовая сфера социальной духовной культуры / Н. М. Закович; отв. ред. В. А. Зоц // Традиции, обряды, современность: сб. ст. – К.: Политиздат Украины, 1983. – 292 с.
6. Зиновьева Т. Синтез культур запада и востока на примере вертепных представлений / Т. Зиновьева // Восток – Запад: культура и цивилизация. – Одесса, 2004. – С. 278–283.
7. Курочкін О. В. Українці в сім'ї європейській. Звичаї, обряди, свята / О. В. Курочкін. – К.: Бібліотека українця, 2004. – 248 с.
8. Николаева Е. В. Исторические символы в российском рекламном дискурсе как конструкты национальной идентичности / Е. В. Николаева; под общ. ред. И. Е. Фадеевой // Семиозис и культура: сб. научн. статей. – Вып. 2. – Изд-во Коми пед. ин-та, 2006. – С. 232–238.
9. Пахолок І. Р. Зелені свята в українців: традиційні звичаї і обряди: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук: спец.: 07.00.05 – "Етнологія" / І. Р. Пахолок; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2011. – 208 с.
10. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.
11. Словник староукраїнської мови XIV – XV ст.: В 2-х т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1978. – 591 с.
12. Узунова Л. В. Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму : автореф. на дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтв: спец. 17.00.01 – "Теорія та історія культури" / Л. В. Узунова. – К.: ДАККиМ, 2003. – 19 с.

References

1. Bondar S. Filozofsko-istorychnyi zmist tsykladu pravoslavnykh sviat u dukhovnii kulturi Ukrainy XI–XIV st. / S. Bondar // Davnoruske liubomudriie. – K., 2006. – S. 34–75.
2. Bromlei Iu. V. Sovremennye problemy etnografii / Iu. V. Bromlei. – M.: Nauka, 1981. – 393 s.
3. Havryliuk E. Ye. Roslynna symbolika v konteksti ukrainskoi kalendarnoi obriadovosti: problema semantyko-funktsionalnogo aspektu: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. filol. nauk: spets. 10.01.07 "Folklorystyka" / E. S. Havryliuk; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. – K., 1999. – 18 s.
4. Hotsaliuk A. A. Ukrainski sviata ta obriady diistva vesniano-litnogo tsykladu / A. A. Hotsaliuk // Ukrainoznavstvo. – № 4. – 2008. – S. 250–252.
5. Zakovich N. M. Prazdnichno-obriadovaia sfera sotsial'noi dukhovnoi kul'tury / N. M. Zakovich; otv. red. V. A. Zots // Traditsii, obriady, sovremennost': sb. st. – K.: Politizdat Ukrainy, 1983. – 292 s.
6. Zinov'eva T. Sintez kul'tur zapada i vostoka na primere vertepnykh predstavlenii / T. Zinov'eva // Vostok – Zapad: kul'tura i tsivilizatsiia. – Odessa, 2004. – S. 278–283.
7. Kurochkin O. V. Ukraintsi v simi yevropeiskii. Zvychai, obriady, sviata / O. V. Kurochkin. – K.: Biblioteka ukraintsia, 2004. – 248 s.
8. Nikolaeva E. V. Istoricheskie simvoly v rossiiskom reklamnom diskurse kak konstrukty natsional'noi identichnosti / E. V. Nikolaeva; pod obshch. red. I. E. Fadevoi // Semiozis i kul'tura: sb. nauchn. statei. – Vyp. 2. – Izd-vo Komi ped. in-ta, 2006. – S. 232–238.
9. Pakholok I. R. Zeleni sviata v ukraintsiiv: tradytsiini zvychai i obriady: dys. na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata istorychnykh nauk: spets.: 07.00.05 – "Etnolohiia" / I. R. Pakholok; Lvivskiy natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. – Lviv, 2011. – 208 s.
10. Rybakov B. A. Iazychestvo drevnikh slavian / B. A. Rybakov. – M.: Nauka, 1981. – 608 s.
11. Slovyk staroukrainskoi movy XIV – XV st.: V 2-kh t. – T. 2. – K.: Naukova dumka, 1978. – 591 s.
12. Uzunova L. V. Vidrodzhennia tradytsiinykh sviat ta obriadyv v suchasnykh umovakh kulturnoho zhyttia Krymu: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstv: spets. 17.00.01 – "Teoriia ta istoriia kul'tury" / L. V. Uzunova. – K.: DAKKKiM, 2003. – 19 s.

УДК 008:379.8:316.61

Олійник Оксана Олексіївна
кандидат психологічних наук, доцент
кафедри культурології Київського національного
університету культури і мистецтв
e-mail: okleons@mail.ru

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ПІДЛІТКІВ В ПРОСТОРІ ДОЗВІЛЛЯ

У статті здійснено теоретичний аналіз проблеми соціалізації підлітків в сфері дозвілля. Увагу акцентовано на ролі дозвілля як сфери соціалізації у формуванні соціально-психологічних характеристик та індивідуальних якостей особистості в підлітковому віці. Означено роль традиційних інститутів соціалізації (сім'ї, системи освіти, громадських і спортивних організацій), наголошено на значущості стихійних умов соціалізації (масової культури: Інтернету, телебачення) в особистісному розвитку підлітків. Розглянуто взаємозв'язок освіти і дозвілля в соціалізації сучасного підлітка.

Ключові слова: інститути і сфери соціалізації, дозвілля, особистість, підліток, освіта, масова культура.

Олейник Оксана Алексеевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Психологические аспекты социализации подростков в пространстве досуга

В статье осуществлен теоретический анализ проблемы социализации подростков в сфере досуга. Внимание акцентировано на роли досуга как сферы социализации в формировании социально-психологических характеристик и индивидуальных качеств личности в подростковом возрасте. Определена роль традиционных институтов социализации (семьи, системы образования, общественных и спортивных организаций), подчеркнута значимость стихийных условий социализации (массовой культуры: Интернета, телевидения) в личностном развитии подростков. Рассмотрена взаимосвязь образования и досуга в социализации современного подростка.

Ключевые слова: институты и сферы социализации, досуг, личность, подросток, образование, массовая культура.

Oliinyk Oksana, Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of department of Cultural Studies at the Kyiv National University of Culture and Arts

Psychological aspects teenager's socialization in the expanse of leisure

The article provides theoretical analysis of socialization of teenager in the field of leisure. Attention is focused on the role of leisure for formation of social and psychological characteristics and individual personal qualities within

References

1. Bondar S. Filozofsko-istorychnyi zmist tsykladu pravoslavnykh sviat u dukhovnii kulturi Ukrainy XI–XIV st. / S. Bondar // *Davnoruske liubomudriie*. – K., 2006. – S. 34–75.
2. Bromlei Iu. V. Sovremennye problemy etnografii / Iu. V. Bromlei. – M.: Nauka, 1981. – 393 s.
3. Havryliuk E. Ye. Roslynna symbolika v konteksti ukrainskoi kalendarnoi obriadovosti: problema semantyko-funktsionalnogo aspektu: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. filol. nauk: spets. 10.01.07 "Folklorystyka" / E. S. Havryliuk; Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. – K., 1999. – 18 s.
4. Hotsaliuk A. A. Ukrainski sviata ta obriady diistva vesniano-litnoho tsykladu / A. A. Hotsaliuk // *Ukrainoznavstvo*. – № 4. – 2008. – S. 250–252.
5. Zakovich N. M. Prazdnichno-obriadovaia sfera sotsial'noi dukhovnoi kul'tury / N. M. Zakovich; otv. red. V. A. Zots // *Traditsii, obriady, sovremennost'*: sb. st. – K.: Politizdat Ukrainy, 1983. – 292 s.
6. Zinov'eva T. Sintez kul'tur zapada i vostoka na primere vertepnykh predstavlenii / T. Zinov'eva // *Vostok – Zapad: kul'tura i tsivilizatsiia*. – Odessa, 2004. – S. 278–283.
7. Kurochkin O. V. Ukraintsi v simi yevropeiskii. Zvychai, obriady, sviata / O. V. Kurochkin. – K.: Biblioteka ukraintsia, 2004. – 248 s.
8. Nikolaeva E. V. Istoricheskie simvoly v rossiiskom reklamnom diskurse kak konstrukty natsional'noi identichnosti / E. V. Nikolaeva; pod obshch. red. I. E. Fadevoi // *Semiozis i kul'tura: sb. nauchn. statei*. – Vyp. 2. – Izd-vo Komi ped. in-ta, 2006. – S. 232–238.
9. Pakholok I. R. Zeleni sviata v ukraintsiiv: tradytsiini zvychai i obriady: dys. na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata istorychnykh nauk: spets.: 07.00.05 – "Etnolohiia" / I. R. Pakholok; Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. – Lviv, 2011. – 208 s.
10. Rybakov B. A. Iazychestvo drevnikh slavian / B. A. Rybakov. – M.: Nauka, 1981. – 608 s.
11. Slovyk staroukrainskoi movy XIV – XV st.: V 2-kh t. – T. 2. – K.: Naukova dumka, 1978. – 591 s.
12. Uzunova L. V. Vidrodzhennia tradytsiinykh sviat ta obriadyv v suchasnykh umovakh kulturnoho zhyttia Krymu: avtoref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstv: spets. 17.00.01 – "Teoriia ta istoriia kul'tury" / L. V. Uzunova. – K.: DAKKKiM, 2003. – 19 s.

УДК 008:379.8:316.61

Олійник Оксана Олексіївна
кандидат психологічних наук, доцент
кафедри культурології Київського національного
університету культури і мистецтв
e-mail: okleons@mail.ru

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ПІДЛІТКІВ В ПРОСТОРІ ДОЗВІЛЛЯ

У статті здійснено теоретичний аналіз проблеми соціалізації підлітків в сфері дозвілля. Увагу акцентовано на ролі дозвілля як сфери соціалізації у формуванні соціально-психологічних характеристик та індивідуальних якостей особистості в підлітковому віці. Означено роль традиційних інститутів соціалізації (сім'ї, системи освіти, громадських і спортивних організацій), наголошено на значущості стихійних умов соціалізації (масової культури: Інтернету, телебачення) в особистісному розвитку підлітків. Розглянуто взаємозв'язок освіти і дозвілля в соціалізації сучасного підлітка.

Ключові слова: інститути і сфери соціалізації, дозвілля, особистість, підліток, освіта, масова культура.

Олійник Оксана Алексеевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Психологические аспекты социализации подростков в пространстве досуга

В статье осуществлен теоретический анализ проблемы социализации подростков в сфере досуга. Внимание акцентировано на роли досуга как сферы социализации в формировании социально-психологических характеристик и индивидуальных качеств личности в подростковом возрасте. Определена роль традиционных институтов социализации (семьи, системы образования, общественных и спортивных организаций), подчеркнута значимость стихийных условий социализации (массовой культуры: Интернета, телевидения) в личностном развитии подростков. Рассмотрена взаимосвязь образования и досуга в социализации современного подростка.

Ключевые слова: институты и сферы социализации, досуг, личность, подросток, образование, массовая культура.

Oliinyk Oksana, Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of department of Cultural Studies at the Kyiv National University of Culture and Arts

Psychological aspects teenager's socialization in the expanse of leisure

The article provides theoretical analysis of socialization of teenager in the field of leisure. Attention is focused on the role of leisure for formation of social and psychological characteristics and individual personal qualities within

social adjustment. The article outlines the role of traditional social adjustment institutions (family, education system, public and sports organizations), emphasizes significance of spontaneous social adjustment (mass culture: Internet, television) in personal development of teenagers. Interconnection of education and leisure is considered as factor for teenager's socialization.

Socio-economic processes and political change in contemporary society necessitate the development of national culture, leisure areas require activation rights. Leisure stimulates the development of creative identity, new social and spiritual needs, promotes removal of psycho-emotional stress, preserve physical and mental health of adolescents.

The inability of young people to organize cultural and recreational activities, to regulate their free time hinders its full development, promotes physical and mental overload, forms the basis for distribution of anti-cultural activities deviant behaviors. Under these circumstances the priority is the development of personality of a teenager's ability to manage their lives independently, organize your time according to values and interests, recreational use space as an important area of socialization.

The problem of socialization of adolescents in leisure is developed and assessed partly in the context of individual branches of scientific knowledge: cultural, psychological, sociological. In the socio-psychological studies of socialization is defined as the process and outcome of the assimilation and active play individual social experience that is in the process of communication and activities; multifaceted process of assimilation by the human experience of public life, transforming it from a natural substance in public, from individual to individual.

Socialization includes mastering the culture of human relations, social norms required for effective interaction with people, mastery of social roles, activities, various forms of communication, the skills of individual and group work. So socialization is considered as a specific formation, the product of social and psychological reflection of social reality, social life and social relations.

The most active socialization occurs during adolescence in the process of communicating with their peers in the intimately personal communication, in carrying out their hobbies. The result of socialization of adolescents is to develop a sense of maturity and defend their rights, personal self, the formation of a new world, learning the values and norms of adolescent environment.

The main institutions of socialization of adolescents act the family, educational institutions, NGOs, press, radio, television, education. In the life of modern teenagers these traditional institutions of socialization are losing their positions. The reason for this is the massive proliferation of new forms of interaction – electronic media and communication (Internet, television). Thus, in socialization, mostly in their teens, a dominant influence has mass culture.

Mass culture is the most effective tool in the promotion of the ideal self-image as cognitive components of self-concept of the individual, a product of spiritual culture to follow.

In modern society, the media and communication exercise greater influence on the formation of value orientations of adolescents than the family, the education system, religion, community and sports organizations. Recreational increasing individual self-fulfillment is carried out mainly caused by cultural institutions and the influence of television and the Internet.

Along with the media and communication, socialization functions are carried out through communication. In the socio-psychological science communication is considered as the interaction between people, in which there is a psychological contact, manifested in the exchange of information, perception and understanding of the subjects communicate each other.

In the space of leisure communication is mainly informal and takes a leading role in the life of a teenager (friendly, family). It affects its formation and development, as moral education is realized mainly in daily communication with other people.

In modern conditions education is not just in schools. More diverse forms of education implement cultural institutions (museums, exhibitions), media and communications (press, TV, Internet). In turn, the comprehensive development of young people has impact communication with friends and family. Presented are the main forms of entertainment content all ages and affect their socialization, especially in adolescence.

Key words: institutions and spheres of socialization, leisure, person, teenager, education, mass culture.

Постановка проблеми. Соціально-економічні процеси і політичні зміни в сучасному суспільстві викликають необхідність розвитку національної культури, потребують активізації сфери дозвілля людини. Дозвілля стимулює розвиток творчої індивідуальності, нових соціальних і духовних потреб, сприяє зняттю психоемоційної напруги, збереженню фізичного і психічного здоров'я підлітка.

Невміння юної особи організовувати культурно-дозвілєву діяльність, регулювати свій вільний час гальмує її всебічний розвиток, сприяє фізичному і психічному перевантаженню, створює підґрунтя для розповсюдження антикультурних видів діяльності, девіантних форм поведінки. За таких умов пріоритетним стає розвиток особистісних якостей підлітка, здатності самостійно керувати своїм життям, організовувати вільний час відповідно до ціннісних орієнтацій та інтересів, використовувати дозвілєвий простір як важливу сферу соціалізації особистості.

Проблема соціалізації підлітка в дозвіллі залишається розробленою і проаналізованою лише частково у контексті окремих галузей наукового знання: культурологічного, психологічного, соціологічного. Актуальність порушеної проблеми зумовлена її соціально-психологічною значущістю і заслуговує міждисциплінарного підходу до її вивчення.

Аналіз досліджень та публікацій. Особливості соціалізації особистості на різних вікових етапах досліджуються в різних галузях наукового знання: психологічного, соціологічного, культурологічного. Соціально-психологічні проблеми соціалізації, дослідження її сфер, стадій та інститутів висвітлено в роботах вітчизняного психолога М. Савчина [9, с. 193–196].

Виокремлення стадій соціалізації на основі участі особистості в трудовій діяльності представлено в наукових працях соціальних психологів Г. Андрєєвої, Н. Шлінського [5, с. 92–93; 9, с. 197–198]. На основі означеного критерію науковці виділяють стадії соціалізації особистості: дотрудову, трудову і післятрудову.

Питання соціалізації вільного часу та дозвільної діяльності, соціально-психологічні особливості культурно-дозвільного середовища, проблему саморозвитку і самореалізації сучасної молоді в сфері дозвілля розкрито в дослідженнях сучасного українського психолога В. Бочелюка [2]. Проблема дозвілля як фактору і сфери соціалізації молоді висвітлено в працях сучасного соціолога Н. Котельникової [4].

Мета статті – визначити й обґрунтувати місце і роль дозвілля в процесі соціалізації підлітків.

Виклад основного матеріалу. У соціально-психологічних дослідженнях соціалізація визначається як процес і результат засвоєння й активного відтворення індивідом соціального досвіду, що здійснюється в процесі спілкування і діяльності; багатогранний процес засвоєння людиною досвіду суспільного життя, перетворення її з природної істоти на суспільну, з індивіда на особистість [7, с. 373].

Соціалізація включає засвоєння культури людських стосунків, соціальних норм, необхідних для ефективної взаємодії з людьми, оволодіння соціальними ролями, видами діяльності, різними формами спілкування, навичками індивідуальної і групової роботи. Отже, соціалізація особистості розглядається як специфічне утворення, продукт соціально-психологічного відображення соціальної дійсності, соціального життя і соціальних відносин.

У соціальній психології М. Савчин виділяє три сфери соціалізації, в яких здійснюється становлення і розвиток особистості: діяльність, спілкування, самосвідомість [9, с. 193–196]. На нашу думку, важливою сферою соціалізації людей різного віку є дозвілля.

Саме в дозвіллі, за даними сучасного українського культуролога І. Петрової, здійснюється формування і розвиток особистісних якостей людини [6]. Дослідниця зазначає, що розвиток особистості здійснюється під впливом різноманітних факторів дозвілля: спільна діяльність і спілкування в родинному колі, з друзями і колегами; спільний перегляд телевізійних програм, читання книг, пошук інформації в Інтернеті. В організації і регулюванні дозвільної діяльності важливу роль відіграють психологічна, діяльнісна, часова і функціональна концепції дозвілля [6, с. 7–10].

Зокрема, в психологічній концепції дозвілля виступає показником життєвого комфорту, задоволення власним життям. Важлива роль тут відводиться вивченню психічних станів (піднесення, задоволення, захоплення, апатія), гармонії між діями і думками, бажаннями і можливостями. Згідно цієї концепції провідна роль відводиться особистій свободі людини у виборі дозвільних занять відповідно до її уподобань, сфери інтересів і системи цінностей [6, с. 8].

Часова концепція дозвілля розглядає уміння людини розподіляти час на різноманітні види діяльності і заняття: навчання, професійну діяльність, домашнє господарство, для задоволення фізичних, соціальних і духовних потреб [6, с. 7].

У контексті діяльнісної концепції дозвілля визначається як самоцінна творча діяльність, яка має соціально-культурне значення. Згідно з означеною концепцією дозвільна діяльність має особистісне значення, розглядається як добровільний вибір людини, як задоволення її особистісних потреб, спрямованих на самореалізацію і досягнення успіху [6, с. 7].

Функціональна концепція визначає дозвілля як систему засобів і методів, що сприяють задоволенню потреб людини у вільний час. У межах цієї концепції дозвілля представляє заняття і дії, які здійснюють позитивний і негативний вплив (алкоголь, тютюн, наркотики, бездіяльність) на розвиток особистості [6, с. 8–9]. Аналіз концепцій дозвілля показав, що вивчення його проблеми має здійснюватися інтегровано, тобто в контексті різних наукових підходів.

Досліджуючи дозвілля як фактор і сферу соціалізації молоді Н. Котельникова зазначає, що в молодіжному середовищі існує дві протилежні тенденції соціалізації: одна, – домінуюча, – несе в собі всі позитивні життєві орієнтації (прагнення й бажання навчатися і працювати, цінність безкорисливої дружби), друга, – така, що актуалізується, – пов'язана із споживанням і розвагами [4]. Дослідниця наголошує, що саме друга тенденція зумовлюється тими ціннісними орієнтаціями і стереотипами поведінки, які формуються в умовах зростаючої ролі негативних виявів дозвільної сфери життєдіяльності людини, переважно в молодому віці [4]. Відповідно, соціалізація може відбуватися як за умов навчання і виховання, тобто цілеспрямованого формування особистості, так і за умов стихійного впливу різних обставин життя на особистість.

На нашу думку, найбільш активно соціалізація відбувається в підлітковому віці в процесі спілкування з однолітками, в інтимно-особистісному спілкуванні, в реалізації власних захоплень.

Результатом соціалізації підлітків є розвиток почуття дорослості і відстоювання своїх прав, особистісне самоствердження, формування нового світогляду, засвоєння цінностей і норм підліткового середовища.

Основними інститутами соціалізації підлітків виступають сім'я, навчальні заклади, громадські організації, преса, радіо, телебачення, система освіти. У життєдіяльності сучасних підлітків ці традиційні інститути соціалізації все більше втрачають свої позиції. Причиною цього є масове розповсюдження нових форм взаємодії – електронних засобів масової інформації і комунікації (Інтернет, телебачення). Таким чином, в соціалізації особистості, переважно в підлітковому віці, домінуючий вплив здійснює масова культура.

Масова культура виступає найдієвішим засобом в пропаганді ідеального Я-образу як когнітивної компоненти Я-концепції особистості, продукту духовної культури для наслідування [9, с. 42]. Визначаючи модальності Я-концепції, Р. Бернс виділив ідеальне Я як уявлення про те, якою людина хотіла би бути [1]. Означена модальність Я-концепції є домінуючою в підлітковому віці, оскільки на цьому віковому етапі ідеалами для наслідування є зірки кіно, спорту, шоу-бізнесу, образи яких транслиуються засобами масової інформації (Інтернет, телебачення, глянцеви журнали). Телевізійний образ здійснює значний емоційно психологічний вплив на всі сфери свідомості юної особи, зокрема, на її ціннісні орієнтації.

Узагальнено, що в сучасному суспільстві засоби масової інформації і комунікації здійснюють більший вплив на формування ціннісних орієнтацій підлітків, ніж сім'я, система освіти, релігія, громадські та спортивні організації. Дозвіллева самореалізація зростаючої особистості здійснюється переважно позакладами культури і зумовлена впливом телебачення та Інтернету.

Паралельно із засобами масової інформації і комунікації, функції соціалізації особистості здійснюються через спілкування. У соціально-психологічній науці спілкування розглядають як процес взаємодії між людьми, в ході якого виникає психологічний контакт, що виявляється в обміні інформацією, сприйманні й розумінні суб'єктами спілкування один одного [7, с. 244].

На нашу думку, в просторі дозвілля створюються сприятливі умови для реалізації підлітків в певних видах спілкування, які класифікують за такими ознаками:

- за результативністю спільної взаємодії людей та досягнутим ефектом виділяють необхідне, нейтральне і бажане спілкування;
- за безпосередністю контактів між співрозмовниками виокремлюють міжособистісне і масове спілкування;
- за типом зв'язків між учасниками взаємодії розрізняють діалогічне і монологічне спілкування;
- за тривалістю взаємодії виділяють довготривале і короткочасне спілкування [5, с. 172–177].

Зазначимо, що саме в підлітковому віці інтенсивне спілкування з однолітками є провідним видом діяльності, характерним елементом способу життя юної особи. Спілкування з однолітками здійснюється переважно в закладах культури (палацах культури, кінотеатрах, гуртках, спортивних секціях) та в інших організаціях (клубах, дискотеках), тобто через ті заняття, які в сучасній культурі займають простір дозвілля підлітка.

За даними досліджень О. Жаркова, таке спілкування є самоцінним, оскільки група однолітків уособлює в собі навколишній світ, суспільство, де підлітки адаптуються до нього, набувають нових соціальних статусів, вправляються у виконанні своїх майбутніх соціальних ролей, мають можливість самореалізуватися [3].

У просторі дозвілля спілкування носить переважно неформальний характер і займає провідне місце в життєдіяльності підлітка (дружнє, сімейне). Воно впливає на його становлення і розвиток, оскільки моральне виховання реалізується переважно в повсякденному спілкуванні з іншими людьми [10]. За даними Л. Ракової, спілкування у вільний час є ефективним засобом всебічного розвитку особистості, що підтверджує його роль в соціалізації людини [8].

Оскільки міжособистісне і міжгрупове спілкування посідають провідне місце в структурі дозвілля, варто зауважити про важливу роль групи в соціалізації людей різного віку, а особливо в підлітковому віці. Групою в соціальній психології називають об'єднання людей, утворене на основі певної спільної для них ознаки, що виявляється в їх спільній діяльності, зокрема, у спілкуванні [5, с. 84]. Зазвичай дозвіллева діяльність активно реалізується при об'єднанні людей в групи за різними ознаками:

- за кількісним складом: мала група характеризується відносно невеликою кількістю людей, що безпосередньо контактують між собою і об'єднані спільними завданнями й цілями (шкільний клас, спортивна команда); в середній групі зберігається безпосередність спілкування, але вже з певними уповноваженими представниками груп (школа, позашкільний заклад освіти, громадська організація); великою групою є об'єднання багатьох людей, які не перебувають у безпосередньому контакті і взагалі можуть не знати про існування один одного (етнос, соціальний клас, аудиторія, натовп);
- за безпосередністю взаємозв'язків: для умовної групи ознаками є вік, стать; реальна група об'єднана спільною діяльністю, цілями, інтересами, потребами для взаємодії і досягнення мети;

- за соціальним статусом, офіційною регламентацією, способом організації взаємодії: формальна група має організаційну структурованість, юридично визначене становище, статут і регламент, права та обов'язки осіб як усередині групи, так і поза нею, ззовні задані соціально значущі цілі діяльності (навчальний заклад, спортивна організація); неформальна соціальна група утворюється завдяки внутрішнім чинникам її існування (спільність інтересів, симпатія, дружба, любов);

- за значущістю для особистості: референтна група, з якою людина порівнює себе, до якої себе відносить і на цінності й норми якої рівняється у своїй діяльності, вчинках; група належності – реальна належність підлітка до певної групи;

- за силою впливу на особистість: первинна група становить коло найближчого оточення (сім'я, шкільний клас); вторинна група становить коло дальшого і ширшого соціального середовища, де взаємодія не є такою інтенсивною (позашкільні заклади, секції) [5, с. 286–288].

Різновиди груп, представлені в цій класифікації, визначаються за основними їх ознаками. Відповідно, підліток може належати одночасно до багатьох соціальних груп, в яких він розвивається у взаємодії та спілкуванні з іншими.

У сучасному суспільстві вплив найближчого оточення, групи на особистість підлітка посилюють процеси його стихійної соціалізації. Часто під впливом найближчого оточення, однолітків створюються умови для розповсюдження антикультурних видів діяльності, девіантних форм поведінки (алкоголізм, наркоманія, проституція). Таким чином, значущості набуває організоване дозвілля, в результаті якого підвищується дієвість нестихійних механізмів соціалізації юної особи.

Значну роль у фізичному і духовному розвитку особистості підлітка може здійснювати спорт. Значне місце у соціалізації юної особи посідають спортивні організації як важливі інститути соціалізації, що виробляють ряд соціальних норм і настанов, важливих для становлення індивідуальності підлітка. Спорт і фізичне виховання сприяють зміцненню здоров'я, формуванню ціннісних орієнтацій, розвитку вольових якостей, профілактиці і подоланню негативних проявів у людини в просторі вільного часу і дозвілля. Спорт і фізична культура є важливою складовою соціалізації в дозвіллевому просторі на етапі дорослішання (танцювальні школи, тренажерні зали, басейни, спортивні клуби).

Дозвілля як простір для реалізації власних інтересів і захоплень, пов'язаних із задоволенням, саморозвитком, самореалізацією, спілкуванням розглядається як вільний вибір особистістю дозвіллевих занять. Таким чином, в просторі дозвілля здійснюється не лише виховання, але й освіта (самоосвіта) підлітка.

Варто відмітити, що за сучасних умов освіта відбувається не лише в навчальних закладах. Дедалі різноманітніші форми навчання реалізують заклади культури (музеї, виставки), засоби масової інформації і комунікації (преса, телебачення, Інтернет). В свою чергу, на всебічний розвиток юної особи здійснює вплив спілкування в колі друзів і родини. Представлені форми діяльності є основним змістом дозвілля людей різного віку і впливають на їх соціалізацію, особливо в підлітковому віці.

Сучасне підліткове дозвілля відображає багатогранність його освітньо-виховного потенціалу, оскільки залежно від обраних видів діяльності, занять відбувається розвиток особистісних якостей юної особи, задовольняються її базові, соціально-психологічні, культурні і духовні потреби.

Дозвілля як фактор навчання, виховання і розвитку підлітка є важливою сферою його самореалізації, що відображається на його фізичному, соціально-психологічному стані, набутті знань, формуванні умінь, отриманні навичок, розвитку здібностей. Відповідно, організоване дозвілля є основою гармонійного розвитку особистості в підлітковому віці. Це дає нам можливість розглядати дозвілля як сферу соціалізації юної особистості.

Узагальнимо, що соціалізація підлітка в просторі дозвілля часто опиняється під впливом стихійних і негативних факторів, що практично не підлягають регулюванню і сприяють розповсюдженню девіантних форм поведінки. За таких умов виникає необхідність координації діяльності основних соціальних інститутів (сім'ї, системи освіти, позашкільних закладів), що дозволяє стверджувати ефективність їх впливу на розвиток особистості, особливо в підлітковому віці.

Дозвіллева соціалізація підлітка в сучасному суспільстві здійснюється завдяки збільшенню кількості пов'язаних між собою традиційних і стихійних інститутів соціалізації (сім'ї, навчальних закладів, позашкільних закладів, громадських організацій, спортивних організацій, засобів масової інформації).

Вищезначене дозволяє узагальнити, що соціалізація підлітків здійснюється в просторі дозвілля, роль якого полягає в організації вільного часу, реалізації інтимно-особистісного спілкування, розвитку творчого потенціалу, забезпеченні поля самореалізації та самоствердження, засвоєнні соціальних норм і цінностей сучасного суспільства, оволодінні новими соціальними статусами й ролями. Пріоритетність завдання цієї сфери життєдіяльності полягає в розвитку ініціативи й творчості, що сприяє становленню, розвитку особистості підлітка як активного суб'єкта соціальної діяльності і спілкування.

Основними передумовами, що сприяють збільшенню ролі дозвілля в соціалізації людини, на наш погляд, є кризові процеси в житті підлітка (вікові, особистісні) і суспільства (соціально-економічні, політичні реформи), основних інститутів соціалізації (сім'я, закладів освіти, позашкільних закладів); негативні прояви соціально-економічних процесів і політичних змін в суспільстві, що ускладнюють самореалізацію в навчальній й позанавчальній діяльності; збільшення багатоманітності видів діяльності в дозвіллі; невміння організовувати власне дозвілля і регулювати свій вільний час; нездатність здійснювати власний вибір і нести відповідальність за нього.

Висновок. Протиріччя суспільних умов соціалізації породжується змінами різних сфер суспільного життя. Саме тому значний вплив на формування особистості людини здійснює простір дозвілля. Разом з тим спостерігається недооцінка важливої ролі дозвілля в соціалізації особистості, переважно в підлітковому віці, що часто призводить до недостатньої його організації і регулювання, збільшенню впливу масової культури на розвиток особистості на етапі дорослішання.

В умовах трансформації соціальних інститутів, які здійснюють цілеспрямований вплив (сім'я, навчальні заклади, гуртки, громадські і спортивні організації тощо) і стихійний вплив (Інтернет, телебачення, преса) на розвиток особистості в підлітковому віці, функції соціалізації реалізуються в дозвіллі як сфері її життєдіяльності. Відповідно, дозвілля здійснює значний вплив на формування соціально-психологічних характеристик та індивідуальних якостей підлітка.

Представлений теоретичний аналіз особливостей дозвілля та його ролі в соціалізації підлітка визначає важливість комплексного соціально-психологічного підходу до проблеми дозвілля сучасної особистості.

Література

1. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание / Р. Бернс; пер с англ. – М.: Прогресс, 1986. – 423 с.
2. Бочелюк В. Й. Дозвіллієзнавство: навч. посібник / В. Й. Бочелюк, В. В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
3. Жарков А. Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учеб. для студентов вузов культуры и искусств / А. Д. Жарков. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2007. – 480 с.
4. Котельникова Н. В. Инновационные тенденции в сфере молодежного досуга в современной России / Н. В. Котельникова. – Краснодар: КГУ, 2003, – 163 с.
5. Орбан-Лембрик Л. Е. Соціальна психологія: навч. посібник / Л. Е. Орбан-Лембрик. – К.: Академвидав, 2005. – 446 с.
6. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підручник / І. В. Петрова. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.
7. Психологический словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – [2-е изд.]. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
8. Ракова Л. В. Быт и культура городской молодежи / Л. В. Ракова. – Минск: Наука и техника, 1989. – 127 с.: ил.
9. Савчин М. В. Соціальна педагогічна психологія: навч. посібник / М. В. Савчин. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 1998. – 271 с.
10. Стрельцов Ю. А. Культурология досуга: учеб. пособие / Ю. А. Стрельцов. – Изд. 2-е. – М.: МГУКИ, 2003. – 296 с.

References

1. Berns R. Razvitie Ia-kontseptsii i vospitanie / R. Berns; per s angl. – M.: Progress, 1986. – 423 s.
2. Bocheliuk V. Y. Dozvillievoznnavstvo: navch. posibnyk / V. Y. Bocheliuk, V. V. Bocheliuk. – K.: Tsentr navchalnoi literatury, 2006. – 208 s.
3. Zharkov A. D. Teoriia i tekhnologiiia kul'turno-dosugovoi deiatel'nosti: ucheb. dlia studentov vuzov kul'tury i iskusstv / A. D. Zharkov. – M.: Izdatel'skii Dom MGUKI, 2007. – 480 s.
4. Kotel'nikova N. V. Innovatsionnye tendentsii v sfere molodezhnogo dosuga v sovremennoi Rossii / N. V. Kotel'nikova. – Krasnodar: KGU, 2003, – 163 s.
5. Orban-Lembryk L. E. Sotsialna psykhohiia: navch. posibnyk / L. E. Orban-Lembryk. – K.: Akademvydav, 2005. – 446 s.
6. Petrova I. V. Dozvillia v zarubizhnykh krainakh: pidruchnyk / I. V. Petrova. – K.: Kondor, 2005. – 408 s.
7. Psikhologicheskii slovar' / pod red. A. V. Petrovskogo, M. G. Iaroshevskogo. – [2-e izd.]. – M.: Politizdat, 1990. – 494 s.
8. Rakova L. V. Byt i kul'tura gorodskoi molodezhi / L. V. Rakova. – Minsk: Nauka i tekhnika, 1989. – 127 s.: il.
9. Savchyn M. V. Sotsialna pedahohichna psykhohiia: navch. posibnyk / M. V. Savchyn. – Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia", 1998. – 271 s.
10. Strel'tsov Iu. A. Kul'turologiia dosuga: ucheb. posobie / Iu. A. Strel'tsov. – Izd. 2-e. – M.: MGUKI, 2003. – 296 s.

Солоділова Олена Володимирівна
кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософії культури і культурології
Східноукраїнського національного
університету ім. В. Даля
e-mail: rveo@mail.ru

ІНКУЛЬТУРАЦІЯ – ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР

Вивчення молоддю естетики є необхідною складовою інкультурації сучасної особистості. Процес інкультурації розглядається через залучення людини у вивчення категорій естетики, естетичну діяльність, що може реалізуватися в процесі естетичної оцінки.

Ключові слова: інкультурація, естетична інкультурація, особистість, індивід, соціум, естетична діяльність, естетична оцінка.

Солоділова Елена Владимировна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии культуры и культурологии Восточноукраинского национального университета им. В. Даля

Инкультурация – эстетическое измерение

Изучение молодежью эстетики является необходимой составляющей инкультурации современной личности. Процесс инкультурации рассматривается через приобщение человека к изучению видов искусства и непосредственному участию в эстетической деятельности, что предполагает обучение эстетической оценке и вынесению эстетического суждения.

Ключевые слова: инкультурация, эстетическая инкультурация, личность, индивид, социум, эстетическая деятельность, эстетическая оценка.

Solodilova Olena, Ph.D., Associate Professor of Philosophy of Culture and Cultural Studies East Ukrainian National University named V. Dahl

Inkulturation – aesthetic dimension

A study of youth aesthetics is a necessary component of inculturation modern personality. The process of inculturation is seen through the communion of man to the study of arts and direct participation in the aesthetic activity, which involves the training of aesthetic assessment and imposition of aesthetic judgment.

Responsibility to society and nature, professionalism and personal attitude to the objects actually define a new perspective on education and formation of the person, human activities put forward by one of the first places in the productive and social sectors of society, philosophy, aesthetics and culture.

Culture is linked by numerous ties with the aesthetics. As a system that teaches human basic aesthetic categories, it enables today's youth to join the established cultural traditions, to become the bearer of a certain lifestyle, knowledge systems and values.

The study of aesthetics is developing a tolerant attitude to the world as a unity of diversity, and aesthetic perception of reality allows for a more qualitative assessment of the potential of culture.

The aesthetic understanding of reality means, first of all, aimed at improving the process of inculturation of the person: the development of feelings, emotions, figurative and associative thinking, artistic and creative abilities, aesthetic taste education to meet the needs in the development of cultural values, mastering the skills of analyzing works of art, an aesthetic exercise assess their artistic features, the formation and the statement of aesthetic judgments, etc.

General cultural competence, which is acquired by the individual in the process of inculturation, is referring to the mastery of them large enough amount of knowledge and social experience through practice.

Entry into the culture, development of its values allows the individual to shape the development of the emotional sphere of the person, of high aesthetic value, creates conditions for the improvement of the art of dialogue with various representatives of the society, presentation of results of the activity. This process allows not only to study the creative activities of individual members of different cultural epochs and aesthetic style, but also to take part in the cultural and creative activity. Examples of such activities may be projects aimed at the study of the aesthetic heritage of culture of the city, province, country, etc.

In the process of self-study individual learns not only to create a separate product form of art, but also to give him aesthetic appreciation on the part of the structure, content, design, ie to implement features of aesthetic evaluation in full.

The method of self-attraction to cultural and creative activity helps to develop the individual's ability to self-assessment, to interact with other members of society without conflicts, the culture of dialogue and presentation of results of individual activity. This allows the individual at the time of the study of aesthetic values, not only to improve their own culture, but also to take part in the inculturation of other representatives of culture during a demonstration of the creative developments.

Involvement in the process of inculturation of the individual aesthetic values gives a great opportunity for self, self-creation of the individual, especially in moral and aesthetic terms. That aesthetic activity is aimed at creating

an aesthetic object. It is based on a long, hard work, self-restraint, to compare its quality with the ability of others to overcome itself and achieve new results.

The process of inculturation involving aesthetic resources involves modeling of situations in life in which a person is. Aesthetic activity of an individual is always emotionally saturated, which accelerates the action of the psychological mechanisms of adaptation of man to the environment, with the active position aimed at increasing personal status.

During the self-identification of aesthetic activity to meet certain aesthetic needs of people, it has a permanent character and is a periodic attempts to find the individual in the socio-cultural environment of their own kind and take yourself to them.

In today's society there are new value system that encourage the development of aesthetic activity of the individual, mass of different types of art, becoming relations between the aesthetic and the political, economic and cultural life of society.

In the process of inculturation takes aesthetic representation of attitudes of various segments of the population. In the culture of post-industrial society the concept of beauty often gets relative and do not always become a prerequisite for the individual identity in the culture. Aesthetic inculturation can manifest itself in its visible forms of merchandise.

Aesthetic inculturation should give the opportunity to enter the inner nature of man.

Key words: inculturation, aesthetic inculturation, the identity, the individual, society, aesthetic activity, aesthetic evaluation.

Наукова мета. Стаття спрямована на проведення аналізу та акцентуації ролі та значення естетичних засобів для формування культури особистості сучасної молоді в процесі інкультурації.

Сучасні умови життя вимагають від людини дотримуватися визначених факторів, основними з яких є конкуренція та становлення ринкових відносин, що спричиняють оновлення нових вимог до формування особистості. Відповідальність перед соціумом та природою, професіоналізм та особисте ставлення до об'єктів дійсності визначають новий погляд на виховання та становлення особистості, висувають людську діяльність на одне з перших місць у виробничій та соціальній ланках суспільства, в філософії, естетиці та культурі.

Культура пов'язана багаточисленними узами з естетикою. Будучи системою, що навчає людину основним естетичним категоріям, вона дає можливість сучасній молоді залучатись до сталих культурних традицій, стати носієм певного образу життя, системи знань та цінностей. Необхідність оптимізації культуристворюючих функцій естетики, її орієнтації на виховання "людини культури", здатної активно реалізовувати себе в мінливих умовах сучасного суспільства, визначає значущість дослідження проблеми інкультурації особистості. Дослідженням проблеми інкультурації особистості в різних сферах культури займалися такі вчені, як Р. Гранкіна [1], Г. Данилова [2], Ц. Дугарова [3], М. Кірова [4], Є. Попкова [5], Т. Стефаненко [6], І. Сухіна [7], Ю. Шубін [8] тощо.

Вивчення естетики розвиває толерантне відношення до світу як єдності багатоманітності, а естетичне сприйняття дійсності дозволяє більш якісно оцінити потенціал культури, її унікальність і значущість. Проблемне поле естетики дає молоді неперевершений матеріал для "будівництва" особистого вектору розвитку, самоідентифікації, а також для чутливого усвідомлення своєї національної та культурної ідентичності. Розвиваючий потенціал естетичних категорій, пов'язаний зі світоглядним характером самого предмета, на основі якого моделюються різні історичні та регіональні системи світогляду, втілені в яскраві художні образи.

Естетичні засоби освоєння дійсності, в першу чергу, спрямовані на удосконалення процесу інкультурації особистості: розвиток почуттів, емоцій, образно-асоціативного мислення та художньо-творчих здібностей, виховання естетичного смаку задля задоволення потреби в освоєнні цінностей світової культури, набуття знань про стилі та напрямки світової художньої культури, про верхівки художньої творчості у вітчизняній та зарубіжній культурі, оволодіння навичками аналізу творів мистецтва, здійснення естетичної оцінки їх художніх особливостей, формування та висловлення естетичних суджень, використання набутих знань та вмінь для формування особистого культурного середовища.

Інкультурацію прийнято визначати як процес формування в особистості загальної культурної компетентності по відношенню до стандартів того суспільства, в якому вона проживає [3]. До них належать, перш за все, системи ціннісних орієнтацій та переваг, прийнятих в суспільстві, етикетних норм поведінки в різних життєвих ситуаціях, певні пізнання в області національних та станових традицій, пануючій моралі, моральності, світогляду, звичаїв, обрядів, культурній історії цього народу, основних символів національної гідності, гордості. Іншими словами, загальна культурна компетентність, що здобувається індивідом в процесі інкультурації, має на увазі опанування ним достатньо великого об'єму знань та соціального досвіду через практичну діяльність в складі різних соціокультурних груп. Засоби оволодіння індивідом всіма цими багаточисленними знаннями

зосереджені переважно в домашньому вихованні та загальній освіті, а також у всій сукупності соціальних контактів особистості з її оточенням.

Процес інкультурації починається з дитинства індивіда і полягає у засвоєнні певних стандартів дій, які він спочатку просто спостерігає, потім намагається відтворити, а на заключному етапі зробити самостійно та навіть можливо вигадати. Певні шляхи, орієнтири, стандарти дій даються в родинному колі і належать до культури самого індивіда. Але остаточний процес культурної ідентифікації йому необхідно буде "пройти" самостійно, досягнувши певного віку дорослості.

Первинні процеси інкультурації спостерігаються в навчанні малюка споживати певні продукти їжі, притаманні цій культурі. Використання столових приладів спочатку застосовують в ігровій формі, можливо з використанням спеціальних іграшок для навчання, залучення інших героїв циклу, які зможуть в ігровому форматі навчити дитину використовувати предмети за призначенням. Традиції вживання їжі за допомогою столових приладів практикуються не у всіх культурах і завданням індивіда є навчитись толерантно відноситись до культур, які не вважають це за необхідне у своїй культурі.

Під час дорослішання індивід знайомиться зі звичаями своєї культури, намагається їх використовувати в своєму особистому житті. Першим етапом є оволодіння національною мовою, що відрізняє його від інших культур і надає певну унікальність. Вхідження в культуру, засвоєння її цінностей дозволяє індивіду формувати розвиток емоційної сфери особистості, високі естетичні цінності, створює умови для удосконалення мистецтва ведення діалогу з різними представниками соціуму, оформлення результатів своєї діяльності, яка може бути спрямована на вивчення культурних цінностей. Цей процес дозволяє не лише вивчати творчу діяльність окремих представників різних культурних епох та естетичних стилів, але й самому приймати участь в культуротворчій діяльності.

Прикладом культуротворчої діяльності можуть бути проекти, спрямовані на вивчення естетичного надбання культури міста, краю, країни тощо. Робота індивіду може бути визначена не лише обранням теми дослідження, а також конкретним видом, наприклад дослідника, художника, редактора, оратора тощо. Окрім цього, індивід має змогу самостійно віднайти кінцевий продукт своєї діяльності, наприклад знання, певний продукт творчості. Для цього діяльність повинна бути чітко означена певним стандартом дії: так, по-перше, пояснити самому собі вибір певного виду творчості, знайти та описати його походження; по-друге – віднайти основні матеріали для роботи, створення певного продукту творчості; по-третє – перерахувати якості, якими повинна володіти творча особистість, і виявити місце цього продукту в сучасному світі шляхом естетичної оцінки та висловлення естетичного судження.

В процесі дослідження індивід навчається не лише створювати продукт окремого виду мистецтва, а й давати йому естетичну оцінку з боку структури, наповнення, оформлення, тобто реалізовувати особливості естетичної оцінки повною мірою. В процесі реалізації своїх особистих естетичних потреб індивід стикається з визначенням як чеснот, так і недоліків роботи творця. До основних чеснот, безперечно, належить його особиста можливість творити культуру, виявити свої творчі можливості. Однак недоліком самостійної культуротворчої діяльності може стати відмінність первісно запланованого результату діяльності від кінцевого.

Можливість уникнення подібних недоліків вбачається у тому, що інкультурація особистості сучасної молоді найбільшою мірою спроможна відбуватись із залученням до вивчення естетики. Цьому сприяє не лише специфіка цього розділу філософії, здатного розвивати почуття, емоції, образно-асоціативне мислення та художньо-творчі здібності. Метод самостійного залучення до культуротворчої діяльності дозволяє розвивати здібності індивіда до самооцінки, до взаємодії з іншими представниками соціуму без конфліктів, до культури ведення діалогу та оформлення результатів індивідуальної діяльності. Це дозволяє індивіду під час дослідження естетичних цінностей, не лише удосконалювати особисту культуру, а й брати участь в інкультурації інших представників культури під час демонстрації своїх творчих надбань. Це, в свою чергу, може сприяти появі конкуренції між учасниками інкультурації, і створює умови для адекватної конкуренції творців. До того ж естетична сутність людини, її природи, отримує найповніше вираження свого Я, оскільки під час культуротворення відсутній утилітаризм і кожний учасник стає володарем не матеріальних, а символічних благ.

Залучення індивіду в процесі інкультурації до естетичних цінностей дає великі можливості для самовиховання, самоудосконалення, самостворення особистості, особливо в моральному та естетичному планах. Саме естетична діяльність, спрямована на створення естетичного об'єкта, має в основі довгу, напружену роботу, самообмеження, можливість порівнювати свої якості зі здібностями інших, подолати себе та досягти нових результатів. Адже інкультурація повинна бути спрямована не лише на засвоєння певного стандарту дій в цій культурі, а й має бути пов'язана з активністю індивіда по створенню ним нових культурних форм.

Кажучи про процеси інкультурації, слід зауважити, що в естетичній діяльності моделюються життєві ситуації, в яких опиняється людина, до того ж в концентрованій формі. Естетична діяльність індивіда завжди емоційно насичена, що прискорює дію психологічних механізмів, пов'язаних з адаптацією людини до оточуючих умов, з активною позицією, спрямованою на підвищення особистого статусу.

Індивід в процесі естетичної діяльності, до її символів та образів створює образ свого Я, до того ж його життя в більшості будується під впливом цього відображення. Звісно, самоідентифікація може мати хибний, ілюзорний характер. Цей стан вкрай болючий для індивіда, адже перебування у світі ілюзій рано чи пізно закінчиться тим, що вчені називають "кризою ідентичності". Естетика створює середовище для відпрацювання людиною адекватних культурних та морально-психологічних якостей, необхідних для самовизначення в соціумі, дає можливість відповісти на питання про своє буття сьогодні і завтра, визначити перспективи для свого удосконалення, руху до оптимального свого Я результату.

Під час естетичної діяльності самоідентифікація особистості, задовольняючи певні естетичні потреби людей, має перманентний характер і є періодичними спробами індивіда віднайти в соціокультурному середовищі собі подібних і віднести себе до них.

В сучасному соціумі виникають нові ціннісні установки, які стимулюють розвиток естетичної діяльності індивіду, масовізацію різних видів мистецтва, становлення зв'язків між естетичним та політичним, економічним, культурним тощо життям суспільства.

Естетичні категорії перетворюються на новий соціокультурний механізм, за допомогою якого стає можливим заповнити ті культурні лакуни, які утворились в ході зменшення ролі традицій та традиційних цінностей у свідомості людей. Саме естетика з точки зору краси здійснювала інтегративну дію на суспільство, що модернізувалось, передаючи нові цінності, моральні установки, уявлення про прекрасне та потворне, високе та низьке.

Сучасна естетика значною мірою багатофункціональна та різноманітна, що не дає можливості визначити її формально. Всеохоплюючий характер естетики як філософського напрямку означає, що сучасна культура, використовуючи механізм естетичної діяльності від початку до кінця, на всіх стадіях її вияву, проникає у всі сфери суспільного організму, транслуючи нові цінності, смисли.

Необхідно відзначити, що в процесі естетичної інкультурації відбувається репрезентація ціннісних установок різних шарів населення. В культурі постіндустріального суспільства поняття прекрасного, як однієї з провідних категорій естетики, часто набуває відносного характеру і не завжди стає необхідною умовою самоідентифікації особистості в культурі. Проте концепт краси повинен бути чітко визначений для кожної конкретної культури, ретельно представлений в людській свідомості для швидкої самоідентифікації. Тут необхідно вказати на значущість національного костюму для кожної культури. За допомогою залучення до культурної спадщини через можливість самостійного використання чеснот національної культури, естетична інкультурація може виявлятися у своїх видимих речових формах, в т. ч. системі національного костюму, використовуючи його не лише на свята, а й в повсякденному житті. Це не означає, що людина використовує обмежену модель національної культури: можливості естетичної інкультурації реалізуються у всій повноті лише за умови смислового наповнення свідомості індивіда образами своєї культури.

Відзначимо, що поєднання існуючого образу представника конкретної культури в свідомості індивіда, який знаходиться на стадії інкультурації, накладається на реальний досвід спілкування з ключовою фігурою системи інкультурації – носієм культури. Емоційне, когнітивне відношення до своєї культури відрізняється динамічністю не лише у дітей, але й у дорослих. Ця динаміка відзначається різними стадіями інкультурації. Первинна естетична інкультурація виявляється в процесі спостереження та сприйняття зразків естетичної діяльності, вторинна ж стадія пов'язана з процесом індивідуальної культуротворчої діяльності.

Різні види та особливості художньо-творчої діяльності виявляються своєрідним культурним індикатором, який фіксує приналежність індивіда до тієї та іншої соціальної або культурної групи. Так, для людей, що знаходяться на верхівці соціальної драбини, характерне заняття тими видами естетичної діяльності, які потребують спеціальних дорогих інструментів, тоді як групові види творчості менш витратні.

В процесі естетичної інкультурації можуть утворюватися власні субкультури, що містять цінності, які відрізняються від загальноприйнятих, базових цінностей культурної системи. В рамках цих субкультур можуть виникати девіантні форми творчості, що продукують і транслують в суспільстві позаправове відношення до офіційно визнаних правил.

Розвиток індустріального суспільства суттєво змінив процес естетичної інкультурації: з стихійного феномену він перетворюється в планомірно організований процес. В межах індустрії естетичної сфери відбувається не лише виробництво, але й прийняття та розповсюдження певних

зразків творчості й образів сучасної людини. Естетична інкультурація являє один з супутніх моментів становлення суспільства масового споживання. Мода стає системою цілеспрямованих процесів зі створення, розповсюдження та залучення великої кількості людей до стандартів естетичної діяльності, що постійно змінюються, та зовнішнім формам вияву своєї культурної самоідентифікації.

Отже, естетична інкультурація повинна давати можливість виходу внутрішній природі людини, не заганняючи її в глибину і не наносячи болісних ударів. Спонтанний вияв особистості у відкритому, вільному самовираженні пов'язаний з процесами самоідентифікації. Формалізація залучення до культурних традицій скоріше за все виражається в страху перед неконтрольованим внутрішнім життям індивіда. Таким чином, з'єднання в гармонійній єдності двох світів (внутрішнього Я та соціального світу) пов'язане з розкриттям естетичного потенціалу особистості та повинно сприяти реальному ствердженню самостійності особистості.

Література

1. Гранкина Р. М. Проблема социализации личности старшеклассников в отечественной педагогике и школе 60-80-х годов XX века / Р. М. Гранкина ; ред. В. В. Макаев ; Пятигорский гос. лингвистический ун-т. – Пятигорск : Издательство ПГЛУ, 2001. – 174 с.
2. Данилова Г. И. Мировая художественная культура. Вечные образы искусства. Мифология: Учебник / Г. И. Данилова. – М.: Дрофа, 2009. – 176 с.
3. Дугарова Ц. Д. Инкультурация личности в современной национальной школе : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ц. Д. Дугарова. – Чита, 2004. – 167 с.
4. Кирова М. Ю. Психолого-педагогический аспект инкультурации личности будущего учителя иностранных языков / М. Ю. Кирова // Ученые записки ЗабГГПУ. – М.: Оникс 21 век, 2012. – С. 11–16.
5. Попкова Е. Б. Теоретические подходы к исследованию инкультурации как социокультурного процесса / Е. Б. Попкова // Теория и практика общественного развития. – 2013. – № 3. – С. 43–48.
6. Стефаненко Т. Социализация. Инкультурация. Культурная трансмиссия : [электронный ресурс] / Т. Стефаненко // Список авторов книг о магии, парапсихологии. Уникальная подборка книг для самостоятельного изучения. – Режим доступа: http://rumagic.com/ru_zar/sci_psychology/stefanenko/0/j92.html. – Название с экрана.
7. Сухина И. Г. Ценности и культурная картина мира: к вопросу об аксиологии культуры / И. Г. Сухина // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия "Философия. Культурология. Политология. Социология". – Том 24 (65). – 2012. – № 1/2. – С. 232–243.
8. Шубин Ю. А. Традиция как ресурс социально-культурной идентичности личности в современном обществе : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Ю. А. Шубин. – СПб, 2009. – 177 с.

References

1. Grankina R. M. Problema sotsializatsii lichnosti starsheklassnikov v otechestvennoi pedagogike i shkole 60-80-kh godov XX veka / R. M. Grankina; red. V. V. Makaev; Piatigorskii gos. lingvisticheskii un-t. – Piatigorsk : Izdatel'stvo PGLU, 2001. – 174 s.
2. Danilova G. I. Mirovaia khudozhestvennaia kul'tura. Vechnye obrazy iskusstva. Mifologiya: Uchebnik / G. I. Danilova. – M.: Drofa, 2009. – 176 s.
3. Dugarova Ts. D. Inkul'turatsiia lichnosti v sovremennoi natsional'noi shkole / Ts. D. Dugarova : dis. ... kand. kul'turologii : 24.00.01 / Ts. D. Dugarova. – Chita, 2004. – 167 s.
4. Kirova M. Iu. Psikhologo-pedagogicheskii aspekt inkul'turatsii lichnosti budushchego uchitel'ia inostrannykh iazykov / M. Iu. Kirova // Uchenye zapiski ZabGGPU. – M.: Oniks 21 vek, 2012. – S. 11–16.
5. Popkova E. B. Teoreticheskie podkhody k issledovaniuu inkul'turatsii kak sotsyokul'turnogo protsessa / E. B. Popkova // Teoriia i praktika obshchestvennogo razvitiia. – 2013. – № 3. – S. 43–48.
6. Stefanenko T. Socializaciia. Inkul'turaciia. Kul'turnaja transmissiia : [jelektronnyj resurs] / T. Stefanenko // Spisok avtorov knig o magii, parapsihologii. Unikal'naja podboroka knig dlja samostojatel'nogo izuchenija. – Jelektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://rumagic.com/ru_zar/sci_psychology/stefanenko/0/j92.html. – Nazvanie s jekrana.
7. Sukhina I. G. Tsennosti i kul'turnaia kartina mira: k voprosu ob aksiologii kul'tury // Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernad'skogo. Seriiia "Filosofiiia. Kul'turologiia. Politologiia. Sotsiologiia". – Tom 24 (65). – 2012. – № – 1/2. – S. 232–243.
8. Shubin Iu. A. Traditsiia kak resurs sotsial'no-kul'turnoi identichnosti lichnosti v sovremennom obshchestve / Iu. A. Shubin : dis. ... kand. kul'turologii : 24.00.01 / Iu. A. Shubin. – SPb, 2009. – 177 s.

**ЕТНОСЕМІОТИКА ТА ДУХОВНА РУКОПИСНА СПАДЩИНА
УКРАЇНИ – ГРЕЦІЇ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗНАКІВ-СИМВОЛІВ У
ОРНАМЕНТАЛЬНІЙ КНИЖКОВІЙ МІНІАТЮРІ**

В статті наводиться методика дослідження та виявлення слов'янських (українських) рукописів з загального масиву рукописної спадщини України та Греції. До досягнення результатів дослідження залучено етносеміотичний метод через зовнішнє оформлення рукописів за допомогою орнаментального живопису.

Ключові слова: етносеміотика, орнаментальний живопис, етнічний, хронологічний та ієрархічний напрями дослідження.

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Етносеміотика и духовное рукописное наследие Украины – Греции. Методы исследования знаков-символов в орнаментальной книжной миниатюре

В статье приводится методика исследования и выявления славянских (украинских) рукописей из общего массива рукописного наследия Украины и Греции. Для достижения результатов исследования использовался этносеміотический метод через внешнее оформление рукописей с помощью орнаментальной живописи.

Ключевые слова: этносеміотика, орнаментальная живопись, этническое, хронологическое, иерархическое направления исследования.

Tereshchenko-Kaidan Lilia, Ph.D., Associate Professor, Professor of Managerial Staff Culture and Arts

Etnosemiotyka spiritual manuscript heritage Ukraine – Greece. Methods signs and symbols in fancy portrait miniatures

The article provides a technique to study and identify Slavic (Ukrainian) manuscripts of the total array manuscripts Ukraine and Greece. Pending the results of the study involved etnosemiotychnyy method through external design manuscripts using ornamental painting.

Addressing the issues of concurrency and features of the spiritual culture of Ukraine and Greece XVII-XVIII centuries., And examining manuscripts of the two countries, we can not clear the facts connected with the outside manuscript. Externally finish the book can be done first, and often even final conclusions on its association with a sample of a cultural tradition, religion, ethnic group, nation, chronological limits (century) hierarchy. The main proponents of external decoration of manuscripts are elements of painting (portrait miniature), iconography (separated LA T-K. In a separate category because of the pronounced differences in this case) ornamental painting. For this study selected ornamental painting as a vivid exponent identify features and differences manuscripts Ukraine and Greece. Based on the above, we can see that the theme of this research is relevant and scientifically appropriate.

For this study the method chosen semiotically decorative and semiotic-symbolic comparisons. A goal and objectives are: proof of the theory of semiotically decorative and semiotic and symbolic elements etnosemiotyky as comparisons to identify and determine the manuscripts as belonging to a particular ethnic group, nation, chronology and hierarchy. To work selected Greek and Slavic (Ukrainian) manuscripts, which have the same Orthodox religious basis and do not require a separate study on religious affiliation. Although in the evolution of ornamental art, especially in the XVI-XVIII centuries., Clearly traced Western "Catholic" influences.

Thus the novelty of this study is to examine the ornaments manuscripts Ukraine and Greece at an angle semiotic study of decorative and semantic meaning.

Nationalism and nation are together people who are determined by a common language, psychological structure, territory, material life and culture.

Etnosemiotyka – for Y. S. Stepanov – a young science that is developing rapidly. It so far that there is no generally accepted hypotheses. As in Western Europe and in USA conducted much research as part ethnography, entitled "Cultural and social anthropology". But the purpose of this study is not a review of anthropological ideas and research should be based on semantic-symbolic quests specifically ornamental painting portrait miniatures. The result of these studies should be the detection of manuscripts belonging to a particular ethnic group, nation, chronological boundaries and hierarchy.

Therefore, to further study outlines three distinct areas: 1) ethnic, 2) chronological; 3) hierarchical.

1) ethnic line of research manuscripts.

In the study of ethnic directly manuscripts immediately necessary to determine the range of ethnic groups who apply to intelligence. With the theme and purpose of the research shows that the main objects of this work is Ukraine

and Greece. But remember that Ukrainian manuscripts are surrounded by Slavic codes. This powerful and Serbian manuscript heritage, the XVI century. headed among other traditions, especially on Mount Athos. This is Bulgarian manuscripts, often with controversial Ukrainian claims to traditional. It also Russian, Moldovan and Romanian-volashski and manuscripts that make up a large array of Balkan-Slavic cultural heritage called SLOVIANS'KA manuscripts.

To investigate the ethnic directly manuscripts should clearly realize that such ethnic group. For this there is a need to turn to the historical situation in which Ukraine and Greece were also Slavic world around them, and the social conditions of their united and distinguished. One of the first is a geopolitical factor that was of great importance for the development of life of these peoples. It nablyzhuvav them together and pushed, distinguished between these nations.

By purely ecclesiastical hierarchy manuscripts added distribution snappedecular term "Royal". Interestingly, purely ecclesiastical manuscript. This akafistnyk and even music (from the Byzantine notation). The manuscript is decorated with gold leaf. All the titles and the gold mark. Those poems that served the king – zolotofonni. Musical signs painted red vermillion and also filled with gold. The manuscript belongs to a certain king Filofteyu. The manuscript is kept in the National Library of Greece. This manuscript outwardly very different from other archetypes and has its own hierarchical niche.

Semiotics (from gr. Σεμειον – sign an intimation) examines the signs and significance of the system as a means of preservation, transmission and processing of information in human society, in nature and in man himself.

The combination of decoration and form the character ornaments which adorned the manuscript as Greek and Slavic writing. Decor – (from French. Décor, from Lat. Decorare – decoration) – a set of elements or characters that adorn the building or object (in this case the manuscript).

In the study of handwriting Fund of Ukraine and Greece via etnosemiotychnyh techniques able to identify three areas of study: 1) Ethnic, by signs and decor signs symbols that shape and pattern is an expression of a particular ethnic group; 2) Chronological direction using the external design ornaments and manuscripts of one ethnic group different ages. Result. Clearly traced the evolutionary processes of ornamental painting toward complications, skill, volume, etc; 3) Hierarchical line of research, in which all the manuscripts, the external factor design. To proponents of existing hierarchical direction, namely, parish, monastery, cathedral, episcopal added bright new look – a royal manuscript.

So etnosemiotyka, through ornamental, exterior design manuscripts, received a new research method Greco-Slavic Writing Foundation.

Key words: etnosemiotyka, ornamental painting, ethnic, chronological and hierarchical lines of research.

Звертаючись до питань паралелізму та особливостей розвитку духовної культури України та Греції XVII-XVIII ст., та досліджуючи рукописну спадщину двох країн, не можна обійти фактів, що пов'язані з зовнішнім оформленням рукописів. Так, за зовнішнім оздобленням книги можна зробити перші, а часто й навіть фінальні висновки, щодо її приналежності до зразків тієї чи іншої культурної традиції, релігії, етносу, нації, хронологічних меж (століття), ієрархії. До основних виразників зовнішнього оздоблення рукописів належать елементи живопису (книжкова мініатюра), іконопис (відокремлений автором в окрему категорію через яскраво виражені відмінності), орнаментальний живопис. Для цього дослідження обрано орнаментальний живопис як яскравий виразник виявлення особливостей та відмінностей рукописної спадщини України й Греції. Виходячи з вищесказаного бачимо, що тема цього дослідження є актуальною і науково доцільною.

Для цього дослідження обрано метод семіотично-декоративних та семіотично-символічних порівнянь. А метою та завданням роботи є: доведення теорії дії семіотично-декоративних та семіотично-символічних порівнянь як елементів етносеміотики для виявлення й визначення рукописів за приналежністю до того чи іншого етносу, нації, хронології та ієрархії. Для роботи обрано грецькі та слов'янські (українські) рукописи, що мають спільну православну релігійну основу і не потребують окремого дослідження з приводу релігійної приналежності. Хоча в еволюційному розвитку орнаментального живопису, особливо у XVI-XVIII ст., чітко простежуються західноєвропейські "католицькі" впливи.

Цей аспект для світової та української культури є не новим. Багато праць присвячено роботі з орнаментами та їх символічним значенням. Серед них: Д. Апостолис-Каппадона [1], О. Белова [2], Л. Евсеева [3], П. Жолтовський [4], Я. Запаско [5], А. Расине [7], Д. Степовик [10] тощо. Крім того, до роботи долучено такі зібрання зразків як: "Зібрання візантійського та давньоруського орнаменту" князя Гр. Гагаріна [8], таблиці з зібрань "Історії давньоруського орнаменту" [6], а також використана "Школа малювання" [13].

Отже, новизною цього дослідження є розгляд орнаментів рукописної спадщини України та Греції під кутом семіотичного опрацювання їх декоративно-смыслового значення. Народність й нація – такі сукупності людей, які визначаються спільністю мови, психологічного складу, території, матеріального життя та культури.

Етносеміотика, – за Ю. Степановим [10], – це молода наука, що швидко розвивається. У ній поки, що немає загальноприйнятих гіпотез. Як у західній Європі, так і у США, проводиться багато досліджень в межах етнографії, що має назву "культурної та соціальної антропології". Але метою цього дослідження не є

розгляд антропологічних ідей, а дослідження має базуватися на знаково-символічних розвідках конкретно орнаментального живопису книжкової мініатюри. Результатом цих досліджень має стати виявлення належності рукописів до того чи іншого етносу, нації, хронологічних меж та ієрархії.

Отже, для подальшого дослідження окреслено три чітких напрямки: 1) етнічний; 2) хронологічний; 3) ієрархічний.

1) Етнічний напрям дослідження рукописної спадщини.

При дослідженні етнічного напрямку рукописної спадщини відразу необхідно визначитися з колом тих етносів, кого стосуватиметься розвідка. З теми й мети дослідження видно, що основними об'єктами цієї роботи є Україна та Греція. Але, необхідно пам'ятати, що українські рукописи знаходяться в оточенні слов'янських кодексів, а це й потужна сербська рукописна спадщина, що до XVI ст. головувала серед інших традицій, особливо на Афоні. Це й болгарські рукописи, що часто мають, суперечливі з українськими, претензії на традиційність. Це й російські, й Молдово-волашські й румунські рукописи, що складають великий масив балкано-слов'янської культурної спадщини під назвою Слов'янська Рукописна Книга.

Задля дослідження етнічного напрямку рукописної спадщини необхідно чітко усвідомлювати, що таке етнос. Для цього є потреба звернутися до тієї історичної ситуації, в якій перебували Україна та Греція й оточуючий їх слов'янський світ, і до тих соціальних умов, що їх об'єднували й розрізняли. Одним з чільних є геополітичний фактор, що мав величезне значення для розвитку буття цих народів. Він як наближував їх одне до одного, так і відштовхував, розрізняв ці нації.

Відстоювання соціокультурних пріоритетів як українців і слов'ян в цілому, так і греків, при своїй відмінності умов формування нації, культурно-мистецького надбання, природних умов проживання, об'єднувало ці нації в тому, що базовим завданням для всіх вищезазначених народів було зберегти власну націю, культуру та релігію.

Саме в цей час відбувається формування поняття "грецьке буття", "сербське буття", "болгарське буття", "українське буття" тощо як Буття, що обмежене певним топосом, тобто буття в певних межах простору і часу. В основу цього буття покладена православна віра, яка є спільним, об'єднуючим для всіх націй, фактором. Таким чином, під ідеєю збереження власної православної віри паралельно розвиваються абсолютно різні за ментальністю, культурною спадщиною і навіть кліматично-географічними умовами, топоси.

Основним виразником як українського так і слов'янського, і грецького буття є соціум, що формується як соціальна система з трьох соціальних складових: етнос; духовно-ідеальна реальність (знакові системи, мова), світогляд, філософія, історіографія, культура і мистецтво; матеріальна культура. Саме розвиток соціуму формує націю і поєднує обидві нації у прагненні спільними зусиллями досягнути власної мети – сформуватися і, головне, залишитися (зберегтися) як окремий соціум у рамках буття.

Наприклад, в XVII-XVIII ст. і перед Україною, і перед Грецією дуже актуальним було зберегти свій етнос, свою мову (хоча в українській мові виділено безліч паралелей з "грецьким уставом"), свою історію, філософію, культуру і мистецтво, зберегти матеріальні цінності. В цей час над обома народами нависала загроза зникнення окремого соціуму як окремого буття. Греки мали розчинитися в турецькій, а українці – в польській, а згодом – російсько-московській експансії. Боротьба проти різного ворога (у греків – іслам, в українців – іслам в Криму і, спочатку, окатоличування, а потім русифікація) об'єднувала обидва народи у прагненні бути соціумом і мати власне українське та власне грецьке буття.

Основним виразником у формуванні буття є самоорганізована діяльність, що утворює триєдину цілісність: соціум, інформаційну культуру; матеріальну складову – природне довкілля.

Одна з парадигм структури етносу та механізм взаємодій його окремих елементів – запропонована англійським етнологом Ентоні Смітом [9]. Згідно з якою всі етноси складаються з ядра, маргінального прошарку та етнічних категорій. Така формула й оцінка етносу цілком підходять як українській, так і грецькій нації.

Духовно-ідеальна реальність в цьому випадку, окрім вищезазначених факторів, підкріплюється релігійністю. А релігійність є етнологічною особливістю й українців, й греків та інших слов'янських країн. В свою чергу, мистецтво віддзеркалює духовне життя народу, рівночасно формує й світогляд наступних поколінь, і орнаментальний живопис не є винятком.

Природне довкілля для української та грецької нації діаметрально відрізняється. Кліматичні умови та природний ландшафт різні, а звідси й різне розуміння самого життя.

Семіотика (від гр. *σημειον* – знак, ознака) вивчає знаки та значення системи як засобів збереження, передачі та переробки інформації у людському суспільстві, в природі і в самій людині.

Знаки висловлюють одне засобами іншого. Навіть у невеликій кількості вони можуть формувати упорядковані комбінації, що здатні передати, навіть до найдрібніших нюансів, чуттєвий стан або характеристику факту.

Отже, поєднання декору та символу формують орнаменти, якими прикрашені рукописи як грецького, так і слов'янського письма.

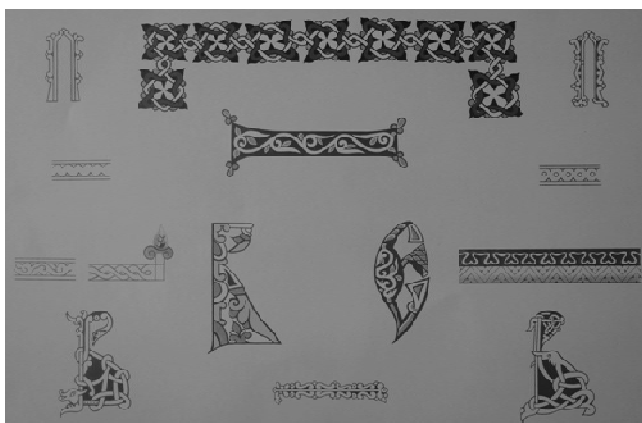
Орнамент – (від лат. *ornamentum* – прикраса) візерунок, побудований на регулярному, ритмічному чергуванні та організованому розташуванні абстрактно-геометричних або зображальних елементів (рапортів), знаків. Орнаменти широко використовуються у прикладній та книжковій графіці. Загальні стилістичні ознаки орнаментального живопису визначаються особливостями та традиціями зображальної культури кожного народу. Орнаменти володіють певною стійкістю протягом цілого історичного періоду і навіть кількох періодів. Вони мають яскраво виражений національний характер. В основі багатьох орнаментів лежить зображальна база. Наприклад, певні геометричні мотиви мають за основу площинні стилізовані зображення предметів. За зображальною основою орнаменти бувають рослинні, геометричні та тератологічні (зображення тварин). В рукописах зустрічаються три різновиди орнаментів: 1) орнаментальні стрічки (найбільш поширений вид); 2) сітчасті орнаменти, що заповнюють або частину аркуша, або весь аркуш щільним узором; 3) орнаментальні розетки (орнамент вписаний в коло).

Декор (від фр. *décor*, від лат. *decorare* – прикраса) – сукупність елементів або знаків, що прикрашають споруду або предмет (у цьому випадку – рукописи).

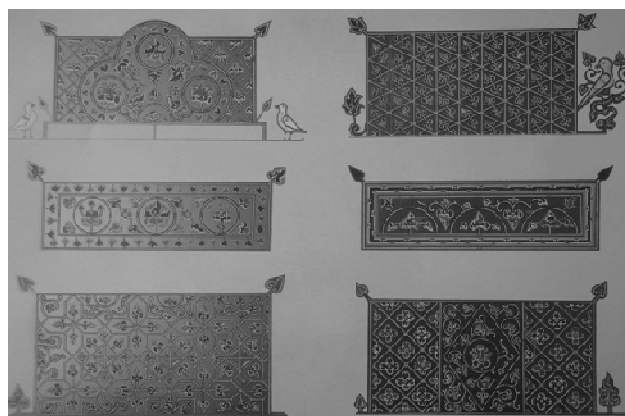
Символ (від гр. *συμβολον* – знак, ознака, прикмета). Знак, різновид художнього образу, що виходить за рамки, які безпосередньо окреслені явищем. Символ не ілюструє зайву ідею, а спирається на значимі ситуації та явища у самій дійсності. Між символом та явищем, яке він зображає, існує певний зв'язок. Якщо в одному випадку символ ширший за зміст зображення, то в іншому відношенні – символ має багатообразну якість, а не тільки властивість. Завдяки цьому виникає властива символу багатозначність, що інколи межує з неясністю, двозначністю.

Отже, маючи характеристику основних положень, що сприятимуть дослідженню, звертаємось до конкретних зразків. Для порівняння вибрано кілька орнаментів взятих з різних рукописів. А саме – з рукописів греко-візантійських та рукописів слов'яноукраїнських. Хронологічно рукописи охоплюють період від IX до XVII ст.

У процесі ретельного огляду видно, що всі виділені зразки мають візантійську основу. Але, якщо звернутися до двох зразків орнаментів, пов'язаних одними спільними хронологічними межами, наприклад XII ст., де чітко видно різницю між зразками, взятими з візантійських джерел (див. Мал. 1) [14] та з кодексів Київської Русі (див. Мал. 2) [15]. Тут присутні й насиченість фарб, й наповненість самого візерунку в греків, і площинність та конкретика у слов'ян. За наведеними малюнками можна чітко визначити, до якого етносу належить цей рукопис. Існує ціла наука, – мистецтво орнаментального живопису, – за допомогою якої вивчаються, розмежовуються, досліджується орнамент і визначається його приналежність до того чи іншого етносу. Мета ж цієї роботи наголосити на тому, що за допомогою етносеміотики можна визначити приналежність рукопису до того чи іншого етносу шляхом характеристики наявних у ньому орнаментів.



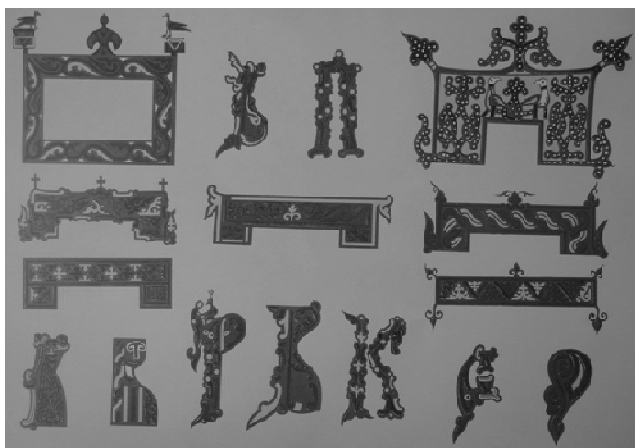
Мал. 1



Мал. 2

Наступним дослідженням є хронологічне порівняння орнаментів, що належать до конкретного етносу, наприклад українців, а розрізняються за століттями. Для порівняння обрано "руські" (українські) орнаменти XII, XIII століть та Хвіст (див. Мал. 1, 3, 4) [14; 16; 17].

З погляду на подані зразки чітко простежується еволюціонування орнаменту в бік збагачення та майстерності. За наданими зразками також як і за (див. Мал. 1) попередніми можна визначити належність рукопису до тієї чи іншої епохи або часу. Отже, і в цьому випадку методика дослідження рукопису за допомогою семіотичних знаків, що утворюють декор та символ, формуючи орнамент, виправдовує себе.

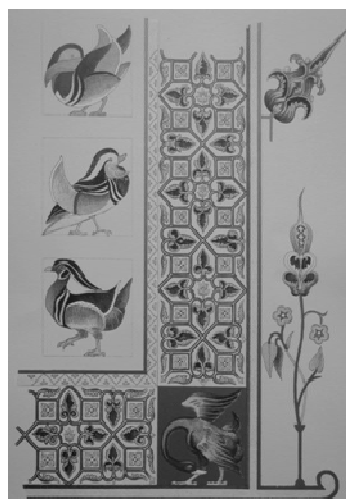


Мал. 3



Мал. 4

Для наочності наведемо ще один приклад тепер з візантійськими орнаментами, вибраними з рукописів XI та XII ст. (див. Мал. 5, 6, 7) [18; 19; 20]. Хронологічна відстань між цими зразками – одне століття, а різницю видно.



Мал. 5



Мал. 6



Мал. 7

Отже, звернувшись до хронологічного порівняння орнаментів різних епох та етносів видно, що і в першому, і в другому випадках факт хронологічної приналежності рукопису за допомогою семіотичного дослідження орнаменту підтверджується.

Наступний, третій, – ієрархічний, – напрям дослідження рукописів, за допомогою зовнішнього оздоблення було доведено у попередніх працях [12], їм вдало користуватися інші науковці. А зараз необхідно додати до вже визначеної ієрархії дослідження ще один напрям, а саме – розподіл рукописів на приходські, монастирські, соборні, архієрейські, а також – царські.

Отже, до суто церковної ієрархії розподілу рукописів додався, увірвався світський термін "царський". Цікаво те, що рукопис суто церковний. Це акафістник та ще й нотний (з візантійською нотацією). Рукопис оформлений сусальним золотом. Всі заголовки та позначки золоті. Ті вірші, що виконував цар – золотофонні. Нотні знаки писані червоною кіновар'ю та також залиті золотом. Рукопис належить невідомому царю Філофтею. Рукопис зберігається у Національній бібліотеці Греції [21]. Цей рукопис зовні сильно відрізняється від інших архетипів і має власну ієрархічну лауну.

Відтак, кожна з націй, як українці, так і греки мають власний, відмінний, притаманний тільки одній нації, етнос.

При дослідженні рукописного фонду України та Греції за допомогою етносеміотичних методик вдалося визначити три напрями дослідження: 1) етнічний, за допомогою знаків декору та знаків символів, що формують орнамент і є виразником конкретного етносу; 2) хронологічний напрям, за допомогою орнаментів та зовнішнього оформлення рукописів одного етносу різних століть; результат – чітко простежуються еволюційні процеси розвитку орнаментального живопису в бік ускладнення, майстерності, об'єму тощо; 3) ієрархічний напрям дослідження, за яким всі рукописи оцінюються за зовнішнім оформленням. До вже існуючих виразників у ієрархічного

напрямку, а саме приходських, монастирських, соборних, архієрейських додано новий яскравий вид – царський рукопис. Отже, етносеміотика, за допомогою орнаментального, зовнішнього оформлення рукописів, отримала нову методику дослідження греко-слов'янського рукописного фонду.

Література

1. Апостолис-Каппадона Д. Словарь христианского искусства / Д. Апостолис-Каппадона; пер. с англ. – Челябинск: Урал LTD, 2005. – 272 с.
2. Белова О. С. Славянский бестиарий / О. С. Белова. – М.: Инарик, 2000. – 320 с.
3. Евсеева Л. М. Афонская книга образцов XV в. / Л. М. Евсеева. – М.: Индоик, 1998. – 381 с.
4. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К.: Наук. думка, 1983. – 179 с.
5. Запаско Я. П. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Львів: Вид. "Світ", 1995. – 478 с.
6. История русского орнамента X–XVI веков. – М.: Арт-Родник, 1997. – 32 с.
7. Расине А. Ш. А. Орнамент всех времён и стилей / А. Ш. А. Расине. – М.: Арт-Родник, 1997, т. 4. – 112 с.
8. Собрание византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным. – СПб.: Фонд Ленинградская галерея АО "Норинт", 1993. – 50 табл.
9. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Сміт. – К.: 1994. – 296 с.
10. Степовик Д. В. Леонтій Тарасович і українське мистецтво Барокко / Д. В. Степовик. – К.: Наукова думка, 1986. – 233 с.
11. Степанов Ю. С. Семиотика / Ю. С. Степанов. – М.: Наука, 1971. – 167 с.
12. Терещенко-Кайдан Л. В. Ірмолій Гаврила Головні – унікальний пам'ятник української культури XVII-XVIII ст. : монографія / Л. В. Терещенко-Кайдан. – К., 2012. – 228 с.
13. Школа рисования: стили в искусстве. Орнаменты и декоративные мотивы. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 319 с.
14. Руський (український) орнамент XII ст. Лествиця Івана Лествичника та Євангелі 1161 р. – Рум'янцевський музей. – Москва.
15. Візантійський орнамент XII ст. Новий заповіт. – СПб. – Зібрання імператорської публічної бібліотеки.
16. Руський (український) орнамент XIII ст. Архангельське зібрання. – Москва.
17. Російський (слов'янський) орнамент // Канонник XVI ст. Бібліотека Троїце-Сергієвої лаври. – Москва, Росія.
18. Візантійський орнамент XI ст. // Збірка. – Національна бібліотека Франції у Парижі.
19. Візантійський орнамент XII ст. // Збірка. – Національна бібліотека Франції у Парижі.
20. Візантійський орнамент XII ст. // Збірка. – Національна бібліотека Франції у Парижі.
21. Акафісник EBG 2455.

References

1. Apostolis-Kappadona D. Slovar' khristianskogo iskusstva / D. Apostolis-Kappadona; per. s angl. – Cheliabinsk: Ural LTD, 2005. – 272 s.
2. Belova O. S. Slavianskii bestiarii / O. S. Belova. – M.: Inarik, 2000. – 320 s.
3. Evseeva L. M. Afonskaia kniga obraztsov XV v. / L. M. Evseeva. – M.: Indoik, 1998. – 381 s.
4. Zholtovskiy P. M. Khudozhnie zhyttia na Ukraini v XVI-XVIII st. / P. M. Zholtovskiy. – K.: Nauk. dumka, 1983. – 179 s.
5. Zapasko Ya. P. Ukrainska rukopysna knyha / Ya. P. Zapasko. – Lviv: Vyd. "Svit", 1995. – 478 s.
6. Istoriia russkogo ornamenta X-XVI vekov. – M.: Art-Rodnik, 1997. – 32 s.
7. Rasine A. Sh. A. Ornament vseh vremen i stilei / A. Sh. A. Rasine. – M.: Art-Rodnik, 1997, t. 4. – 112 s.
8. Sbranie vizantiiskikh i drevnerusskikh ornamentov, sobrannykh i risovannykh kniazem Gr. Gr. Gagarinym. – SPb.: Fond Leningradskaia galereia AO "Norint", 1993. – 50 tabl.
9. Smit E. Natsionalna identychnist / E. Smit. – K.: 1994. – 296 s.
10. Stepovyk D. V. Leontii Tarasovych i ukrainske mystetstvo Barokko / D. V. Stepovyk. – K.: Naukova dumka, 1986. – 233 s.
11. Stepanov Iu. S. Semiotika / Iu. S. Stepanov. – M.: Nauka, 1971. – 167 s.
12. Tereshchenko-Kaidan L. V. Irmoloi Havryla Holovni – unikalnyi pamiatnyk ukrainskoi kultury XVII-XVIII st. : monohrafiia / L. V. Tereshchenko-Kaidan. – K., 2012. – 228 s.
13. Shkola risovaniia: stili v iskusstve. Ornamenty i dekorativnye motivy. – M.: AST: Astrel', 2005. – 319 s.
14. Ruskyi (ukrainskyi) ornament XII st. Lestvytsia Ivana Lestvychnyka ta Yevanheli 1161 r. – Rumiantsevskiy muzei. – Moskva.
15. Vizantiiskiy ornament XII st. Novyi zapovit. – SPb. – Zibrannia imperatorskoi publichnoi biblioteki.
16. Ruskyi (ukrainskyi) ornament XIII st. Arkhanhelske zibrannia. – Moskva.
17. Rosiiskiy (slovianskyi) ornament // Kanonnyk XVI st. Biblioteka Troitse-Serhiievoi lavry. – Moskva, Rosiia.
18. Vizantiiskiy ornament XI st. // Zbirka. – Natsionalna biblioteka Frantsii u Paryzhi.
19. Vizantiiskiy ornament XII st. // Zbirka. – Natsionalna biblioteka Frantsii u Paryzhi.
20. Vizantiiskiy ornament XII st. // Zbirka. – Natsionalna biblioteka Frantsii u Paryzhi.
21. Akafisnyk EBG 2455.

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ НИНІШНІХ ПРАКТИК МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ СУСПІЛЬСТВ

У статті розглядається проблематика єдності культурного простору України у контексті нинішніх практик мультикультурних суспільств. Автор здійснює спробу розглянути сучасні засади мультикультуралізму, окресливши його специфічні риси, визначити плідні напрями в культурному просторі України.

Ключові слова: культурний простір, мультикультуралізм, культурні трансформації, цінності.

Черныш Марианна Олеговна, кандидат культурологии, доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна

Культурное пространство Украины в контексте нынешних практик мультикультурных обществ

В статье рассматривается проблематика единства культурного пространства Украины в контексте нынешних практик мультикультурных обществ. Автор делает попытку рассмотреть современные принципы мультикультурализма, очертив его специфические черты, определить плодотворные направления в культурном пространстве Украины.

Ключевые слова: культурное пространство, мультикультурализм, культурные трансформации, ценности.

Chernysh Marianna, Cultural Studies Ph.D., assistant professor of drawing and painting Kyiv National University of Technologies and Design

Culture media Ukraine in the context of the present practices multicultural society

The article deals with the problems of unity of cultural space Ukraine in the context of current practices in multicultural societies. The author has attempted to consider the modern principles of multiculturalism, outlining its specific features, identify fruitful areas in the cultural space of Ukraine.

Now that the same principles of multiculturalism reasonably put into question, the search intensified in Europe and the world, and on the Ukrainian territory.

The absence of the dominant majority indicated by the authors in 2004, although Ukraine distinguishes among European and even post-Soviet countries, but does not negate the need for such a national cultural policy (and in some ways and enhances it) that would meet civilized, democratic and legal standards and at the same time ensure the unity and development of ethnic culture of the title, which for centuries suffered harassment primarily in the cultural field.

It is worth mentioning that the issue of equal rights for cultural expression rights of different cultural groups that exist in the shared state, political and legal environment has two dimensions, that they might be called "internal" and "external". "Inside" associated with the need to preserve and further develop the cultural polyphony of all European nations, united within the European Union. This is an inherent saving different European national, regional groups own symbolic and emblematic of the series by the same core's value – respect for others.

The coexistence of diversity in culture may in one's own cultural field.

So, "external" dimension of European multiculturalism encountering a natural question: how is it possible to ensure equality of who advocates it, and who does not recognize her? European practice now shows only the opportunity, when equality – any political, legal or cultural – can only be provided from within the equality of enforcement mechanisms, including her.

Thus, the policy of multiculturalism as a political and legal equality of rights to cultural identity and cultural self-expression, which demonstrated its limitations and dangers of self-expression collision with cultural communities – carriers opposite oriented value system introduced in specific Ukrainian conditions can be devastating and scorching. It can be an alternative cultural policy, protectionist about Ukrainian culture in all its regional and local variations.

Key words: cultural environment, multiculturalism, cultural transformation, values.

В Україні проживають понад 130 етносів та народностей (за даними перепису населення 2001 р.). Прийдеши́й перепис безперечно внесе свої корективи, напевно збільшивши цю кількість за рахунок іммігрантів з різних країн світу. Чи буде це означати, що українське суспільство є мультикультурним? І чи сучасні потреби у забезпеченні цивілізованого розв'язання проблем співіснування різних культур в межах однієї полікультурної держави, такого розв'язання, яке уможливило б збереження та розвиток культурного розмаїття, знайшли своє втілення у державній культурній політиці, що її на цій підставі можна було б кваліфікувати як політику мультикультуралізму? Чи є потреба в такій політиці, та ще побудованій за європейськими зразками? З огляду на визнання провідними лідерами європейських держав, зокрема

А. Меркель та Н. Саркозі, того факту, що ідея побудови мультикультурного суспільства в Європі зазнала поразки [9, с. 10], головне для України запитання: чи можлива взагалі політика мультикультуралізму, спрямована на розвиток і збереження культурних відмінностей? Політика, яка "розуміється не лише як терпимість щодо культурного розмаїття, а й як вимоги законодавчого визнання прав расових, релігійних та культурних груп" [11] у вельми специфічних вітчизняних умовах? Вітчизняна наукова думка наполегливо продовжує шукати відповіді на подібні запитання.

На сьогодні засади мультикультуралізму небезпідставно покладено під сумнів. Пошуки інтенсифікувались не тільки в Європі та світі, але й на українських теренах. Для нас це питання актуальне через особливу неоднорідність українського культурного простору [3] та навіть проблематичність його цивілізаційної єдності [5, с. 6].

У Декларації "Мультикультурне суспільство та європейська культурна ідентичність", ухваленій Шостою конференцією європейських міністрів, відповідальних за питання культури "Мультикультурне суспільство: виклик культурній політиці", що проходила в Палермо (Італія), 25-26 квітня 1990 р. [1], було окреслено принципові напрями здійснення культурної політики мультикультуралізму, що зводяться до "трьох вимог": доступу "населення до європейської культури, яка є їхньою спільною спадщиною та імпульсом до участі в її розвитку", повної свободи "для всіх особистостей, усіх суспільств стосовно способу життя, самовираження, що забезпечує свободу їхнім особистим рисам у контексті поваги до інших" та "заохочення до дій, спрямованих на співробітництво та обопільне збагачення культур".

Однак, лейттемою цієї Декларації є визнання того, що здійснення цих вимог можливе на ґрунті гарантування основних свобод і прав людини, що становлять фундамент європейської історичної спадщини й європейської культури та можливості "виявити свою відмінність не лише у духовних, релігійних, політичних, філософських поглядах, але також у способах життя та вираження", які мають базуватися "на повазі до особи, терпимості та солідарності" [1]. Таким чином, Декларацією було визначено напрями перетворення дескриптивних рис мультикультуралізму на нормативні та водночас визначено їхні межі. "Нормативний підхід засвідчує виправданість та необхідність для сучасних суспільств докладати зусиль у напрямку підтримки і сприяння матеріальному, духовному процвітанню різних культурних груп, а також поваги до їх ідентичності" [2]. Однак межею поваги до групової ідентичності є відповідність цієї групи тим самим цінностям, що уможливили виникнення самої ідеології мультикультуралізму – європейським цінностям "поваги до особи, терпимості та солідарності".

Принцип культурної рівноправності, забезпечення рівного статусу різних культурних традицій, має вимагати не лише правового забезпечення такої рівності і правових запобіжників її недотримання, але й гарантій непорушення основоположного принципу. Збереження європейських цінностей в європейському культурному полі, як зазначає О. Гриценко з посиланням на теоретиків мультикультуралізму (В. Кімліки, В. Малахова, Ф. Фукуяма) – мультикультуралізм є реальним, "якщо дотриматися двох правил: одна група не може домінувати над іншою і не можна дозволяти групі принижувати членів своєї ж групи. Загальнолюдські цінності, принципи демократії повинні лежати в основі відносин між групами, і всередині групи" [3]. Причиною кризи мультикультуралізму стало необмежене ствердження, що поставило під загрозу збереження основи, яка його породила та уможливила.

Згадаємо, що проблема забезпечення прав рівності на культурне самовираження прав різних культурних груп, які існують у спільному державному (наддержавному, якщо брати ЄС) політико-правовому просторі, має два виміри. Їх можна умовно назвати "внутрішнім" і "зовнішнім". "Внутрішній" пов'язаний з потребами збереження та подальшого розвитку культурної поліфонії усіх європейських народів, об'єднаних у рамках Євросоюзу. Маємо на увазі збереження притаманних різним європейським національним, етнічним, регіональним групам власних знаково-символічних рядів з одним і тим самим ціннісним стрижнем – повагою до іншого [6], де як інший фігурує представник будь-якого співтовариства, виділеного за будь-якою ознакою (інший за віком, статтю, расою, т. п.), або особа як така, що репрезентує передусім саму себе. В цій площі проведення політики мультикультуралізму до сьогодні особливих проблем не створювалося.

"Зовнішній", спричинений потребами налагодження цивілізованих взаємин з іммігрантами, потік яких до Європи зберігає тенденцію до зростання та забезпечення їх права на культурну ідентичність. Саме тут політика мультикультуралізму виявила свої недоліки та небезпеки.

Науковець Т. Метельова доводить, що європейські цінності зростають з "конститутивного принципу легітимності Іншого, визнання права на існування одиничного не меншим, ніж права на існування загального, одиничності, партикулярності – вихідною, а загального, сукупності, спільноти – похідною" [6, с. 126]. "Якщо під "культурою" розуміти спосіб життя спільноти, або ж набір вірувань, стилів, вартостей та символів, – зазначає Е. Сміт, – тоді можна говорити лише про культури, а не про культуру взагалі; бо як спосіб життя спільноти, так і набір вірувань тощо,

передбачають існування цілої низки або універсуму різних способів і наборів" [12, с. 179]. Продовживши цю думку, співіснування розмаїття культур можливо в єдиному власне культурному полі; отже, культури, що спростовують таке розмаїття, з того поля вибуватимуть.

Тому, "зовнішній" вимір європейського мультикультуралізму нашоухується на закономірне питання: як можливо забезпечити рівноправність того, хто її обстоює, і того, хто її не визнає? Європейська практика наразі демонструє лише таку можливість, коли рівноправність (будь-яка: політична, правова чи культурна) може бути забезпечена лише в межах самої рівноправності.

З часів М. Костомарова, саме у протилежності ставлення до особи та спільноти закорінені світоглядні та ціннісні відмінності українського та руського народів, існування в межах України титульного етносу – українців та супер меншини (за О. Шульгою) росіян перетворює "зовнішній" для Європи вимір проблеми незіставності двох систем цінностей на "внутрішній" вимір цієї ж проблеми в Україні. Слід згадати не лише про існування кримськотатарської меншини, представники якої належать до мусульманського світу, а й про відзначувану дослідниками світоглядну несумісність Заходу та Сходу України, незалежно від етнічної належності мешканців цих регіонів [5, с. 6].

Отже, політика мультикультуралізму як політико-правового забезпечення рівності прав на культурну ідентифікацію та культурні самовияви, яка продемонструвала свою обмеженість і небезпечність у зіткненні з культурними самовиявами спільнот запроваджена в специфічних українських умовах, може виявитися руйнівною та нищівною. Альтернативою може бути культурна політика, протекціоністська щодо української культури в усіх її регіональних і локальних варіаціях, в яких, спільним є те, що називається "європейськими цінностями" – повага та толерантне ставлення до іншого. Не лише як представника та носія іншої культури, але й іншого за будь-якою ознакою, разом з його "прагненням особистої автономії" [4].

Література

1. Декларація Мультикультурне суспільство та європейська культурна ідентичність : [електронний ресурс] // Міністерство культури України: офіційний веб-сайт. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90858>. – Назва з екрана.
2. Дрожжина С. В. Теоретичні аспекти мультикультуралізму : [електронний ресурс] / С. В. Дрожжина // Архив научных публикаций. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/4_SND_2009/Economics/40530.doc.htm.
3. Гриценко О. А. Державна політика щодо культурного різноманіття та етнічних меншин: порівняльний аналіз вітчизняних та зарубіжних підходів : [електронний ресурс] / О. А. Гриценко, Н. К. Гончаренко, Є. А. Мягка // Український центр культурних досліджень. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_5.php. – Назва з екрана.
4. Кодак Ронан де Мультикультуралізм : [електронний ресурс] / Ронан де Кодак // ЄС та США: менеджмент та імміграція. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.immigranty.qxd>. – Назва з екрану.
5. Метельова Т. О. Національна ідентифікація в українському та європейському вимірах / Т. О. Метельова // Україна в Європі: контекст міжнародних відносин. / за ред. д. і. н., проф. А. І. Кудряченка. – К.: Фенікс, 2011. – С. 118–129.
6. Метельова Т. О. Самоідентифікація українців: культурний і соціальний виміри / Т. Метельова; редкол.: С. М. Садовенко та ін. // Матеріали Всеукраїнського семінару-практикуму та "Народознавчих студій пам'яті Василя Скуратівського" з проведенням круглого столу на тему "Початкова мистецька освіта в контексті розвитку української культури" (Тернопіль, 16-19 листопада 2011 р.). – К.: УЦКД, 2011. – С. 291–295.
7. Пятый международный философский симпозиум "Диалог цивилизаций: Восток-Запад" : доклады и выступления ["Культурная идентичность и глобализация"]. – М.: Изд-во РУДН, 2002. – 167 с.
8. Рябчук М. Ю. Дві України: реальні межі, віртуальні війни / М. Ю. Рябчук. – К.: Критика, 2003. – 335 с.
9. Саркозі: Спроба побудувати мультикультурне суспільство у Франції провалилася : [електронний ресурс] // Народний оглядач. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://sd.org.ua/news.php?id=19496>. – Назва з екрана.
10. Меркель: "мультикультурне суспільство" не вдалося : [електронний ресурс] // Народний оглядач. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://sd.org.ua/news.php?id=19000>. – Назва з екрана.
11. Фукуяма Ф. Идентичность и миграция : [электронный ресурс] / Ф. Фукуяма // Новая Европа: журнал для тех, кто думает по-европейски. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.n-europe.eu>. – Название с экрана.
12. Towards a global culture? / A. Smith. – Theory. Culture & Society. Vol. 7. – London, 1990. – P. 171–191.
13. Inglehart R. Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies / R. Inglehart. – N.J. : Princeton University Press, 1997 – 453 p.

References

1. Deklaratsiia Multykulturene suspilstvo ta yevropeiska kulturna identychnist : [elektronnyi resurs] // Ministerstvo kultury Ukrainy: ofitsiyniy veb-sait. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90858>. – Nazva z ekrana.

2. Drozhzhyna S. V. Teoretychni aspekty multykulturalizmu : [elektronnyi resurs] / S. V. Drozhzhyna // Arkhyv nauchnykh publikatsiy. – Elektron. dannye. – Rezhym dostupa: http://www.rusnauka.com/4_SND_2009/Economics/40530.doc.htm. – Nazvanye s ekrana.
3. Hrytsenko O. A. Derzhavna polityka shchodo kulturnoho riznomanittia ta etnichnykh menshyn: porivnialnyi analiz vitchyznianskykh ta zarubizhnykh pidkhodiv : [elektronnyi resurs] / O. A. Hrytsenko, N. K. Honcharenko, Ye. A. Miahka // Ukrainskyi tsentr kulturnykh doslidzhen. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_5.php. – Nazva z ekrana.
4. Kodak Ronan de Mul'tikul'turalizm : [elektronnyi resurs] / Ronan de Kodak // YeS ta SShA: menedzhment ta imihratsiia. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://www.immigranty.qxd>. – Nazva z ekrana.
5. Metelova T. O. Natsionalna identyfikatsiia v ukrainskomu ta yevropeiskomu vymirakh / T. O. Metelova // Ukraina v Yevropi: kontekst mizhnarodnykh vidnosyn. / za red. d. i. n., prof. A. I. Kudriachenka. – K.: Feniks, 2011. – S. 118–129.
6. Metelova T. O. Samoidentyfikatsiia ukrainsiv: kulturnyi i sotsialnyi vymiry / T. Metelova; redkol.: S. M. Sadovenko ta in. // Materialy Vseukrainskoho seminaru-praktykumu ta "Narodoznachchykh studii pamiaty Vasylia Skurativskoho" z provedenniam kruhloho stolu na temu "Pochatkova mystetska osvita v konteksti rozvytku ukrainskoi kultury" (Ternopil, 16-19 lystopada 2011 r.). – K.: UTsKD, 2011. – S. 291–295.
7. Piatyi mezhdunarodnyi filosofskii simpozium "Dialog tsivilizatsii: Vostok-Zapad" : doklady i vystupleniia ["Kul'turnaia identichnost' i globalizatsiia"]. – M.: Izd-vo RUDN, 2002. – 167 s.
8. Riabchuk M. Yu. Dvi Ukrainy: realni mezhi, virtualni viiny / M. Yu. Riabchuk. – K.: Krytyka, 2003. – 335 s.
9. Sarkozi: Sproba pobuduvaty multykulturne suspilstvo u Frantsii provalylasia : [elektronnyi resurs] // Narodnyi ohliadach. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://sd.org.ua/news.php?id=19496>. – Nazva z ekrana.
10. Merkel: "multykulturne suspilstvo" ne vdalosia : [elektronnyi resurs] // Narodnyi ohliadach. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://sd.org.ua/news.php?id=19000>. – Nazva z ekrana.
11. Fukuiama F. Identichnost' i migratsiia : [elektronnyi resurs] / F. Fukuiama // Novaia Evropa: zhurnal dlia tekhn, kto dumaet po-evropeiski. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.n-europe.eu>. – Nazvanie s ekrana.
12. Towards a global culture? / A. Smith. – Theory. Culture & Society. Vol. 7. – London, 1990. – P. 171–191.
13. Inglehart R. Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies / R. Inglehart. – N.J. : Princeton University Press, 1997 – 453 p.

УДК 069:379. 822

Шман Світлана Юрївна
кандидат культурології,
головний спеціаліст відділу музейної справи
Міністерства культури України, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ

У статті аналізується питання ролі музеїв в сучасному суспільстві. Уточнено сутність поняття "соціокультурна діяльність" та висвітлено питання еволюції музейної справи. В ході дослідження опрацьовуються проблеми дидактичної і гедоністичної моделей музеїв. Звертається увага на проблему концептуального проектування експозицій традиційних музеїв. Окремо розглядається специфіка діяльності сучасних музеїв, визначено їх особливості та проблемні питання як соціального інституту. Розглядається питання розширення соціальних функцій музеїв, що сприяло перетворенню цього культурно-освітнього закладу у багатофункціональний соціокультурний інститут. Зазначається що соціально-культурний процес має три взаємопов'язаних види діяльності: культурної творчості, культурно-просвітньої роботи та культурно-дозвільної діяльності.

Ключові слова: музеї, соціокультурна діяльність музеїв, музейна справа, еволюція музейної справи.

Шман Светлана Юрьевна, кандидат культурологии, главный специалист отдела музейного дела Министерства культуры Украины, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социокультурная деятельность музеев

В статье анализируется вопрос о роли музеев в современном обществе. Уточняется понятие "социокультурная деятельность" и освещается вопрос эволюции музейного дела. В ходе исследования анализируются проблемы дидактической и гедонистической модели музеев. Обращается внимание на проблему концептуального проектирования экспозиций традиционных музеев. Отдельно рассматривается специфика деятельности современных музеев, определены их особенности и проблемные вопросы как социального института. Особое внимание уделено вопросу расширения социальных функций музеев, что способствует превращению этого культурно-образовательного учреждения в многофункциональный социокультурный институт. Отмечено что социально-культурный процесс имеет три взаимосвязанных видов деятельности: культурного творчества, культурно-просветительской работы и культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: музеи, социокультурная деятельность музеев, музейное дело, эволюция музейного дела.

2. Drozhzhyna S. V. Teoretychni aspekty multykulturalizmu : [elektronnyi resurs] / S. V. Drozhzhyna // Arkhyv nauchnykh publikatsiy. – Elektron. dannye. – Rezhym dostupa: http://www.rusnauka.com/4_SND_2009/Economics/40530.doc.htm. – Nazvanye s ekrana.
3. Hrytsenko O. A. Derzhavna polityka shchodo kulturnoho riznomanittia ta etnichnykh menshyn: porivnialnyi analiz vitchyznianskykh ta zarubizhnykh pidkhodiv : [elektronnyi resurs] / O. A. Hrytsenko, N. K. Honcharenko, Ye. A. Miahka // Ukrainskyi tsentr kulturnykh doslidzhen. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_5.php. – Nazva z ekrana.
4. Kodak Ronan de Mul'tikul'turalizm : [elektronnyi resurs] / Ronan de Kodak // YeS ta SShA: menedzhment ta imihratsiia. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://www.immigranty.qxd>. – Nazva z ekrana.
5. Metelova T. O. Natsionalna identyfikatsiia v ukrainskomu ta yevropeiskomu vymirakh / T. O. Metelova // Ukraina v Yevropi: kontekst mizhnarodnykh vidnosyn. / za red. d. i. n., prof. A. I. Kudriachenka. – K.: Feniks, 2011. – S. 118–129.
6. Metelova T. O. Samoidentyfikatsiia ukrainsiv: kulturnyi i sotsialnyi vymiry / T. Metelova; redkol.: S. M. Sadovenko ta in. // Materialy Vseukrainskoho seminaru-praktykumu ta "Narodoznachchykh studii pamiaty Vasylia Skurativskoho" z provedenniam kruhloho stolu na temu "Pochatkova mystetska osvita v konteksti rozvytku ukrainskoi kultury" (Ternopil, 16-19 lystopada 2011 r.). – K.: UTsKD, 2011. – S. 291–295.
7. Piatyi mezhdunarodnyi filosofskii simpozium "Dialog tsivilizatsii: Vostok-Zapad" : doklady i vystupleniia ["Kul'turnaia identichnost' i globalizatsiia"]. – M.: Izd-vo RUDN, 2002. – 167 s.
8. Riabchuk M. Yu. Dvi Ukrainy: realni mezhi, virtualni viiny / M. Yu. Riabchuk. – K.: Krytyka, 2003. – 335 s.
9. Sarkozi: Sproba pobuduvaty multykulturne suspilstvo u Frantsii provalylasia : [elektronnyi resurs] // Narodnyi ohliadach. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://sd.org.ua/news.php?id=19496>. – Nazva z ekrana.
10. Merkel: "multykulturne suspilstvo" ne vdalosia : [elektronnyi resurs] // Narodnyi ohliadach. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://sd.org.ua/news.php?id=19000>. – Nazva z ekrana.
11. Fukuiama F. Identichnost' i migratsiia : [elektronnyi resurs] / F. Fukuiama // Novaia Evropa: zhurnal dlia tekhn, kto dumaet po-evropeiski. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.n-europe.eu>. – Nazvanie s ekrana.
12. Towards a global culture? / A. Smith. – Theory. Culture & Society. Vol. 7. – London, 1990. – P. 171–191.
13. Inglehart R. Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies / R. Inglehart. – N.J. : Princeton University Press, 1997 – 453 p.

УДК 069:379. 822

Шман Світлана Юрївна
кандидат культурології,
головний спеціаліст відділу музейної справи
Міністерства культури України, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЇВ

У статті аналізується питання ролі музеїв в сучасному суспільстві. Уточнено сутність поняття "соціокультурна діяльність" та висвітлено питання еволюції музейної справи. В ході дослідження опрацьовуються проблеми дидактичної і гедоністичної моделей музеїв. Звертається увага на проблему концептуального проектування експозицій традиційних музеїв. Окремо розглядається специфіка діяльності сучасних музеїв, визначено їх особливості та проблемні питання як соціального інституту. Розглядається питання розширення соціальних функцій музеїв, що сприяло перетворенню цього культурно-освітнього закладу у багатофункціональний соціокультурний інститут. Зазначається що соціально-культурний процес має три взаємопов'язаних види діяльності: культурної творчості, культурно-просвітньої роботи та культурно-дозвільної діяльності.

Ключові слова: музеї, соціокультурна діяльність музеїв, музейна справа, еволюція музейної справи.

Шман Светлана Юрьевна, кандидат культурологии, главный специалист отдела музейного дела Министерства культуры Украины, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социокультурная деятельность музеев

В статье анализируется вопрос о роли музеев в современном обществе. Уточняется понятие "социокультурная деятельность" и освещается вопрос эволюции музейного дела. В ходе исследования анализируются проблемы дидактической и гедонистической модели музеев. Обращается внимание на проблему концептуального проектирования экспозиций традиционных музеев. Отдельно рассматривается специфика деятельности современных музеев, определены их особенности и проблемные вопросы как социального института. Особое внимание уделено вопросу расширения социальных функций музеев, что способствует превращению этого культурно-образовательного учреждения в многофункциональный социокультурный институт. Отмечено что социально-культурный процесс имеет три взаимосвязанных видов деятельности: культурного творчества, культурно-просветительской работы и культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: музеи, социокультурная деятельность музеев, музейное дело, эволюция музейного дела.

Shman Svitlana, PhD Cultural Studies, Chief Specialist of the Museum Ministry of Culture of Ukraine, Associate Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The socio-cultural activities of museums

The article examines the question of the role of museums in contemporary society. Clarifies the concept of "socio-cultural activities" and highlights the evolution of museology. Review and comparison of different periods of historical development of society has made it possible to allocate the following stages of the development of museum work: 1) a natural accumulation of cultural values; 2) amateur collectors; 3) the transition to collecting scientific basis; 4) social and state control in the sphere of protection of historical and cultural heritage, the gradual disappearance of private collections; 5) The museum acquired the right of national importance. The study analyzes the problems of didactic and hedonistic model of museums.

Since the social sphere related to the care of a person, creating conditions for dignified material and spiritual life as well as its full development. There is a need to study the activities of museums as socio-cultural phenomenon, not only in terms of philosophy, art, muzeyeznavchoyi, historical nonfiction, and deep immersion in culturological perspective. In this regard, the concept of socio-cultural activities will be considered in a broad sense. When social points on the outer and culture – on the inside of the integral development of environmental phenomena people. Thus, social and cultural activities of museums will be reduced to their role within only social or only cultural spheres. In socio-cultural activities understood meaning museums to society as a whole. The socio-cultural activities of museums – a system of measures to promote the organization of leisure. In the process of cultural activity is consumption and spiritual values. The essence of such work is the human attraction to cultural activities, enhance its creative potential. Cultural and educational work is part upravlyayemoyu social and cultural process. Therefore, the study of the evolution of views on the social function of museums, makes it possible to draw attention to the problem of conceptual design exhibitions functioning museums. Today the museum is closely related to the cultural life of the social environment that affects the content of his work. Trends in contemporary society show the emergence of a large number of interesting new forms of work with audience of museums. In addition, the modern audience increasingly does not want to just get the relevant information, but also want to experience it. That is, a visitor does not want to just listen and hear the story of the event or museum objects, and wants to join the same event to get a vivid emotional feeling. Therefore, in recent years has intensified social and cultural activities of museums. A separate analysis of the specificity of modern museums, their feature set and issues as a social institution. The question of the expansion of the social functions of museums, which contributed to the transformation of cultural and educational institutions in the multipurpose socio-cultural institution. Considering the specific activities and operation of modern museums determine their characteristics and issues as a social institution. In this respect, analyzed specific forms of cultural-educational or socio-cultural activities, their functions and tasks undertaken by museums in organizing entertainment society. Today the museum is used in the various forms: informational, artistic, educational and entertainment programs. It is noted that the socio-cultural process has three inter-related activities: cultural creativity, cultural and educational work, cultural and leisure activities.

Today the priorities of social and cultural institutions of culture are cultural events that provide access to various arts, expanding the social sphere, and geography demand of professional art. The subject of constant attention of cultural institutions is increasing audience. Thus, the museum includes a modern cultural space of Ukraine, interacts with other social and cultural institutions. Improving staff leads museums to finding innovative ways of forming their own cultural and educational space, including the creation of different social and cultural programs that integrate basic functions of museums and represent them as a partner to other social and cultural institutions of socio-cultural sphere.

Key words: museums, socio-cultural activities of museums, Museology, evolution of Museology.

Музей – це місце, де зберігаються унікальні предмети, що вилучені з повсякденного вжитку з метою їх збереження, вивчення та передачі наступним поколінням. Музей відрізняється від інших закладів культури (архівів, бібліотек) специфічними засобами популяризації історичного минулого. Він розповідає історію, проте не за допомогою слів, а за допомогою предметів.

Якщо розглядати соціально-культурну діяльність музеїв, необхідно торкнутись питання еволюції музейної справи. Музеї, як установи, виникли на межі XVIII-XIX ст., приблизно 200 років тому. Найдавнішим попередником музеїв було колекціонування. На початку це були просто домашні колекції, які стали публічно представлятися найближчому колу знайомих та друзів. Пізніше власники приватних колекцій створюють кунсткамери, кабінети раритетів, древлєсховища, де розташовувались експонати без будь-яких пояснень та хронології. Мета таких кунсткамер, кабінетів раритетів, древлєсховищ – демонструвати не пов'язані між собою унікальні речі, щоб викликати здивування, схвилювати зіткненням з невідомим. Говорити про тематичні колекції можна вже починаючи з часів Ренесансу. Епоха просвітництва стала колискою музеїв, з'являється наукова систематизація. Тому перша модель музею – просвітницька. Він влаштований в логіці Лінійської таблиці, в нього закладено принцип наукової класифікації об'єктів. Далі музеї почали ділити "за типами громадського використання": на науково-дослідні, науково-просвітницькі та навчальні. Але при всіх відмінностях можна сказати, що всі вони належать до однієї моделі музею, яку можна назвати дидактичною, в її основі лежить механізм збереження і трансляції знань.

Однак, існує друга лінія розвитку музеїв – гедоністична, куди приходять не стільки отримувати знання, скільки милуватися, насолоджуватися. Спочатку ця модель зустрічалася виключно серед художніх музеїв. Наприклад, музей Інзель Хомбройх в Німеччині. Там у спеціально побудованих павільйонах розміщені живопис, скульптура і графіка, без усякого порядку і етикетів. Навколо розбиті сади, дзюрчать струмочки, співають пташки, причому це штучно створений ландшафт. У павільйоні можна бачити картину, а поруч з нею відкриті двері, і в цій двері краєвид, спеціально створений і порівнянний по силі враження з живописом. І глядачеві стає все одно, що перед ним: Рембрандт, японська графіка або картина сучасного Дюссельдорфського художника. Він просто насолоджується, отримує задоволення від споглядання.

На практиці дидактична і гедоністична моделі музею рідко зустрічаються "у чистому вигляді". Найчастіше мова йде про їх поєднанні в різних пропорціях. Цікаво, що країни пострадянського простору стали чи не останніми осередком де сьогодні продовжують використовувати модель дидактичного музею, від якої інші країни вже відмовились. У нас і зараз переважають історичні музеї з експозиціями, побудованими за хронологічним принципом, і художні музеї, збудовані за історично-монографічним принципом, тобто за хронологією життя авторів-митців.

Історичний огляд засвідчує поступову еволюцію соціальних функцій музею: від простого нагромадження і зберігання до соціально-культурної роботи.

Тема особливої розмови – створення музеїв сучасного мистецтва. З одного боку вони функціонують на межі живої творчості і ринкових процесів, з іншого – музейна справа працює виключно з об'єктами, вилюченими з повсякденного вжитку. Двозначність цього положення створює музеям сучасного мистецтва додаткові труднощі, але дає і помітну конкурентну перевагу. Вони інтегровані в реальний ринок і в частині фандрайзингу дають фору будь-якому класичному музею.

Еволюція поглядів на соціальні функції музеїв, дає можливість звернути увагу на проблеми концептуального проектування експозицій функціонуючих музеїв. На сьогодні в Україні зовсім небагато новаторських музеїв, цікавих з точки зору концептуального проектування. Заради справедливості слід зазначити, що цікавих новаторських музеїв в інших країнах теж небагато. Найбільш актуальною проблемою є не те, що у нас мало музеїв екстра-класу, а те, що на сьогодні мало професійно зроблених музеїв середнього рівня в Україні. Витоки цієї проблеми лежать в існуючому уявленні, що музей – це перш за все будинок. Під час створення музею основні матеріальні ресурси спрямовуються на будівництво самої будівлі або реставрацію існуючого. А далі вважається, що достатньо запросити працівника музею, і завдяки їх присутності в ньому все буде побудовано. На жаль, це не так. Музейщики швидше моряки, ніж кораблебудівники. Єдине, що вони можуть зробити, – це відтворити те, що знають, і до чого звикли. Звідки виникає ще одне проблемне питання: у нас легко вкладають великі кошти в будівництво, а потім не дають нічого (або майже нічого) на подальше функціонування. І це теж наслідок нерозуміння: музей – це не будівля, а те, що всередині будівлі.

Сьогодні музей тісно пов'язаний з культурним життям соціального середовища, яке впливає на зміст його діяльності. Тенденції розвитку сучасного суспільства демонструють появу великої кількості нових цікавих форм роботи з глядацькою аудиторією у музеях. Крім того, сучасна аудиторія все частіше хоче не просто отримати відповідну інформацію, а й хоче відчувати її. Тобто, відвідувач не хоче просто слухати та чути історію про події або музейні предмети, а хоче залучитися до самого дійства, щоб отримати яскравіші емоційні почуття. Тому в останні роки значно посилилась соціокультурна діяльність музеїв. Ці аспекти діяльності музеїв всебічно висвітлені у численних дослідженнях українських вчених (Т. Белофастової, Л. Гайди, О. Караманова, Н. Капустиної, І. Пантелейчука, Т. Сидоренко, Л. Твердохліб, Л. Чорної).

Проблеми соціокультурної діяльності розглядалися й аналізувались у проекції на феномен культури та культурологічну дисципліну (Т. Кисельова, А. Ковальчук, О. Кравцова, Л. Левчук, В. Личковах, А. Соколова). Визначенні питання музею як системи розробляли українські дослідники (Є. Акуліч, Ю. Гафанов, О. Ломако, Т. Калугіна, В. Сорокін та ін.). Значна частина наукових робіт (Т. Белофастова, Ю. Омельченко, Н. Решетніков, О. Січкарук, М. Юхневича) розглядають музей як соціокультурний інститут.

Термін "діяльність" – це процес взаємодії людини з довкіллям, завдяки чому вона досягає свідомо поставленої мети, яка виникла внаслідок появи потреби. В певній мірі зміст діяльності не визначається цілком потребою, яка її породила. Якщо потреба як мотив дає поштовх до діяльності, стимулює її, то самі форми і зміст діяльності визначаються суспільними умовами, вимогами і досвідом. Мотивів може бути багато.

Термін "культурна діяльність" характеризує цілеспрямовану й організовану активність. Щодо визначення специфічних рис соціокультурної діяльності, аналіз наукових праць дозволяє створити досить широкий перелік її характерних властивостей: специфічна людська діяльність, спрямована на перетворення особистості та суспільства; певна сфера соціальної діяльності, орієнтована на залучення людини до культури; самостійна складова загальної системи соціалізації особистості, соціального виховання та освіти. Т. Кисельова та Ю. Красильников вважають соціокультурну діяльність сферою культурної діяльності, орієнтованою на залучення людини до культури. А. Соколов розглядає соціокультурну діяльність як синтез професійної та непрофесійної діяльності, у контексті якої культурна діяльність пов'язується із світом особистості та впливає на її формування. А. Марков та Г. Бірженюк вважають соціокультурну діяльність як діяльність соціального суб'єкта (особистості, спільноти, соціального інституту тощо) "сутність та зміст якого складають процеси створення, збереження, трансляції, засвоєння та розвитку традицій, цінностей та норм культури – художньої, історичної, духовно-моральної, екологічної, політичної" "[1, с. 31].

Тому музеї, на думку М. Гнедовського, А. Дьячкова, Н. Макарової, Д. Равіковича, А. Фролова можна розглядати як заклад що здійснює систему цілеспрямованих дій з метою вдосконалення інтелектуального та духовно-естетичного стану суспільства шляхом залучення свідомості відвідувачів до наукових знань, емпіричних фактів, естетичних і культурних цінностей, зосереджених у музейних експозиціях. Тобто спеціально організовані музеєм заходи здатні долучити людину та різні соціальні групи населення до культурних цінностей суспільства. Відповідно до сказаного можна зробити висновок про те, що розширення соціальних функцій музею уможливило і сприяло перетворенню цього культурно-освітнього закладу у багатофункціональний соціокультурний інститут.

Розглядаючи специфіку діяльності та функціонування сучасних музеїв визначимо їх особливості та проблемні питання як соціального інституту. В цьому аспекті необхідно проаналізувати особливості форми культурно-освітньої або соціокультурної діяльності, їх функції та завдання, що вирішуються музеями під час організації культурно-дозвільного життя суспільства. Значна частина дослідників аналізуючи поняття культурно-освітня або соціокультурна діяльність сповідує соціальний підхід до цих форм роботи.

Сьогодні музеї використовують у роботі різні форми: інформаційну, художню, просвітницьку та культурно-дозвільні програми.

Інформаційні (бесіди, інформаційні години, оглядові екскурсії) спрямовані на поширення повідомлень про актуальні факти та події. Художні форми (виставки, мистецьки вечори, зустрічі з мистецтвознавцями). Форми просвітницької роботи складають з лекцій, диспутів, дискусій, конференцій, засідання клубів за інтересами тощо.

Необхідно зазначити, що сьогодні музеї не лише експонують свої фонди й проводять екскурсії, вони намагаються виходити за межі традиційних форм роботи і пропонують усе більше різних послуг з метою залучення усіх верств населення, у тому числі дитячої аудиторії, до спілкування з історичними та культурними традиціями. Так, за інформацією Міністерства культури України, на території Національного музею історії України з метою патріотичного виховання молоді п'ять років поспіль проводиться міжнародний фестиваль історичних клубів "Княжий град". У Музеї працює гурток "Історичний всезнайко". Музей активно співпрацює з учнями – членами Малої академії наук України, а також традиційно проводить на своїй базі конкурс творчих робіт "Пам'яті гіркі сторінки", присвячений Голодомору в Україні 1932-33 років.

Національний музей літератури України реалізує програму патріотичного виховання "За духовне відродження України", систематично проводить для учнів і студентів літературно-музичні вечори, презентації книг, зустрічі з письменниками, вченими, художниками, народними майстрами тощо. Орієнтує свої програми на дітей також Національний музей архітектури і побуту України (с. Пирогово), у якому щорічно проводяться дні дитячої творчості та інші заходи із залученням дитячих творчих колективів.

Пошук музеями нових форм роботи з населенням, а також сприятлива цінова політика дає можливість залучати до відвідування музеїв усе більшу кількість відвідувачів. Загальна кількість відвідувачів складає 22 329 тис. осіб, з них учнівської та студентської молоді, яка відвідала музеї України у 2013 р. становила 10 311,4 тис. чол. Екскурсіями було охоплено 8 222,3 тис. чол. Враховуючи, що екскурсійне обслуговування здійснюється переважно організованим групам учнів чи студентів, які відвідують музеї в рамках виховної роботи навчальних закладів, можна констатувати значне зростання відвідуваності музеїв дітьми разом із членами родини або друзями.

Необхідно зазначити, що практично в усіх музеях існують пільги з оплати за відвідування та екскурсійне обслуговування (як правило, 50% від вартості квитка). Діти-сироти та діти, позбавлені

батьківського піклування, діти-інваліди і діти, постраждалі від аварії на Чорнобильській АЕС, обслуговуються музеями безоплатно.

Культурно-духовний розвиток населення є важливим чинником формування повноцінної, всебічно розвинутої особистості. Високий рівень культурного потенціалу у подальшому сприятиме гуманізації суспільства. Культурно-духовний розвиток дитини залежить, передусім, від факторів, які оточують її від народження: середовище, у якому вона виховується, отримує освіту, а також можливості долучитися до надбань української та світової культурної спадщини й організації змістовного дозвілля.

Таким чином, культурна діяльність – система заходів, що сприяє організації культурного дозвілля. У процесі культурної діяльності йде і споживання духовних цінностей. Саме в процесі духовного переживання почуття інших людей стають їх власним надбанням. Загалом, потрібно розрізняти два різновиди культурної діяльності – професійну, що здійснюється фахівцями в галузі культури, і непрофесійну – що використовується як один із засобів самовдосконалення суб'єкта під час свого вільного часу, дозвілля.

На думку українського вченого І. Петрової соціально-культурний процес має три взаємопов'язаних видів діяльності: "високої культурної творчості, культурно-просвітньої роботи та культурно-дозвільної діяльності" [7, с. 25-26].

Висока культурна творчість розглядається, як "сукупність опредмечених духовних цінностей", або "це людське "Я", переодягнене в річ; це духовність людини, втілена у форму речі; це людська душа, здійснена в речах, це те, що матеріалізувалося в дух людства" [7, с. 34]. Культурні цінності містять у собі різноманітні за типами і формами артефакти, де природний об'єкт і його матеріал трансформовані так, що він перетворюється у річ, тобто в предмет, властивості й характеристики якого здатні продукуватися творчими здібностями людини.

Суть культурно-просвітньої роботи полягає у залученні людини до культурної діяльності, активізації творчого потенціалу. Культурно-просвітня робота є управляємою складовою соціально-культурного процесу. І. Петрова в називає його "Архимедовим рычагом или, во всяком случае, точка опоры для этого рычага, належа на который удастся реально ускорять процессы культурного развития личности и социума" [7, с. 26].

Культурно-дозвільна діяльність характеризується духовною насиченістю, соціальною активністю, сприяє культурному збагаченню, створенню нових духовних цінностей. Крім того, цей вид діяльності дозволяє виявити творчий потенціал людини, залучити її до кращих досягнень світової культури. Він передбачає добровільне включення людини в творчу діяльність і сприяє цілеспрямованому розвитку особистісних потенціалів (пізнавального, ціннісно-орієнтаційного, творчого, комунікативного). Заклади культури, в тому числі музеї, часто постають в ролі додаткової школи які паралельно з навчальною установою стають джерелом знань, набуття певних навичок і розширення культурно-дозвільних інтересів. Будь-який музей має істотні відмінності від інших педагогічних організацій (загальноосвітніх, спортивних, позашкільних спеціалізованих мистецьких навчальних закладів). Їх специфіка полягає в тому, що, на відміну від інших педагогічних систем, в музеї педагогічний процес постає як предметна діяльність, але результати цієї діяльності є лише засобом вирішення конкретних завдань, а не самоціллю. Культурно-дозвільна діяльність "підживлює" дві попередніх складові соціально-культурного процесу – творчу та культурно-просвітницьку.

Отже, умовами здійснення соціально-культурного процесу є добровільність, сприйняття її як потреби, можливість реалізації в інституційних та не інституційних центрах, а також сприяє гносеологічному розвитку особистості (пізнає нове про навколишній світ, засвоює нові вміння і навички), збагачує ціннісні погляди людини, впливає на її ціннісні орієнтації, стимулює розвиток творчих здібностей людини, підвищує розвиток комунікативності індивідів. Крім того, соціально-культурна діяльність стимулює соціальну активність, духовну реабілітацію та адаптацію особистості.

Аналіз наукової літератури показав, що соціально-культурний процес має інформаційно-просвітницьку, практичну, комунікаційну, організуючу, естетичну, творчу, креативну та дослідну функції.

Трансформаційні процеси у сучасному суспільстві виявили нові характерні ознаки у його житті та мистецтві, а саме: "заперечення будь-якої тотальності, толерантність до масової культури, готовність до діалогу з будь-якою культурою, орієнтація і на маси, і на еліту суспільства, відмова від постійної оригінальності, відсутність правил, відсутність ідеалів тощо" [6, с. 10]. Всі ці суспільні трансформаційні процеси обумовили переоцінку принципів соціально-культурної діяльності. Найчастіше вони стосуються:

- принципу довершення навчальної дії виховною виражає те, що виховання є результатом пізнання дійсності, основою формування духовності завжди залишається засвоєння певних знань та вироблення особистісного ставлення до них;

- принцип урізноманітнення форм і видів соціально-культурної діяльності в основу якого покладено єдність буття і мислення. Цей принцип виражає вимоги до впливу на всі сторони розумової, емоційної та поведінкової сфер особистості;

- принцип емоційної насиченості соціально-культурного процесу розкриває роль емоції. В емоціях, що є специфічною формою взаємодії людини з явищами довколишнього світу, завжди присутня оцінка, що дає можливість контролювати та корегувати діяльність;

- принцип спонукання до творчого самовираження відбиває сучасні соціальні вимоги до підготовки нового типу людини, яка відчуває себе комфортно при будь-яких перемінах.

Сьогодні пріоритетних напрямів соціально-культурної роботи закладів культури є проведення культурних заходів, які забезпечують доступ до різних видів мистецтв, розширення соціальної сфери, і географії затребуваності професійного мистецтва. Предметом постійної уваги закладів культури є збільшення аудиторії.

Таким чином, музеї включені в сучасний культурний простір України, взаємодіє з іншими соціально-культурними інституціями. Вдосконалення роботи приводить співробітників музеїв до пошуку інноваційних шляхів формування власного культурно-просвітницького простору, зокрема створення різних соціально-культурних програм, що інтегрують основні функції музеїв і представляють їх в якості соціокультурного партнера іншим закладам соціокультурної сфери.

Література

1. Бирженюк Г. М. Основы региональной культурной политики и формирование культурно-досуговых программ / Г. М. Бирженюк, А. И. Марков. – СПб.: СПбГУКИ, 1992. – 128 с.
2. Белофастова Т. Актуальні проблеми реалізації культурно-просвітнього потенціалу сучасних музеїв / Т. Белофастова // Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць. – Вип. 6. – К., 2002. – С. 160–167.
3. Капустіна Н. Психолого-соціологічні дослідження ефективності музейних програм і занять для школярів / Н. Капустіна, Л. Гайда // Музей і відвідувач. Методичні розробки, сценарії, концепції. – Дніпропетровськ. – 2005. – С. 27–34.
4. Капустіна Н. Статистичний аспект науково-просвітницької діяльності музею / Н. Капустіна, Л. Гайда // Роль музеїв у культурному просторі України й світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі: Збірник матеріалів загальноукраїнської конференції з проблем музеєзнавства, присвяченої 160-річчю заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького. – Випуск 11. – Д.: АРТПРЕС, 2009. – 608 с.
5. Ковальчук А. Соціально-культурна діяльність / А. Ковальчук. – Орел, 200. – 2 изд.. – 178 с.
6. Станіславська К. І. Розвиток музейно-педагогічної діяльності: навч. посіб. / К. І. Станіславська. – Краматорськ, 2009. – 60 с.
7. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підруч. / І. В. Петрова – К.: Кондор, 2005. – 408 с.

References

1. Birzheniuk G. M. Osnovy regional'noi kul'turnoi politiki i formirovanie kul'turno-dosugovykh programm / G. M. Birzheniuk, A. I. Markov. – SPb.: SPbGUKI, 1992. – 128 s.
2. Bielofastova T. Aktualni problemy realizatsii kulturno-prosvitnoho potentsialu suchasnykh muzeiv / T. Bielofastova // Visnyk KNUKiM: zb. nauk. prats. – Vyp. 6. – K., 2002. – S. 160–167.
3. Kapustina N. Psykholoho-sotsiolohichni doslidzhennia efektyvnosti muzeinykh proqram i zaniat dlia shkoliariv / N. Kapustina, L. Naida // Muzei i vidviduvach. Metodychni rozrobky, stsenarii, kontseptsii. – Dnipropetrovsk. – 2005. – S. 27–34.
4. Kapustina N. Statystychnyi aspekt nauково-prosvitnytskoi diialnosti muzeiu / N. Kapustina, L. Naida // Rol muzeiv u kulturnomu prostori Ukrainy y svitu: stan, problemy, perspektyvy rozvytku muzeinoi haluzi: Zbirnyk materialiv zahalnoukrainskoi konferentsii z problem muzeieznnavstva, prysviachenoi 160-richchiu zasnuvannia Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu im. D. I. Yavornytskoho. – Vypusk 11. – D.: ARTPRES, 2009. – 608 s.
5. Kovalchuk A. Sotsialno-kulturna diialnist / A. Kovalchuk. – Orel, 200. – 2 yzd.. – 178 s.
6. Stanislavska K. I. Rozvytok muzeino-pedahohichnoi diialnosti. Navchalnyi posibnyk. – Kramatorsk, 2009. – 60 s.
7. Petrova I.V. Dozvivillia v zarubizhnykh krainakh: Pidruchnyk. / I. V. Petrova – K.: Kondor, 2005. – 408 s.

SYNERGY OF CULTUROLOGICAL CREATIVE PROCESSES IN THE INDEPENDENT UKRAINE

The article defined by a synergetic approach to the study of cultural and creative processes of modern Ukraine, showing the path of synergistic socio-cultural development of regions of Ukraine. It analyzed the concept of "historical memory" and its importance in ensuring continuity and identity formation. The mechanism of reproduction of historical memory, which is the basis of humanitarian projects NAKKKiM, used in representations of the cultural history of Ukraine. As a result of the research concerns the cultural synergy of regional identities in Ukraine, the article shows a hierarchical model of national cultural space. These examples of the synergistic approach to the cultural and creative processes, the inclusion of Ukrainian culture in the global context. It reveals the idea of synergy of Ukrainian culture with the dialectic of regional chronotopes and general laws of occurrence, development, transformation of certain ethno-national communities, regions and local areas and their union in a holistic polilogical cultural continuum of Ukraine.

Keywords: cultural studies, synergy, region, cultural continuum of Ukraine, humanitarian strategy, cultural and creative processes, projects of NAKKKiM

Яковлев Олександр Вікторович, кандидат історичних наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Синергія культуротворчих процесів у незалежній Україні

В статті визначається синергетичний підхід до дослідження культуротворчих процесів сучасної України, виявляються синергійні шляхи соціокультурного розвитку регіонів України. Проаналізовано поняття "історична пам'ять" та її значення в процесі забезпечення спадкоємності та формування ідентичності. Механізм відтворення історичної пам'яті покладений в основу гуманітарних проектів NAKKKiM, використовується в процесі репрезентації історії культури України. Як результат проведених досліджень проблем синергії культурних регіональних ідентичностей України, в статті запропоновано ієрархічну модель формування загальнонаціонального культурного простору. Наведені приклади реалізації синергетичного підходу до культуротворчих процесів, що сприяють включенню культури України у світовий контекст. Розкривається ідея синергії української культури з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів, локальних місцевостей та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України.

Ключові слова: культурологія, синергія, регіон, культурний континуум України, гуманітарна стратегія, культуротворчі процеси, проекти NAKKKiM

Яковлев Александр Викторович, кандидат исторических наук, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Синергия культуротворческих процессов в независимой Украине

В статье определяется синергетический подход к исследованию культуротворческих процессов современной Украины, выявляются пути синергетического социокультурного развития регионов Украины. Проанализировано понятие "историческая память" и ее значение в процессе обеспечения преемственности в формировании идентичности. Механизм воспроизведения исторической памяти, положенный в основу гуманитарных проектов NAKKKiM, используется в процессе репрезентации истории культуры Украины. Как результат проведенных исследований проблем синергии культурных региональных идентичностей Украины, в статье предлагается иерархическая модель формирования общенационального культурного пространства. Приведены примеры реализации синергетического подхода к культуротворческим процессам, способствующим включению культуры Украины в мировой контекст. Раскрывается идея синергии украинской культуры с учетом диалектики региональных хронотопов и общих закономерностей возникновения, развития, трансформации отдельных этнонациональных групп, регионов, локальных местностей и их полилогического объединением в целостный культурный континуум Украины.

Ключевые слова: культурология, синергия, регион, культурный континуум Украины, гуманитарная стратегия, культуротворческие процессы, проекты NAKKKiM

Historical memory is essentially an expression of the process of organization, preservation and restoration of the past experience of the people of the country, State (history lessons) for possible use in human activities today or to return to the sphere of influence of social consciousness. In this situation, historical

memory is often personified and through evaluation of specific historical personalities are formed impressions, opinions, opinions that there is a special value to the minds and behavior of the person and the community in a given period of time.

"Constructing History" is the determining factor for the formation of national identity that sacred historical events, outstanding personalities symbolism of this process, the combination of rational and irrational it allows you to put this issue on the level of Jungian archetypes sample. This may explain the acute problem for Ukraine joint reflection and experience history. Renowned German historian, researcher S. Trebst post-communist societies rightly points out politically motivated of the two mega-projects. He noted that Ukraine – "the only CIS republic where the culture of memory has become an important battleground between the two major political camps – the post-communists and national-liberals" [5].

Ukrainian overcome difficult path breaking stereotypes demythologization views on his historical existence, learn to assess their national history, and not strangers categories. This transformation of the collective consciousness, after all, should provide valuable result – finally "nationalize" the historical narrative in society to establish a common view of Ukrainian history, and thus help the nation to unite around its future prospects.

Voluminous historical experience belongs to the reproduction that is associated with life personality, her entourage. The concept of national heroes, geniuses and talents of their activities remains in the collective historical memory as a kind of museum.

It is significant that records not only contemplative attitude to history, but also a desire to contribute to the preservation of its values, objects and characters. Memory, according to You beans, creates identity through its mechanisms, memory, forgetting, preservation, reproduction, retransmission, etc. [1].

Save – act long fixing certain amount of community perceptions of the past. And it is not a passive storage collective memories, and the dynamic process of hard kulturotvorchosti that provides active processing of historical material by applying generalization, systematization, detail specification more. During the conservation community "assign" his past, his revizunal axiological content. By repeating historical images stereotypization and individual representations permanently brought into line with the values and worldview attitudes of society. The mechanism of reproduction of historical memory we laid the foundation of humanitarian projects NAKKKiM, representations used in the History of Culture of Ukraine, their sources were documents and artifacts of Ukrainian culture. With relay mechanism ensures the continuity of historical memory and identity collective representations of the past.

Today many domestic and foreign scientists for objective scientific interpretation of historical national processes on the planet using the theory of L. Gumilev. Central to his concept is the notion of "people's passionarnosti" as the level of its genetic isolation and activity. Passionarnost as any phenomenon that has a beginning, that passionate impulse, akmaticheskoy and inertial phase, phase breakdown and decay. Passionate impulse arises, as always, as a result of internal processes of ethnic groups. Increased passionarnost ethnic and sub-ethnic system even more, a positive result only if the ethnic and cultural domination.

We believe that today Ukraine is in the passionate phase and has sufficient resource passionary energy. Therefore, there is some evidence vitality of its citizens, which influence the phenomena phenomenal history of Ukraine.

The theoretical awareness and developing these problems krosrehionalnoyi local and cultural identity, socio-cultural design modern technology as the basis of synergetic transformation and integration of regional identities, needs further scientific studies. Author's classification of the main factors of ethnocultural dynamics and transformation of regional identities contributes to their synergistic integration of a holistic cultural continuum united Ukraine in terms of glocalization modern world.

National Revival that it is going through Ukraine, like many other countries of the modern world can not be reduced to a simple restoration of cultural heritage of previous eras. It requires a special vision of national culture. This feat resurrection that does not pass, a cross-cutting, universal life for the nation and therefore for all humanity. "The way the four freedoms", the proposed EU – a way through the strengthening of the role of culture. No doubt that the preservation of national identity of each state is the main condition for the existence of the EU. This path selects and Ukraine integrating into the European cultural space.

Therefore, the participation of Ukrainian scientists in international conferences Humanities and cultural perspective, enriching their experience of Ukrainian achievements in education, public relations and organization of humanitarian actions, dissemination of scientific and educational experience of Ukrainian scientists in European space conducive to the expansion of transnational strategies humanitarian Ukraine.

As a result of the research problems synergies regional cultural identities Ukraine: South (Odessa region), Center (Kyiv region) and West (Lviv, Zakarpattia) developed a hierarchical model of national cultural space, which has three different levels of integration components with consistent expansion of the boundaries of the local Regional Studies metahistorical to:

I (highest) level: metahistorical – a regional culture as a part of the global cultural space;

II level: national – regional culture as part of the national cultural space;

III level: local (base unit allocation cultural space) – the local culture in the structure of local culture of the region.

Each level reveals the inner meaning of a particular cultural phenomenon that consistently extends to higher distribution level cultural space, so there is an integrated global cultural space integrity, richly arranged inside.

As example of the synergistic approach and the inclusion of Culture of Ukraine in the global context NAKKKiM present part of the International Association of EVA. The international scientific community EVA – Electronic Imaging & the Visual Arts ("Electronic images and visual arts") – is organized by VASARI Enterprises (UK) in 1989 on behalf of and financial support of the European Commission of the Company. Conference EVA – is interdisciplinary and multidisciplinary set of local and global events for IT professionals new technologies cultural environment of society. The organization, support and work conferences EVA participating organizations world and European levels, ministries and agencies of the host countries, organizations implementing European projects.

Participants of the conference are representatives of international projects, research organizations and educational institutions, museums, libraries, archives, developers and manufacturers of computer hardware, software, information products and so on. This variety of institutions and experts from different fields of activity reflects the main purpose associations and conferences EVA – association in the global information space efforts of all who seek the help of modern information technology and open humanity to preserve for posterity national cultural heritage which the World Heritage. Activities Association EVA provides international integration of theoretical and practical achievements of all kinds of scientific, educational and productive resources in the field of national and world culture globally initiates international cooperation of research and educational institutions, promotes and supports the participation of regions in joint projects and promote conservation national heritage. Conduct within conferences EVA curricula and training contributes to the training of qualified culture – experts in the field of multimedia technology.

In 2002 EVA conference was first held in Kiev in the International Scientific Center of Information Technologies and Systems UNESCO, National Academy of Sciences and Ministry of Education and Science of Ukraine. EVA Conferences in Berlin and Florence Ukraine (NAKKKiM) were presented national musical rarities – the manuscript of the seventeenth and eighteenth centuries. National Library of Ukraine Vernadsky. To test the multimedia presentation were selected partesnoe concerts Diletsky Nicholas, the most prominent figure in Slavic music of the second half of the seventeenth century. Irmolohiony, spiritual concerts Artemy Vedel [6].

Interregional integration levels in multi-system model of national culture, characterized the project "Transformation of education and culture: tradition and modernity", which covered three regions: Center (Kyiv region), South (Odessa region), Western Ukraine (Lviv, Mukachevo).

NAKKKiM launched in 2009 interregional project "Art Education XXI century: Theory and Practice" attracted later Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova, Department of Culture and Arts, Lviv National Ivan Franko University, Mukachevo State University, Chopin University of Music in Warsaw.

The annual spring conferences, exchange of educational and artistic experience of printing materials research [2; 3; 4] led to the development of a national concept of art education that reflected in the creative development of leading scientists, these forums permanent members: the idea of Shevchenko and Modernity (O. Roschenko, O. Markova), phenomenological epistemological integrity and unity of aesthetics, music and Education (A. Pavko), in search of artistic education management Ukraine XXI century. (S. Volkov), sociological and cultural ideas of universalism in the Slavic tradition of enlightenment (V. Lychkovah) synergetic methodology (A. Yakovlev) (see Conference proceedings [2; 3; 4]).

Component local level in the model of the cultural space of Ukraine is represented in the study: K. Antonova "Socio-artistic Activities M. Lysenko Cultural Space in Kyiv", K. Davydovsky "Creative Activity of Kyiv Institute of Music R. Glier in Shaping the Cultural and Artistic Environment Of Kyiv (1991-2010)" and A. Kravchenko "Odessa Chambel-instrumental Art in the Cultural Space of Ukraine" performed in NAKKKiM and demonstrate the art of Kyiv and Odessa as a basic unit of local national culture of Ukraine.

Thus, the overall picture of national culture as a complex multicomponent system emerges using spatial modeling, which involves a detailed study of the main structural units of distribution of cultural space – a city, a region, a country that also serve as part of the whole and integrity, as subject and object. At present synergistic approach in the study of cultural space is "key" to understanding being of the nation, covering all material and spiritual achievements.

In the present model the idea of synergy Ukrainian culture revealed considering dialectics chronotops regional and general patterns of emergence, development and transformation of certain ethnic communities, regions, local owners and their associations polilohichnym holistic cultural continuum in Ukraine – Ukraine united national image in the globalized world of XXI century. Out of independent Ukraine in the European post-industrial space makes use of the expansion of international relations as a means of dialogue between cultures in a global context.

Література

1. Зерний Ю. Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1(2). – С. 75.
2. Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККиМ, 2014. – 255 с.
3. Сугрובה Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новачій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) / Юлія Сугрובה. – Симферополь, 2012. – 351 с.
4. Трансформаційні процеси в освіті і культурі: традиції та сучасність: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККиМ, 2012. – 246 с.
5. Требст С. Культура пам'яті у посткомуністичних суспільствах Східної Європи, спроба загального опису та категоризації / С. Требст // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – С. 51.
6. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA. 2004. Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

References

1. Zernii Yu. Stratehichni priorytety. – 2007. – № 1(2). – S. 75.
2. Kulturno-mystetska osvita yak skladova khudozhnoho prostoru KhKhI stolittia: materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyiv – Varshava: NAKKKiM, 2014. – 255 s.
3. Suhrobova Yu. Yu. Kulturotvorchist u dialozi tradytsii i novatsii suchasnoho polietnichnoho suspilstva Ukrainy (krymskyi dosvid) / Yuliia Suhrobova. – Symferopol, 2012. – 351 s.
4. Transformatsiini protsesy v osviti i kulturi: tradytsii ta suchasnist: materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyiv – Varshava: NAKKKiM, 2012. – 246 s.
5. Trebst S. Kultura pamiaty u postkomunistychnykh suspilstvakh Shhidnoi Yevropy, sprobah zahalnoho opysu ta katehorizatsii / S. Trebst // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – S. 51.
6. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA. 2004. Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

УДК [008:130.122]:316.356.2

Гапетченко Руслана Юрївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: ruslana.mail@gmail.com

ДУХОВНА КУЛЬТУРА У ДІАЛЕКТИЧНІЙ ВЗАЄМОДІЇ З ФЕНОМЕНОМ СІМ'Ї

У статті проаналізовано духовну культуру як скарбницю формування сімейних цінностей; розглянуто окремі аспекти, що відбуваються у сфері культури в період трансформаційних процесів в Україні. Охарактеризовано тенденції суперечливого характеру розвитку суспільства, що впливають на формування духовного розвитку сім'ї; в структурі духовності розглянуто дух і душу та визначено поняття "духовна культура сім'ї"; проаналізовано культурно-духовний розвиток сучасної української сім'ї та зміст духовності сім'ї.

Ключові слова: духовна культура, сім'я, духовність, дух, духовний розвиток сім'ї.

Гапетченко Руслана Юрївна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Духовная культура в диалектическом взаимодействии с феноменом семьи

В статье проанализирована духовная культура как сокровищница формирования семейных ценностей; рассмотрены отдельные аспекты, происходящие в сфере культуры в период трансформационных процессов в Украине. Охарактеризованы тенденции противоречивого характера развития общества, которые влияют на

In the present model the idea of synergy Ukrainian culture revealed considering dialectics chronotops regional and general patterns of emergence, development and transformation of certain ethnic communities, regions, local owners and their associations polilohichnym holistic cultural continuum in Ukraine – Ukraine united national image in the globalized world of XXI century. Out of independent Ukraine in the European post-industrial space makes use of the expansion of international relations as a means of dialogue between cultures in a global context.

Література

1. Зерній Ю. Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1(2). – С. 75.
2. Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККіМ, 2014. – 255 с.
3. Сугрובה Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новачій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) / Юлія Сугрובה. – Симферополь, 2012. – 351 с.
4. Трансформаційні процеси в освіті і культурі: традиції та сучасність: матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. – Одеса – Київ – Варшава: НАКККіМ, 2012. – 246 с.
5. Требст С. Культура пам'яті у посткомуністичних суспільствах Східної Європи, спроба загального опису та категоризації / С. Требст // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – С. 51.
6. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA. 2004. Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

References

1. Zernii Yu. Stratehichni priorytety. – 2007. – № 1(2). – S. 75.
2. Kulturno-mystetska osvita yak skladova khudozhnoho prostoru KhKhI stolittia: materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyiv – Varshava: NAKKKiM, 2014. – 255 s.
3. Suhrobova Yu. Yu. Kulturotvorchist u dialozi tradytsii i novatsii suchasnoho polietnichnoho suspilstva Ukrainy (krymskyi dosvid) / Yuliia Suhrobova. – Symferopol, 2012. – 351 s.
4. Transformatsiini protsesy v osviti i kulturi: tradytsii ta suchasnist: materialy Mizhnar. nauk.-tvor. konf. – Odesa – Kyiv – Varshava: NAKKKiM, 2012. – 246 s.
5. Trebst S. Kultura pamiaty u postkomunistychnykh suspilstvakh Shhidnoi Yevropy, sproba zahalnoho opysu ta katehorizatsii / S. Trebst // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – S. 51.
6. Shulgina V. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space / Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA. 2004. Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8.

УДК [008:130.122]:316.356.2

Гапетченко Руслана Юрївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: ruslana.mail@gmail.com

ДУХОВНА КУЛЬТУРА У ДІАЛЕКТИЧНІЙ ВЗАЄМОДІЇ З ФЕНОМЕНОМ СІМ'Ї

У статті проаналізовано духовну культуру як скарбницю формування сімейних цінностей; розглянуто окремі аспекти, що відбуваються у сфері культури в період трансформаційних процесів в Україні. Охарактеризовано тенденції суперечливого характеру розвитку суспільства, що впливають на формування духовного розвитку сім'ї; в структурі духовності розглянуто дух і душу та визначено поняття "духовна культура сім'ї"; проаналізовано культурно-духовний розвиток сучасної української сім'ї та зміст духовності сім'ї.

Ключові слова: духовна культура, сім'я, духовність, дух, духовний розвиток сім'ї.

Гапетченко Руслана Юрївна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Духовная культура в диалектическом взаимодействии с феноменом семьи

В статье проанализирована духовная культура как сокровищница формирования семейных ценностей; рассмотрены отдельные аспекты, происходящие в сфере культуры в период трансформационных процессов в Украине. Охарактеризованы тенденции противоречивого характера развития общества, которые влияют на

формирование духовного развития семьи; в структуре духовности рассмотрено дух и душа и определено понятие "духовная культура семьи"; проанализировано культурно-духовное развитие современной украинской семьи и содержание духовности семьи.

Ключевые слова: духовная культура, семья, духовность, дух, духовное развитие семьи.

Gapetchenko Ruslana, graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Spiritual culture in a dialectical interaction with a family phenomenon

This article analyses spiritual culture as a treasury that forms family values; considers separate aspects which happen in the cultural sphere within the period of transformational processes in Ukraine. It characterizes tendencies of a society development, which have contradictory character and influence on a formation of a spiritual development of a family; considers spirit and soul in the structure of spirituality and also defines a concept – family spiritual culture; analyses cultural and spiritual development of a modern family and essence of a family spirituality.

Spiritual culture is the greatest treasure formation of family values, which derive their generation to which they contribute. The acquisition of culture by various ways – through education, practical science, language, rites, direct imitation, copying and more. Such methods are called traditional forms of transmission of culture.

In the process of social development and family functioning occurring formation and perfection of spiritual culture, new cultural values, there are traditions, customs, festivals and ceremonies, which concentrate the new experience, which results in an objective form of social development. On the one hand, they are a form of preservation and development of spiritual culture, on the other – way mechanism of transmission, continuity of culture.

Spiritual culture and family life of Ukrainian society is unimaginable without customs, traditions and different rituals and holidays. National customs, traditions, celebrations and ceremonies in all their diversity are integral elements of spiritual culture, which are the ceremonial side, concentrating social experience, speaking one form of continuity between past, present and future.

Family life Ukrainian traditionally accompanied by various rites and rituals that are figurative and symbolic form marked certain stages of life and the most important stage of the family in its life cycle: creation of family, birth of a child, her age, family anniversaries, death of a seven member 'her.

Family traditions, customs and rituals reflect the best experience of parenting each nation. Sophistication durable family-family, residential and cultural traditions indicates a high level of forming ethnic group, every nationality. These include song and dance, as two powerful psychophysical factors expressing moral and ethical and aesthetic values of the cultural soul of Ukrainian people.

The structure spirituality advisable to differentiate spirit and soul. The concept of spirit is associated with the activity of consciousness. Spirit is always active, active, full of creative energy. It is through the spirit of a person perceives and evaluates world primarily in the ideas of various ideological nature, humanistic, ethical, environmental, religious and others. Path to direct contact with the spiritual is through internal sensations (through life).

Culture is the real form of family life that keeps it in existence, inherent in a human being. In the cultural reality of the man can not be separated from society. Through cultural forms person owns them. In culture combined two layers of human existence: personal forms of life that are directly involved in livelihoods, and acquired previous generations. Cultural life form provides a person the sovereignty of personal life.

Spirituality opens family members access to love, conscience and sense of duty to the law, the arts and artistic beauty, science, prayer, religion. Only it enables the individual to understand what is true and most precious in life, give what is worth living.

Spiritual, individual spirit is a corresponding acceptance and adherence to the highest standards of aggregate human culture, experiences moral norms of coexistence both domestic categorical imperative, learning higher values of tribal life as their own. Individual human spirit appears in various yavah, revealing not only the various sides, but the level of human reality.

The analysis of cultural reality as the basis of spiritual development involves consideration of family forms in which they exist and because each family member assumes the character of self-determination.

In culture combines two layers of human existence: physical (the length of life) and acquired (social). Because culture is the real form of life of the individual in the physical and social time. Through it man is connected with the world and reality and the spiritual man acquires the ability to hold to a certain cultural plane.

In the spiritual life of society prevailing ambiguous and contradictory trends: on the one hand, we see a significant growth of national consciousness, increased public participation in the cultural life of the community, search for all segments of the population humanistic spiritual orientation. On the other – the obvious reduction of the general cultural level of the population, large-scale displays pragmatism as the spread of individualistic expression of sentiment, offensive commercial mass culture that aims not augmenting human in man, and higher profits. Identified trends require serious scientific analysis aimed at studying the features of formation of spiritual culture of the family, its preservation and transmission.

Key words: spiritual culture, family, spirituality, spirit, spiritual development of a family.

Духовна культура є найбільшою скарбницею формування сімейних цінностей, з якої черпають покоління і в яку вони роблять свій внесок. Засвоєння культури здійснюється різними способами – через виховання, практичну науку, мову, обрядовість, пряме наслідування, копіювання тощо. Такі способи дістали назву традиційної форми передавання духовної культури.

У процесі суспільного розвитку та функціонування сім'ї відбуваються формування і вдосконалення духовної культури, створюються нові культурні цінності, виникають традиції, звичаї, свята та обряди, які концентрують новий досвід, зумовлюючи об'єктивну форму суспільного розвитку. З одного боку, вони є формою збереження й розвитку духовної культури, а з іншого – способом, механізмом передавання, спадкоємності культури.

Духовну культуру сім'ї й побут українського суспільства неможливо уявити без звичаїв, традицій та різноманітних обрядів й свят. Народні звичаї, традиції, свята та обряди у всій їх багатоманітності є складовими елементами духовної культури, які становлять її обрядовий бік, концентруючи соціальний досвід, виступаючи однією із форм спадкоємного зв'язку минулого, теперішнього і майбутнього.

Сімейне життя українців традиційно супроводжувалося різноманітними обрядами та ритуалами, які в образно-символічній формі відзначали певні етапи життя людини та найважливіші стадії розвитку родини в її життєвому циклі: утворення сім'ї, народження дитини, її повноліття, сімейні ювілеї, смерть когось із членів сім'ї. Основні елементи сімейної обрядовості – родильні, весільні та поховальні й поминальні обряди. Крім них, у сім'ї нерідко відзначалися події менш важливого значення: входи, пострижини, вступ до парубоцтва і дівочтва, повноліття, срібне та золоте весілля тощо.

Сімейні традиції, звичаї і обряди найліпше відображали досвід виховання дітей кожного народу. Розвиненість тривких родинно-сімейних, побутових і культурних традицій свідчить про високий рівень формування етносу, кожної національності. До таких слід віднести пісню й танець, як два потужні психофізичні чинники вираження морально-етичної й естетичної культурної цінності душі українського народу.

Проблема духовної культури сім'ї як особливого феномена завжди привертала до себе увагу дослідників. Духовна культура вивчалася такими науковцями як П. Алексєєв [1], А. Бичко [4], І. Бичко [4], Ю. Курносів [13]; основні віхи формування та розвитку побуту українського народу, його обрядово-звичаєву сферу висвітлювали народознавці – В. Борисенко [5], Н. Здоровега [8], О. Кравець [10], О. Курочкін [11]; передавання та збереження народних традицій та обрядів у сім'ї вивчали – Н. Бабенко [2], В. Бабій [3], І. Єрохіна [9], А. Пономарьов [16], Г. Стельмахович [18] та ряд інших.

Мета нашої статті – дослідити духовну культуру у діалектичній взаємодії з феноменом сім'ї в сучасному українському трансформаційному суспільстві та значення духовності у формуванні, розвитку та функціонуванні сім'ї.

Соціальні зміни, що відбуваються в українському суспільстві, зумовлені глобалізаційними процесами, які безпосередньо впливають на духовність сім'ї. Адже духовність – це внутрішній світ людини, осередок її інтелектуальних і емоційно-вольових сил у єдності свідомості, самосвідомості, світогляду і волі.

В структурі духовності доцільно розрізнявати дух і душу. Поняття дух прийнято пов'язувати з діяльністю свідомості. Дух завжди діяльний, активний, повний творчої енергії. Саме завдяки діяльності духу людина сприймає і оцінює світ насамперед в ідеях різного світоглядного характеру: гуманістичних, морально-етичних, екологічних, релігійних та інших. Шлях до безпосереднього контакту з духовним пролягає через внутрішнє відчуття людини (через душу).

Спроби визначити духовне по аналогії з іншими явищами навколишнього світу натикалась на певні труднощі. І це закономірно, тому що духовне – це не один елемент дійсності, а суттєва складова людського способу буття людини у світі. Пошуками змісту духовності людство займалося протягом всієї своєї історії. При цьому від епохи до епохи під впливом конкретно-історичних умов, об'єктивних і суб'єктивних факторів змінювались і зміст духовності, і погляди мислителів на духовність [17, с. 217].

Як зазначив П. Алексєєв, феномен духовного є провідним у філософії культури, оскільки розкриває якісні параметри, своєрідність та універсальність буття людини та систему її життєдіяльності. У наукових дослідженнях, присвячених аналізу духовної сфери та її складових, духовне фігурує у предикативній формі, тобто, увага акцентується на духовному виробництві, духовному спілкуванні, духовних потребах, духовних явищах і процесах [1, с. 214].

Культура є реальною формою життєдіяльності сім'ї, яка утримує її в існуванні, притаманному суті людини. У культурній реальності людину неможливо відділити від суспільства. Через посередництво культурних форм особа володіє ними. В культурі поєднані два пласти існування людини: особисті форми життя, що безпосередньо включені у життєдіяльність, та набуті попередніми поколіннями. Культурна форма життєдіяльності забезпечує людині суверенність особистісного буття. В. Межуєв з цього приводу підкреслює, що людину ніхто не створював, вона сама себе зробила такою, якою є, сама себе визначила як суб'єкта культурного процесу.

В процесі культурного вибору особливе місце займає духовний розвиток особистості. Духовність надає смисл життю окремого члена сім'ї. Духовний розвиток – це перетворення

можливих граней буття в реальні перетворюючі начала життєдіяльності. Пошук себе через культуру характеризує рух людини до зайнятості свого місця у світі.

Духовність відкриває членам сім'ї доступ до любові, совісті та почуття обов'язку, до права, до мистецтв і художньої краси, до науки, молитви, релігії. Лише вона дає можливість особистості зрозуміти, що є справжнє та найцінніше в житті, дати те, чим варто жити.

Духовність особистості, індивідуальний дух являє собою відповідне прийняття і слідування вищим зразкам сукупної людської культури, переживання моральних норм співжиття як внутрішнього категоричного імперативу, засвоєння вищих цінностей родового буття як власних. Індивідуальний дух людини постає у різноманітних явах, що розкривають не лише різноманітні сторони, але і рівні людської реальності.

Так, у етнічній та національній культурах синтезуються різноманітні аспекти життєдіяльності етносу: специфіка трудової діяльності, географічне середовище, особливості психології населення, побуту, сімейні традиції, релігійні вірування, фольклор тощо. Гегель, розглядаючи націю, називав її "духом народу". Відповідно, культурна спадщина нації виражається "у народному дусі", "національному характері".

Аналіз культурної реальності як основи духовного розвитку сім'ї передбачає розгляд форм, в яких і через них існування кожного члена сім'ї набуває характеру самовизначення. У формах культурної реальності оточуюча людину дійсність наділяється універсальним значенням, ці форми отримують статус загальнолюдських, ототожнюючись із способом буття людини взагалі. Це своєрідний культурний ефір, в межах конкретної культурної реальності у якій здійснюється життєдіяльність сім'ї.

У науковій літературі поширена тенденція пояснення духовного у вигляді свідомості та її проявів, зазначає Ю. Курносов. У сферу свідомості попадає вся площина зовнішнього та внутрішнього досвіду людини, у зв'язку з чим свідомість виявляється всеохоплюючою характеристикою життєдіяльності людини та універсальним визначенням її духу. При цьому різноманітні форми духовного освоєння світу ототожнюються з тим виглядом, який вони наберуть, будучи усвідомленими, і тим самим стаючи фактом свідомості [13, с. 75].

Розкриття змісту духовності сім'ї передбачає виділення духовних феноменів, які відіграють самостійну роль у духовному розвитку особистості та формуванні способу її життєдіяльності. Найбільш поширеними є такі духовні здібності члена сім'ї як воля та чуттєвість. Маються на увазі внутрішні почуття (духовні): гнів, любов, натхнення, що складають галузь людських почуттів, як панівну в характеристиці "сутнісних сил людини".

Матеріальне виробництво створює речові, матеріальні умови існування людини, а духовне – "ідеальні" продукти: думки, знання, переконання, свята, обряди, традиції, художні твори, мораль, етику, право тощо. Це визначення дає нам змогу зрозуміти що, наприклад, весілля виступає святом, що складається повністю з обрядів та звичаїв, які наділяють нас знаннями, переконаннями та іншими елементами, що і показує його високий рівень духовності.

Поняття "духовне виробництво" охоплює такі форми та рівні: суспільна свідомість, ідеологія, духовні потреби, цінності тощо. В. Межуєв вважає, що духовне виробництво є виробництвом свідомості, тому воно дозволяє вивести існування свідомості в певні суспільні форми із конкретного типу духовної діяльності. Категорія духовного виробництва виражає активний, продуктивний характер духовної діяльності в її соціальних формах, вказує на включеність духовного як особливого типу суспільної діяльності в процес життєдіяльності суспільства.

Сутністю духовного виробництва виступає інтеграція індивідуального існування у суспільні форми буття. Формуючи людську суб'єктивність, підкреслює А. Горак, соціальні форми духовної діяльності організовують саму діяльність людини. Духовне виробництво залучає конкретну людину до співжиття з іншими індивідами у мікро- та макропросторі. Духовне виробництво не створює особливих, самостійно життєвих форм, останні – лише способи організації процесу освоєння індивідом суспільних відносин у певному культурно-історичному процесі.

У культурі поєднуються два пласти існування людини: фізичний (довгота життя) і набутий (соціальний). Тому культура є реальною формою життєдіяльності особистості у фізичному та соціальному часі. Через неї людина пов'язана зі світом і дійсністю, а духовне набуває здатності утримувати людину у певній культурній площині.

Духовна культура сім'ї – це досвід життєдіяльності членів сім'ї, що включає в себе найсуттєвіші результати родинного досвіду щодо освоєння суспільного буття, соціуму в цілому, багатогранних духовних суспільних та родинних цінностей, традицій, звичаїв, обрядів та інших структурних елементів культури.

Цінності духовної культури сім'ї є діалектичною єдністю національного та загальнолюдського. Духовна культура неможлива як без цінностей конкретної національної культури, так і без

загальнонаціональних та родинних цінностей. Водночас цінності духовної культури мають яскраво виражене національно-специфічне, індивідуальне забарвлення. Так, цінності культури, що формуються в умовах нашої української дійсності, мають стати нормою практично-повсякденної діяльності, орієнтації її громадян, елементом самоцінності кожної особистості, складовою гуманістичної творчості її народу.

В літературі виділяють певні соціальні функції духовної культури. Серед основних: пізнавальна, комунікативна, регулятивна, прогностична, ціннісно-орієнтаційна, які органічно взаємопов'язані між собою. Але, на думку багатьох культурологів, філософів, інтегруючою функцією духовної культури є людинотворча функція, наголошує Л. Новикова [15, с. 146].

Головне завдання, яке стоїть перед суспільством у сфері духовного життя, полягає в тому, щоб створити умови для найповнішого освоєння людиною багатогранного потенціалу як української, так і світової духовності й культури. Надзвичайно важливо також створення умов для всебічної самореалізації духовно-культурного потенціалу, сутнісних сил людини, свого власного духовного світобачення і світосприйняття, формування духовної культури кожного члена як зазначив П. Алексеев.

Розглядаючи культуру як специфічний спосіб людської життєдіяльності, представлений у продуктах матеріальної і духовної праці, спосіб життєдіяльності людини з освоєння світу, міру ставлення людини до себе, суспільства і природи, сферу становлення, соціалізації людини, ми відзначаємо, що народні звичаї та обряди синтезують у собі ці характеристики і стали важливою формою культурно-духовного буття сім'ї.

Стан духовності і культури сучасного людства викликає відчуття тривоги, що все більш росте, за його майбутнє. Ми стали свідками, очевидцями і учасниками наростаючих темпів деградації як духовності, так і культури і розуміємо, що якщо цей процес не зупинити, то катастрофа сучасної цивілізації в загальнопланетарному масштабі стане неминучою.

На думку Н. Бердяєва, західна культура перейшла в цивілізацію, тобто в свою фактичну протилежність. Культура – явище перш за все духовне, цивілізація – матеріальне. Культура пишається своїм минулим і тримається традиції, цивілізація пишається сьогоденням і її мало цікавлять минулі досягнення. Культура прагне до вічного, цивілізація живе сьогодишнім днем. Демократія утилізувала культуру, перетворюючи її на засіб політики і економіки. Цивілізація позбавляє культуру її основи, її стрижня – духовності, без чого культура гине [6].

Без розуміння істин нам не зрозуміти суть тих духовних і культурологічних процесів, які відбуваються в нашій вітчизні, тим більше що прозахідно настроєна частина нашого населення постійно і наполегливо продовжує закликати нас увійти до лона західної цивілізації й залучитися до її культурних досягнень. Абсолютно очевидно, що це загрожуватиме нам неможливістю відродження національної духовності і загрожуватиме нашій національній культурі, а отже і національній ідентичності. Піти на це можуть тільки люди, що повністю втратили національне і патріотичне почуття, зв'язок з культурою свого народу [7, с. 120], наголосив І. Березовський.

Базовим чинником глобальної культурної кризи сучасності є досить відчутне наближення людської цивілізації до критичної межі балансу між "технологічною раціоналізацією" природи та підвищення ступеня "стихійної некерованості" суспільного буття людини. При збереженні такої культурно-організаційної парадигми, з одного боку, подальший розвиток продуктивних сил дедалі більше перероджуватиметься на свою згубну протипагу, а з іншого – поглиблюватиметься духовно-культурна деградація суспільства [12, с. 15].

До певної трансформації усталених елементів духовності, традиційної релігійності, яка завжди відігравала роль певного стрижня, символу національної культури, сприяла збереженню і захисту моральних цінностей на побутовому рівні, призводить наступ ринку, який часто проявляє себе в не цивілізованих формах. Ринок потребує прагматизму, розрахунку, переважання логічного над інтуїтивним, сердечним. Це часто йде в розріз з традиційним способом життя і звичними релігійними та моральними формами його регулювання [14, с. 377].

На сьогодні духовна культура є розгалуженою, інформативною, структурованою, професійною. Як засіб соціалізації, культура контролює, регулює, впорядковує поведінку суб'єктів соціальної взаємодії. Її не можна засвоїти безпосередньо у колективно організованих формах дозвілля. У ході еволюції було сформовано цілу мережу культурно-освітніх закладів: школи, театри, кінотеатри, ЗМІ та комунікації, просвітницькі установи, церква, музеї тощо. Стосовно окремої особистості культура, як ресурс розвитку, сприяє формуванню суб'єкта історичної дії, щодо сім'ї – культура сприяє її формуванню функціонуванню і духовного розвитку.

Перехід України до сучасного ринкового господарства, до входження її у світовий економічний і культурний простір неможливий без глибоких соціально-психологічних змін у масовій свідомості, без засвоєння кожним членом сім'ї нових цінностей, нових моделей і зразків поведінки. Усі зміни в

економіці, політиці, духовному житті так чи інакше відбиваються в свідомості об'єкта та суб'єкта цих змін – людини. За роки здобуття незалежності, в процесі демократичних перетворень в українському суспільстві відбулись значні структурні зміни. У їх руслі принципово змінювалась і соціокультурна ситуація: обвальний спад виробництва, висока інфляція, високі ціни унеможливлювали бюджетне фінансування різних соціокультурних програм навіть на рівні залишкового принципу. Попередні дотації держави на культуру, освіту та науку були істотно скорочені, що несприятливо позначилось на функціонуванні традиційних закладів культури та мистецтв, сфери дозвілля.

Аналіз перетворень, які нині відбуваються в культурно-освітній сфері українського суспільства, свідчить про їхній неоднозначний, суперечливий характер. З одного боку, падіння попередньої системи цінностей та норм, злам очевидності та смислу старого соціокультурного світу, розпад колишніх організаційних структур супроводжується руйнацією тогочасних зовнішньоструктурних форм і залежностей. З іншого – інституційні зміни в нашому суспільстві скеровані на конструкцію і вкорінення нового аксіонормативного порядку, пов'язаного з цінностями демократії та вільного ринку. На жаль, ці зміни відбуваються повільно, з великими труднощами.

Як фіксують дослідження українських науковців, має місце девальвація в масовій свідомості таких цінностей, як свобода, демократія, культурна активність тощо. В цих умовах рейтинг культурної активності, яка в ринкових умовах начебто не приносить ніякого зиску, знижується. Все це означає, що нові зовнішньоструктурні форми і залежності, що тільки утворюються в культурно-освітній сфері суспільства, поки що не здатні істотно впливати на культурне зростання членів сімей, гарантувати особистості права на культурний розвиток, доступність культурних цінностей і благ [2, с. 8].

В духовному житті суспільства склалися неоднозначні і суперечливі тенденції: з одного боку, бачимо суттєве зростання національної свідомості, активізацію участі населення в культурному житті суспільства, пошук всіма верствами населення гуманістичних духовних орієнтирів. З іншого – очевидне зниження загального культурного рівня населення, масштабні прояви прагматизму як вияву поширення індивідуалістичних настроїв, наступ комерційної масової культури, яка ставить за мету не примноження людського в людині, а високі прибутки. Визначені тенденції вимагають серйозного наукового аналізу, спрямованого на вивчення особливостей формування духовної культури сім'ї, її збереження та трансляцію.

Духовна культура – найважливіший вид культури, що включає інтелектуальну і естетичну діяльність сім'ї, безсумнівно, має пріоритетну значимість, тому що задоволення високих духовних запитів членів сім'ї – місія набагато більш піднесена й істотна. Духовна культура є моральною основою сім'ї, що забезпечує друге, духовне народження – головну мету саморозвитку особистості, сім'ї, родини, нації, людства.

Література

1. Алексеев П. В. Философия: учеб. / П. В. Алексеев, А. А. Панин. – М.: Проспект, 1997. – 504 с.
2. Бабенко Н. Б. Соціально-культурний потенціал сімейного дозвілля / Н. Б. Бабенко // Український соціум: наук. журнал. – Вип. 1(12). – К.: ДПСіМ, НУВС, 2005. – С. 1–15.
3. Бабій В. Сімейні традиції та їх виховне значення / В. Бабій // Позакласний час. – 2004. – № 7/8. – С. 27–31.
4. Бичко А. К. Історія філософії / А. К. Бичко, І. В. Бичко, В. Г. Табачковський. – К.: Довіра, 2000. – 368 с.
5. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження / В. К. Борисенко. – К.: Вища школа, 1988. – 188 с.
6. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н. А. Бердяев. – М.: Искусство: Лига, 1994.
7. Березовський І. П. Українська народна творчість (20-30 рр. ХХ ст.) / І. П. Березовський. – К.: Наукова думка, 1973. – 152 с.
8. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н. І. Здоровега. – К.: Наукова думка, 1974. – 159 с.
9. Єрохіна І. Традиційне родинне виховання в українській сім'ї / І. Єрохіна // Рідна школа. – 1998. – № 7/8. – С. 31.
10. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу: істор.-етнограф. нарис / О. М. Кравець. – К.: Наукова думка, 1966. – 198 с.
11. Курочкін О. В. Традиційна громада і побут / О. В. Курочкін // Українознавство. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 180–193.
12. Шейко В. М. Культурологія: навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Е. В. Германова де Діас. – К.: Знання, 2012. – 494 с.
13. Курносов Ю. О. Духовне життя та України в 20-30 рр. / Ю. О. Курносов // Український історичний журнал. – 1990. – № 1. – С. 93–110.
14. Бровко М. М. Людина в сучасному цивілізованому процесі філософсько-культурологічних та етико-естетичних вимірів: монографія / М. М. Бровко та ін. – Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2014. – 544 с.

15. Новикова Е. С. Культурологія / Е. С. Новикова, А. С. Кармин. – СПб.: Питер, 2004. – 324 с.
16. Пономарьов А. Українська етнографія / А. Пономарьов. – К.: Либідь, 1994. – 317 с.
17. Сapiга В. К. Українські народні свята та звичаї / В. К. Сapiга. – К.: Т-во "Знання України". – 1993. – 112 с.
18. Стельмахович Г. П. Виховний потенціал української родини / Г. П. Стельмахович // Учитель. – 1998. – № 6. – С. 52–55.

References

1. Alekseev P. V. *Filosofia: ucheb.* / P. V. Alekseev, A. A. Panin. – M.: Prospekt, 1997. – 504 s.
2. Babenko N. B. *Sotsialno-kulturnyi potentsial simeinoho dozvillia* / N. B. Babenko // *Ukrainskyi sotsium: nauk. zhurnal.* – K.: DIPSiM, NUVS, 2005. – Vyp.1(12). – S. 1–15.
3. Babii V. *Simeini tradytsii ta yikh vykhovne znachennia* / V. Babii // *Pozaklasnyi chas.* – 2004. – № 7-8. – S. 27-31.
4. Bychko A.K. *Istoriia filosofii* / Bychko A.K., Bychko I.V., Tabachkovskiy V.H. – K.: Dovira, 2000. – 368 s.
5. Borysenko V.K. *Vesilni zvychai ta obriady na Ukraini: Istoryko-etnohrafichne doslidzhennia* / V.K. Borysenko. – K.: Vyshcha shkola, 1988. – 188 s.
6. Berdiaev N. A. *Filosofia tvorчества, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* / N. A. Berdiaev. – M.: Iskusstvo: Liga, 1994.
7. Berezovskyi I. P. *Ukrainska narodna tvorchist (20-30 rr. XX st.)* / I. P. Berezovskyi. – K.: Naukova dumka, 1973. – 152 s.
8. Zdoroveha N.I. *Narysy narodnoi vesilnoi obriadovosti na Ukraini* / N.I.Zdoroveha. – K.: Naukova dumka, 1974. – 159 s.
9. Yerokhina I. *Tradytsiine rodynne vykhovannia v ukrainskii simi* / I.Yerokhina // *Ridna shkola.* – 1998. – № 7-8. – S. 31.
10. Kravets O.M. *Simeinyi pobut i zvychai ukrainskoho narodu: istor.-etnohraf. narys* / O.M.Kravets. – K.: Naukova dumka, 1966. – 198 s.
11. Kurochkin O.V. *Tradytsiina hromada i pobut* / O.V. Kurochkin // *Ukrainoznavstvo.* – K.: Naukova dumka, 1994. – S.180-193.
12. Sheiko V. M. *Kulturolohiia: navch. posib.* / V. M. Sheiko, Yu. P. Bohutskiy, E. V. Hermanova de Dias. – K.: Znannia, 2012. – 494 s.
13. Kurnosov Yu. O. *Dukhovne zhyttia ta Ukraini v 20-30 rr.* / Yu. O. Kurnosov // *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal.* – 1990. – № 1. – S. 93–110.
14. Brovko M. M. *Liudyna v suchasnomu tsyvilizovanomu protsesi filosofsko-kulturolohichni ta etyko-estetychni vymiry: monohrafiia* / M. M. Brovko ta in. – Nizhyn: TOV "Vydavnytstvo "Aspekt-Polihraf", 2014. – 544 s.
15. Novikova E. S. *Kul'turologiia* / E. S. Novikova, A. S. Karmin. – SPb.: Piter, 2004. – 324 s.
16. Ponomarov A. *Ukrainska etnohrafia* / A.Ponomarov. – K.: Lybid,1994. – 317 s.
17. Sapiha V. K. *Ukrainski narodni sviata ta zvychai* / V. K. Sapiha. – K.: Znannia Ukrainy, 1993. – 112 s.
18. Stelmakhovich H. P. *Vykhovnyi potentsial ukrainskoi rodyny* / H.P.Stelmakhovich // *Uchytel.* – 1998. – № 6. – S.52-55.

УДК 008.376

Колос Тетяна Миколаївна
заступник директора Департаменту мистецтв
та навчальних закладів – начальник відділу
навчальних закладів та науки
Міністерства культури України
e-mail: studyschool@mincult.gov.ua

УПРАВЛІНСЬКІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

У статті досліджені сучасні процеси управління початковою мистецькою освітою як інституалізованою системою сфери культури, а також функції і повноваження органів управління різних рівнів. Система управління закладами початкової мистецької освіти характеризується дуалізмом на загальнодержавному рівні та ієрархічністю в межах управління галуззю культури. На сучасному етапі відбувається поступова децентралізація управління та зростання ролі самоврядування громад, що створює певні ризики для подальшого функціонування дитячих мистецьких шкіл як системи.

Ключові слова: процеси управління, початкова мистецька освіта, дитячі мистецькі школи, інституалізована система, ієрархічна система управління.

15. Новикова Е. С. Культурологія / Е. С. Новикова, А. С. Кармин. – СПб.: Питер, 2004. – 324 с.
16. Пономарьов А. Українська етнографія / А. Пономарьов. – К.: Либідь, 1994. – 317 с.
17. Сapiга В. К. Українські народні свята та звичаї / В. К. Сapiга. – К.: Т-во "Знання України". – 1993. – 112 с.
18. Стельмахович Г. П. Виховний потенціал української родини / Г. П. Стельмахович // Учитель. – 1998. – № 6. – С. 52–55.

References

1. Alekseev P. V. *Filosofia: ucheb.* / P. V. Alekseev, A. A. Panin. – M.: Prospekt, 1997. – 504 s.
2. Babenko N. B. *Sotsialno-kulturnyi potentsial simeinoho dozvillia* / N. B. Babenko // *Ukrainskyi sotsium: nauk. zhurnal.* – K.: DIPSiM, NUVS, 2005. – Vyp.1(12). – S. 1–15.
3. Babii V. *Simeini tradytsii ta yikh vykhovne znachennia* / V. Babii // *Pozaklasnyi chas.* – 2004. – № 7-8. – S. 27-31.
4. Bychko A.K. *Istoriia filosofii* / Bychko A.K., Bychko I.V., Tabachkovskiy V.H. – K.: Dovira, 2000. – 368 s.
5. Borysenko V.K. *Vesilni zvychai ta obriady na Ukraini: Istoryko-etnohrafichne doslidzhennia* / V.K. Borysenko. – K.: Vyshcha shkola, 1988. – 188 s.
6. Berdiaev N. A. *Filosofia tvorчества, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* / N. A. Berdiaev. – M.: Iskusstvo: Liga, 1994.
7. Berezovskyi I. P. *Ukrainska narodna tvorchist (20-30 rr. XX st.)* / I. P. Berezovskyi. – K.: Naukova dumka, 1973. – 152 s.
8. Zdoroveha N.I. *Narysy narodnoi vesilnoi obriadovosti na Ukraini* / N.I.Zdoroveha. – K.: Naukova dumka, 1974. – 159 s.
9. Yerokhina I. *Tradytsiine rodynne vykhovannia v ukrainskii simi* / I.Yerokhina // *Ridna shkola.* – 1998. – № 7-8. – S. 31.
10. Kravets O.M. *Simeinyi pobut i zvychai ukrainskoho narodu: istor.-etnohraf. narys* / O.M.Kravets. – K.: Naukova dumka, 1966. – 198 s.
11. Kurochkin O.V. *Tradytsiina hromada i pobut* / O.V. Kurochkin // *Ukrainoznavstvo.* – K.: Naukova dumka, 1994. – S.180-193.
12. Sheiko V. M. *Kulturolohiia: navch. posib.* / V. M. Sheiko, Yu. P. Bohutskiy, E. V. Hermanova de Dias. – K.: Znannia, 2012. – 494 s.
13. Kurnosov Yu. O. *Dukhovne zhyttia ta Ukraini v 20-30 rr.* / Yu. O. Kurnosov // *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal.* – 1990. – № 1. – S. 93–110.
14. Brovko M. M. *Liudyna v suchasnomu tsyvilizovanomu protsesi filosofsko-kulturolohichni ta etyko-estetychni vymiry: monohrafiia* / M. M. Brovko ta in. – Nizhyn: TOV "Vydavnytstvo "Aspekt-Polihrاف", 2014. – 544 s.
15. Novikova E. S. *Kul'turologiia* / E. S. Novikova, A. S. Karmin. – SPb.: Piter, 2004. – 324 s.
16. Ponomarov A. *Ukrainska etnohrafiiia* / A.Ponomarov. – K.: Lybid,1994. – 317 s.
17. Sapiha V. K. *Ukrainski narodni sviata ta zvychai* / V. K. Sapiha. – K.: Znannia Ukrainy, 1993. – 112 s.
18. Stelmakhovich H. P. *Vykhovnyi potentsial ukrainskoi rodyny* / H.P.Stelmakhovich // *Uchytel.* – 1998. – № 6. – S.52-55.

УДК 008.376

Колос Тетяна Миколаївна
заступник директора Департаменту мистецтв
та навчальних закладів – начальник відділу
навчальних закладів та науки
Міністерства культури України
e-mail: studyschool@mincult.gov.ua

УПРАВЛІНСЬКІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

У статті досліджені сучасні процеси управління початковою мистецькою освітою як інституалізованою системою сфери культури, а також функції і повноваження органів управління різних рівнів. Система управління закладами початкової мистецької освіти характеризується дуалізмом на загальнодержавному рівні та ієрархічністю в межах управління галуззю культури. На сучасному етапі відбувається поступова децентралізація управління та зростання ролі самоврядування громад, що створює певні ризики для подальшого функціонування дитячих мистецьких шкіл як системи.

Ключові слова: процеси управління, початкова мистецька освіта, дитячі мистецькі школи, інституалізована система, ієрархічна система управління.

Колос Татьяна Николаевна, заместитель директора Департамента искусств и учебных заведений – начальник отдела учебных заведений и науки Министерства культуры Украины

Управленческие аспекты деятельности учреждений начального художественного образования в культурообразующих процессах современной Украины

В статье исследованы современные процессы управления начальным художественным образованием как институализированной системой сферы культуры, а также функции и полномочия органов управления разных уровней. Система управления заведениями начального художественного образования характеризуется дуализмом на общегосударственном уровне и иерархичностью в пределах управления отраслью культуры. На современном этапе происходит постепенная децентрализация управления и рост роли самоуправления, которое создает определенные риски для дальнейшего функционирования детских художественных школ как системы.

Ключевые слова: процессы управления, начальное художественное образование, детские художественные школы, институализированная система, иерархическая система управления.

Kolos Tetyana, Deputy Head of the Department for arts and educational establishments – the head of the division for educational establishments and researches of Ministry for culture of Ukraine

Management aspects of functioning of primary arts schools in culture-processes of modern Ukraine.

The aim of the article is to study the conditions of primary art education institutions in the processes of modern culture creation through description of management processes and administrative functions of government at different levels.

Management of primary artistic education institutions as a system of cultural sphere related to the formulation and implementation of national cultural policy, which includes the creation of conditions for the organization of artistic and educational activities, its financial support, methodological support and control.

Inherited from the Soviet period the network of children's artistic schools, which has always represented the cultural sphere, with the reform of social and economic spheres, including education, and the introduction in 2000 of the Law of Ukraine "On Extracurricular Education", was the element of school education institutions. In this regard, the system of primary artistic education began to lose its autonomy in the system of school education.

The central executive body that carries out state administration directly initial artistic education at the national level is the Ministry for Culture of Ukraine. The functions of the Ministry for Culture for the management of primary education in arts have the character of regulation, because it does not involve direct interference in these schools, but only determine the mechanisms of management. In this case, all the regulations approved by the Ministry, based on the acts of the Ministry of Education, what is the "duality subordination" of the primary art education.

One of the primary tools of management education in arts are special regulations the Ministry for Culture. Regulations on initial specialized art school (school aesthetic education), approved by the Ministry, is the basic document that defines the specific terms and conditions of artistic schools, including the organization of educational and artistic process, management institutions, financial and economic activities, etc.

The second (middle) level in the hierarchy of management system of children's art schools have culture government regional level. Key features that directly affect the children's artistic schools are activities in the region related to the certification of these institutions and their teachers. One of these functions to March 2015 was the certification of schools. However, by changing the conditions of the certification authority for such decisions goes to the lower level of government, in which are directly under the school.

The main method of control at an average level of program-target method, which is an effective way of providing financial and logistical support to schools that are funded from local budgets. An effective tool of administrative activity at this level is to conduct and support competitions, festivals, exhibitions, etc. for children art schools. An important function of regional authorities is to coordinate cooperation of children's art schools with cultural and art colleges and schools, which are owned by local communities and regions of Kyiv.

The third level of government, in which the direct control of children's art schools – local authorities in the field of culture, which carry financial, logistical, staffing subordinate children's art schools, the development of the network, and so on. In terms of decentralization of the role the lower level primary education in arts management will continue to grow.

Research management processes in primary arts education will give the opportunity to make recommendations on the formation and implementation of state cultural policy to support the further development of institutions of primary art education as a system of institutionalized cultural sphere of modern Ukraine.

Thus, the process control system of educational institutions sphere of culture in modern Ukraine aimed at ensuring the development of children's art schools and implemented hierarchical structure of government. At the national level of government is characterized by duality, which is found in the interconnectedness of administrative decisions Ministry for Education and Science and the Ministry for Culture and due to the entry of primary art education to adult education system. At the highest level there is legislative and normative legal regulation, on the lower – apply direct control instruments – financial, logistical and staffing.

In terms of reforming the socio-economic aspects of life, is the decentralization of management and increase the role of government community, which means the transfer of administrative functions in most places.

Problems of economic development and imperfection of the existing mechanisms of public-public administration or lack thereof creates significant risks for the further operation of children's art schools as a system of institutions that influence the development of local and general cultural space. Research management processes in primary arts education will give the opportunity to make recommendations on the formation and implementation of state cultural policy

to support the further development of institutions of primary art education as a system of institutionalized cultural sphere of modern Ukraine.

Key words: management processes, primary arts education, children's arts school, institutionalized system of culture, hierarchical management system.

У процесах реформування усіх сфер суспільного життя в Україні, в тому числі соціально-економічних умов розвитку, особливо злободенням є дослідження ролі та функцій управління різними інституалізованими системами та передбачення викликів і можливих ризиків їх реформування. Основою сучасних трансформаційних процесів в управлінні сферою культури є децентралізація, підвищення ролі місцевих громад у вирішенні питань свого соціокультурного розвитку, зростання автономії закладів та установ сфери культури.

Метою статті є вивчення умов діяльності закладів початкової мистецької освіти в процесах культуротворення сучасної України через характеристику управлінських процесів та адміністративних функцій органів управління різних рівнів.

Дослідження процесів культуротворення в сучасній Україні актуалізує вивчення різних соціокультурних систем та їх взаємозв'язків. Особливу увагу в цьому контексті науковці приділяють системі мистецької освіти, яка визнана як соціальне явище, що є складником усіх сфер культури – матеріальної, духовної, художньої, гарантом розвитку особистості, і як наслідок – підґрунтям розвитку національної культури [1, с. 15].

Процеси становлення мистецької освіти як інституалізованої системи в регіональному та історичному аспектах досліджували в мистецтвознавстві, культурології та педагогічних науках сучасні науковці А. Литвиненко, Т. Благова (Полтавщина), С. Виткалов (Рівненщина), Р. Шмагалю, О. Волинська (Галичина), М. Антошко (Вінничина), І. Рябцева (Дніпропетровщина), О. Попик (Поділля), І. Хілько (Буковина) та інші. Зазначені дослідники розглядали мистецьку освіту в контексті її розвитку та професіоналізації в різні періоди історії культуротворення через вивчення діяльності спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Інституційному становленню мистецької освіти та окремим аспектам управління нею в загальноукраїнському масштабі присвячені наукові розвідки С. Волкова [1]. Праці науковця стали першими комплексними дослідженнями становлення та умов функціонування цілісної системи культурно-мистецької освіти, представлені системою спеціальних навчальних закладів різних рівнів, серед яких увагу було приділено і закладам початкової мистецької освіти. Також у працях С. Волкова приділялася увага функціям органів управління культурно-мистецькою, виконання яких впливало на функціонування системи закладів.

Разом з тим, в зазначених працях система закладів початкової мистецької освіти як окремий елемент сфери культури не розглядається, що не дає можливості комплексного та всебічного вивчення як самої системи, так і її взаємозв'язків з іншими інституалізованими системами, а також потребує актуалізації їх вивчення, у тому числі, дослідження процесів управління системою закладів початкової мистецької освіти в умовах суспільства, що змінюється.

Інституалізація системи початкової мистецької освіти тривала протягом усього ХХ століття і призвела до формування трьох основних типів спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, відмінність яких полягає в тих чи інших видах мистецтва, в яких здобуваються дітьми знання, уміння та навички, а також в освітніх результатах, які отримуються їх учнями.

Перший тип шкіл представлений дитячими музичними, художніми, хореографічними, хоровими, театральними школами та школами мистецтв, які одночасно належать до системи позашкільної освіти та є закладами освіти сфери культури, будучи її невід'ємною частиною [2]. Ці школи (окрім Державної хореографічної школи при Національному заслуженому ансамблі танцю імені Павла Вірського) перебувають у комунальній власності і забезпечують надання загальної та спеціалізованої мистецької освіти початкового рівня.

Другим типом закладів початкової мистецької освіти є експериментальні школи-комплекси, що складаються з двох автономних навчальних закладів – загальноосвітніх шкіл та шкіл мистецтв. Особливість цих шкіл полягає в незалежності двох елементів комплексу в фінансовому плані (загальноосвітній блок фінансується за рахунок коштів на освіту, мистецько-освітній – за рахунок коштів на культуру), однак при цьому мистецька та загальноосвітня підготовка в комплексі інтегрована в єдиному освітньому процесі, а сам комплекс має одну адміністрацію. Школи мистецтв комплексного типу, так само як і звичайні дитячі мистецькі школи, фінансуються з місцевих бюджетів, а в частині мистецької підготовки належать до системи позашкільної мистецької освіти.

Третім типом закладів початкової мистецької освіти є середні спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи-інтернати), які, одночасно з загальною середньою освітою, здійснюють допрофесійну

мистецьку підготовку своїх учнів. Відмінність таких шкіл від решти мистецьких навчальних закладів полягає в тому, що вони були створені при вищих музичних та художніх навчальних закладах для цілеспрямованого здобуття професійної мистецької освіти певного спрямування. Середні спеціалізовані школи-інтернати входять до системи загальної освіти з профільним навчанням. Практично всі їх випускники продовжують здобуття професійної музичної та художньої освіти. Такі школи перебувають у державній власності і управляються безпосередньо Міністерством культури України [1, с. 130-131].

Із трьох названих типів перші два, як зазначено вище, працюють у правовому полі позашкільної освіти, що має специфічні форми вираження, відмінні від інших закладів завдання. Процеси управління цими закладами мають спільні риси передусім через єдиний принцип підпорядкованості та подібність функцій управління, тому процеси управління саме цією системою шкіл є предметом розгляду в цій статті.

Управління закладами початкової мистецької освіти, як системи сфери культури, пов'язане з виробленням та реалізацією державної культурної політики, яка включає створення умов для організації мистецько-освітньої діяльності, її фінансової підтримки, методичний супровід та контроль.

Історично в Україні сформувалася складна ієрархічна система органів управління дитячими мистецькими школами, яка представлена центральними та місцевими органами влади в галузі культури і освіти, відповідними місцевими органами виконавчої влади, органами місцевого самоврядування та підпорядкованими їм органами управління культурою, до сфери управління яких належать початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади. Кожен з рівнів управління має свої функції, які в останні роки поступово змінюються.

Найвищими в ієрархії органами управління початковою мистецькою освітою є Міністерство культури України (як спеціально уповноважений центральний орган державної влади у сфері культури) та Міністерство освіти і науки України (як спеціально уповноважений центральний орган державної влади у сфері освіти).

Дуалізм системи закладів початкової мистецької освіти як об'єкту управління завжди створював певні проблеми для їх розвитку. Успадкована від радянського періоду мережа дитячих мистецьких шкіл, яка завжди представляла сферу культури, з реформуванням соціально-економічних сфер, у тому числі й сфери освіти, та введенням у 2000 році в дію Закону України "Про позашкільну освіту", стала елементом системи закладів позашкільної освіти. У зв'язку з цим, система початкової мистецької освіти почала поступово втрачати свою автономність у системі позашкільної освіти.

Відповідно до статті 10 Закону України "Про позашкільну освіту" Міністерство освіти і науки України формує програми розвитку позашкільної освіти; розробляє положення про позашкільні навчальні заклади, готує пропозиції щодо нормативів матеріально-технічного, фінансового забезпечення позашкільної освіти; розробляє нормативно-правові акти стосовно визначення соціальних гарантій педагогічним працівникам, спеціалістам позашкільних навчальних закладів незалежно від підпорядкування, типів і форм власності [3]. Також МОН установлює порядок державної атестації позашкільних навчальних закладів, у тому числі, дитячих мистецьких шкіл та їх педагогічних працівників.

Установлюючи механізми державного управління системою позашкільної освіти, МОН не завжди враховує специфіку її окремих елементів, що призводить до ускладнення реалізації державної політики стосовно розвитку початкової мистецької освіти. Яскравим прикладом цього є затвердження державних цільових програм розвитку позашкільної освіти як одного з актуальних у 2004-2014 роках інструментів реалізації державної політики. Завдання та заходи державних програм в частині початкової мистецької освіти зосереджувалися на актуальних напрямках її підтримки: збереження мережі дитячих мистецьких шкіл, створення системи моніторингу якості початкової мистецької освіти, навчально-методичне забезпечення тощо.

Попри те, що програмно-цільовий метод використовувався для управління різними соціально важливими сферами суспільного життя і був покликаний вирішувати конкретні проблеми тієї чи іншої галузі, у випадку з початковою мистецькою освітою він виявився декларативним та не ефективним через недосконалість механізмів фінансового забезпечення та недотримання фінансових умов реалізації. За останні десять років було прийнято дві державні цільові програми розвитку позашкільної освіти, які були спрямовані на врегулювання певних проблемних питань і в системі початкової мистецької освіти. Однак через те, що головним розпорядником коштів за програмами було визначено тільки МОН, усі заходи щодо початкової мистецької освіти здійснювалися без використання цільового фінансування. Остання на сьогодні Державна цільова програма розвитку позашкільної освіти була затверджена на період до 2014 року і зовсім не передбачала фінансування заходів з розвитку початкової мистецької освіти, що унеможливило досягнення конкретних вимірюваних результатів у розвитку закладів початкової мистецької освіти [11].

Збільшення повноважень МОН щодо управління системою початкової мистецької освіти засвідчується також унесеними в 2012 році змінами до частини четвертої статті 10 Закону України

"Про позашкільну освіту", в якій контроль за діяльністю всіх позашкільних навчальних закладів, незалежно від типів, форм власності й підпорядкування, покладається на Міністерство освіти і науки України та місцеві органи управління освітою [3]. Таким чином, поступово збільшується роль центрального органу управління освітою в регулюванні мистецькоосвітніх процесів, що свідчить про прагнення інтегрувати систему початкової мистецької освіти до освітньої системи України і знизити її роль як закладів освіти сфери культури. Це, своєю чергою, може призвести як до зміни функцій шкіл, так і до втрати самих навчальних закладів.

Однією з основних функцій державного управління системою початкової мистецької освіти є державний контроль за діяльністю початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, яким є атестація. У 2015 році МОН затвердило новий порядок атестації загальноосвітніх, дошкільних та позашкільних навчальних закладів, який передбачає передачу цієї функції до відповідних місцевих органів управління освітою відповідно до підпорядкування [10]. Попередній порядок атестації дитячих мистецьких шкіл передбачав, що остаточне рішення щодо їх атестації або не атестації приймалося експертними радами обласного (міського, – в місті Києві) рівня.

Рішення МОН щодо спрощення атестаційних процедур безпосередньо пов'язане з процесами децентралізації управління, сенсом якого є покладання функцій контролю та відповідальності за нього на ті органи управління освітою, яким підпорядковані навчальні заклади.

Однак, при атестації дитячих мистецьких шкіл органами управління культурою, яким вони підпорядковані, виникають ризики необ'єктивного оцінювання якості роботи шкіл, що може призвести до зниження якості початкової мистецької освіти. Особливо це актуально для шкіл сільської місцевості та районів, де мережа дитячих мистецьких шкіл не така розвинена, як мережа загальноосвітніх, дошкільних та позашкільних навчальних закладів системи освіти (в районі може діяти тільки одна мистецька школа). Водночас, здійснення атестації таких шкіл управліннями та відділами освіти місцевого рівня так само буде необ'єктивною, оскільки потребує розуміння специфіки організації освітнього процесу в мистецьких школах, який не має аналогів у інших навчальних закладах. Тому механізми атестації початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів потребують удосконалення.

Центральним органом виконавчої влади, який здійснює державне управління безпосередньо початковою мистецькою освітою на загальнодержавному рівні є Міністерство культури України. Згідно з положенням про Міністерство культури України, затвердженим постановою Кабінету Міністрів України від 3 вересня 2014 року № 495, Міністерство визначає перспективи і напрями розвитку, зміст спеціальної освіти у сфері культури і мистецтв.

Одним з інструментів управління початковою мистецькою освітою є спеціальні нормативно-правові акти Мінкультури. Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання), затверджене Міністерством, є основним документом, який визначає специфічні засади та умови діяльності мистецьких шкіл, зокрема, організацію освітньо-мистецького процесу, управління закладами, фінансово-господарської діяльності тощо [5].

Здійснюючи державну культурну політику в частині підтримки розвитку початкової мистецької освіти Мінкультури на сьогодні зберігає за собою функцію затвердження стандартів початкової мистецької освіти – типових навчальних планів дитячих мистецьких шкіл. Остання редакція типових навчальних планів була затверджена у 2006 році. На відміну від попередніх планів у планах редакції 2006 року було надано більшої автономії навчальним закладам і місцевим органам управління у частині визначення змісту початкової мистецької освіти. Головною відмінністю сучасних типових навчальних планів є те, що ними затверджено нові терміни здобуття початкової мистецької освіти, адаптовані до сучасних строків здобуття загальної середньої освіти [6].

Як центральний орган виконавчої влади, який бере участь в реалізації державної політики в сфері початкової мистецької освіти, Мінкультури затверджує орієнтовні критерії оцінювання діяльності дитячих мистецьких шкіл при їх державній атестації [7]. Такі критерії покликані убезпечити процес атестації від ризиків необ'єктивного оцінювання діяльності дитячих мистецьких шкіл. Відповідно до Орієнтовних критеріїв при державній атестації початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів оцінюється рівень організації та результативності освітньої діяльності закладу, матеріально-технічного та методичного забезпечення навчально-виховного процесу, кадрове забезпечення та управління навчальним закладом.

З метою підтримки дитячих мистецьких шкіл Мінкультури розробило і затвердило нормативи їх матеріально-технічного забезпечення [9]. Також Мінкультури, відповідно до нормативно-правових актів МОН, затвердило Положення про атестацію педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури [8]. Положення визначає порядок атестації зазначених категорій працівників, враховуючи специфіку їх педагогічної діяльності.

Єдиним механізмом прямого впливу на діяльність дитячих мистецьких шкіл до 2015 року був механізм погодження реорганізації або припинення початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, які входять до базової мережі сфери культури. Від часу прийняття Закону України "Про культуру" в 2011 році така функція була закріплена за Мінкультури [2]. Це дало можливість уберегти кілька дитячих мистецьких шкіл від закриття, ініційованого місцевими органами влади. В умовах нерозвиненого громадського впливу на формування соціокультурної мережі на місцях, пов'язаного з недосконалістю місцевого самоврядування, в основу рішення про закриття об'єктів соціокультурної сфери, в тому числі і дитячих мистецьких шкіл лягли не потреби громад в існуванні таких закладів, а фінансова неспроможність місцевих бюджетів їх утримувати. З огляду на це, запобіжник закриття, у вигляді погодження Мінкультури, спрацював на користь збереження мережі таких навчальних закладів.

Таким чином, функції Мінкультури щодо управління початковою мистецькою освітою мають характер регулювання, оскільки не передбачають прямого втручання в діяльність цих шкіл, а лише визначають механізми управління ними. При цьому усі нормативно-правові акти, затверджені Міністерством, спираються на акти Міністерства освіти і науки, в чому полягає "подвійність підпорядкування" системи початкової мистецької освіти.

Другим (середнім) рівнем в ієрархії органів управління інституалізованою системою закладів освіти сфери культури є департаменти та управління культури обласних й Київської міської державних адміністрацій. На сьогодні ці органи управління мають досить значні повноваження в частині управління початковою мистецькою освітою, хоча і не мають у своєму підпорядкуванні дитячих мистецьких шкіл.

Основні функції, які безпосередньо впливали на діяльність дитячих мистецьких шкіл регіону, пов'язані з атестацією цих закладів та їх педагогічних працівників. Однією з цих функцій до березня 2015 року була атестація шкіл. Однак, через зміну умов атестації повноваження щодо прийняття таких рішень переходить до органів управління нижчого рівня, у безпосередньому підпорядкуванні яких перебувають школи.

Іншою законодавчо закріпленою функцією органів управління другого рівня є атестація керівних кадрів дитячих мистецьких шкіл та присвоєння педагогічних звань викладачам та концертмейстерам [8]. Рекомендації щодо призначення або звільнення керівних працівників дитячих мистецьких шкіл, має запобігати неефективній кадровій політиці на місцях, де за умов відсутності конкретизованих критеріїв є ризик необ'єктивного оцінювання результатів роботи керівників та їх заступників у школах, може негативно вплинути на діяльність навчального закладу.

Для вивчення функцій середньої ланки управління щодо дитячих мистецьких шкіл в 2011 році на замовлення Міністерства культури Українським центром культурних досліджень було проведено опитування фахівців органів управління культурою, до функціональних обов'язків яких входить координація діяльності дитячих мистецьких шкіл [4].

Як і на загальнодержавному рівні, в областях є позитивна практика застосування в управлінні програмно-цільового методу. Станом на 2011 рік у 11 регіонах існували обласні програми розвитку початкової мистецької освіти, стипендіальні програми для підтримки обдарованих дітей та запроваджуються пільги з оплати за навчання найбільш обдарованих дітей. Представники чотирьох регіонів (Черкаської, Одеської, Харківської, Луганської) зазначили, що для мистецьких шкіл закуповуються музичні інструменти, навчальне обладнання за кошти обласного бюджету.

Обласні програми розвитку початкової мистецької освіти є ефективним способом надання фінансової та матеріально-технічної підтримки шкіл, які фінансуються з місцевих бюджетів. Без цільових коштів обласних бюджетів, виділених на реалізацію зазначених програм така підтримка була б неможливою.

Іншим ефективним інструментом управлінської діяльності на рівні областей та міста Києва є проведення обласних й підтримка місцевих заходів, спрямованих на виявлення обдарованих дітей (творчі конкурси, фестивалі, виставки тощо). Конкурси, огляди та фестивалі, в яких беруть участь учні дитячих мистецьких шкіл, є не просто творчими змаганнями, які визначають рівень їх освітніх результатів. Підтримка фестивального та конкурсного руху робить значний внесок у формування регіонального культурного простору, активізує культуротворення, оскільки кожен з цих заходів стає подією в культурному житті місцевого, а подекуди – загальнодержавного рівня.

Важливою функцією регіональних органів управління є координація співпраці дитячих мистецьких шкіл з культурно-мистецькими коледжами та училищами, які знаходяться у власності територіальних громад областей та міста Києва.

За результатами опитування з'ясовано, що важливим напрямом управлінської діяльності, який необхідно розвивати є створення або ліцензування курсів підвищення кваліфікації керівників та інших педагогічних працівників мистецьких шкіл, а також створення або реформування обласних методичних служб.

Таким чином, на середньому (регіональному) рівні, позбавленому права нормативно-правового регулювання діяльності дитячих мистецьких шкіл, процеси управління їх системою зосереджені на загальній підтримці, координації їх творчої та методичної діяльності й, за наявності цільового фінансування, реалізації окремих завдань матеріально-технічного забезпечення.

Третій рівень органів управління, на якому здійснюється безпосереднє управління дитячими мистецькими школами, – відділи (управління) культури районних державних адміністрацій та виконкомів міських рад. На цьому рівні до основних функцій управління, згідно з Законом України "Про позашкільну освіту", належить фінансове, матеріально-технічне, створення умов для кадрового забезпечення підпорядкованих дитячих мистецьких шкіл, розвиток їх мережі, створення належних умов для вибору учнями видів творчої діяльності відповідно до їх інтересів, забезпечення соціального захисту учасників освітнього процесу тощо [3]. Важливою функцією органів управління міського та районного рівня є розроблення програм розвитку дитячих мистецьких шкіл, координація роботи підпорядкованих шкіл, атестація педагогічних працівників та самих навчальних закладів, ведення статистичного спостереження, проведення культурно-мистецьких заходів за участю учнів та педагогічних працівників, а також інші повноваження.

В умовах децентралізації управління роль нижчої ланки початкової мистецької освіти буде надалі зростати, тоді як усе менші повноваження залишатимуться в органах середнього рівня.

Таким чином, процеси управління системою закладів освіти сфери культури в сучасній Україні спрямовані на забезпечення розвитку системи дитячих мистецьких шкіл і реалізуються ієрархічною структурою органів управління. На загальнодержавному рівні управління характеризується дуалізмом, який виявляється у взаємопов'язаності управлінських рішень МОН та Мінкультури та зумовлений входженням початкової мистецької освіти до системи позашкільної освіти. На вищому рівні відбувається законодавче та нормативно-правове регулювання, на нижчому – застосовуються інструменти безпосереднього управління – фінансового, матеріально-технічного та кадрового забезпечення.

В умовах реформування соціально-економічної сфери суспільного життя, відбувається децентралізація управління та зростання ролі самоврядування громад, що означає передачу більшості управлінських функцій на місця.

Проблеми економічного розвитку та недосконалість існуючих механізмів державно-громадського управління або їх відсутність створює значні ризики для подальшого функціонування дитячих мистецьких шкіл як системи закладів, що впливає на розвиток локального та загального культурного простору. Дослідження управлінських процесів у системі початкової мистецької освіти дасть можливість виробити рекомендації щодо формування та реалізації державної культурної політики, спрямованої на підтримку подальшого розвитку закладів початкової мистецької освіти як інституалізованої системи сфери культури сучасної України.

Література

1. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. Волков. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 248 с.
2. Закон України "Про культуру" від 14 грудня 2010 р. № 2778-VI : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>. – Назва з екрана.
3. Закон України "Про позашкільну освіту" від 22 червня 2000 р. № 1841-III : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1841-14>.
4. Звіт про науково-дослідну роботу "Соціологічне дослідження перспектив розвитку системи позашкільної мистецької освіти в Україні" / [Н. М. Цимбалюк, С. І. Цимбалюк, К. О. Чернова та ін.]. – К.: Міністерство культури України; Український центр культурних досліджень (УЦКД), 2011. – 277 с.
5. Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 06.08.2001 № 523 "Про затвердження Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання)" : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/z0803-01>. – Назва з екрана.
6. Наказ Міністерства культури і туризму України від 18.07.2006 № 570/0/16-06 "Про затвердження типових навчальних планів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання)" : [електронний ресурс] // Міністерство культури України: офіційний веб-сайт. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/89741;jsessionid=7E37CCA0EC244D6C6DE992A1856B6562>. – Назва з екрана.
7. Наказ Міністерства культури і туризму України від 06.08.2009 № 628/0/16-09 "Про затвердження нової редакції Орієнтовних критеріїв оцінювання діяльності початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання)" : [електронний ресурс] // Міністерство культури України: офіційний веб-сайт. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/167599>. – Назва з екрана.

8. Наказ Міністерства культури України від 31.10.2011 № 75 "Про затвердження положення про атестацію педагогічних працівників навчальних закладів та навчально-методичних установ сфери культури" : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z1311-11>. – Назва з екрана.

9. Наказ Міністерства культури України від 19.06.2014 № 475 "Про затвердження нормативів матеріально-технічного забезпечення початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання)" : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua>. – Назва з екрана.

10. Наказ Міністерства освіти і науки України від 30.01.2015 № 67 "Про затвердження Порядку державної атестації загальноосвітніх, дошкільних та позашкільних навчальних закладів" : [електронний ресурс] // Верховна Рада України: офіційний веб-портал. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0173-15>.

11. Постанова Кабінету Міністрів України від 27.08.2010 № 785 "Про затвердження Державної цільової програми розвитку позашкільної освіти на період до 2014 року" : [електронний ресурс] // ЛІГА Закон. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KP100785.html. – Назва з екрана.

References

1. Volkov S. M. Instyualizovani sotsiokulturni systemy: rehionalna spetsyfika ta dynamika / S. Volkov. – K.: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, 2010. – 248 s.

2. Zakon Ukrainy "Pro kulturu" vid 14 hrudnia 2010 r. № 2778-VI : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>. – Nazva z ekrana.

3. Zakon Ukrainy "Pro pozashkilnu osvitu" vid 22 chervnia 2000 r. № 1841-III : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1841-14>.

4. Zvit pro naukovo-doslidnu robotu "Sotsiolohichne doslidzhennia perspektyv rozvytku systemy pozashkilnoi mystetskoi osvity v Ukraini" / [N. M. Tsymbaliuk, S. I. Tsymbaliuk, K. O. Chernova ta in.]. – K.: Ministerstvo kultury Ukrainy; Ukrainyskyi tsentr kulturnykh doslidzhen (UTsKD), 2011. – 277 s.

5. Nakaz Ministerstva kultury i mystetstv Ukrainy vid 06.08.2001 № 523 "Pro zatverdzhennia Polozhennia pro pochatkovyi spetsializovanyi mystetskyi navchalnyi zaklad (shkolu estetychnoho vykhovannia)" : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/z0803-01>. – Nazva z ekrana.

6. Nakaz Ministerstva kultury i turyzmu Ukrainy vid 18.07.2006 № 570/0/16-06 "Pro zatverdzhennia typovykh navchalnykh planiv pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia)" : [elektronnyi resurs] // Ministerstvo kultury Ukrainy: ofitsiyni veb-sait. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/89741.jsessionid=7E37CCA0EC244D6C6DE992A1856B6562>. – Nazva z ekrana.

7. Nakaz Ministerstva kultury i turyzmu Ukrainy vid 06.08.2009 № 628/0/16-09 "Pro zatverdzhennia novoi redaktsii Oriientovnykh kryteriiv otsiniuvannia diialnosti pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia)" : [elektronnyi resurs] // Ministerstvo kultury Ukrainy: ofitsiyni veb-sait. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/167599>. – Nazva z ekrana.

8. Nakaz Ministerstva kultury Ukrainy vid 31.10.2011 № 75 "Pro zatverdzhennia polozhennia pro atestatsiiu pedahohichnykh pratsivnykiv navchalnykh zakladiv ta navchalno-metodychnykh ustanov sfery kultury)" : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z1311-11>.

9. Nakaz Ministerstva kultury Ukrainy vid 19.06.2014 № 475 "Pro zatverdzhennia normatyviv materialno-tekhnichnoho zabezpechennia pochatkovykh spetsializovanykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia)" : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon1.rada.gov.ua>. – Nazva z ekrana.

10. Nakaz Ministerstva osvity i nauky Ukrainy vid 30.01.2015 № 67 "Pro zatverdzhennia Poriadku derzhavnoi atestatsii zahalnoosvitnikh, doshkilnykh ta pozashkilnykh navchalnykh zakladiv" : [elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy: ofitsiyni veb-portal. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0173-15>.

11. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 27.08.2010 № 785 "Pro zatverdzhennia Derzhavnoi tsilovoi prohramy rozvytku pozashkilnoi osvity na period do 2014 roku" : [elektronnyi resurs] // LIHA Zakon. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KP100785.html. – Nazva z ekrana.

**МІСЬКИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
(м. РІВНЕ, 1941-1943)**

В статті йдеться про діяльність Рівненського театру в роки німецької окупації, яка досі лишається актуальною проблемою для культурологічного та мистецтвознавчого дослідження, бо в архівах та приватних сховищах зберігаються й нині раритетні матеріали, які збагатили б наші знання української історії та культури.

Ключові слова: рівненський театр, окупація, актор, постановки вистав.

***Романенко Наталья Алексеевна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств
Городской украинский драматический театр (г. Ровно, 1941-1943)***

В статье идет речь о деятельности Ровненского театра в годы немецкой оккупации, которая до сих пор остается актуальной проблемой для культурологического и искусствоведческого исследования, поскольку в архивах и частных хранилищах сохраняются и поныне раритетные материалы, которые обогатили бы наши знания украинской истории и культуры.

Ключевые слова: ровненский театр, оккупация, актер, постановки спектаклей.

Romanenko Natalia, applicant Kyiv national University of culture and arts

Urban Ukrainian drama theatre (c. Rivne, 1941-1943)

The article states about the activities of Rivne theatre in the years of German occupation, which still remains a challenge for cultural and artistic studies, for in archives and private collections are stored rare materials, which have enriched our knowledge of the native Ukrainian history and culture.

June 28, 1941 Exactly captured by German troops, and the 9th of August ended with the occupation of Rivne region. Since early July, the City Council opened, which led Mr. Bulba. Departments Board monitored the performance of the German authorities established order and ensure the population groceries and more.

It was then activated cell activity "Enlightenment", who chased the Poles in 1929, and the Soviet authorities banned.

The elder Mr. Bulba appointed director of urban Ukrainian Drama Theater M. Kalinovich and director – Alexander Bazhenov-Zanudka. The opening of the theater took place on September 14 premiere of the comedy "Martin Borulya" I. Tobilevich. The play involved actors L. Orlov, V. Viktorsky, M. Baryshnika, M. Portyanko, I. Ogorodnyi K. Smith, A. Seversky, D. Kashveruk, E. Vasyuki, M. Kalinovich, M. Baydan etc. .

A week before the opening of the theater in all the streets were hung ad in German and Ukrainian.

City Ukrainian Drama Theatre became the center of cultural and artistic movement in German-occupied territory of Ukraine (1941-1944). Its activities Haydabura W. wrote, I. Zilina, V. Gutsulyak, Leonov and A. Chervinska, J. and A. Zavalniuk Oleinik, G. Demyanchuk, E. Tsimbalyuk, P. Panchenko, Y. Krasnoschok, Samchuk and others.

Occupation authorities demanded that the management of the programs Theater concert-theatrical mobile brigades, which artists had to serve in the army, SS and SD units, police and death squads.

For Staging "Natalka Poltavka" Kotlyarevskiy and "Courtship in Honcharivka" in an acting troupe invited fans; for setting "Intrigue and Love" Schiller – Russian repertory theater actors S. Kalchevskoyi.

Since July 1941 the city moved the family A. Demo Dovhopilskoho who collaborated with the newspaper "Volyn", and opened the studio theater (over 70 people), where artists were preparing rooms for programs and performed in local cinemas rented premises .

A. Dovhopilskyy strengthened cast of professional actors – prisoners of concentration camp (Hrabnykah, Freedom and near white). So in the studio theater were G. Ermolenko, S. Nosenko, Rudenko, A. Chornobay, I. Sai and A. Slisarenko.

And when A. Demo Dovhopilskoho appointed director of urban Ukrainian Drama Theater in team personnel changes took place and changed policy repertoire: "Living deceased" Konych-Lysenko "Give heart will and lead captive" Kropivnitskogo "One hundred thousand" I. Karpenko-Kary; F. Pavlenko Omelyanovych-staged "Resurrection" B. Kalishevskoho and "true story" A. Veselovsky; A. Demo Dovhopilskyy – "Mina Mazaylo" M. Kulish and "Love Verk-hovyna"; in January 1942 was held at the theater and the premiere of "Meanness and Love" Schiller.

A. Demo Dovhopilskoho arrested July 16, 1943, after the assassination Kuznetsova, Deputy General Reich-scommissar Darhela, October 15, 1943 was shot near the village of fiction.

18 Number actors left the theater after the rest – have continued to work under its new director B. Viktorskoho.

Soon afterwards premiere F. Omelyanovych-Pavlenko "Gypsy Aza" and "Luck Disasters" Starytsky, and in September she became director and artistic director of the theater.

When the evacuation of German institutions and military units on the stage, which kept only the enthusiasm of actor and spectator support, and then held concerts and performances, however, a half-empty hall. In general district

"Volyn-skirts" in autumn 1941 and worked Musical Drama Theatre. M. Sadowski (Proskuriv), City Theatre. Shevchenko (Kamenets), Ukrainian Drama Theatre (Iziaslav), Volyn Ukrainian theater (Lutsk), etc.; in towns and villages were active drama circle, music schools, dance courses and singing.

We know that in autumn 1942 the occupation authorities increased repression and persecution theater groups, accusing the actors in anti-German propaganda; banned the staging of the classic Ukrainian drama, requiring the Directorate entertainment repertoire and concert programs.

During the German occupation of Rivne destroyed 25 theaters and clubs, where we learn about the activities of the modern naturalistic works.

In december 1943 – march 1944, the Red Army liberated the Rivne and Rivne region. And April 24, 1944 opened the Rivne Regional Music and Drama Theatre, director and another director is appointed Karl Kozachuk, artistic director – Alexander Bazhenov. At the time the troupe worked actors Lozovskaja M., V. Kolotov, M. Baydan, V. Petrychin, T. Kuibida Lohoshovets A., A. Murov, E. Vasyukov. Kozachuk K., S. Kyrylchuk and others. Conductor P. Mahryt formed an orchestra of 15 musicians.

The first post-war theater season opened April 29, 1944, on the stage premiere performances K. Kozachuk "Guilty Without Guilt" by A. Ostrovsky, and then began work on the Staging prewar repertoire and concert programs, which a group of actors, led by B. Petrychin, performed in military units.

In May 1944, the theater toured Korets and jail, and after returning to Rivne (May 26) held the premiere of Alexander Bazhenov "Unlucky" Karpenko-Kary and "Plato Krechet" O. Korniychuk.

In early July 1944 the theater building was destroyed, the actors managed to save some of the scenery, costumes and props. A few months he worked in the theater premises urban cinema "Empir" in difficult conditions, the scenic area is too small, and in September – in the former German dining room, where there was comedy show "Guerillas in the steppes of Ukraine" O. Korniychuk. Before the team joined an acting troupe mobile Zaporozhye State Ukrainian Music and Drama Theater director G. Berezhnoy-Davydov (actors: D. Didan, I. Didenko, A. Hetsan, N. Lov-ing, NM Kaminska, G. Kyyanov-Kyyanovskyy O. Necklace, Punk G., M. Cherepynska, P. Tahtayev etc.).

Repertoire consisted of performances K. Kozachuk "Mr. Perkins mission to the country Bolsheviks", G. Davydov "Come in Dzvinkove", "Front" and "Plato Krechet" O. Korniychuk, A. Bazhenov, "Nazar Stodolya" Shevchenko and K. Kozachuk "Nedorosl" Kotlyarevskiy et al., decor which made K. Kozachuk and music – point Mahryta.

Since 1945, the theater director appointed Mr. Gordiychuk, former actor Municipal Ukrainian Drama Theater. He finished the month of staging the play "peasant ambassador" L. Smelyanskaya, but its staging Gorky "Last" accolades printed town newspapers.

And the first postwar year for theater ended tragically – suddenly cut short the life of a leading director Alexander Bazhenov, and in 1947 – P. Gordiychuk; troupe needed strengthening and renewal cast of theater property, costumes, props, and most importantly – enriching the repertoire of interesting drama.

Key words: Rivne theatre, occupation, actor, staging performances.

Актуальність дослідження. Про культурно-мистецьке життя Рівненщини в період німецької окупації 1941-1944 рр. є чимало цікавого матеріалу в міських архівах і в рукописах спогадів очевидців. Але, на жаль, і сьогодні вони не опрацьовані, оскільки тема дослідження стала актуальною лише наприкінці ХХ століття. Культурно-мистецькі осередки та установи відновили свою роботу з перших тижнів німецької окупації, але їх діяльність не висвітлена в культурологічному та мистецькому аспекті, хіба що з появою окремих праць, відбувся історичний реєстр їх існування.

Цікаві відомості про Рівненщину тих років дізнаємося з монографічних досліджень В. Гайдабури "Театр, захований в архівах", І. Жилінського "Історія театрального мистецтва Рівненщини"; публікацій Л. Леонової та О. Червінської "З боєм пам'ятаємо", Ю. Олійника та О. Завальнюка "Нацистський окупаційний режим в генеральний окрузі "Волинь-Поділля" (1941–1944)", Г. Дем'янчука "Українське краєзнавство: сторінки історії", Є. Цимбалюка "Танець, обірваний кулею" та ін. [1], в яких аналізується діяльність осередків "Просвіти" та активізація національно-визвольного руху на Україні, загарбницька політика німецької влади в регіоні та діяльність партизанських загонів тощо. Окремі праці, присвячені А.Демо-Довгопільському та культурно-мистецькому життю Рівненщини, зробили можливим наукову розвідку про Міський український драматичний театр в Рівному, про який багато цікавого матеріалу подав І. Жилінський в книзі "Історія театрального мистецтва Рівненщини" (2009).

В статті досліджується творча діяльність Міського українського драматичного театру, який був одним з осередків культурно-мистецького руху на окупованій німцями території України (1941-1944 рр.).

В червні 1941 року припинив діяльність Рівненський обласний український музично-драматичний театр. Частина театрального колективу виїхала з міста, а ті, хто залишився, кожного дня збиралися в порожній залі: "буремний розвиток подій вніс розгубленість у життя акторів" [2, с. 50].

28 червня 1941 року місто захопили німецькі війська, а 9-го серпня завершилася окупація рівненської області.

З початку липня в Рівному була створена міська управа, якою керував П. Бульба, яка відповідала за забезпечення міста продуктами, прибирання сміття та зруйнованих будівель, виконанням встановленого німецькою владою порядку.

20 серпня 1941 р. в Берліні затвердили план поділу України на шість генеральних округів (Generalbezirke) та утворення Рейхскомісаріату "Україна" (Reichskommissariat Ukraine) для введення цивільного управління в окупованих східних областях, яким керував Рейхсміністр України гауляйтер і обер-президент Е. Кох. Його тимчасова резиденція базувалася в м. Рівному.

Вже 15 вересня розпочав роботу рівненський гебітскомісаріат на чолі з д-ром В. Беєром, який вирішував питання, пов'язані з господарським, політичним та культурним життям.

З перших днів окупації активізувалася робота рівненського осередку "Просвіти", членів якої переслідували поляки з 1929 році, а радянська влада заборонила діяльність товариства в 1939-му. Ф. Темнюк, культосвітній референт, та Г. Грибок, фінансовий референт, рівненського осередку "Просвіти", домоглися відкриття управління мистецтв при міській управі. Староста П. Бульба поділяв погляди просвітян і тому підписав дозвіл та призначив директором міського українського драматичного театру М. Калиновича, а режисером – А. Баженова-Занудька, який до війни працював у Київському театрі ім. І. Франка.

Відкриття театру відбулося в неділю, 14 вересня, о 16 год. На сцені була прем'єра комедії на п'ять дій "Мартин Боруля" І. Тобілевича, в якій брали участь актори Л. Орловський, В. Вікторський, М. Баришников, М. Портянко, І. Огородній, К. Петров, О. Сіверський, Д. Кашверук, Є. Васюків, М. Калинович, М. Байдан та ін.

На вулицях міста, за тиждень до прем'єри, висіли оголошення (німецькою та українською мовами. – Авт.), на білих аркушах червоним написана назва вистави, дрібніше – перелік дійових осіб та прізвища виконавців; нижнім рядком – "директор М. Калинович, адміністратор П. Пеньонжка".

"На той час колектив театру складався з тринадцяти драматичних акторів, семи оркестрантів та шести осіб балетної групи [2, с. 51].

І. Жилінський в книзі "Історія театрального мистецтва Рівненщини" (2009), слушно зауважив, що "діяльність театру урізноманітнілась. Окрім виконання основної своєї функції – постановки художніх вистав, у цій мистецькій установі одночасно створювалися концертні програми для імпровізованих сценічних майданчиків. Сцена театру як ніколи потребувала малих форм драматургії" [2, с. 51], бо німецька адміністрація постійно вимагала від дирекції театру програм мобільних концертно-театральних бригад для виступів у військових частинах, формуваннях СС, СД, поліцейських та каральних загонах. Не рідко "акторів змушували припиняти гру через потребу звільнити приміщення владним структурам, а прибутки конфісковували на користь німецького Червоного Хреста" [2, с. 51].

Після прем'єри "Мартин Боруля", акторський склад поповнився аматорами, яких режисер М. Лісовик запросив для постановки (жовтень 1941 р.) "Наталки Полтавки" І. Котляревського, а режисер А. Зарічний (Йопа) – комедії "Сватання на Гончарівці" (на поч. 1942 р.).

В. Гайдабура в монографії "Театр, захований в архівах" подав перелік керівного складу та акторської труп театру на 1943 рік: "Директор, режисер і балетмейстер – А. Демо-Довгопільський, режисери – О. Зарічний (Йопа), М. Лісовик, М. Байдан, М. Калинович, І. Руденко, Л. Заньківський, Ф. Омелянович-Павленко; художники – М. Мартинюк, М. Жук, Пеньонжка; музичний керівник – С. Ігнатюк, диригенти – В. Штайгер, П. Шимановський.

Акторський склад. Жінки: З. Кельчевська, Л. Киричкевич, В. Корженівська, В. Кудря, Ф. Омелянович-Павленко, К. Петрова, К. Петросян, М. Портянко, Л. Фензак, Д. Шумка. Чоловіки: М. Байдан, М. Баришников, Є. Васюков, В. Вікторський, О. Даниленко, Л. Заньківський, О. Зарічний (Йопа), М. Калинович, Д. Кашперук, Б. Ковбаса, А. Костецький, Б. Курганов, М. Лісовик, О. Мірошник, П. Орловський, І. Руденко, О. Сіверський, А. Слісаренко, А. Чорнобай" [3, с. 47].

У постановці вистави "Інтрига та кохання" Ф. Шіллера брали участь актори театру російської антрепризи З. Кальчевської, завдяки цьому постановку завершили за місяць та вийшли з прем'єрою на сцену театру.

В липні 1941 року в Рівне переїхала родина А. Демо-Довгопільського, він співпрацював з редакцією газети "Волинь", а ще відкрив театр-студію (понад 70 осіб). На заняттях готували концертні програми, які з успіхом проходили в орендованих приміщеннях, або міських кінотеатрах. Так, 8 вересня 1942 року відбувся "Вечір пісні та танку" на сцені Рівненського міського театру, а ще в оголошенні було написано, що "ведеться підготовка п'єси М. Куліша "Мина Мазайло", про це "систематично сповіщали" в міській пресі.

А. Довгопільський скористався нагодою і в рейхскомісаріаті домігся дозволу зміцнити акторський склад театру-студії професійними акторами, які були в'язнями концтаборів у передмісті, в Грабниках, Волі та поблизу Білої, де "табори постійно поповнювалися великими групами військовополонених, комуністів та євреїв" [4]. Невдовзі в театрі з'явилися Г. Єрмоленко, С. Носенко, І. Руденко, А. Чорнобай, І. Сай та А. Слісаренко.

Директор міського театру В. Вікторський був змушений кожний день ходити в німецькі установи з різними нагальними проханнями – театр працював у напружених умовах, і кожного

разу він боявся, що його заарештують, бо був євреєм. Може тому, порадившись з акторами, і звернувся до А. Демо-Довгопільського з проханням зайняти його посаду.

Невдовзі, після призначення А. Демо-Довгопільського на посаду, відбулися в театрі суттєві зміни: не всі актори залишилися в трупі, а поряд з виставами "Живі покійники" Конич-Лисенка, "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого, Ф. Омелянович-Павленко здійснила постановки вистав "Воскресіння" В. Калішевського та "Бувальщина" А. Веселовського.

4 січня 1943 року відбулася прем'єра вистави А. Демо-Довгопільського "Мина Мазайло" М. Куліша, а 11-го травня – прем'єра музичної комедії "Кохання верховин", в якій брали участь понад 70 акторів.

Особливою популярністю у глядачів користувалося ревію, національний колорит якого посилювався сценографією М. Мартинюка та музичним оформленням В.Штайгера: оркестр виконував "Венгерське танго" та "Золото і срібло" Ф. Легара, Ф. Павленко та О. Мірошник – сцену з опери "Запорожець за Дунаєм", "Халяндру" – циганський танок, – балет Р. М. Т., арію Тараса (опера "Тарас Бульба") – О. Мірошник, сольний танок "На жнивах" – З. Корнаковська, скеч – К. Чопівська та В. Вікторський, "Кавказьке танго" – тріо гавайських гітар, – пп. Сасенкі та ін.

В січні 1942 року на сцені театру відбулася прем'єра "Підлість і кохання" Ф. Шиллера, виграно загостривши конфлікти героїв п'єси, режисери досягли виразності ідейного звучання, чому посприяла й сценографія вистави. У репертуарі залишалися й постановки М. Байдана і А. Демо-Довгопільського "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, Л. Заньківського "На перші гулі", М. Калиновича "На громадській роботі", А. Баженова-Занудька "Будка ч. 27" І. Франка та "Вечорниці" П. Ніщинського.

І. Жилінський в згаданій вище книзі, оцінюючи творчу діяльність А. Демо-Довгопільського, робить висновок, що "у вирішенні питань репертуарної політики театру [...] він віддавав перевагу постановкам як гарним видовищам героїко-романтичного спрямування, у яких людина була б ідеалізованою, поетично забарвленою [...], віддаючи перевагу українській класиці. Він вважав, що її моральність та ідея боротьби за визнання нації рефлекторно посилять свідомість у боротьбі з ворогом. І театру, котрому судилося стати школою духовної витримки і волі, він відводив у цій справі першочергову роль" [2, с. 62].

А. Демо-Довгопільського заарештували 16 липня 1943 року. В статті Є. Цимбалюка "Танець, обірваний кулею" [5] вміщено рядки зі спогадів С. Примака, в минулому артиста Рівненського театру, який розповів, що А. Демо-Довгопільського про арешт попередив німець, коли той після вистави зайшов у гримерну. Проте вийти з театру не пощастило: розпочався обшук, після якого його та Б. Курганського-Купрічевського й І. Янковську заарештували і в наручниках повезли в міську тюрму.

8 жовтня 1943 року М. Кузнецов – радянський розвідник, вчинив замах на заступника рейхскомісара генерала Даргеля, а через тиждень (15 жовтня 1943 року), біля села Видумка німці розстріляли понад 300 заручників, серед яких був і А. Демо-Довгопільський.

Після арештів у театрі, 18-ть акторів залишили театр. А ті, хто все ж залишився, продовжував працювати під керівництвом В. Вікторського.

12 серпня 1943 року відбулася прем'єра вистави Ф. Омелянович-Павленко "Циганка Аза" М. Старицького, на афішах вистави дирекція театру повідомляла про прем'єру вистави "Лиха доля" М. Старицького, яку вже підготували до показу.

3 вересня 1943 року директором та художнім керівником театру була Ф. Омелянович-Павленко. Саме вона разом з акторами здійснила постановки вистав "Наймички" І. Карпенка-Карого, "Воскресіння" В. Кальнишевського (В. Чубатого), "Катерина-мужичка" К. Ванченка-Писанецького, а режисер І. Руденко – "Засіб Макропулоса" К. Чапека.

Саме на той час розпочалась евакуація з міста німецьких установ. Слідом за німцями з місто залишили і городяни, та й актори збирали у валізи речі. На сцені театру кожний вечір відбувалися концерти та вистави. Так, наприклад, 21 січня 1944 року в напівпорожньому залі йшла вистава А. Баженова-Занудька "Назар Стодоля" Т. Шевченка.

Не можна не погодитися з автором книги "Історія театрального мистецтва Рівненщини" І. Жилінським, який віддав належне Миському українському драматичному театру, стверджуючи, що театр "утримувався лише на акторському ентузіазмі, за допомогою та через визнання його численних глядачів. Адже саме вони завжди гаряче сприймали вистави, бо вбачали в них духовний заряд культури, так необхідний людям" [2, с. 72].

В генеральному окрузі "Волинь-Поділля" восени 1941 року відкрилися Музично-драматичний театр ім. М. Садовського в Проскуріві (з лютого 1942 р. директор В. Дізках), Миський театр ім. Т. Г. Шевченка в Кам'янець-Подільську директор М. Біличенко), Український драматичний театр в Ізяславі (художній керівник Майстренко), Волинський український театр у Луцьку (директор Орел)

та ін.; в містах та селах працювали драмгуртки, музичні школи, курси танців і співу. Наприклад, в Макіївському будинку культури працювали драматичний (23 особи) і хоровий гуртки, струнний і духові оркестри; в Рівному – хор української пісні під керівництвом Ю. Цехміструка; в Луцьку – хоровий колектив окружного товариства "Просвіта", в Дунаєвцях – хор Голозубинецької ветеринарної школи тощо [8, с. 150–153].

Восени 1942 року, незважаючи на прискіпливу цензуру інстанцій цивільної адміністрації, до змісту вистав та сценічних програм, окупаційна влада розпочала переслідування артистів та акторів театральних колективів, звинувачуючи їх в антинімецькій пропаганді; з репертуарів зняли твори класиків української драматургії, натомість від дирекції вимагали розважальних вистав та концертних програм.

За час німецької окупації Рівненщини, а вона була центральною частиною генерального округу Рейхскомісаріату "Україна", з резиденцією Е. Коха в м. Рівне, було зруйновано "...25 театрів і клубів повністю і 11 частково" [9], про діяльність яких, хіба що згадали дослідники в краєзнавчих працях.

У грудні 1943 – березні 1944 років Червона Армія, після жорстоких боїв та Рівненсько-Луцької наступальної операції під командуванням генерала армії Першого українського фронту М. Ватутіна, звільнила Рівне (2.02.1944) і рівненську область [6].

З 24 квітня 1944 року, згідно наказу обласного відділу народної освіти та відділу у справах мистецтв Рівненської області, розпочав роботу Рівненський обласний музично-драматичний театр. Директором та черговим режисером призначили К. Козачука, а художнім керівником – А. Баженова. В акторській трупі працювали: М. Лозовська, В. Кологов, М. Байдан, В. Петрухін, Т. Куйбіда, А. Логошовець, О. Муров, Є. Васюков, К. Козачук, З. Кирильчук та ін. Диригент П. Магрит сформував оркестр з 15 музикантів.

Перший повоєнний сезон відкрився 29 квітня 1944 року прем'єрою вистави К. Козачука "Без вини винні" О. Островського, а далі розпочалася робота творчого колективу над постановками вистав довоєнного репертуару: "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка та ін.; неабияку увагу приділяли й підготовці концертних програм, з якими акторська група, на чолі з В. Петрухіним, виступала у військових частинах.

В травні 1944 року театр гастролював в Корцях та Острозі, а після повернення в Рівне (26 травня) на сцені відбулися прем'єри А. Баженова "Безталанна" І. Карпенка-Карого та "Платон Кречет" О. Корнійчука [2, с. 74].

На початку липня 1944 року, після бомбардування міста німецькою авіацією, будівлю театру знищили. Акторам вдалося врятувати частину декорацій, костюмів та бутафорії.

Обком КП(б)У прийняв рішення про переведення театру в будівлю міського кінотеатру "Емпір", де насправді не було належних умов для подальшої творчої праці, замалим був і сценічний майданчик (3x7 метрів) [2, с. 74].

У серпні 1944 року керівництво театру було змушене звернулося до міськради з проханням переобладнання під театральне приміщення дерев'яної німецької офіцерської їдальні, а через два місяці театр розпочав показ вистав вже на новій сцені. Саме тоді до колективу рівненського театру приєднали акторську трупу Запорізького державного пересувного українського музично-драматичного театру (Д. Дідан, І. Діденко, О. Гетьсан, Н. Закохана, Н. Камінська, Г. Киянов-Кияновський, О. Кольє, Г. Панківська, М. Черепинська, П. Тахтаєв), на чолі з режисером Г. Бережним-Давидовським. Перший спільний сезон театр розпочав у вересні комедією "Партизани в степах України" О. Корнійчука.

В газеті "Червоний прапор" за 3 вересня 1944 року вже писали, що режисер Г. Давидовський та художник М. Преварський завершують постановку вистави "Маруся Богуславка" М. Старицького, в якій "[...] вдалося вирішити соціально-філософські ідеї і загальнолюдські проблеми драми в образах її героїв" [7]. До речі, у багатолюдній виставі (понад 50 акторів), особливо вражає майстерність Н. Закоханої, Н. Камінської, М. Лозовської, П. Тахтаєва та Г. Давидовського [7].

В репертуарі театру були вистави К. Козачука "Місія містера Перкінса в країну більшовиків", Г. Давидовського "Приїздить у Дзвінке", "Фронт" та "Платон Кречет" О. Корнійчука, художнє оформлення яких здійснив К. Козачук, а музичне – П. Магрита.

На початку грудня відбулися прем'єри вистав А. Баженова "Назар Стодоля" Т. Шевченка та К. Козачука "Наталка Полтавка" І. Котляревського.

З 1945 року в театрі на посаді режисера та художника працює П. Гордійчук, колишній актор Міського українського драматичного театру. За місяць роботи він завершив постановку вистави "Мужицький посол" Л. Смілянського, яка залишилася в репертуарі двох сезонів, а про його постановку п'єси М. Горького "Останні", схвально писали критики в міській газеті.

Перший післявоєнний рік завершився для театру трагічно – раптово обірвалося життя провідного режисера А. Баженова, а в 1947 р. – П. Гордійчука...

Література

1. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценіч. мистецтво в Україні періоду німецько-фашист. окупації (1941-1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. Реаліз. Людські долі / В. М. Гайдабура. – К.: Мистецтво, 1998. – 224 с.; Жилінський І.Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І. Ф. Жилінський. – Рівне: Видавець О. Зень, 2009. – 660 с.; Леонова Л. З боєм пам'ятаємо... : [електронний ресурс] / Л. Леонова, О. Червінська // Державний архів Рівненської області. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://archiv.rv.ua/index.php/arkhiv-u-zmi/publikatsii-v-presi>; Олійник Ю.В. Нацистський окупаційний режим в генеральній окрузі "Волинь-Поділля" (1941–1944 рр.). – Хмельницький: Поліграфіст-2, 2012; Дем'янчук Г.С., Дем'янчук Б.Г., Дем'янчук А.Г. Українське краєзнавство: сторінки історії. – К.: Просвіта, 2006. – 294 с.; Цимбалюк С. "Танець, обірваний кулею" : [електронний ресурс] / С. Цимбалюк // Слово Просвіти. – Електрон. дані. – Режим доступу: slovoprosvity.org/2009/08/26/2550-old.
2. Жилінський І. Ф. Історія театрального мистецтва Рівненщини / І. Ф. Жилінський. – Рівне: Видавець О. Зень, 2009. – 660 с.
3. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценіч. мистецтво в Україні періоду німецько-фашист. окупації (1941-1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. Реаліз. Людські долі / В. М. Гайдабура. – К.: Мистецтво, 1998. – 224 с.
4. Леонова Л. З боєм пам'ятаємо... : [електронний ресурс] / Л. Леонова, О. Червінська // Державний архів Рівненської області. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://archiv.rv.ua/index.php/arkhiv-u-zmi/publikatsii-v-presi>. – Назва з екрана.
5. Цимбалюк С. "Танець, обірваний кулею" : [електронний ресурс] / С. Цимбалюк // Слово Просвіти. – Електрон. дані. – Режим доступу: slovoprosvity.org/2009/08/26/2550-old. – Назва з екрана.
6. Рівненсько-Луцька наступальна операція 1944 року // Україна в полум'ї війни 1941-1945 / відп. за вип. П. Панченко. – К., 2005. – С. 277–284.
7. Газета "Червоний прапор" 3 вересня 1944 року.
8. Олійник Ю. В. Нацистський окупаційний режим в генеральній окрузі "Волинь-Поділля" (1941-1944 рр.) / Ю. В. Олійник, О. М. Завальнюк. – Хмельницький: Поліграфіст-2, 2012. – 320 с.
9. Рівненщина в полум'ї війни : [електронний ресурс] // Рівненська обласна наукова бібліотека. – Електрон. дані. – Режим доступу: libr.rv.ua/ua/virt/63/. – Назва з екрана.

References

1. Haidabura V. M. Teatr, zakhovanyi v arkhivakh: stsenich. mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashyst. okupatsii (1941-1944): Istoriia. Polityka. Dokumenty. Idei. Khudozh. Realiz. Liudski doli / V. M. Haidabura. – K.: Mystetstvo, 1998. – 224 s.; Zhylynskyi I.F. Istoriia teatralnoho mystetstva Rivnenshchyny / I. F. Zhylynskyi. – Rivne: Vydavets O. Zen, 2009. – 660 s.; Leonova L. Z bolem pamiataiemo... : [elektronnyi resurs] / L. Leonova, O. Chervinska // Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoï oblasti. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://archiv.rv.ua/index.php/arkhiv-u-zmi/publikatsii-v-presi>; Oliinyk Yu.V. Natsystskyi okupatsiinyi rezhym v heneralnii okruzi "Volyn-Podillia" (1941–1944 rr.). – Khmelnytskyi: Polihrafist-2, 2012; Demianchuk H.S., Demianchuk B.H., Demianchuk A.H. Ukrainske kraieznavstvo: storinky istorii. – K.: Prosvita, 2006. – 294 s.; Tsymbaliuk Ye. "Tanets, obirvaniy kuleiu" : [elektronnyi resurs] / Ye. Tsymbaliuk // Slovo Prosvity. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: slovoprosvity.org/2009/08/26/2550-old.
2. Zhylynskyi I. F. Istoriia teatralnoho mystetstva Rivnenshchyny / I. F. Zhylynskyi. – Rivne: Vydavets O. Zen, 2009. – 660 s.
3. Haidabura V. M. Teatr, zakhovanyi v arkhivakh: stsenich. mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashyst. okupatsii (1941-1944): Istoriia. Polityka. Dokumenty. Idei. Khudozh. Realiz. Liudski doli / V. M. Haidabura. – K.: Mystetstvo, 1998. – 224 s.
4. Leonova L. Z bolem pamiataiemo... : [elektronnyi resurs] / L. Leonova, O. Chervinska // Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoï oblasti. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: <http://archiv.rv.ua/index.php/arkhiv-u-zmi/publikatsii-v-presi>. – Nazva z ekrana.
5. Tsymbaliuk Ye. "Tanets, obirvaniy kuleiu" : [elektronnyi resurs] / Ye. Tsymbaliuk // Slovo Prosvity. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: slovoprosvity.org/2009/08/26/2550-old. – Nazva z ekrana.
6. Rivnensko-Lutska nastupalna operatsiia 1944 roku // Ukraina v polumi viiny 1941-1945 / vidp. za vyp. P. Panchenko. – K., 2005. – S. 277–284.
7. Hazeta "Chervonyi prapor" 3 veresnia 1944 roku.
8. Oliinyk Yu. V. Natsystskyi okupatsiinyi rezhym v heneralnii okruzi "Volyn-Podillia" (1941-1944 rr.) / Yu. V. Oliinyk, O. M. Zavalniuk. – Khmelnytskyi: Polihrafist-2, 2012. – 320 s.
9. Rivnenshchyna v polumi viiny : [elektronnyi resurs] // Rivnenska oblasna naukova biblioteka. – Elektron. dani. – Rezhym dostupu: libr.rv.ua/ua/virt/63/. – Nazva z ekrana.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ

У статті проаналізовано специфіку музично-хореографічної культури кримських татар. Внаслідок депортації кримськотатарського народу 1944 року можливість ознайомитись з музичною культурою була втрачена. Фактично, кримськотатарська народна музика потрапила у своєрідну ідеологічну опалу. Іслам як основна релігія кримськотатарського народу теж залишив свій відбиток на розвитку та реконструкції музичної культури. Проте сила музики була настільки великою, що послабила сувору заборону у побутовому житті народу. Встановлено, що жодне календарне свято не обходилося без музичного та хореографічного супроводу, і в першу чергу – весілля. Музика та хореографія на кримськотатарському весіллі виконують головну роль, є основною функцією з'єднання весільних епізодів, їх забарвлення та емоційного підсилення. Простежуючи динаміку кримськотатарського весілля, можемо зазначити, що лейтмотиви "Таксім" та "Пешраф", які відкривають весілля, є обов'язковим музичним доповненням. Вітальна мелодія "Хош кельди аваси", під яку музиканти зустрічають кожного нового гостя, що приєднується до святкування молодої пари, і мотив прощальної пісні "Аглама, келін, аглама" не втратили свою актуальність і сьогодні.

Кримськотатарські хореографічні елементи та танці є невід'ємним культурним надбанням народу. Найбільш насиченим танцювальним обрядовим дійством є весілля, де канонічні ритуали поєднуються з індивідуальними імпровізаціями. Чітко простежуються певні загальноприйняті канони, які проходять під час виконання весільних обрядів: прикрашення весільної свічки, фарбування нареченої хною та під час гоління нареченого. Етнографічні та фольклорні музичні джерела розрізняють найбільш поширені весільні танці: "Агир ава", "Акай аваси", "Кайтарма", "Коран". За роки існування кримськотатарської весільної хореографії сформувалися характерні традиції поведінки: чіткість драматургії та лексико-стилістичні елементи.

Ключові слова: кримськотатарська музика, кримськотатарська хореографія, весільний обряд, іслам, культура.

Халілова Ленура Сейтумерівна, аспірантка кафедри культурології та інноваційних культурно-художественних технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Национальная идентичность музыкально-хореографической культуры крымскотатарской свадьбы

В статье проанализирована специфика музыкально-хореографической культуры крымских татар. В результате депортации крымскотатарского народа 1944 году возможность ознакомиться с музыкальной культурой была потеряна. Фактически, крымскотатарская народная музыка оказалась в своеобразной идеологической опале. Ислам, как основная религия крымскотатарского народа, также оставил свой отпечаток на развитии и реконструкции музыкальной культуры. Однако сила музыки настолько велика, что суровый запрет в бытовой жизни народа постепенно ослабляется. Установлено, что ни один календарный праздник не обходился без музыкального и хореографического сопровождения, в первую очередь – свадьба. Музыка и хореография на крымскотатарской свадьбе выполняет главную роль, основная функция музыки – соединение свадебных эпизодов, окраска их и эмоциональное усиление. Прослеживая динамику крымскотатарского свадьбы, можем отметить, лейтмотивы "Таксим" и "Пешраф", открывающие свадьбу, являются обязательным музыкальным дополнением. Поздравительная мелодия "Хош Кельда Аvas", под которую музыканты встречают каждого нового гостя, и мотив прощальной песни "Аглама, Келин, аглама" не потеряли свою актуальность и сегодня.

Крымскотатарские хореографические элементы и танцы являются неотъемлемым культурным достоянием народа. Наиболее насыщенным танцевальным элементом является свадьба, где канонические ритуалы сочетаются с индивидуальными импровизациями. Четко прослеживаются определенные общепринятые каноны, которые проходят в процессе свадебных обрядов: украшения свадебной свечи, покраска невесты хной и во время бритья жениха. Этнографические и фольклорные музыкальные источники различают наиболее распространены свадебные танцы: "Агириш ава", "Акай Аvas", "Кайтарма", "Коран". За годы существования крымскотатарской свадебной хореографии сформировались характерные традиции поведения: четкость драматургии и лексико-стилистические элементы.

Ключевые слова: крымскотатарская музыка, крымскотатарская хореография, свадебный обряд, ислам, культура.

Khalilova Lenura, post-graduate student of the department of Culture and cultural innovation technologies of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

National identity music and choreography Crimean Tatar culture of wedding

The article analyzes the specific musical and choreographic culture of Crimean Tatars. As a result of the deportation of Crimean Tatars in 1944 an opportunity to learn music culture were lost. After return of Crimean Tatars nation to their historical homeland thanks to feudal-communist elite, the ossified dogmas of Communist Party banned Tatar folk music. However, Islam as the main religion has also left its mark on the development and reconstruction of music. However, the power of music was so strong that weakened the strict prohibition in everyday life of people. It was established, there wasn't celebration without musical accompanying, especially wedding. Music and choreography in Crimean Tatars wedding are of primary importance, the main function is the consolidation of wedding events, their coloration and emotional strengthening. Following the dynamics of the Crimean Tatar wedding can be noted that the leitmotif of "Taxim" and "Peshraf" which offer wedding music is required in addition. Welcome melody "Hosh Keldi avasy" in which musicians greeted each new guest, which joins the celebration of a young couple and motive farewell song "Ahlama, kelin, ahlama" not lost its relevance today.

Tatar dance elements and dance are an integral cultural heritage of the people. The most intense dance wedding ceremonial actions is where the canonical rituals combined with individual improvisations. Clearly traced some common canons that are under performing wedding ceremonies, wedding decoration candles, painting henna bride and groom during shaving. Ethnographic and Folk music sources distinguish the most common wedding dances "Ahir ava", "Akay avasy", "Kaytarma", "Koran". Over the years the Crimean Tatar wedding dance traditions formed the characteristic behavior: definition of drama and lexical stylistic elements.

The Crimean Tatar folk dance of XIX and early XX cent. is characterized through variety of musical support (instrumental, vocal, vocal and instrumental), tempo and metrorhythmic diversity, parallel existence of independent dance, dance elements of the ceremonies and games, also through long tradition of behavior and relationships, existence of solo and duet improvisation, different dancing moves (girl's wedding ritual dance, dance of the shepherd etc.), well-established manner of male and female performance, basic formation of moves elements. Many mass dances are performed by men and women separately.

We can outline key elements in folk dances of the Crimean Tatars which have become the national treasury of choreography. Thus, the Crimean Tatar women's moves are characterized through lack of sharp movements, appearance of internal passionate temperament and hidden facial expressions. Apart from that, her body is slim and majestic, feet make small unnoticeable moves, hand – smooth movements. The main expression of female dance shows Crimean plastic of arms and corps. Dance of male is very graceful and more emotional. His body is also very slim, he does small, wide, swift steps. There are small moves with shoulders. The expressive means of male dance are different and facial expressions are more diverse.

The most famous and popular wedding dance is the "Koran" and "Kaytarma". After the solemn event, all guests perform the Crimean Tatar folk dance "Koran". Wedding dance "Kaytarma" (in the Crimean Tatar means "return") depends on regional differences and thanks to this, dance has its stylistic features of performance. There are no wedding without improvisational solo-dance, in the coastal region it is named "Tym, tym", which originated from Feodosia. This dance doesn't have strictly defined moves and close distance between partners. Each participant is free to improvise. During celebration each dancing pair shall present banknotes, but it doesn't demonstrate their wealth, it is a symbol of positive energy which is transferred through money. With the groom or the bride (depending on whose party the person represent we) the youngest brother and the youngest sister open wedding celebration with dance and later other guests join them. Each of the dancers should present banknotes to brother or sister.

Crimean Tatar folk music is one of the branches of multinational culture of our country. The music that reflects the thoughts and aspirations of freedom-loving Crimean Tatar people, the best features of its national character, the glorious long history, before forcibly vidtorhalasya ruling classes of people. Royal officials and clergy persecuted folk singers and musicians do all sorts of obstacles musical culture of our people. In these circumstances, not dealt with the growth of national forms and genres of music, the creation of qualified professional staff composers, artists and scientists.

The texts of the Koran were pronounced, and now the muezzin uttered the entire Muslim world monotonous singsong. Islam is of great importance and positive impact on the progress of civilization of Muslim nations. Thereafter, prayerful and recitative style changed towards approaching secular music. Sheikhs, mullahs, muezzins, Koran by singing ritual prescribed five times a day, have varied tunes, introducing them existing melodic turns, painted with different intonations that increased saturated seconds. This made prayer calls "La ilyaha illyallah" and others, like, more diverse and emotionally striking. The attractive power of music is so great that religion is not a barrier for a number of calendar rites, first of all – the wedding.

Based on the mentioned above, it should be underlined that the formation of the Crimean Tatar music and dance is important, and it has potential to develop. In despite of the difficult forming process of musical culture, it is important to draw attention to the dynamics of the marriage ceremony and to make an accent that the music and dancing are integral elements of the Crimean Tatar wedding.

Key words: Crimean music, choreography Tatar, wedding ceremony, Islam, culture.

Постановка проблеми. Народна музична культура кримських татар на сьогоднішній день є предметом спеціального дослідження: у працях фрагментально висвітлені окремі аспекти її генези. Але проаналізувати значну кількість старовинних джерел для створення об'єктивної картини розвитку кримськотатарської хореографічної і пісенної культури неможливо, з урахуванням таких

обставин: відсутність протягом 1944-1970 рр. будь-яких вітчизняних історичних праць про кримських татар внаслідок депортації та обмежені можливості ознайомитись з працями зарубіжних авторів. Активізація дослідницької діяльності відбувається внаслідок послаблення радянського режиму та масовим поверненням кримських татар на історичну Батьківщину – Крим.

Аналіз досліджень і наявного матеріалу. До великої традиційної спадщини кримських татар наукові діячі вперше звернулися в своїх фольклорних роботах лише на початку XIX століття. Перші записи зразків кримськотатарського фольклору – це ногайські пісні. За твердженням етнографа А. Кончевського, дослідницькі роботи в галузі кримськотатарської народної музики вперше з'явилися в XX столітті і носили, на жаль, аматорський характер.

Важливий внесок у справу запису і пропаганди зразків музики народів Криму вніс співак, етнограф і педагог Аркадій Кончевський. Записувати музику кримських татар він почав, беручи участь у науково-етнографічній експедиції по Криму, під час якої зацікавився музичною спадщиною кримських татар. На сьогодні з його робіт зберігся збірник "Наспиви Сходу". Кончевський, в міру своїх можливостей, зафіксував тексти пісень і віршовані переклади.

Велике мистецьке значення цих збірок полягає в тому, що вони стали стимулом для подальшого вивчення музичної творчості кримськотатарського народу. Після багаторічного знайомства з народними піснями Криму молодий композитор Я. Шефредінов видає свою першу збірку "Пісні і танці кримських татар". Ця робота заслуговує на особливу увагу, оскільки вона є першою фольклорною збіркою пісень кримських татар, що містить в собі значну кількість різножанрового нотного матеріалу. Значним внеском в опис став і запис музики весільного обряду степового Феодосійського, Керченського, Джанкойського (частково) та Євпаторійського районів. Комплексний запис весільного обряду важливий ще й тим, що наступні після збірки Я. Шефредінова видання не містять подібний цінний матеріал. Після опису обряду, Шефредінов в примітках до своїх нотних записів, дає пояснювальну систему фіксації мелодійної лінії та інструментальних мелодій. Оскільки текст пісень у ті роки був виданий латинським шрифтом татарською мовою, то для полегшення читання Я. Шефредінов включає в збірник абетку-алфавіт, в якій було подано транскрипцію літер. Потім містився переклад цих текстів російською мовою. Окремо виписані так само примітки до пісень, де пояснюються особливості змісту кожної з них. Спочатку описуються пісні південно-бережних, а потім пісні степових татар.

З великим захопленням починає свою діяльність молодий композитор Асан Рефатов. Глибоко зацікавившись роботою, Рефатов витратив багато сил і енергії для запису рідного музичного фольклору. Приблизно розподіляючи територію Криму на три культурні пласти: степову частину, середній Крим і південний Крим, автор вказує на те, що південний берег частіше стикався з іншими народами, вплив яких на розвиток культури кримських татар є безсумнівним. Музику середнього Криму автор зараховує до найкрасивішої і різноманітної, пов'язуючи це з тим, що саме в цій частині знаходилася столиця кримського держави (Бахчисарай), яка, будучи культурним центром, не могла не впливати на народну творчість. Особливо відзначає автор характерність народного танцю. "К'айтарма", – пише А. Рефатов, – "не має спільного ні з танцями Кавказу, ні з танцями османських турків. Це оригінальний, тільки кримськотатарський танець. Наскільки "Лезгінка" характерна для Кавказу, настільки "К'айтарма" для народів Криму" [2, с. 8]. До пісень весільного обряду відносяться такі як "К'айнана" ("Теща"), "Фатімам" ("Моя Фатіма"). Останню укладач у своїх примітках відносить до весільних, повідомляючи, що 25-30 років тому в Бахчисарай цю пісню виконували, співали і танцювали на ранок весільного банкету.

Необхідно відзначити запис інструментальних п'єс весільного обряду: велика кількість варіантів "Першаф", в деяких районах, наприклад Гезлев (нині Євпаторія), на початку весілля замість "Першаф" виконували "Той Башлама" ("Відкриття весілля"). Інструментальним вступом до весільного банкету є так само "Таксим", у збірнику автора – це таксим "Ак'шам шериф" ("Добрий вечір"), "К'ара коз" ("Чорні очі"), і просто зразки "Таксим". Крім цього, записано багато інших інструментальних п'єс весільного обряду – "Чірак' авасы" ("Мелодія свічки"); Марш "Ив авасы", виконуваний при від'їзді нареченої; "Джеиз авасы" ("Мелодія для приданого"), що виконується при прибутті речей нареченої; "Киев авасы" – співають при частуванні сватів кавою; "Енге авасы" ("Мелодія невістки"). Цікаво, що багато з цих мелодій записано вперше і надалі ніким не записувалися, вони є єдиними зразками такого роду п'єс.

У 70-х роках XX століття Я. Шефредінов знову звернувся до збірничкової діяльності. У 1979 році вийшов збірник "Звучит кайтарма". До збірки включено понад 340 зразків пісень, танцювальних та інструментальних мелодій, комплексно представлений весільний обряд і так само сучасні народні пісні.

Матеріали розглянутих збірок не розкривають повністю все жанрове багатство кримськотатарської музичної культури. Парадоксально, що до теперішнього часу не видано жодної серйозної дослідницької роботи з питань кримськотатарської музики. Відзначаючи убогість наявних в науці відомостей про народно-пісенну культуру кримських татар, викликану недостатньою кількістю опублікованих статей, треба віддати належне значення розглянутому музичному матеріалу.

Актуальність. На сучасному етапі питання про музичну культуру кримських татар – дуже пріоритетне та актуальне, у зв'язку з вирішенням політичних питань на території України та надання кримськотатарському народу статусу – "корінне населення України".

Наше завдання виявити специфіку національної ідентичності музично-хореографічної культури кримськотатарського весілля.

Виклад основного матеріалу. Кримськотатарська народна музика одна з гілок багатонаціональної культури нашої країни. Музика, яка відображає думи і сподівання волелюбного кримськотатарського народу, кращі риси його національного характеру, славну багатовікову історію, раніше насильно відторгалася правлячими класами від народу. Царські чиновники та духовенство переслідували народних співаків і музикантів, чинили всілякі перешкоди розвитку музичної культури нашого народу. У цих умовах не йшла мова про зростання національних форм і жанрів музики, про створення кваліфікованих професійних кадрів композиторів, виконавців, науковців.

Кримськотатарська народна музика розвивалася як культура усної традиції. Витоки кримськотатарської музики сягають в далеке минуле. Безперервно збагачуються і розвиваються музичні традиції кримськотатарського народу, які зберегли свою самобутність аж до наших днів, незважаючи на спроби насильницької асиміляції з боку царських чиновників і радянських ідеологів. Ці традиції втрималися і розвивалися всупереч реакційній політиці феодально-капіталістичної верхівки царського самодержавства, соціалістичним догмам КПРС, яка накладала заборону на кримськотатарську народну музику.

Однак іслам як релігійно-державна ідеологія протистояла прогресу музики, хоча його обрядово-ритуальна сторона і пропонувала деяке музичне оформлення. Недарма, сама назва його позначає "покірність". Тексти Корану вимовлялися, та й тепер вимовляються муедзинами всього мусульманського світу одноманітно, співуче. Іслам має величезне значення і позитивний вплив на прогрес цивілізації мусульманських народів. Надалі молитовно-речитативний стиль змінився у бік наближення до світської музики. Шейхи, мулли, муедзини, співаючи Коран по встановленому ритуалу п'ять разів на добу, стали варіювати наспіви, вводячи в них існуючі мелодійні звороти, розмальовані різними інтонаціями, які насичені збільшеними секундами. Це робило молитовні заклики "Ля іляха ілляллах" ("Немає Бога, крім Аллаха") та інші, їм подібні, більш різноманітними і емоційно вражаючими [1, с. 23–26]. Притягальна сила музики настільки велика, що релігія не стає перешкодою для ряду календарних обрядів, в першу чергу – весілля.

Після Жовтневої революції 1917 року, весільний обряд тривав, зазвичай, три дні. Вісники майбутнього весілля – хлопчики, верхи на конях об'їжджали село або район, голосно проголошуючи: "Бугунь фелянчанынь тойы! Агъалар! Аптелер! Къадынлар! Эркеклер! Тойгъа буюрыңыз!" ("Сьогодні весілля (такого-то)! Братися! Сестри! Жінки! Чоловіки! Будь ласка, до столу" [1, с. 26]. Весільний ритуал першого дня здійснюється у нареченого і нареченої окремо, хоча і починається одночасно. У будинку нареченого і у нареченої готують по кілька кімнат: одна кімната для старих, інша – для бабусь, третя – для молодих заміжніх жінок, четверта – для молоді і, нарешті, особлива – для нареченої і нареченого. Весілля починається молитвою старців, після чого ансамбль музикантів грає "Так'сім" і "Пешраф" – дві п'єси, що відкривають музичну частину весілля і виконуються без перерви. Вони слугують свого роду увертюрою. Після закінчення другої п'єси, люди похилого віку сідають з кавою і замовляють музикантам улюблені старовинні пісні та інструментальні мелодії тужливого, сумного характеру. Кожного нового гостя музиканти зустрічають особливим мотивом – "Хош Кельди аваси", на зразок зустрічного маршу. Юнаки, стоячи біля вікон кімнати призначеної для дівчат, починають з ними пісенні змагання – імпровізуючи тексти пісень. Це – найпоширеніші у тюркських народів, особливо у кримських татар, так звані чини і мане. Таким музично-поетичним змаганням закінчується перший день весілля.

Другий день – це прибуття в будинок нареченої посланців нареченого з муллою. Розігрується обряд викупу нареченої і заручення. Посланці нареченого – к'удалар (свати) разом з муллою підходять до кімнати нареченої, де має відбутися заручення, але подруги не пускають їх, вимагаючи викуп. Свати підносять дівчатам скриню з солодощами і гроші, після чого дівчата дозволяють муллі здійснити заручення.

Мулла тричі урочисто запитує наречену про її згоду вийти заміж, розповідаючи про зовнішність і стан нареченого. Спочатку наречена відповідає на питання мулли не визначено і ухильно й тільки на третє питання вона дає позитивну відповідь. Згода висловлюється плачем, який починає наречена і потім підхоплюють дівчата. У рідкісних випадках, але все ж буває, що наречена відповідає муллі повним мовчанням – це призводить до припинення весілля й розірвання договору, але тільки в тому випадку, якщо батьки нареченої не перешкоджають цьому. Найчастіше ж насильство батьків бере гору над бажанням дочки. Залишок дня проводять у виконанні сумних пісень, але гості старшого віку просять розігнати смуток і пропонують танцювати. Їх прохання виконуються і починаються танці. У дворі дівчата заводять хороводи, а юнаки, дивлячись на дівчат, плескають у долоні і пританцьовують.

Третій день – це зустріч нареченого і нареченої та весільний стіл. Третій день весілля вважається наче кульмінаційним моментом. Ми знаходимося в будинку нареченої. Вона сидить

навколо своїх подруг в кутку, одягнена в зелену верхню сукню із закритим обличчям, чекаючи урочистого виходу до нареченого. Вона глибоко сумує, говорить пошепки, зітхає, подружки втішають її. У цей час у дворі, навколо присутніх гостей, панує протилежний настрій. Там детально і весело готуються до наближення від'їзду. До ганку подається фаєтон, призначений для нареченої. Брат нареченої або близький родич виносить її на руках і садить в фаєтон, а подружки залишаються вдома та, стоячи біля ганку і вікон, прощаються з нареченою. На чолі весільної кавалькади – фаєтон нареченої. За ним слідує двоє верхових – з величезною косинкою на палиці трьох кольорів: зеленого, коричневого і блакитного. Потім, одна за одною виїжджають вози, в яких сидять і стоять родичі та знайомі нареченої. У другій машині їде, оточена декількома жінками похилого віку, близька родичка з різноманітним рукоділлям.

Оточена вершниками процесія, рушає в напрямку до будинку нареченого. Прибувши в село нареченого, процесія прямує до мечеті, біля огорожі якої її зустрічає група людей літнього віку. Один з цих поважних людей, вийшовши вперед, звертається до нареченої, переконуючи її зменшити плату калиму. Після чого родич, що знаходиться серед людей, повідомляє муллі остаточне рішення нареченої. Біля огорожі мечеті відбувається короткий молебен і всі присутні на кілька хвилин завмирають.

Потім процесія слідує до будинку нареченого. Біля воріт її зустрічає ансамбль музикантів, знову виконуючи зустрічний марш. Фаєтон нареченої зупиняється біля крильця. Кіїв-аг'аси – головний розпорядник на весіллі в будинку нареченого – викупує у приїжджих Коран, свічку та кошег, які одна з жінок вносить в будинок нареченого. Палиці від кошег ламають і закидають на дах. В цей же час з будинку виносять килими, з яких швидко виникає дві своєрідні стіни (від фаєтона до ганку), що закривають наречену з обох боків від очей гостей. Під час цих приготувань, з моменту прибуття нареченої, музиканти виконують тривожний мотив пісні "Аг'лама, келін, аг'лама". Далі стара багаторазово прикладає курку до різних частин тіла нареченої, примовляючи: "Оп к'орк'улик', оп к'уйк'улик', к'айдан кельдін' Анда кет" ("Гей, ти, страх, Окуда прийшов, куди і йди") [3, с. 47]. Цією дією вона намагається вигнати з нареченої страх перед майбутнім шлюбом (курку потім ховають в передній кімнаті нареченого під тазик). Потім стара бере велике мідне блюдо і викидає з нього дітлахам дрібні монети та солодоші, після чого брат нареченої, або близький родич виносить наречену на руках в будинок. Свати замовляють музикантам мелодії і пускаються в танок. Музиканти від імені нареченого вітають гостей піснею "К'аршилаві йири". Потанцювавши, всі сідають за стіл. Їдять і слухають свої улюблені пісні, що виконуються музикантами. Потім наречений разом з музикантами відправляється на спеціально облаштоване місце, де повинна початися боротьба. Попереду несуть довгу жердину, прикрашену хустками, шарфами і вишивками – подарунки для майбутнього переможця. Наречений бере участь в якості глядача. Під час боротьби оркестр виконує особливий мотив – "Куреш аваси" ("Танець боротьби"). Боротьбу відкривають діти, потім долучаються дорослі. Після закінчення боротьби, переможця урочисто, верхи на коні під музику, супроводжують у двір нареченого. Там, забравши подарунки, він йде додому. У цей час, в кімнаті, призначеній для нареченої, йде частування страв для жінок, які приїхали з нею (к'удаг'ийлер). Уся їжа розставлена на низькому круглому столі, причому широка скатертина повинна прикривати усім жінкам ноги.

Тим часом наречений не поспішає додому. Після конкурсу весільної боротьби, він разом з приятелями і однолітками заходить в який-небудь будинок, або кав'ярню на останню холостяцьку гулянку (к'онушма). Там завчасно накривають стіл, посередині якого красується торт, оточений східними солодошами. Всі займають місця за столом, але до їжі не доторкаються, поки не з'явиться наречений. Оркестр виконує мотив пісні "Гельсін, гельсін" ("Приходь, приходь"). Зазвичай, після такого триразового музичного запрошення, відчиняються двері суміжної кімнати і на порозі з'являється наречений. Він сідає на стілець та займає центральне місце за столом. Молодий замовляє музикантам будь-яку пісню. Потім з'являються родичі нареченого, кожен має право замовити музикантам улюблену пісню, або інструментальну композицію. Починається бенкет, а приблизно через годину приносять цілого смаженого барана. Старійшина (к'арт-аг'аси) сидить на почесному місці і стежить за порядком, у нього три помічники.

До кінця банкету з'являється перукар. Оркестр виконує мелодію "Траш – аваси", під звуки якої починається гоління нареченого, причому біля перукаря тримають дві схрещені декоративні весільні свічки, кожна довжиною в метр. У вигляді винагороди кожен присутній кидає на рознос перукаря срібну монету. По закінченні гоління наречений одягається в усе нове, причому процес переодягання супроводжується особливою музикою "Київ-аваси" та вигуками. Нарешті, наречений готовий до зустрічі з нареченою. Весь шлях прямування нареченого супроводжується радісними піснями і підсилюється піротехнічними засобами. Хор співає особливу пісню, присвячену нареченим про майбутнє щасливе сімейне життя.

Тим часом в кімнаті нареченої декорують стелю і стіни. Для цього використовують вишивки, які наречена вишивала самостійно довгі роки особливими багатогранними фігурами (морсліман).

Коли наречений наближається до кімнати нареченої, жінки залишають її, і вона залишається одна в кутку кімнати. У момент, коли наречений переступає поріг кімнати нареченої, кий-аг'аси кидає на поріг шматок шовкового атласу, а хлопці, які супроводжують нареченого, зараз же підхоплюють цю матерію та розривають її на дрібні частини. Кожен з хлопців бере собі шматочок як запоруку майбутнього щасливого сімейного життя. Потім наречену, закутану густою фатою (дувак') ведуть до разостланого килиму (намазлик'), де починається спільна молитва нареченого і нареченої. Після молитви наречений піднімає фату, а наречена цілує йому руку. До ранку, після від'їзду жінок, наречений повертається до своєї коханої [3 с. 47–49].

Кримськотатарські хореографічні елементи і танці невід'ємні від духовної культури народу, вони присутні в багатьох обрядах календарного циклу та в сімейно-побутовій обрядовості. Найбільш насиченим танцювальним обрядовим дійством є весілля, де канонічні ритуали поєднуються з індивідуальними імпровізаціями, в яких відображається певна дія весільного обряду. Чітко простежуються загальноприйняті канони конкретних танцювальних епізодів, а найбільш типові танці для використання у багатьох населених пунктах: після прикрашення весільної свічки, після обрядового фарбування нареченої хною, під час руху весільного екіпажу з нареченої до оселі нареченого, під час гоління нареченого.

Танець є невід'ємною складовою весільного обряду. Порівняння етнографічних та фольклорних музичних джерел дозволяє визначити найпоширеніші весільні танці; такі, наприклад, як "Агир ава" ("Повільна мелодія"), "Акай аваси" ("Чоловіча мелодія"), "Кайтарма" ("Хайтарма"), "Коран" ("Хоран"). Ознаками, що характеризують кримськотатарську весільну хореографію є: різноманітний музичний супровід (інструментальний, вокальний, вокально-інструментальний); темпоритмічна різноманітність; паралельне побутування самостійних танців; відсутність парно-масових танців (спільно чоловіки та жінки, як багатовікова традиція поведінки та взаємовідносин статей); значна кількість масових танців; різножанровість танцювальних композицій (дівочий весільний обрядовий танець, танець чабана); усталена дивна продуманість композицій; чіткість драматургії.

Кримськотатарська весільна хореографія цікава і різноманітна. Основними лексичними та стилістичними елементами, що увійшли до весільного хореографічного мистецтва кримських татар, є відсутність різких рухів руками. Чудовим темпераментом, що оспівують хоробрість, силу, військову майстерність відрізняють чоловічі танці. Корпус стрункий і граціозний, руки розкриті в сторони, лікті навіпіл зігнуті. Застосовуються м'які хвилеподібні рухи рук попереду себе, а також обертальні рухи кистей. У жінок корпус стрункий і величавий. Руки розкриті в сторони, застосовуються м'які хвилеподібні рухи рук попереду себе.

Найвідомішими та найпоширенішими весільними танцями є "Коран", та "Кайтарма". По закінченні урочистого заходу, усіма гостями виконується кримськотатарський народний танець "Коран". Новоспечена сімейна пара стає у центр кола, утворюючи навколо себе хоровод з танцюючих гостей. Після танцю молоді видаляються під музичний супровід народних композицій. Весільний танець "Кайтарма" (в перекладі з кримськотатарської "повернення") виконується в залежності від регіональних відмінностей, завдячуючи цьому, танець має свої стилістичні особливості виконання. Майже жодне весілля не відбувається без сольо-імпровізаційних танців, у прибережному регіоні це – "Тим-тим", який походить з Феодосії. Цей танець не має суворо визначених фігур та тісного зв'язку між партнерами. Кожен учасник має можливість вільно імпровізувати. Усі парні танці на весіллі супроводжуються даруванням грошей, але це не є демонстрацією багатства, це є символ передачі позитивної енергії через гроші. З боку нареченого, або нареченої (в залежності з якої сторони відбувається весілля) наймолодший брат та наймолодша сестра відкривають весілля парним танцем, поступово до них по черзі приєднуються усі гості. Кожен з танцюючих повинен подарувати по грошовій купюрі брату, або сестрі [2, с. 8–9].

Висновки. Виходячи з вищенаведеного, можемо зазначити, що процес формування кримськотатарської музики і хореографії є актуальним й перспективно розвивається. Не зважаючи на складний процес формування музичної культури, важливо звернути увагу на динаміку весільної обрядовості і виявити, що музика й танці – невід'ємні елементи кримськотатарського весілля.

Література

1. Кончевский А. Напевы Востока / А. Кончевский. – Издательство "Гармония". – М., 1927. – С. 23–26.
2. Рефатов А. Кърым татар халкъ музыкасы / А. Рефатов. – С., 1981. – С. 8–9.
3. Шефрединов Я. Звучит Хайтарма / Я. Шефрединов. – С., 1979. – С. 47–49.

References

1. Konchevskii A. Napevy Vostoka / A. Konchevskii. – Izdatel'stvo "Garmoniiia". – M., 1927. – S. 23–26.
2. Refatov A. K"rym tatar khalk" muzykasy / A. Refatov. – S., 1981. – S. 8–9.
3. Shefredinov Ia. Zvuchit Khaitarma / Ia. Shefredinov. – S., 1979. – S. 47–49.

Шевченко Алла Анатоліївна
заступник директора з виховної роботи
Київського коледжу будівництва,
архітектури та дизайну,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: shev4enko-aa@yandex.ua

ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ НА СОЦІАЛІЗАЦІЮ ОСОБИСТОСТІ

У статті розглянуто вплив національно-культурних цінностей на соціалізацію особистості та її духовний розвиток. Основну увагу приділено проблемі виховання ціннісних орієнтацій – духовних, загальнолюдських, національних, які значно впливають на соціалізацію людини – процес засвоєння та відтворення нею культурних цінностей і соціальних норм, саморозвиток і самореалізацію в суспільстві. Значна увага приділена виховному впливу сім'ї у формуванні духовного потенціалу особистості. Доводиться, що вплив національно-культурних цінностей – це зміни у формуванні духовної культури особистості.

Ключові слова: національно-культурні цінності, особистість, сім'я, соціалізація, духовний розвиток, культура.

Шевченко Алла Анатольевна, заместитель директора по воспитательной работе Киевского колледжа строительства, архитектуры и дизайна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Влияние национально-культурных ценностей на социализацию личности

В статье рассмотрено влияние национально-культурных ценностей на социализацию личности и ее духовное развитие. Основное внимание уделяется проблеме воспитания ценностных ориентаций – духовных, общечеловеческих, национальных, которые значительно влияют на социализацию человека – процесс усвоения им культурных ценностей и социальных норм, саморазвитие и самореализацию в обществе. Значительное внимание уделяется воспитательному влиянию семьи в формировании духовного потенциала личности. Доказывается, что влияние национально-культурных ценностей – это изменение формирования духовной культуры личности.

Ключевые слова: национально-культурные ценности, личность, семья, социализация, духовное развитие, культура.

Shevchenko Alla, Executive Director for educational work of the Kiev College of Architecture and Design

Impact of national and cultural values on socialization of the personality

The article examines the impact of national and cultural values on socialization of the personality and its spiritual development. Main attention is related to problem of the education of value orientation such as spiritual, human, national with have a significant influence on human socialization.

Spiritual development of the person includes a system of ethical values and national cultural landmarks which are implemented in the subjective selection of ideals, objective rating system and specific human behavior. One of the most important is a problem of education and preservation of spiritual values of the younger generation, cultural and spiritual values which are the basis of human existence.

The formation of values is a continuous process of socialization and plays a major role in its formation. On the other hand, according to O. Halus, the socialization of personality is strongly affected by a variety of natural, spontaneous processes occurring in the environment.

The national and cultural values, perceptions, attitudes and axioms – a product of our history and culture, which continuous during centuries. Personality is the main value in this system of values. US scientists John. Mead, E. Ericson, K. Rogers took a considerable attention to the phenomenon of identity. They saw the task of science in comprehending of the cultural content of social phenomena, not the formation of certain principles which would give the benefit to the public. His ideas had a great influence on the development of concepts of socialization in terms of subject approach.

The article analyzes the views of scientists to determine the spiritual values of national culture. Thus, the Charles B. notes that the value of the current generation – is the spiritual values that belong to the people, local community and form the basis of their existence and development. They are formed during the historical development of the nation, development of its material and spiritual culture.

Today, modern youth honors the values of personality that are inherent to all human generations, because every young person have to understand and care about the development of the fundamental principles that were laid in society, in family. According to, G. Sytnyk major Ukrainian national values include: state sovereignty; territorial integrity; the democratic foundations of development; hard work; spirituality; family; equality of peoples inhabiting Ukraine; dedication in protecting the homeland; social justice; collectivism; material and spiritual heritage of the people of Ukraine; peacefulness; tolerance; goodwill. It is the highest moral values based priorities of the Ukrainian people.

That family has a great influence on socialization, teaches and uses the family tradition in shaping the moral values of the individual. One of the challenges of modern family is learning moral values, ideals, cultural traditions, ethics of relations between loved ones and providing spiritual unity of generations. Family traditions combine social traditions which they appear in family life, and specific rules and regulations adopted by each family. They act as a kind of model behavior, cultural patterns and norms of moral relations. Their existence in the family depends on the nature of relationships and the influence of cultural factors.

Another important social institution that affects the socialization of the individual is culture, says N. Babenko. This is the way of human existence, the form by which all social content becomes human development. Socializing function of culture focused on the transfer and assimilation of cultural heritage. Absorbing the culture, man acquires its spiritual sense – moral ideas, attitudes, behavior and expression, aesthetic tastes. As a means of socialization, culture of controls, regulates, organizes the behavior of social interaction.

However, in today's Ukrainian society there are a number of negative phenomena that complicate preservation of national cultural values. Public morality is not yet sufficiently developed, since its basis is the Soviet totalitarian values that had gone into the past. The problem for youth is its self-determination, as the vast number of young people perceive life through a social majority. Modern young person is hard to find mutual understanding with society, adult generation, so we need to find ways of voluntary subordination of his actions to the moral requirements of society.

The biggest impact of all processes contradictions that occur suffers from, primarily, the family as the most important center of society. Changes occurring in our country, promote the growth of the family role in the morality formation of the younger generation.

The current period of society development requires new approaches to education and future generations. A measure of social development has always been a measure of cultural and spiritual nature of human.

Human socialization is a process of learning and its reproduction of cultural values, social norms, self-development and fulfillment in society. Significant attention is taken to nurturing influence of family in formation of spiritual potential of the personality. It is saying about the impact of national and cultural values which change in the formation of spiritual culture

Key words: national cultural values, personality, family, socialization, spiritual development and culture.

Духовний розвиток особистості включає в себе систему ціннісних морально-етичних та національно-культурних орієнтирів, що реалізуються в суб'єктивному виборі ідеалів, об'єктивній системі оцінок і конкретних вчинків людини. Формування духовного світу особистості – справа надзвичайно складна, особливо в наш час, з його протиріччями, проблемами, деформаціями цінностей. Духовна сфера життєдіяльності людини утверджується як провідний напрям її виховання і розвитку під впливом різних соціальних факторів.

Національно-культурні, духовні цінності, загальна культура та культура спілкування у своїй основі спирається на глибоку моральну культуру. Сьогодні значно актуалізується проблема виховання ціннісних орієнтацій – духовних, загальнолюдських, національних, які значно впливають на соціалізацію людини – процес засвоєння та відтворення нею культурних цінностей і соціальних норм, саморозвиток і самореалізацію в тому суспільстві, у якому вона знаходиться. Особливого значення набуває проблема виховання та збереження духовних цінностей молодого покоління, системи культурних та духовних цінностей, які лежать в основі людського буття.

Сукупність духовних цінностей складає культурний код народу, як стверджує Ю. Чеботарьов. Сучасний науковець Ю. Сурмін доводить, що базовими цінностями сучасного українського суспільства є: духовність, сімейні цінності, свобода, мир і злагода, національно-культурні цінності, патріотизм [27, с. 87]. Адже, національно-культурні цінності, зокрема їхній вплив на духовний розвиток особистості, спрямовані на вирішення однієї з найактуальніших проблем сучасності – формування через духовне наставництво, духовну взаємодію батьків, сім'ї, інших соціальних інститутів, – духовно-морального ідеалу особистості.

Теоретичне обґрунтування значущості духовних цінностей достатньо глибоко вивчають Н. Бабенко [2], О. Белих [6], О. Олексюк [23], О. Семашко [28], Б. Нагорний [21], Д. Чернилевський [29], В. Яковенко [30]. Теоретико-методологічні засади духовних цінностей знайшли своє відображення у працях В. Андрущенко [1], Л. Губерського [11], М. Євтуха [15], В. Кременя [19], Б. Лихачова [20], М. Нікандрова [22], Т. Петракової [24], Д. Чернилевського [29]. Окремі аспекти проблеми людини та її духовних цінностей були розглянуті в дисертаційних дослідженнях Д. Балдинюк [4], Г. Гуменюк [12], І. Гущиної [13], О. Зубаревої [17] та інших.

З огляду на вищезазначене, об'єктом нашого дослідження є національно-культурні цінності. Предметом – вплив національно-культурних цінностей на соціалізацію особистості. Мета – теоретично обґрунтувати зв'язок національно-культурних та духовних цінностей на процеси соціалізації особистості.

Будь-яке суспільство на кожному етапі свого розвитку виробляє певну систему соціальних і моральних цінностей, свої ідеали, норми й правила поведінки та зацікавлене в тому, щоб кожна людина, сприйнявши і засвоївши їх, змогла жити в ньому, стати його повноцінним членом. Формування цінностей та ціннісних орієнтацій є безперервним процесом соціалізації особистості, що

відіграє велику роль у процесі її становлення та саморозвитку. З іншого боку, як стверджує О. Галус, на соціалізацію особистості великий вплив мають різноманітні стихійні, спонтанні процеси, які відбуваються у навколишньому середовищі. Тому сумарний результат таких цілеспрямованих і стихійних впливів не завжди передбачуваний і не завжди відповідає інтересам суспільства [10, с. 74].

Національно-культурні цінності, уявлення, установки і аксіоми – це продукт нашої історії та культури, який пройшов багатовікову еволюцію. В цій системі цінностей особливою і основною цінністю є особистість. Американські вчені, як зазначають О. Галус, Дж. Мід, Е. Еріксон, К. Роджерс, значну увагу приділяли феномену ідентичності, яка формується в індивіда соціальними процесами, що, своєю чергою, детермінуються соціальною структурою. Вони вбачали завдання науки в осягненні культурного змісту суспільних феноменів, а не формування певних принципів, які б приносили користь суспільству. Ідеї вчених мали великий вплив на розробку концепцій соціалізації з точки зору суб'єкт-суб'єктного підходу. У міжнародній десяти томній енциклопедії з питань виховання її автори – прихильники цього наукового підходу – відмітили, що останні дослідження характеризують соціалізацію як систему комунікативної взаємодії суспільства й індивіда [10, с. 69–70].

Тільки за умови прищеплення особистості духовності національного виховання, загальна культура може спиратись на глибоку моральну культуру, що переходить у переконання, прагне удосконалюватись, взаємодіяти з існуючими віруваннями, розуміннями бажань і намірів. Циклічне проходження такого процесу практично і здійснює вплив на соціалізацію особистості.

Досліджуючи духовні цінності національної культури, В. Карлова зазначає, що цінності сучасного покоління – це духовні цінності, що належать народові, національній спільноті й становлять основу їх існування та розвитку. Вони відіграють у житті суспільства роль особливих інтегруючих, соціалізуючих, комунікативних засад і, виступаючи у формі ціннісних настанов, орієнтацій, соціально-політичних ідеалів, ідей, утворюють духовно-ціннісне ядро національної самосвідомості. Національні цінності формуються в ході історичного розвитку нації, розвитку її матеріальної і духовної культури, у цілком визначеному економічному та геоекономічному середовищі, під прямим та опосередкованим впливом існуючих політичних та економічних відносин і національних традицій [18].

Сьогодні втішає те, що сучасна молодь шанує такі цінності особистості, які притаманні всім поколінням людства, адже кожна молода людина повинна усвідомити свою важливість для країни, у якій живе, та дбати про розвиток тих першооснов, які були закладені в суспільстві, родині.

Досліджуючи особливості української ціннісної системи, Г. Ситник до основних українських національних цінностей відносить: державний суверенітет; територіальну цілісність; демократичні основи розвитку; працелюбство; духовність; сім'ю; рівноправність народів, які населяють Україну; самовідданість під час захисту Батьківщини; соціальну справедливість; колективізм; матеріальне та духовне надбання народу України; миролюбність; толерантність; доброзичливість. Підставою для класифікації пріоритетних національних цінностей дослідники вважають форми духовного життя і духовної діяльності такі як: суспільно-політична сфера, правові відносини, мораль, релігія, мистецтво, науково-теоретична діяльність та інші ділянки духовної культури. До цінностей політичного життя належать: розбудова національної державності, досягнення злагоди в суспільстві, соборність, утвердження демократичних принципів співжиття, забезпечення реального суверенітету. До правових цінностей вони відносять: досягнення гармонії прав і обов'язків громадян, повагу до закону, правове забезпечення функціонування української мови тощо. Вищими цінностями (абсолютами) дослідники вважають добро, справедливість, гідність, гуманізм, патріотизм, працелюбність, дружбу, любов, вірність. Саме на вищих цінностях ґрунтуються моральні пріоритети українського народу [26, с. 369–370].

Сучасний науковець Н. Добровольська зауважує, що розвиток національної свідомості як складової національно-культурних цінностей безпосередньо пов'язаний з розвитком ціннісних орієнтацій особистості. Поняття "ціннісна орієнтація" було введено американським соціологом Т. Парсонсом. Ця проблема вперше стала предметом розгляду в радянській науковій літературі в роботах В. Ольшанського, А. Здравомислова та інших, які чітко визначили основні критерії щодо визначення ціннісних орієнтацій, зокрема: 1 – ідеологічне, політичне, моральне, естетичне оцінювання конкретним суб'єктом навколишньої дійсності та орієнтація в ній; 2 – спосіб певної диференціації об'єктів індивідом за їх значимістю; 3 – ціннісні орієнтації як складова національної свідомості, які формуються в процесі засвоєння людиною певного соціального досвіду та виявляються в її цілях, переконаннях, інтересах, тобто в процесі соціалізації. Своєю чергою, соціалізація – це процес передачі суспільного досвіду даної культури (ролей, цінностей, умінь, знань, норм) індивідуальним членам суспільства, тобто процес, завдяки якому людина навчається мислити й діяти відповідно до рівня засвоєння та активного застосування соціально-політичного досвіду, набутого за умов безпосереднього навчання з іншими людьми, суспільством у цілому [14, с. 217–118].

Ціннісні орієнтації є порівняно стійкими величинами особистості щодо її ставлення до сукупності матеріальних, соціальних, духовних благ. Такі показники узагальнюють життя та життєвий

досвід, який накопичений особистістю в процесі соціалізації та спрямовується на реалізацію багатьох життєвих питань.

На думку А. Здравомислова, світ цінностей – це, передусім, світ культури в широкому розумінні слова, це сфера духовної діяльності людини, її моральної відомості, її прихильності до тих оцінок, у яких виявляється міра духовного багатства особистості [16, с. 127]. З точки зору О. Вишневецького, духовні цінності поділяються на: абсолютні (вічні), національні, громадянські, сімейного життя та особистого життя [9, с. 293]. М. Боришевський, переконує, що систему духовних цінностей особистості утворюють ряд підсистем, а саме: моральні цінності; громадянські цінності; світоглядні цінності; екологічні цінності; естетичні цінності; інтелектуальні цінності; валеологічні цінності [7, с. 23].

Цивілізованість дає змогу орієнтуватися на рух гуманізму і демократії, раціональності і толерантності, моральних засад особистості і політики, гуманізації соціальних умов життя і людського існування. Отже, на передній план висувуються ідеї цінності людини. Національна свідомість базується на таких цінностях сучасного цивілізованого суспільства, як: поважання внутрішньої цінності кожної особистості, свобода, яка невіддільна від моральної відповідальності, поважання поглядів інших, толерантність, високі духовні і моральні цінності, правова і демократична культура [14, с. 220]. Це говорить про те, що усвідомлення особистістю потреби формування своєї ідентичності, невід'ємності від своїх коренів складає узагальнений ціннісний орієнтир у процесі духовного розвитку людини.

Безумовно, людина може оцінювати лише те, що ввійшло з нею у чуттєвий чи розумовий контакт. Звідси випливає, що світогляд поєднує в собі інтелектуально-розумові й почуттєво-емоційні компоненти. А тому він синтезує низку інтелектуальних утворень: знання, бажання, інтуїцію, віру, надію, життєві мотиви, мету тощо, а складовими світогляду особистості постають погляди, переконання, принципи, ідеали, цінності, вірування, життєві норми та стереотипи. З огляду на означене, структура світогляду особистості охоплює такі основні компоненти, як пізнавальний, ціннісно-нормативний, емоційно-вольовий і практичний. І якщо пізнавальний компонент світогляду базується на узагальнених знаннях про світ і, систематизуючи й узагальнюючи результати індивідуального й суспільного пізнання та стилі мислення, готує підґрунтя для виявлення практичного компонента з його реальною готовністю людини до певного типу поведінки в конкретних обставинах, то емоційно-вольова складова свідомості допомагає отримані знання й норми перетворювати на особисті погляди, переконання, вірування, формуючи ціннісно-нормативний комплекс особистості, що включає цінності, ідеали, переконання, вірування, норми, директивні дії тощо. До системи цінностей особистості також входять уявлення про добро та зло, щастя й нещастя, мету й сенс життя (наприклад, життя – це головна цінність людини, безпека людини – це теж велика цінність тощо). Навіть стислі характеристики основних структурних компонентів світогляду дають можливість стверджувати, що сукупність поглядів, оцінок, норм і установок визначають відношення людини до світу й постають орієнтирами і регуляторами людської поведінки [5, с. 4].

В українському суспільстві однією із традиційних національно-культурних цінностей є сім'я. Сім'я є природнім середовищем, в якому здійснюють взаємний вплив погляди декількох поколінь, еволюціонують (особливо в умовах радикальних змін у суспільстві), стосунки між батьками, сімейні правила, традиції. Вони закладають основи характеру, виробляють світогляд і певні норми моральної поведінки підрастаючого покоління.

Саме родина здійснює великий вплив на соціалізацію особистості, прищеплює і використовує сімейні традиції у формуванні моральних цінностей особистості. Засвоєння моральних цінностей починається із самого народження, у повсякденному спілкуванні в сім'ї, із засвоєння її звичаїв, традицій і є важливим у будь-якому віці. Одним із завдань сучасного сімейного виховання є засвоєння моральних цінностей, ідеалів, культурних традицій, етичних норм взаємостосунків між близькими людьми та забезпечення духовної єдності поколінь, збереження традицій, як національно-культурних цінностей. Традиції, які є носіями багатовікового духовного досвіду, дають можливість особистості знайти стійку морально-психологічну опору. Сімейні традиції є поєднанням суспільних традицій у тій мірі, в якій вони відображаються в житті сім'ї, та специфічних норм і правил, прийнятих у кожній конкретній родині з унікальними для кожної окремої сім'ї культурно-історичними ознаками. Вони виступають як певні моделі поведінки, культурні зразки та норми моральних відносин. Їх існування у сім'ї залежить від характеру стосунків, діяльності та впливу соціокультурних чинників.

Питання цінностей у вихованні дітей та молоді є досить актуальним, адже на всіх історичних етапах розвитку українського суспільства сім'я завжди була фундатором збереження національних, культурних, духовних, державних інтересів. В українській родині завжди були ідеали сім'ї, на них з покоління в покоління передавали звичаї і традиції роду щодо виховання молоді [25, с. 185].

Ще одним важливим соціальним інститутом, який впливає на соціалізацію особистості є культура, як стверджує у своїх працях Н. Бабенко. Під культурою ми розуміємо спосіб людського існування, форму, за допомогою якої все соціальне набуває змісту людської самовизначеності. Вона

містить ціннісні орієнтації, колективні настановлення, уявлення про природний і соціальний світ, об'єктивовані норми моралі та права тощо. Соціалізуюча функція культури зорієнтована на передачу і засвоєння культурного спадку. Вбираючи в себе культуру, людина набуває свого духовного змісту – моральних уявлень, поглядів, стереотипів поведінки і самовираження, естетичних смаків тощо. В процесі соціалізації здійснюється взаємодія індивідуальних та культурних процесів. Складні зміни в поведінці індивіда набуваються в результаті досвіду і передаються через культуру. Як засіб соціалізації, культура контролює, регулює, впорядковує поведінку суб'єктів соціальної взаємодії. Стосовно окремої особистості культура, як ресурс розвитку, сприяє формуванню суб'єкта історичної дії [7, с. 21].

Таким чином, сьогоденні становлення української державності, бажання інтеграції у світове співтовариство, побудова громадянського суспільства передбачають орієнтацію на людину, її духовну культуру, націю. Сучасний період розвитку суспільства вимагає нових підходів до формування та виховання прийдешніх поколінь. Мірою розвитку суспільства завжди була міра культури, духовної сутності людини. Зневага до виховання, є загибеллю людей, родин, держав і всього світу, зазначав Я. Коменський.

Цілком слушно відмічає український дослідник Г. Косуха, що в основі духовно-національного відродження мають бути цінності, які зрозумілі і близькі кожній людині, незалежно від її політичних, релігійних та інших поглядів і переконань, становища в суспільстві. Відкриття українському народу такого роду цінностей і становить головні завдання сучасної культури, сенс того, що можна було б назвати новою духовністю. Здатність до такого оновлення залежить від того, які суспільно корисні цінності будуть прищеплені особистості сьогодні.

Проте в сьогоденньому українському суспільстві існує ще і ряд негативних явищ, які ускладнюють збереження національно-культурних цінностей. Суспільна мораль ще не достатньо розвинута, оскільки її основою є радянські тоталітарні цінності, які вже відійшли у минуле. Процес соціалізації (передачі молодому поколінню норм і традицій, вироблених попередніми поколіннями) порушився, оскільки кардинально змінилася ідеологія. Проблемним для молоді є її самовизначення, адже переважна кількість молодих людей сприймають життя через соціальну більшість. Сучасній молодій особистості важко знайти взаєморозуміння з суспільством, дорослим поколінням, тому потрібно шукати шляхів добровільного підпорядкування своїх дій моральним вимогам суспільства. Ці поняття тісно пов'язуються з проблемами моральності, з поняттям обов'язку, відповідальності, самосвідомості, самооцінки, гідності, переконання тощо.

Найбільший вплив усіх процесів, суперечностей, що відбуваються, відчуває на собі, першою чергою, сім'я як найважливіший осередок суспільства. Характер реалізації всіх її функцій залежить від стану суспільства в цілому. Зміни, що відбуваються в нашій країні сприяють зростанню ролі сім'ї в процесі формування моральності молодого покоління [8, с. 157].

Це пояснюється тим, що повноцінний моральний вибір, твердість моральних позицій особистості передбачають наявність загальної основи для самоствердження. Цінності набувають сенсу, реалізуються та впливають на особистість як ціннісні орієнтації. Вплив національно-культурних цінностей – це зміни в світі культури особистості. Потреби, інтереси, здібності, цінності – взаємодіючі елементи моральної свідомості та поведінки особистості. Тому саме в нинішніх умовах є дуже важливим становлення нової системи морально-духовних цінностей, нового світогляду, який би базувався на глибоких культурно-духовних традиціях нашого народу.

Література

1. Андрущенко В. П. Роздуми про освіту: статті, нариси, інтерв'ю / В. П. Андрущенко. – 2-ге вид. доповн. – К.: Знання, 2008. – С. 819.
2. Бабенко Н. Б. Духовний світ молоді в сучасному українському суспільстві / Н. Б. Бабенко // Мистецтво та освіта. – 2010. – № 2. – С. 10–12.
3. Бабенко Н. Б. Особистість в сучасному українському суспільстві: процеси соціалізації та становлення / Н. Б. Бабенко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – 2014. – № 1. – С. 258.
4. Балдинюк О. Д. Соціальна робота у сфері дозвілля: слов.-дов. / уклад.: О. Д. Балдинюк. – Умань: Софія. – 2008. – С. 147.
5. Берегова Г. Д. Ціннісні орієнтації у новому світогляді сучасної особистості / Г. Д. Берегова // Культура і сучасність. – К.: ДАККІМ, 2013. – № 4. – С. 3–5.
6. Белих О. С. Ціннісно-потребнісна сфера як фактор духовного формування студентської молоді / О. С. Белих // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Педагогічні науки. – 2013. – № 13 (2). – С. 198–205.
7. Боришевський М. Духовні цінності як детермінанта громадянського виховання особистості / М. Боришевський; за ред. О. В. Сухомлинської // Цінності освіти і виховання: наук.-метод. зб. – К.: АПН України, 1997. – С. 21–25.

8. Виховна робота в технікумах, коледжах: з досвіду роботи ВНЗ I-II р. а. / редакційно-видавничий відділ Навчально-видавничого центру МАПУ. – 2006. – № 5. – С. 157.
9. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки: навч. посіб. / О. Вишневський. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. 528.
10. Галус О. М. Соціалізація особистості: сутність, концептуальні підходи у наукових теоріях, напрямках, школах / О. М. Галус // Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету "Україна". – Хмельницьк, 2010. – № 2. – С. 69–75.
11. Губерський Л. Г. Культура. Ідеологія. Особистість: методолого-світоглядний аналіз / Л. Г. Губерський, В. Андрущенко, М. Михальченко. – К., 2002.
12. Гуменюк Г. Психологічне обґрунтування заходів пропагування психологічного виховання і здорового способу життя серед сучасної молоді: монографія / С. Д. Максименко, С. І. Болтівець, О. М. Кокун, Г. В. Гуменюк та ін. / за заг. ред. С. Д. Максименка. – К.: ДП, інф. – аналіт. агентство, – 2012. – Вип. 22 – С. 108–118.
13. Гущина Т. Ю. Внутрішньоособистісний конфлікт як фактор соціалізації студентської молоді: автореферат. дис. на здобуття наукового ступеня канд. псих. наук: спец. 19.00.07 – "Педагогічна та вікова психологія" / Т. Ю. Гущина. – К., 2008. – С. 24.
14. Добровольська Н. О. Розвиток національної свідомості як складової національно-культурних традицій у процесі вивчення студентами спецкурсу "Українська мова" / Н. О. Добровольська // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2008. – № 33. – С. 217–221.
15. Євтух М. Б. Проблеми виховання молоді в світлі Християнського вчення / М. Б. Євтух // Вісник православної педагогіки. – 2008. – № 1. – С. 10–12.
16. Здравомыслов А. Г. Потребности. Интересы. Ценности / А. Г. Здравомыслов. – М.: Политиздат, 1986. – С. 127.
17. Зубарева О. Г. Проблеми творчості: соціально-філософський аспект: автореферат. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філос.н. за спеціальністю 09.00.03 – "Соціальна філософія та філософія історії" / О. Г. Зубарева. – Дн.-ськ, – 2012 – С. 19.
18. Карлова В. В. Духовні цінності в структурі національної самосвідомості: українські реалії : [електронний ресурс] / В. В. Карлова // Національна академія державного управління при президенті України. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.akademy.gov.ua/ej/ej11/txtx/10kvvsur.pdf>. – Назва з екрана.
19. Кремень В. Г. Філософія національної ідеї. Людина. Освіта. Соціум / В. Г. Кремень. – К.: Грамота, 2007. – С. 576.
20. Лихачев Б. Т. Введение в теорию и историю воспитательных ценностей. Теоретико-исторический анализ воспитательных ценностей в России в XIX-XX веках / Б. Т. Лихачев – Самара, 1997. – С. 84.
21. Нагорний Б. Г. Глобалізація та глобальна ідентичність / Б. Г. Нагорний // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Соціологічні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи. – 2012. – № 993. – Вип. 29. – С. 9–11.
22. Никандров Н. Д. Проблема ценностей в подготовке учителя / Н. Д. Никандров. – 1994. – № 6. – С. 41–43.
23. Олексюк О. Є. Сучасні виховні концепції як методологічна основа створення технології виховного процесу / О. Є. Олексюк // Науковий вісник Миколаївського державного педагогічного університету пед. наук. – Миколаїв, 2001.
24. Петракова Т. И. Духовные основы нравственного воспитания: монография / Т. И. Петракова. – М.: Импто, 1997. – С. 96.
25. Постовий В. Г. Ціннісні орієнтації української сім'ї (історико-педагогічний аспект) / В. Г. Постовий // Педагогіка та психологія. – 1997. – № 1. – С. 185.
26. Ситник Г. Національні цінності як основа прогресивного розвитку особистості, суспільства, держави / Г. Ситник // Вісник НАДУ. – 2004. – № 2. – С. 369–374.
27. Сурмін Ю. Ціннісні процеси пострадянського суспільства : методологічний аспект / Ю. Сурмін // Зб. наук. пр. НАДУ. – К.: Вид-во НАДУ. – 2003. – Вип. 1. – С. 87–98.
28. Українська та зарубіжна культура: навч. посібн. для вищ. навч. закл М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко, Ж. О. Безвершук, А. Є. Дорога, Г. С. Меднікова, В. П. Розумний, В. В. Чуприна, Г. Л. Кобко, О. Л. Шевнюк. – 3-є вид., вип. і доповн. – К.: Знання, 2003.
29. Чернілевський Д. В. Духовна культура особистості: навчальний посібник: вид. 2-ге / за ред. Д. В. Чернілевського – Вінниця: АМСКП. – 2010. – С. 460.
30. Яковенко А. І. Духовні цінності християнського людинознавства XX століття: автореф. дис. канд. філософ. наук. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка / А. І. Яковенко. – К., 2007. – С. 16.

References

1. Andrushchenko V.P. Rozdumy pro osvitu: Statti, narysy, intervii / V.P.Andrushchenko. – 2-he vyd. dopovn. – K.:Znannia, 2008. – S.819.
2. Babenko N. B. Dukhovnyi svit molodi v suchasnomu ukrainskomu suspilstvi / N.B.Babenko // Mystetstvo ta osvita. – 2010. – №2. – S. 10-12.
3. Babenko N. B. Osobystist v suchasnomu ukrainskomu suspilstvi: protsesy sotsializatsii ta stanovlennia / N. B. Babenko // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal. – 2014. – № 1. –S. 258.

4. Baldyniuk O. D. Sotsialna robota u sferi dozvillia: slov.-dov. / uklad.: O.D. Baldyniuk. – Uman: Sofiia. – 2008. – S.147.
5. Berehova H. D. Tsinnisni oriiientatsii u novomu svitohliadi suchasnoi osobystosti / H. D. Berehova // Kultura i suchasnist. – K.: DAKKKIM, 2013. – № 4. – S. 3-5.
6. Bielykh O.S. Tsinnisno-potrebnisna sfera yak faktor dukhovnoho formuvannia studentskoi molodi / O. S. Bielykh // Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu im.T.Shevchenka. Pedahohichni nauky. – 2013. – № 13(2). – S.198-205.
7. Boryshevskiy M. Dukhovni tsinnosti yak determinanta hromadianskoho vykhovannia osobystosti / M. Boryshevskiy // Tsinnosti osvity i vykhovannia: nauk.-metod. zb. – K.: APN Ukrainy, 1997. – S. 21-25.
8. Vykhovna robota v tekhnikumakh, koledzhakh // Z dosvidu roboty VNZ I-II r. a. – K.: Redaktsiino-vydavnychiy viddil Navchalno-vydavnychoho tsentru MAPU. – 2006. – № 5. – S. 157.
9. Vyshnevskiy O. Teoretychni osnovy suchasnoi ukrainskoi pedahohiky: navch. posib. / O. Vyshnevskiy. – Drohobych: Kolo, 2003. – S. 528.
10. Halus O. M. Sotsializatsiia osobystosti: sutnist, kontseptualni pidkhody u naukovykh teoriiakh, napriamakh, shkolakh / O. M. Halus // Zbirnyk naukovykh prats Khmelnytskoho instytutu sotsialnykh tekhnolohii Universytetu "Ukraina". – Khmelnytsk. – 2010. – № 2. – S. 69-75.
11. Huberskiy L.H. Kultura. Ideolohiia. Osobystist: Metodoloho-svitohliadnyi analiz / Huberskiy L.H., Andrushchenko V., Mykhalchenko M. – K., 2002.
12. Humeniuk H. Psykholohichne obgruntuuvannia zakhodiv propahuvannia psykholohichnoho vykhovannia i zdorovoho sposobu zhyttia sered suchasnoi molodi: monohrafiia / S.D.Maksymenko, Boltivets S.I., Kokun O.M., Humeniuk H.V. ta inshi ; Za zah. red. S.D. Maksymenka. – K.: DP., inf.-analit. ahentstvo, 2012. – Vyp. 22. – S.108-118.
13. Hushchyna T.Yu. Vnutrishnoosobystisnyi konflikt yak faktor sotsializatsii studentskoi molodi.: avtoreferat. dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kand. psyk. nauk: spets.19.00.07 "Pedahohichna ta vikova psykholohiia" / T. Yu. Hushchyna. – K. – 2008. – S.24.
14. Dobrovolska N. O. Rozvytok natsionalnoi svidomosti yak skladovoi natsionalno-kulturnykh tradytsii u protsesi vyvchennia studentamy spetskursu "Ukrainska mova" / N. O. Dobrovolska // Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii. – 2008. – № 33. – S. 217-221.
15. Yevtukh M. B. Problemy vykhovannia molodi v svitli Khrystyianskoho vchennia / M.B.Yevtukh // Visnyk pravoslavnoi pedahohiky. – 2008. – № 1. – S. 10-12.
16. Zdravomyslov A. G. Potrebnosti. Interesy. Tsennosti / Zdravomyslov A.G. – M.: Politizdat, 1986. – S. 127.
17. Zubarieva O. H. Problemy tvorchosti: sotsialno-filosofskiy aspekt / O.H. Zubarieva // Avtoreferat. dys. na zdobuttia naukovoho stupenia kand. filos.n. za spetsialnistiu 09.00.03- sotsialna filosofiia ta filosofiia istorii. – Dn.-sk, 2012 – S.19.
18. Karlova V. V. Dukhovni tsinnosti v strukturi natsionalnoi samosvidomosti: ukrainski realii / V. V. Karlova // Natsionalna akademiia derzhavnoho upravlinnia pry prezidentovi Ukrainy [Elekronyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.akademy.gov.ua/ej/ej11/txt/10kvvsur.pdf>. – Zaholovok z ekrana.
19. Kremen V.H. Filosofiia natsionalnoi idei. Liudyna. Osvita. Sotsium / V.H. Kremen. – K.: Hramota, 2007. – S.576.
20. Likhachev B. T. Vvedenie v teoriuu i istoriiu vospitatel'nykh tsennosti. Teoretiko-istoricheskii analiz vospitatel'nykh tsennosti v Rossii v XIX-XX vekakh / B.T. Likhachev. – Samara, 1997. – S.84.
21. Nahornyi B. H. Hlobalizatsiia ta hlobalna identychnist'/Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im.V.N.Karazina. Sotsiolohichni doslidzhennia suchasnoho suspilstva: metodolohiia, teoriia, metody / B.H.Nahornyi. – 2012. – № 993. – Vyp.29. – S. 9-11.
22. Nikandrov N.D. Problema tsennosti v podgotovke uchitelia / N.D. Nikandrov // Magistr. – 1994. – № 6. – S. 41-43.
23. Oleksiuk O.Ye. Suchasni vykhovni kontseptsii yak metodolohichna osnova stvorennia tekhnolohii vykhovnoho protsesu / Oleksiuk O.Ye // Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu ped. nauk. – Mykolaiv, 2001.
24. Petrakova T. I. Dukhovnye osnovy npravstvennogo vospitaniia: Monografiia / T.I.Petrakova. – M.: Impeto, 1997. – S.96.
25. Postovyi V. H. Tsinnisni oriiientatsii ukrainskoi simi (istoryko-pedahohichniy aspekt) / V. H. Postovyi // Pedahohika ta psykholohiia. – 1997. – № 1. – S. 185.
26. Sytnyk H. Natsionalni tsinnosti yak osnova prohresyvnoho rozvytku osobystosti, suspilstva, derzhavy / H. Sytnyk // Visnyk NADU. – 2004. – № 2. – S. 369-374.
27. Surmin Yu. Tsinnisni protsesy postradianskoho suspilstva : metodolohichniy aspekt / Yu. Surmin // Zb. nauk. pr. NADU. – K.: Vyd-vo NADU. – 2003. – Vyp. 1. – S. 87-98.
28. Ukrainska ta zarubizhna kultura: Navch. posibn. dlia vyshch. navch. zakl. / M. M. Zakovych, I.A.Ziazun, O.M.Semashko, Zh.O.Bezvershuk, A.Ye.Doroha, H.S.Miednikova, V.P.Rozumnyi, V.V.Chupryna, H.L.Kobko, O.L.Shevniuk; 3-ye vyd., vypravlene i dopovn. – K.: Znannia, 2003.
29. Chernilevskiy D.V. Dukhovna kultura osobystosti: navchalnyi posibnyk: vyd.2-he / Za red. D.V.Chernilevskoho. – Vinnytsia: AMSKP, 2010. – S. 460.
30. Yakovenko A.I. Dukhovni tsinnosti khrystyianskoho liudynoznavstva XX stolittia. Avtoref, dys. kand. filosof. nauk. Kyiv, nats. un-t im.T.Shevchenka / A.I.Yakovenko. – K., 2007. – S.16.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

UDC 130.2(083.73):7.03 "20-21"

Shulgina Valeriya

professor, doctor of art, National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
e-mail: shulgina_v@voliacable.com

Aphonina Elena

PhD in Arts, associate professor,
doctoral student of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
e-mail: aolena7@gmail.com

DATABASE OF THE MODERN UKRAINIAN MUSIC RESOURCES

The technology aspects of creating the multipurpose electronic library are examined. The music and cultural resources of The Composer's Union of Ukraine and experience of creation of digital objects are described. Digital presentation of the objects of cultural heritage becomes topical under technological changes in nature of information and forms of its presentation, and contributes to solve problems of long-term storage and ease use of information about these objects, their visual images and digital multimedia copies or analogies. Directions for development of technologies for creating the electronic multimedia resources are defined. The scientific assignment of this research has the aim to develop information technology and digitizing methods for the objects of Ukrainian music and cultural heritage.

Keywords: database, modern art, music resources, experience of creation, electronic multimedia resources.

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії культури і мистецтв

Афоніна Олена Сталівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

База даних і ресурсів сучасної української музики

Розглядаються аспекти технології створення багатоцільової електронної бібліотеки. Описані сучасна українська музика та творчість провідних композиторів України, досвід створення цифрових об'єктів. Цифрова презентація об'єктів культурної спадщини стає актуальною при технологічних змінах у природі інформації і формах її подання, а також сприяє вирішенню проблеми довгострокового зберігання і полегшення використання інформації про ці об'єкти, їх зорові образи та цифрові мультимедійні копії або аналогії. Визначаються напрями розвитку технологій для створення електронних мультимедійних ресурсів у галузі музичного мистецтва. Наукове призначення даного дослідження має на меті розвивати інформаційні технології та методи оцифровки для об'єктів української музики та культурної спадщини.

Ключові слова: база даних, сучасне мистецтво, музичні ресурси, новації у творчості, електронні мультимедійні ресурси.

Шульгіна Валерія Дмитрієвна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Афони́на Елена Стальевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

База данных и ресурсов современной украинской музыки

Рассматриваются аспекты технологии создания многоцелевой электронной библиотеки. Описаны современная украинская музыка, культурные ресурсы Союза композиторов Украины и опыт создания цифровых объектов. Цифровая презентация объектов культурного наследия становится актуальной при технологических изменениях в природе информации и формах ее представления, а также способствует решению проблемы долгосрочного хранения и облегчения использования информации об этих объектах, их зрительные образы и цифровые мультимедийные копии или аналогии. Определяются направления развития технологий для создания электронных мультимедийных ресурсов. Научное назначение данного исследования имеет целью развивать информационные технологии и методы оцифровки для объектов украинской музыки и культурного наследия.

Ключевые слова: база данных, современное искусство, музыкальные ресурсы, новации в творчестве, электронные мультимедийные ресурсы.

The Composer's Union of Ukraine joins the composers and musical experts of the country. This organization looks forward to the creation of musical compositions; maintain the creative development and professional masterpiece (<http://www.composersukraine.org/musicfond/musicfond.html>) [1]. Yevhen Stankovych is one of the central figures of contemporary Ukrainian music. He is former Chairman of the Composer's Union of Ukraine. The composer's elaborate polyphonic textures and meditative lirycism are reminiscent of the strict instrumental style of Baroque music, while the full-bodied affects with the obvious post-romantic colouring give the music warmth and expressiveness. His music is remarkable in many respects, showing his emotional freedom, consummate technical mastery and flexibility of form. He is the recipient of several major awards. His Chamber Symphony № 3 was selected by UNESCO's World Tribune as one of 10 best works of 1985. The composer's works been performed in Canada, the U.S.A., Germany, France, Switzerland, Finland, Spain, China, the Filipines and Yugoslavia, in countries of Eastern Europe (<http://www.stankovych.org.ua>) [2].



Development of electronic databases, catalogues and encyclopedias on the contemporary Ukrainian music is important direction in activities of the Association New Music/ANM – Ukrainian Section of the International Society for Contemporary Music/ISCM. (Internet version: <http://www.anm.odessa.ua>) [3].



Silvestrov is considered as one of the leading representatives of the "Kiev Avantgarde", a creative group, which came to public notice at the early 1960 and was violently criticized by proponents of the Soviet Union's conservative stance toward music. Preserving his independence despite pressure and even some kind of "velvet" repression, he reached a stylistic crossroads around 1970 and turned away from conventional avant-garde techniques, approaching his personal style akin to western "post-modernism". The author himself has called his new style "Meta-Music" (metaphoric music). In spite of his work's mainly lyric nature, he has composed in practically all classic genres. Commissioned works: Berlin "Musikbiennale" Festival: "Metamusic" – Symphony for piano and orchestra (1992) (premiered at the 14th biennale on March 12, 1993 by Aleksej Liubimov (piano) and Berlin RSO under A.Tamayo).



Publisher: M. P. Belaieff – Frankfurt / M (Germany)
(<http://www.anm.odessa.ua>) [4].

Alemдар Karamanov was one of the 20th-century "enigmatic" composers. His creative works were dedicated to the images and ideals of the Christian religion. The main aim of his music is meant to transmit the feeling of the universal cosmic vibration, as well as the interrelationship of Human Being, Nature and God. For this aim he found it necessary to employ both classic and modern musical means. (elena@karamanov.ru, <http://karamanov.boom.ru>) [5].

КОМПОЗИТОР
АЛЕМДАР КАРАМАНОВ
Сайт Елены Ключковой

- ГЛАВНАЯ
- О ПРОЕКТЕ
- БИОГРАФИЯ
- МУЗЫКА
- СТАТЬИ
- КОНЦЕРТЫ
- ИСПОЛНИТЕЛИ
- ССЫЛКИ
- ГОСТЕВАЯ
- ДРУЗЬЯ

КОМПОЗИТОРЫ И МУЗЫКОВЕДЫ
ОБ АЛЕМДАРЕ КАРАМАНОВЕ

Д.Шостакович: Это интересный и оригинальный талант, и его своеобразие нельзя не заметить даже в студенческих работах.
А.Шнитке: Он создал самые замечательные симфонические произведения, которые повлияли на меня в юности и оказывают воздействие сейчас. Alemдар Караманов не просто великий талант. Он гений.
Г.Свиридов: Очень яркое впечатление производят работы А. Караманова. Он, несомненно, обладает сильным, оригинальным дарованием.
Ю.Холопов: Alemдар Караманов едва ли не одним из первых выразил общую тенденцию поставангарда — отход от его крайностей в сторону умеренности и большей традиционности.
Ю.Бучко: Это особенный талант композитора, оригинальный и не подражающий ни одному направлению из тех, которые складываются вокруг него.

До настоящего момента Караманов предстает для многих как мифическая, маргинальная фигура в современной музыке. Его считают одной из самых загадочных художественных личностей последней трети прошедшего столетия.

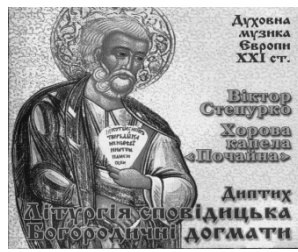
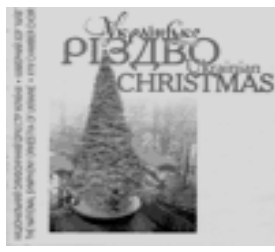
В ряду авторов, творчество которых так или иначе связано с религиозной тематикой, Alemдар Караманов занимает особое положение. Как отмечал Ю.Н. Холопов, среди крупных русских композиторов он «был первым, повернувшим против авангарда на путь религиозной музыки». Произошло это тогда, когда собственно направления религиозной музыки в нашем искусстве еще не существовало. Для Караманова же религиозная тема превратилась в единственную и всепоглощающую. Он говорит: «Именно в музыке проявилась моя вера. Религия как первичный импульс породила мое вдохновение, поднимала на новую высоту все мое творчество».

(Из книги Е. Ключковой "Библейские симфонии Alemдара Караманова")

Центр поддержки и развития современного искусства им. Alemдара Караманова

Следующие концерты Центра будут проходить в рамках конкурса-фестиваля "Современное искусство и образование" в мае 2007 года.

V.Stepurko is Ukrainian composer of orchestral, chamber and vocal works that have been performed all across Europe to high praise. (<http://dakkkim.pp.net.ua>) [6].



Stylistically he has continued traditions of the Kiev composers' school, organically united with various primary genres; he has given an individual modern vision of the Ukrainian, especially Ukrainian folklore, urban and salon music as well as contemporary popular music. His works have been regularly performed in Ukraine, in other countries Germany, France, Austria, the Netherlands, Bulgaria, Slovakia, Poland, Great Britain, USA, Canada and Australia.

There are experiments in order to create novel form of sound material. In the process modeling of pieces he overcomes individualistic borders and traditional perception. As the result of his great interest to philosophy, religion, yoga and mystery one can notice XX-th century art. Choral singing, ballet production

have found their reflection in theatrical mystery-diptych "Sypramental dream", written on O.Trokhimenko's verses. Modern European tendencies of philosophical and meditative character are seen in the parts' names: "Pavana in the moon shades" and "Pavana in the snowcovered fields".

The general content of the composition was shown by the author with the help of the combination of contrast images, play phenomenon, which are essential features of post-modernism. By the name "Sypramental dream" the author explains the conventionality of treating pavana and mystery genres. The main notions here are: images, Human Being category, which have been unchanged for centuries. The image of love and death interact in "love duet". The composer reflects immortal categories in unreal tones. He chooses the old genre and re-interpreted it in the modern word, preserving only conventionality. Pavana is grasped by V.Stepurko as "love dance" of life and death, male and female co-existence.

The composer's address to the ancient genres testifies about modern tendency of using the pre-sources.

Genre's treating by the composer has symbolic sign in the great measure. Only contours are preserved from pavana's genre; it has symbolic meaning. As V.Stepurko said, explains pavana ironically and with sarcasm, as parody on the popular music and culture.

Musical language in this piece combines the elements of sacred and high society music with jazz intonations "Sypramental dream" is included in "Researches of the modern Ukrainian culture, in particular, in creativity of outstanding Ukrainian composers of the end of XX-th beginning of XXI-st centuries. This comprises the perspective direction for creating electronic database in modern Ukrainian music.



Further development of the electronic library informational resources should be connected to establishment of multimedia exhibits to certain types of electronic documents, with creating the multimedia analogies of key fragments of the works to bibliographic databases, which will introduce new quality into resources of the electronic library and provide the most complete ideas about each separate work or object.

The main assignments of the submitted research are:

1. Development of technologic bases and methods for formation of:

- multimedia images of objects;
- multimedia fragments of the musical compositions and other audio materials.

2. Development of technology and methods of creation the multimedia appendices for documents and bibliographic databases.

3. Development of technology and methods for creation and CD recording of electronic document collections with multimedia exhibits.

References

1. Retrieved from <http://www.composersukraine.org/musicfond/musicfond.html> [in Ukrainian].
2. Retrieved from <http://www.stankovych.org.ua> [in Ukrainian].
3. Retrieved from <http://www.anm.odessa.ua> [in Ukrainian].
4. Retrieved from <http://www.anm.odessa.ua> [in Ukrainian].
5. Retrieved from <http://karamanov.boom.ru> [in Russian].
6. Retrieved from <http://dakkkim.pp.net.ua> [in Ukrainian].

РИСИ СИМФОНІЗМУ В ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ СТРУКТУРАХ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Стаття присвячена аналізу взаємодії української народної хореографії Павла Вірського і музично-театрального мистецтва, яка виявляється у синтезі і взаємопроникненні. В ній плідно розвивається асаф'євська теорія симфонізму, яка застосовується до художніх творів музично-танцювальних жанрів, стильових і жанрових орієнтацій. Науковий пошук іде у напрямку дослідження нетипових композиційних закономірностей народно-хореографічного мистецтва, які виявляються у творчості всесвітньо відомого новатора-балетмейстера. В ньому він, як тонкий знавець музичної культури, творчо використовує елементи симфонізму під час розробки драматургії своїх хореографічних творів, плідно втілюючи у життя ідею жанрового синтезу. Акцентується увага на тому, що симфонізм як широкообсяжна і базова теорія музичного мислення відчутно стверджує свої позиції у театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії, сприяючи більш глибокому розкриттю образності сценічних персонажів.

Ключові слова: народна хореографія, музично-театральне мистецтво, теорія симфонізму, драматургія, жанровий синтез, театралізовані композиційні структури.

Рой Евгений Евгеньевич, доктор исторических наук, профессор Киевского национального университета культуры и искусств

Черты симфонизма в театрализованных композиционных структурах народно-сценической хореографии Павла Вирского

Статья посвящается анализу взаимодействия украинской народной хореографии Павла Вирского и музыкально-театрального искусства, которое проявляется в синтезе и взаимопроникновении. В ней плодотворно развивается асафьевская теория симфонизма применительно к производству разных музыкально-танцевальных жанров, стилевых и жанровых ориентаций. Научный поиск идет в направлении исследования нетиповых композиционных закономерностей народно-хореографического искусства, которые проявляются в творчестве всемирно известного новатора-балетмейстера. В нем он, как тонкий знаток музыкальной культуры, творчески использует элементы симфонизма при разработке драматургии своих хореографических произведений, плодотворно воплощая в жизнь идею жанрового синтеза. Акцентируется внимание на том, что симфонизм как широкообъемная и основополагающая теория музыкального мышления ощутимо утверждает свои позиции в театрализованных композиционных структурах народно-сценической хореографии, способствуя более глубокому раскрытию образности сценических персонажей.

Ключевые слова: народная хореография, музыкально-театральное искусство, теория симфонизма, драматургия, жанровый синтез, театрализованные композиционные структуры.

Roy Yevheniy, doctor of Historic Sciences, professor at the KNUCA

Symphonic elements in theatrical compositions structures of Pavlo Wirski's folk choreography

Problems of Ukrainian musical-choreography creativity and in terms of the historical flashbacks, and even more so from a position of modernity is always relevant. In the history of Ukrainian national – stage choreography Paul Verskogo prevails dynamism: the processes are usually "proceed" quickly and violently in the period of its establishment in the creative team – the ensemble of world-famous choreographer (second half of 50 – 60 years), and in the coming period creative director famous folk dances (mid 70s) when the compression and "acceleration" even more tangible.

In a complex and changing world of Ukrainian folk choreography, however, there are some main lines, certain constants that define much. These constants we include theater and symphony. Both concepts are voluminous and multi-genre. They never left the choreography choreographer Paul Wirski and problems symphony, in the interchange of all periods of his robots Academic Folk Dance Ensemble of Ukraine, invariably the head of which he was from 1955 to 1975 years, combined both areas.

Issues choreographic symphony somehow turned this article. Based on the methodology B. Asafiev developed in Soviet music science, the author chose the subject of study choreography famous choreographer Paul Wirski. Scientific search goes in the direction of the study of composite atypical theatrical dance compositional laws of its numerous concerts, composite, dramatic and stylistic peculiarities of synthetic genres ballets.

The symphony is widely volume and basic category of musical thinking even more claimed its position in the proposed scientific article devoted to the idea of genre fruitful synthesis study on samples of composite structures theatrical folk choreography famous choreographer.

Its author Ballet Theater of folk dance is one of the first tests of a scientific approach to the study of the choreographic events of the second half of the last century. The author makes an attempt to look at the process of staging the art collective known worldwide. New scientific view of the kind of long-term work the choreographer leads to interesting conclusions in the field of musical and choreographic drama. Equally important copyright Ballet Theatre Paul Wirski, artists whose creative team was all dance ensemble. Internationally renowned choreographer was "a pioneer" in a kind of theater-dance groups, using features of the symphony in their theatrical and ballet composite structures in the formulation of national dances. From this perspective, his work has not yet been investigated choreographers. Space that partially fill in this article

Key words: folk choreography, musical theater, symphony theory, dramaturgy, genre fusion, theatrical composite structures.

Українське народно-хореографічне мистецтво, як невід'ємна складова художньої культури нації, досягло свого апогею у другій половині 50-х років минулого століття. Величезний вплив на його розвиток справила багатогранна діяльність славетного балетмейстера, художнього керівника Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР Павла Вірського, на базі якого він фактично створив авторський балетний театр народного танцю. Його артистами став весь творчий колектив Ансамблю, який, вдало поєднавши основи класичного та українського народного танцю, продемонстрував чудовий синтез високої хореографічної культури з елементами танцювального симфонізму і поліфонії. Це його новаторство стало для багатьох балетмейстерів своєрідним дороговказом, за яким варто орієнтуватися при створенні висококласних хореографічних номерів. Варто сказати, що при цьому народний танець, першоджерелом якого є український фольклор з елементами традиційної ігрової культури, не втратив своєї привабливості та автентичності. Більш того, він його ще й майстерно театралізував, створивши на їх базі оригінальні хореографічні образи і характери, які були наповнені неповторним національним колоритом та емоційним змістом.

Павло Вірський створював найкращі художні витвори на основі своїх глибоких знань у царині української хореографічної культури, звичаїв, традицій і обрядів нашого народу. Бажаючи збагатити палітру хореографічних образів, він, як знавець законів і естетики світового балетного театру, почав широко використовувати елементи танцювального симфонізму і музичної поліфонії при постановці своїх художніх шедеврів ("Ми з України") [5, с. 253]. Об'єднуючи в музично-пластичному синтезі різні мистецтва, славетний балетмейстер керувався тим, що народний танець має власні естетичні закони, свою лексику і виразжально-зображувальну палітру, які створювалися багатьма поколіннями балетмейстерів-постановників. Їх досвід був для нього завжди безцінним скарбом, що унаочнювалося у численних його театралізованих хореографічних виставах ("Чорне золото", "Жовтнева легенда" тощо).

Вся багаторічна творчість новатора-балетмейстера є живим доказом найтіснішого зв'язку народно-танцювального сценічного мистецтва з мистецтвом музичним і театральним. Ці художні сфери так міцно і органічно злилися в балетмейстерській роботі Павла Вірського, що все зроблене ним у народній хореографії, носило яскраво виражений музично-театральний характер. А це, в свою чергу, давало підстави його численним шанувальникам і критикам (як в Україні, так і далеко за її межами) говорити про танцювальний колектив, як про своєрідний авторський "театр народного танцю" [4, с. 64], в якому силами артистів його балетної трупі створюються композиційно завершені театралізовано-художні шедеври.

Будучи від природи музично обдарованою людиною, Павло Вірський як знавець танцювального мистецтва українського народу, тонко і вміло знаходив у музичному рішенні своїх хореографічних постановок саму суть художніх образів, розуміючи при цьому складнощі завдань, які він ставив перед композиторами і залишався задоволеним лише тоді, коли бачив, що образно – емоціональна структура їх музики органічно злилася з танцювально-сценічним дійством, відповідала стилю і жанру задуманого ним хореографічно-сценічного дійства та була невідривна від його режисерського задуму.

Добиваючись конкретності та національної ідентифікації й визначеності художньо-сценічних образів, прагнучи показати всю її багатогранність, композитори й диригенти виявляли високу професійну майстерність у володінні нюансами симфонічного розвитку дії, тембровими багатствами звучання малого симфонічного оркестру Ансамблю при перетворенні побутових танцювальних жанрів у більш складні за формою, де все чіткіше простежувалися елементи хореографічної симфонізації, які балетмейстер намагався використати при створенні своїх художніх постановок.

У складному і постійно рухомому світі його хореографічного мистецтва все ж можна простежити магістральні лінії, так би мовити константи, які зазвичай є визначальними. До таких констант варто віднести хореографічно-театралізоване дійство і симфонізм. Ці обидва поняття об'ємні та багатожанрові [8, с. 21]. Вони ніколи не виходять з музично-хореографічної творчості балетмейстерів-постановників, а проблеми хореографічного симфонізму рівнозначущі на всіх етапах розвитку українського танцювального

мистецтва, об'єднуючи ці дві сфери. І виходячи з позиції сучасності, вони є завжди актуальні, бо помітно збагачують національну народно-сценічну хореографію України.

Симфонізм як широкообсяжна і основополагаюча категорія музичного мислення ще більш стверджує свої позиції в процесі творчої співдружності балетмейстера-постановника Павла Вірського з українськими композиторами під час їх тривалої роботи в Ансамблі. У багатьох його хореографічно-театралізованих концертних програмах чітко прослідковуються плідні ідеї жанрового синтезу. Добре розуміючи значення музичного оформлення своїх хореографічних вистав, славетний маг танцю мріяв у недалекому майбутньому втілити в життя свою давню фантастичну ідею про створення на базі Ансамблю свого авторського театру балету. І де-факто він досяг своєї мети. В ньому, окрім професіональних артистів балету і музикантів з високою філігранною технікою, в яких відчувалося злагоджене звучання всіх інструментів малого симфонічного оркестру, мало бути обов'язково присутнє дієве драматургічне співвідношення основних сценічно-хореографічних образів, їх синтетичне втілення не лише символічною мовою пластики тіла і мімікою, але й засобами музики, художнього оформлення театралізованого концертного видовища – при повній самоцінності першої.

Для досягнення такої самоцінності суттєву роль мав би відігравати саме принцип симфонізму, який, на думку Б. Асаф'єва, використовується для більш повного відтворення художнього задуму митця за допомогою послідовного та цілеспрямованого музично-хореографічного розвитку дії, що включає в себе інколи не лише протиставлення, але й перетворення тем і тематичних елементів хореографічних вистав [1, с. 49–61]. Дещо розширюючи поняття танцювального симфонізму, варто сказати, що цей різновид симфонізму це не тільки організація багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики але, крім того, і широке бачення життя в узагальнених, багатозначних, мінливих сценічно-хореографічних образах, які борються, взаємодіють, розчиняються один в одному, що знову ж таки дуже подібно до симфонічної музики [7, с. 123]. При цьому відразу ж треба зауважити, що застосування музичного терміну "симфонізм" до танцювального мистецтва є умовним, бо як і в музиці, на думку відомого митця і науковця К. Василенка, "танцювальні композиції можуть бути не лише ноктюрном і сонатою, але й симфонією". Це, безумовно, є чисто танцювальні форми (як і в музиці інструментальні) виконання, які охоплюють собою переважно світ почуттів і настроїв героїв художньо-хореографічних театралізованих постановок.

Танцювальні симфонії, що несуть у собі настрої та емоційні почуття, можуть бути програмними, тобто створюватись на певну багатопланову тему, яка розвивається не тільки в хореографічно-театральних формах, але й в музичному супроводі та художніх оформленнях. При цьому під симфонізацією танцю слід розуміти "принцип розвитку хореографічного матеріалу, який веде до нового якісного перетворення першообразу, початкового композиційного задуму". Цей прийом, а точніше – метод музично-хореографічного мислення, використовується у великих хореографічних постановочних формах, позаяк вимагаючи багато часу для розробки образу чи образів. Яскраві приклади симфонізації у хореографії можна побачити у І. Моїсєєва, В. Вронського, Ю. Григоровича, М. Петіпи, М. Фокіна та ін. [5, с. 252–255].

З розвитком народно-сценічної хореографії в Україні почали з'являтися і перші спроби симфонізації танцю у творчості Павла Вірського, до яких можна віднести, в першу чергу, його реалістично жанрові твори, які пронизують неповторний дух волелюбного народу – "Запорожці", "Ми пам'ятаємо", "Про що верба плаче", в яких хореографія тісно поєднувалася з елементами театралізації, музикою і художньо-декоративним оформленням. При виконанні пластичних рухів артистів балету важливе значення має їхній органічний зв'язок з метроритмічною будовою музичного супроводу малого симфонічного оркестру Ансамблю, зокрема, його темпоритмом, динамікою тощо. Тому як і в одному, так і в іншому виді мистецтва величезну роль у створенні сценічно-хореографічних образів відіграє музичний ритм. Саме музика задає танцю темпоритм вже в найпростіших формах.

Усе багатство і різноманітність танцювальних ритмів на сцені, що суттєво впливають на темп сценічного дійства і структурно-метричну організацію окремих хореографічних епізодів, передається, насамперед, виразною танцювальною пластикою виконавців і музикою. Водночас відносна автономність і самостійність танцювально-сценічного мистецтва, що бере активну участь у художньому синтезі, який зберігається навіть при найглибшій їх єдності, простежуються і в цьому випадку. При цьому помилкою є розглядати танець лише як просте, зриму вираження музики, базоване на точному "перекладі" музичного ритму у пластичний і буквальному "обтанцюванні" кожної ноти супроводжуючої музичної мелодії [3, с. 93].

Співвідношення музичного і танцювального ритму можуть бути різними. Користуючись музичними термінами, можна сказати, що вони можуть або йти в унісон (співпадати у кожному русі та звуці (наприклад, перші танцювальні пози і кроки у одноактному балеті "Ми пам'ятаємо", "Жовтнева

легенда") або утворювати своєрідну гетерофонію (солісти і унісонне виконання кардибалету з періодичним незначним орнаментальним прикрашенням як у танці "Гопак"), чи так би мовити у вигляді "підголосної" поліфонії (збігаючись в одних моментах і розходячись в інших – "Ми з України" – сольні пари і акомпанемент у "підголосках" кардибалету на півколі), або навіть поєднуватися за принципом поліфонії і контрапункту (збігатися лише в основних опорних точках при відносно незалежному перебігу мелодії і танцю як в хореографічній композиції "Ми пам'ятаємо" у сцені наростання емоційної народної напруги й протестних настроїв [15, с. 231]. Тут кожна танцювальна група веде свій пластично чіткий речитатив страждання, зливаючи його в спільному багатоголосому "зойковій муці народної".

Зв'язки між окремими елементами музики, ілюстративно-танцювального руху і фіксацією пози поступово перетворюються на аналогію між мелодичною та хореографічною фразою, реченням і, нарешті, цілим хореографічним твором. І саме завдяки взаємозв'язку музичного супроводу та хореографічного па (від французького – крок) окремий виразний рух, виконаний у відповідності до правил класичного танцю, дає змогу сприймати його як закінчений художньо-сценічний витвір.

У відтворенні танцювального симфонізму в одноактних балетах і композиціях "Жовтнева легенда", "Про що верба плаче", "Казка про любов", "Катерина", хореографічних картинах "Ми пам'ятаємо" та "Хміль" славний балетмейстер широко використовує такі прийоми як додаткові способи (перекличка-повтор, хвиля, басса-остинато, "підголосна" поліфонія, збільшення-зменшення, запізнювання, узгоджений контрапункт), за допомогою яких ефектно посилюється технічний, художній або драматургічний бік певного хореографічно-сценічного дійства [6]. Підтвердженням цього можуть слугувати слова реформатора балету Ж. Новерра, який влучно характеризує значення музики для хореографічного твору, справедливо вважаючи, що музика для танцю є подібним до того, чим є слово для музики. Цим порівнянням він акцентує увагу на тому, що музичний супровід являє собою або повинен являти своєрідну програму, що визначає і зумовлює пластичні рухи та акторську гру кожного танцівника. Саме він, виробивши концепцію художньо-сценічного образу, своєю високою виконавською майстерністю, так би мовити, "ліпить" з допомогою символічної лексики танцю, міміки і пластики сценічно-театральний образ свого героя, передаючи художній задум балетмейстера-постановника і роблячи його дохідливим та зрозумілим для широкої глядацької аудиторії [11, с. 118]. А все це і викликає підвищений емоційний сплеск асоціацій у поціновувачів цього виду мистецтва.

Танцювальний симфонізм у творчості Павла Вірського, як частина живого творчого процесу, являє собою велику художню й естетичну цінність. Найкращі його зразки відображають багатобарвне і складне життя людей. І саме крізь призму симфонізму глядачі, можливо, краще могли розгледіти, зрозуміти внутрішній душевний стан сценічних персонажів, їх взаємостосунки з оточуючим середовищем [15, с. 230–232].

Про танцювальне симфонічне втілення цієї ідеї вже на цьому етапі його плідної роботи в ансамблі свідчить художньо-сценічна композиція "Про що верба плаче" на музику І. Іващенко, в якій славнозвісний балетмейстер намагається відшукати особливі форми художньої виразності, що відповідають глядацьким запитам. Формуються різноманітні задуми жанрових побудов різнопланових концертних номерів, хореографічних композицій та сценічно-театралізованих картин і камерних мініатюр, старанно вивіряються характерні прийоми, принципи музичного оформлення художньо-сценічних номерів-постановок.

Симфонічна інструментовка народних мелодій у виконанні оркестру ансамблю, висока техніка звучання – все це сприяє передачі різних емоційно-психологічних переживань сценічних героїв. У жанрових хореографічних сценах за тим чи іншим художньо-сценічним образом закріплюються характерні інтонаційні барви і обертання так званіми лейтхарактеристиками.

Кожна хореографічно-театралізована картинка ("Подоланочка", "Чумацькі радощі") стверджує свою ієрархію музично-виражальних засобів і форм, надаючи художньо-пластичному образу неповторної палітри, в якій контрастний душевний стан підкреслює різноманітні сторони поведінки персонажів. При цьому музика нібито відшукує прямі зв'язки із створеним танцювально-сценічним образом, доповнюючи його характеристику. Крім того, вона підтримує неповторність гармонії, що притаманна українській музиці взагалі, перекидаючи місточки з сьогодення в минуле. Сучасне "переживання" музики воскрешає, сценічно реконструює давнину, постійно нагадуючи про неї. Важливо підкреслити, що саме ідея жанровості тих подій, що висвітлювалися в кожному хореографічному дійстві, відтвореному Павлом Вірським, мали важливе значення і впливали на підбір і пошук музичного матеріалу для його сценічно-хореографічних постановок.

Проблема єдності танцювальної, театральної і музично-драматургічної тканини хореографічного твору, як однієї з найважливіших складових елементів в самотутності будь-якої сценічної постановки

та її художньої цілісності, все частіше, починаючи з другої половини 60-х років минулого століття, простежувалася у творчості видатного майстра української хореографії. Саме у підході до вирішення цієї проблеми, яка вбирає в себе цілу низку питань, віддзеркалюється, як правило, і своєрідність творчого почерку, і міра новаторства автора хореографічно-театрального дійства з іншими художніми явищами ("Ляльки"). Безумовно, працюючи над синтезом танцювально-музичної драматургії, балетмейстер-постановник повинен був завжди чітко виявляти суть або іншими словами творче зернятко, з якого виростає все сценічне дійство.

Одним з основних напрямків жанрових зв'язків танцювально-музичного мистецтва в народно-сценічній хореографії Павла Вірського, які визначали його суттєві стилістичні особливості, було, в першу чергу, різке збільшення можливостей досягнення цілісності музично-танцювальної композиції, що було здавна властиво симфонічному циклу [4, с. 90–96]. Шлях до нового лежав на перетинанні народно-сценічної і класичної хореографії зі сферою інструментальної музики малого симфонічного оркестру його Ансамблю. Фактично хореографічний і музично-інструментальний цикл являють собою симбіоз народно-танцювального мистецтва і звучання симфонічного оркестру. Це органічне об'єднання, яке спиралося на тісне взаємопроникнення танцювального та інструментального "письма" має суттєві наслідки структурно-композиційного характеру. Отже, введення всесвітньовідомим балетмейстером малого симфонічного оркестру в структуру циклу дало відчутний поштовх для переосмислення і значного розширення виразності та технічного потенціалу музичних засобів танцювального жанру. Оскільки саме завдяки цьому і стало можливим досягнення іншого рівня музично-концептуальної єдності циклу [2, с. 69–76], варто зосередити увагу на дослідженні нових елементів танцювальної і музичної мови та деяких питаннях композиції.

Тема симфонізму у творчості Павла Вірського – складна і багатопланова. В ній стільки напрямків і проблем, що розкрити її в повній мірі в цьому дослідженні (в межах цього завдання) сповна неможливо через обмежені рамки обсягу представленої роботи. Тому спробуємо розглянути лише деякі тенденції розвитку танцювального симфонізму у його творчості за період роботи в Державному заслуженому академічному ансамблі танцю України.

Одним з важливих результатів синтезу танцювального і музичного мистецтва було встановлення нової системи взаємозв'язків між ними, при якій роль музики у формуванні пластичної образності сценічного дійства суттєво зростає. А це, в свою чергу, інколи навіть призводить до зміни організації всієї тканини хореографічної вистави. Симфонічний оркестр бере на себе функцію традиційного супроводу танцювально-сценічного дійства в розкритті тематики театралізованої хореографічної вистави. Проте це вже був якісно новий тип музичного супроводу, який набув настільки широкого потенціалу художньо-виражальних можливостей, що може бути поставлений в один ряд з танцювальною лінією як рівноцінний за своєю художньою значущістю, як її невід'ємний атрибут [8, с. 51].

Основною функцією музично-інструментальної партії малого симфонічного оркестру Ансамблю стає створення тонко нюансованого психологічного тла, яке досить чутливо реагує на зміни відтінків, висловлених символічною мовою танцю емоцій сценічних персонажів. Це нібито звукова матеріалізація конкретної чуттєво-емоційної гами, закладеної у поетичну канву художньо-сценічного дійства видатного балетмейстера. Засобом досягнення цієї виразної якості, особливе ставлення до тембрової сторони звучання, а саме – широке використання тембру у конкретно виділеного звукового сигналу, здатного викликати певні емоційні реакції сценічних героїв, які створювали певний настрій, що робить симфонічний оркестр Ансамблю сильним засобом психологічної орієнтації як виконавця, так і глядача. Технічна проблема найчастіше вирішувалася наступним чином: партія музичного супроводження будувалася або у вигляді поліфонічно розвиваючого комплексу елементів танцювальної мелодії, або тривало витриманими акордними сполученнями, які створювали деяке тембро підсилене "звукове середовище" [3, с. 106–111], тобто тло на яке балетмейстером накладається танцювальна мелодія (прийом хореографічного симфонізму – "бас-остинато" у одноактному балеті "Про що верба плаче" в епізоді, який нагадує про війну, чи в "Запорожцях" /у вправах із списками як військової зброї/). Безумовно, що вищезначені способи фактурної організації є лише окремою сценічною схематизацією, яка часто використовувалася в численних художньо-хореографічних композиціях Павла Вірського і потребує додаткового вивчення в рамках окремого мистецтвознавчого дослідження.

Одночасна поява в сценічній композиції декількох солістів-танцюристів сприяє активізації театральнo-драматичних елементів у хореографічному дійстві. В цьому сенсі танцювальна мініатюра як жанр, якому традиційно властива деяка театральність музично-хореографічного дійства, безумовно, мала вплив на всю хореографію концертної вистави [13, с. 39–44]. А участь у ній чоловічих і жіночих солістів, окрім можливостей їх колористичного співставлення, дозволяє персоніфікувати художньо-сценічні образи, представлені у тих чи інших хореографічних картинках, як символічною мовою танцювальної пластики, так і музичними засобами. Крім того, наявність

декількох сценічно-образних героїв хореографічних композицій збільшує можливості контрасту, ускладнює роль музично-симфонічного супроводу, його образно-виразну "автономність", досягаючи при цьому високого рівня танцювально-музичної сценічності, де наскрізний розвиток тематизму в музичній частині сприяє цілісності всієї хореографічної композиції. Наочним прикладом може слугувати хореографічна постановка "Подоланочка", яка свідчить про високий рівень українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Завдяки використанню танцювального симфонізму в постановочній роботі та збагачення його композиційних і драматургічних можливостей принципами музично-симфонічного оркестрового звучання, дозволило простежити основні напрямки жанрового синтезу в художньо-хореографічних сценічних діях, зокрема: "Добрий вечір" – урочисто-етнографічний; "Червона калина" – обрядово-фантазмагоричний; "Новорічна метелиця" – традиційно-карнавальний у постановці видатного майстра сцени. Навіть проведений візуальний аналіз цих високохудожніх хореографічних творів дозволяє, з одного боку, визначити деякі загальні особливості сучасного розвитку народно-сценічного танцю, а з іншого – дати відповідь на раніше поставлене питання про роль тенденцій симфонізації і театралізації в процесі жанрової еволюції української народної хореографії Павла Вірського [5, с. 254].

Вочевидь, що саме процес жанрового синтезу, який так властивий сучасній музичній творчості в цілому, не лише здійснив глибокий вплив на загально-стильові риси національної хореографії, але й послугував вихідним імпульсом для формування українського народно-сценічного танцювального мистецтва в самостійний жанровий різновид, який в повній мірі заявив про себе в авторському театрі балету славетного митця. Все це і дає підстави констатувати домінуюче значення тенденцій симфонізації і театралізації у динамічному розвитку драматургії його народно-хореографічного мистецтва. Реальність дій цих тенденцій, які безпосередньо були втілені в процесі жанрового синтезування, відкриває настільки широкі перспективи, що дозволяє говорити про те, що шлях подальшої еволюції жанру лежить саме у цьому художньому напрямі, зумовлюючи інтенсивний розвиток у творчій співпраці композиторів, музичні твори яких були використані в народній хореографії Павла Вірського. В ній чітко простежується і хореографічна поліфонія, в якій, зокрема, особливого значення набуває збільшення хореографічного малюнка, що відбувається завдяки композиційній вибудові концертного твору і виконанню танцювально-пластичних рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі ("Лісоруби", "Ми з України") [5, с. 253]. При образно точному підборі пластичних рухів, танцювальних комбінацій, темпоритму та інших технічних засобів хореографії можна відтворити різноманітні настрої сценічних персонажів, як, наприклад, відбувається у музиці при співзвучності музичних звуків створюються мелодії, мажорні або мінорні, так і настроїв танцю може створюватися вибудованими балетмейстером-постановником композиційними лініями, позами, темпоритмами і різноманітними комбінаціями пластично-танцювальних візерунків.

Традиції танцювального симфонізму, започатковані ще в класичних балетних спектаклях на оперній сцені в попередні роки, були вдало використані Павлом Вірським у народно-сценічній хореографії його авторського театру балету, артистами якого був весь творчий колектив Ансамблю [4, с. 64]. Балетмейстер серцем відчував духовні прагнення людей, подих і пульс часу, постійно висуваючи все нові новаторські ідеї симфонізації українського народно-сценічного танцю у своїх хореографічно-театралізованих постановках. В його сценічних героях часто відчуються навички класичної школи танцю, які вдало поєднуються з народною, зберігаючи при цьому національно-образний колорит. У роботі над моделюванням художньо-сценічних образів він використовує весь наявний комплекс пластичної виразності, який є стрижнем технічного арсеналу кожного артиста балету його творчого колективу.

Вводячи елементи симфонізації в народно-хореографічне мистецтво, Павло Вірський немовби прагне відтворити вимір накопиченого досвіду української танцювальної культури минулого і сучасного. У хореографічній симфонізації його складних художньо-сценічних постановок не просто реконструюється час, а нібито відроджується історичне минуле, тобто те, що повинно зберігатися і передаватися з покоління в покоління.

Загальне симфонічне звучання у відтворенні сценічних подій гнучко розгортає єдиний потік різноманітних імпульсів, що впливають на сприйняття цілісності зримих хореографічних композицій. І в тих випадках, коли митець, звертаючись до постановки великих художніх композицій або камерних мініатюр, чи одноактного балету ("Жовтнева легенда"), частково залежить від першоджерела, він зазвичай використовує закони симфонізації і сучасного розуміння музично-хореографічної образності. Відчутну роль в цьому відіграє не тільки музичний матеріал, але й характер його виконання та інструментовка. Наочно це прослідковується у загальновідомій художній композиції "Сестри", в якій саме симфонізація танцю надає певний характер, відображаючи задум,

фіксуючи звукову атмосферу часу і всіляко прагнучи до об'єктивності її відтворення. Це звукове середовище всевладне, всепоглинаюче, тому що може форсувати музичне звучання, здійснюючи образ підвищеної звукової емоційності, чи навпаки. На межі звукового сприйняття і в контексті із задумом хореографічно-музичного твору несподівано виникає музична "пауза", а потім звучить, нібито народжуючись, мелодія. І глядач відчуває, що перед ним відкрився інший світ – світ спокою і гармонії, що передається крізь призму пластичних рухів артистів балету його творчого колективу.

У симфонічно-хореографічних творах Павла Вірського все – і танцювальна лексика, і музика "працюють" нарівні, утворюючи органічний зв'язок, який є важливим засобом реалізації єдиного художнього задуму балетмейстера. Активність сприйняття музичних інструментовок, їх певна спрямованість зумовлені бажанням допомогти почути "перешкоди", які іноді трапляються в реальному житті людей. Разом з композиторами балетмейстер-постановник постійно експериментує в творчих рішеннях і веде пошук, в якому робиться спроба знайти шляхи подальшої симфонізації танцю при створенні художньо-сценічної образності, враховуючи при цьому можливості української народної хореографії.

Ці експерименти підкреслюють важливість і необхідність ще на етапі режисерсько-балетмейстерського задуму звертати увагу на музичне вирішення хореографічних номерів, що допомагає постановнику більш виразно втілити свої ідеї в створюваний ним художній витвір. Бо, як відомо, замало вибудувати наскрізну дію сценічних персонажів, окремі епізоди, загальне музичне вирішення майбутнього твору – слід на повну силу відчути подих часу [14, с. 83–87]. Цей важливий принцип є суттєвим у творчості славного балетмейстера, тому що, як він неодноразово підкреслював, потрібно "почути час", щоб, так би мовити, з підняттям завіси минулого, глядач міг краще зрозуміти поведінку, думки і почуття людини тогочасної епохи, які артисти його балету передають символічною мовою танцю.

З досвіду своєї попередньої роботи на оперній сцені Павло Вірський розумів, що саме симфонізація танцювального мистецтва має можливість ліпше сценічно відобразити і живу звукову та образно зриму тканину того чи іншого часу. А досягається це тільки тоді, коли з першого танцювального руху музика буде не простим додатком, не ілюстрацією, як наголошувалося раніше, до зображуваного на сцені хореографічного дійства, але й суттєвим елементом художньо-театрального задуму як композитора і художника, так і балетмейстера-постановника.

Немає сумніву, що симфонізовані твори були побачені та почуті митцем вже на стадії авторського задуму майбутнього художнього твору, ще в так званій "літературній основі" композиційного сценарію в цілісно-образній системі, де і проблема музичного вирішення задуму балетмейстера-постановника вже була не формальною ланкою. Але симфонізація хореографічного твору, вдала інструментовка, гармонійність музичного сприйняття можуть стати суттєвим компонентом лише у тому випадку, якщо з першого кроку буде відтворено не тільки емоційне, але і змістове навантаження [1, с. 123–129]. Проблема була саме у тому, щоб з самого початку, на рівні композиційного сценарію правильно розподілити, так би мовити ролі між всіма складовими елементами хореографічної симфонізації, зрозуміти діапазон і межі дій кожного компонента.

При цьому не можна обійти увагою і те, що не існує й не може бути єдиних канонів, бо окремий танцювальний рух або пластичний жест може бути засобом емоційно-психологічного або іншого авторського завдання, виконуючи символічну чи будь-яку іншу функцію. В окремих випадках аналогічне завдання може виконувати і музика, допомагаючи виконавцю у різнопланових художніх композиціях. Цей, так би мовити, "пристрій" може відбуватися через усунення або контрапунктичне співвідношення, а може і взаємодією однакових за характером музично-танцювальних елементів. Але у проведенні головної теми хореографічної композиції, камерної мініатюри або одноактного балету, як і побічних тем, турбота про оркестровку і динамічну єдність всіх художніх засобів залишається найважливішою. Це наочно можна прослідкувати в численних театралізованих хореографічних постановках Павла Вірського.

Завдяки досвідченому балетмейстеру і диригенту інакше усвідомлюється ідея розвитку і симфонізації української народно-сценічної хореографії. При цьому не сума компонентів, де кожен своїми окремими ознаками доповнює, уточнює чи ілюструє суміжні з ним за напрямом або контрастом, а певний єдиний потік симфохореографічного бачення, де, так би мовити, "чисті" ролі кожного компонента трансформуються, набуваючи образно-симфонічну партію і поглинаються єдиним рухом, що відповідає загальній мистецькій драматургії, цілісній авторській концепції.

Саме симфонізація народно-сценічного танцю зі своєю поліфонічною структурою художнього образу завдяки збільшенню хореографічного малюнка, за рахунок виконання танцювальних "па" і рухів (не тільки ідентичних, але й діаметрально протилежних) у різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі дає той синтез, на основі якого, на думку Павла Вірського, і має розвиватися українська народно-сценічна хореографія.

Його багаторічна балетмейстерська творчість була пронизана народними традиціями та художніми інноваціями. Поряд з сценічними персонажами "першого плану", він був чудовим

майстром і сцен "другого плану", показуючи їх масштабно, образно, як це наочно простежується у його окремих танцювально-симфонізованих розробках ("Жовтнева легенда"). Легендарний митець прагнув у різноманітних формах танцю, в плані широких узагальнень, органічно вводячи в них основних сценічних героїв, розкрити щось нове, до цього часу майже ніким не використане симфонічне бачення українського народно-сценічного танцю в театралізованій формі.

Традиції музично-танцювального симфонізму, драматизм сюжетних ліній, конфліктних ситуацій створювали атмосферу театрального дійства під час виступу Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР. Музика впроваджувала бурхливу хореографічну стихію в багатопланову сценічну постановку, була засобом оновлення стародавніх українських традицій, приваблюючи своєю дієвістю і змістовністю.

Симфонічно-хореографічна музика у виконанні оркестру Ансамблю відкривала і розширювала кордони можливостей народно-сценічної хореографії за рахунок освоєння природної специфіки її побудови. Розвиток національної хореографії без таких зв'язків був неможливим. Музичне і хореографічне вирішення всіх концертних номерів є прикладом високої артистичності виконавців і талановитості втілення славетним балетмейстером поставлених завдань. Про це неодноразово писала преса багатьох країн [9]. Павло Вірський набагато випередив світову практику, запропонувавши різноманітні варіанти побудови симфонічно-хореографічної драматургії в народній хореографії ("Про що верба плаче", "Чорне золото"). Творчі здобутки всесвітньо відомого митця відкрили ще один пласт національно-хореографічної культури. Освоєні сюжети дійсності відтворювалися балетмейстером у формах традиційного музичного театру народного танцю, передачі емоційно-психологічних переживань сценічних персонажів символічною мовою танцю, вільною пластикою, мімікою і жестами. Реальні процеси – трудові, соціальні, історичні – переплітаються, театралізуються, створюючи основу для народження середовища й творчої атмосфери, яка базується на правомірності симфонізму в музично-хореографічному мистецтві.

Багаторічні творчі напрацювання Павла Вірського, створені за законами симфонізму, були різноманітні за ідейно-художнім завданням, несли в собі елементи нового, незвичного, в якійсь мірі нетрадиційного, в роботі тогочасних танцювальних колективів. Новий час вимагав і сучасніших методів сценічного відображення, які постійно оновлювали і музику, і пластичну мову танцю, і, безумовно, його невичерпні технічні можливості. Елементи симфонізації народжували незвичний багатобарвний інтонаційний устрій танцювальних композицій, ускладнювали гармонію і малюнок народного танцю, темпоритм, змінювали темброву палітру хореографічних творів, розширювали кордони тональної системи, піднімаючи український народно-сценічний танець до рівня академічного у його численних театралізовано-танцювальних постановках. І це був закономірний, більш того – неминучий процес.

Павло Вірський прокладав шляхи новим творчим задумам, що мали "свіжу" як музичну, так і хореографічну художньо-естетичну виразність. Без постійних творчих пошуків балетмейстера цей процес був би неможливий і у загальному прогресі сучасного українського народно-хореографічного мистецтва. Все це і дає підстави стверджувати, що його творчість є живим доказом найтіснішого зв'язку народної хореографії з мистецтвом театральним і музичним. Ці сфери так сильно, органічно злилися у багаторічній роботі славетного балетмейстера, що все зроблене ним у сфері цього виду синтетичного мистецтва, носило чітко виражений музично-театральний характер. А художній стиль його народно-сценічного танцю, будучи самобутнім і яскравим, став також органічним ланцюгом загального стилю тогочасної епохи. І в цьому перевага новатора української народної хореографії у порівнянні з багатьма іншими балетмейстерами-постановниками його часу, бо вважаючи цей художній напрямок сценічної культури високим мистецтвом, він сміливо запроваджував у нього власне художньо-стильове новаторство з театрального мистецтва. А тому, використовуючи досвід попередньої роботи на оперній сцені, Павло Вірський намагається активно розвивати принципи "симфонічної пластики" в своєму танцювальному колективі. Він був одним з перших балетмейстерів України, хто переніс елементи балетного симфонізму з класичної хореографії до народної, порушивши тим самим монополію першої. Своїм новаторським експериментом, у фактично створеному ним авторському театрі балету, він довів, що народно-сценічний танець може бути представлений в широкому симфонічному значенні у театралізованих хореографічних постановках.

Симфонізація, як основна тенденція метафорично-узагальнених балетних форм його авторського театру народного танцю, головними виконавцями якого були артисти балетної трупі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР, збагатила візуально-музичну образність, надала помітної хореографічної поліфонії при створенні висококласних художніх творів як багатопланових подій. Тенденції симфонізації і театралізації й донині залишаються домінуючими у розвитку сучасного народно-хореографічного мистецтва, унаочнюючи напрямок розвитку, резерви збагачення композиційних, музичних

і драматургічних можливостей та стилістичного синтезування танцювального мистецтва. Вони відкривають перспективи подальшої еволюції професійної народно-сценічної хореографії.

Таким чином, можна констатувати домінуюче значення елементів симфонізації і театралізації народно-сценічної хореографії Павла Вірського. Аналіз дослідження його кращих художніх постановок дає підстави вважати, що дія цих тенденцій, безпосередньо втілених у процес жанрового синтезування, відкриває досить широкі перспективи для творчої роботи хореографів-постановників і тим самим підтверджуючи впевненість в тому, що шлях подальшого розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва знаходиться саме у цьому напрямку.

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Асафьев Б. В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1974. – 296 с.
3. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
4. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – К.: Мистецтво, 1971. – 132 с.
5. Василенко К. Український народний танець / К. Василенко. – К.: ІПКП, 1997. – 281 с.
6. Зырянов А. Приемы хореографического симфонизма : [электронный ресурс] / А. Зырянов // Специальный сайт для студентов-хореографов, изучающих КПП. – Режим доступа: http://dance-composition.ru/publ/rezhissura_tanca_baletnaja_rezhissura/priemy_khoreograficheskogo_simfonizma/32-1-0-103.
7. Красовская В. Статьи о балете / В. Красовская. – Л.: Искусство, 1978. – 340 с.
8. Крылова А. Вопросы театраллизации и симфонизации / А. Крылова. – М.: Советский композитор, 1992. – 78 с.
9. Литвиненко В. А. Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі / В. А. Литвиненко // Вісник КНУКіМ. Серія "Мистецтвознавство". – К., 2007. – Вип. 20. – С. 65–72.
10. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підруч. / В. А. Литвиненко. – К : Альтепрес. – 2008. – 467 с.
11. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новер. – М.; Л.: Academia, 1927 – 156 с.
12. Павло Вірський : [життєвий і творчий шлях] / П. Вірський, упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 320 с.
13. Советская музыка : проблемы симфонизма и музыкального театра. Сборник трудов, Вып. 96, М., 1988. – 148 с.
14. Сыров В. Симфоническое творчество Бориса Тищенко. Проблемы драматургии и стиля. Диссерт. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / В. Сыров, Горький, 1980.
15. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Ю. Станишевский. – К.: Муз. Україна, 2008. – 411 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naia forma kak protsess / B. V. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Asaf'ev B. V. O balete. Stat'i. Retsenzii. Vospominaniia / B. V. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1974. – 296 s.
3. Aranovskii M. Simfonicheskie iskaniiia / M. Aranovskii. – L.: Sovetskii kompozitor, 1979. – 287 s.
4. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu / H. Borymska. – K.: Mystetstvo, 1971. – 132 s.
5. Vasylenko K. Ukrainyskyi narodnyi tanets / K. Vasylenko. – K.: IPKPK, 1997. – 281 s.
6. Zyrianov A. Priemy khoreograficheskogo simfonizma : [elektronnyi resurs] / A. Zyrianov // Spetsial'nyi sait dlia studentov-khoreografov, izuchaiushchikh KPT. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://dance-composition.ru/publ/rezhissura_tanca_baletnaja_rezhissura/priemy_khoreograficheskogo_simfonizma/32-1-0-103.
7. Krasovskaia V. Stat'i o balete / V. Krasovskaia. – L.: Iskusstvo, 1978. – 340 s.
8. Krylova A. Voprosy teatralizatsii i simfonizatsii / A. Krylova. – M.: Sovetskii kompozitor, 1992. – 78 s.
9. Lytvynenko V. A. Tvorchist P. P. Virskoho v mizhnarodnomu informatsiinomu prostori / V. A. Lytvynenko // Visnyk KNUKіM. Seriiia "Mystetstvoznavstvo". – K., 2007. – Vyp. 20. – S. 65–72.
10. Lytvynenko V. A. Zrazky narodnoi khoreohrafiі : pidruch. / V. A. Lytvynenko. – K : Altepres. – 2008. – 467 s.
11. Nover Zh. Zh. Pis'ma o tantse i baletakh / Zh. Zh. Nover. – M.; L.: Academia, 1927 – 156 s.
12. Pavlo Virskyi : [zhyttievyi i tvorchyi shliakh] / P. Virskyi, uporiad. Yu. V. Vernyhor, Ye. I. Dosenko. – Vinnytsia: Nova knyha, 2012. – 320 s.
13. Sovetskaia muzyka : problemy simfonizma i muzykal'nogo teatra. Sbornik trudov, Vyp. 96, M., 1988. – 148 s.
14. Syrov V. Simfonicheskoe tvorchestvo Borisa Tishchenko. Problemy dramaturgii i stilia. Dissert. na soisk. uchen. step. kand. iskusstvovedeniia / V. Syrov, Gor'kii, 1980.
15. Stanishevskii Iu. Ukrainskii baletnyi teatr : istoriia i sovremennost' / Iu. Stanishevskii. – K.: Muz. Ukraїna, 2008. – 411 s.

Сташевський Андрій Якович
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії, історії музики
та інструментальної підготовки Інституту
культури і мистецтв Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка
e-mail: astash@ukr.net

ПРИЙОМИ ГРИ МІХОМ У БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ (на прикладі творів сучасних українських композиторів)

Стаття присвячена огляду і систематизації найтипівіших міхових прийомів гри, розповсюджених в сучасному баянному мистецтві. Розглядається специфіка їх виконання, надаються приклади художнього втілення цих прийомів на зразках музичних творів. Пропонується класифікація міхових прийомів гри за основними їх типами і різновидами.

Ключові слова: міхові прийоми гри, тремоло міхом, рикошети, баянне виконавство, баянна музика, українські композитори.

Сташевский Андрей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Приемы игры мехом в баянном искусстве (на примере произведений современных украинских композиторов)

Статья посвящена обзору и систематизации наиболее типичных меховых приемов игры, распространенных в современном баянном искусстве. Рассматривается специфика их исполнения, приводятся примеры художественного воплощения этих приемов на образцах музыкальных произведений. Предлагается классификация меховых приемов игры в соответствии с основными их типами и разновидностями.

Ключевые слова: меховые приемы игры, тремоло мехом, рикошеты, баянное исполнительство, баянная музыка, украинские композиторы.

Stashevs'kyi Andrii, doctor of arts, Professor, head of Department of theory, history of music and instrumental training Institute of culture and arts of Taras Shevchenko Luhansk national University

Tricks bellows playing in button accordion art (on the example of works by contemporary Ukrainian composers)

The article is devoted to the review and systematization of the most common fur playing techniques, common in modern button accordions art. We consider the specifics of their execution, are examples of art embodiment of these techniques on samples of music. Proposed classification fur bellows techniques in accordance with the basic types and varieties.

Bellows shake – taking game using periodic changes bellows on one sound or tune that runs multi-directional movements bellows in a slow, moderate or fast pace. Traditionally, the reception bellows tremolo is performed by the movement of the left half a length, i.e. the left hand. Although in recent years increasingly using technology tremolando and right hand. This technique is offered in the episodes with long-term bellows tremolo for the purpose of reasonable distribution of muscular work required for its execution, between both hands.

Rarely used execution even start groups on compression bellows (so-called reverse tremolo). In turn, the game three share (trainig) structures by conventional tremolo provides for the execution of the first share of each group in turn in different directions of movement of the bellows, i.e. resinate compress. The conventional tremolo bellows has gained the most widespread application as the original bayan left in the modern practice of composition and genre of arrangements and transcriptions for accordion instrumental and orchestral music.

Conventional bellows shake – perform sequential multi-directional movement of the bellows hold with fingers pressed keys. Thus, the beginning sound of the two paired groups will always be in open bellows.

Combined bellows shake deducts fingers on the keys only in the middle of the group and removing them only at the moment of switching, movement bellows at first the fate of each new group is in the direction of the last fate of the previous group. That is, it combines the versatility of movement bellows with unidirectionality.

Asymmetric normal bellows shake – performing groups with heterogeneous metric (dicots and triple) by taking regular bellows shake. In this case, the multi-directional alternating movement bellows coincides with the accent beats asymmetrical metric groups.

Asymmetric combined bellows shake – fulfillment by way of a combined shake chain groups with heterogeneous metric. Synthesized bellows shake is a combination of tremoulinas movement of the elements of normal and combined bellows shake.

Arrhythmic or wlnerable bellows shake – performance reception howoge bellows shake sound of the cascade without regular metrorhythmical organization. Most often it is free expedited and free slow motion, undulating aleatoric build. Bellows flams – performance short forslag (mostly chord textures) receiving bellows shake.

Ricochet sound effect arising from bellows shake furs and light strikes one part of the bellows on the right semi-casing accordions, thus a characteristic sound attack. From the French word ricochet means "bounce". In this case, actually the rebound (directly rebound) becomes small, independent movement of the lower part of the left half a length in compression immediately after a light blow its top in the upper part of the right half a length in conditions of slightly diluted bellows. It is this movement of the lower half a length and produces one extra sound attack on the already pressed.

Duplicate ricochet is a fragment of the main ricochet, which uses only ricocheting part, i.e. the impact of the upper part of the left semi-casing (bellows close) and then move lower.

Three-brained ricochet is the most common and not difficult in terms of performance development, exists in two versions: direct and inverse. Direct three-brained ricochet begins to bellows open (first fraction), then the bellows close in the second and third fraction (kick-rebound). Reverse the three-brained ricochet, on the contrary, begins to bellows close, then there is a bump-rebound correspond to the first and second fraction, and the third sounds through further bellows open.

Quadruple ricochet is also a widespread bellows performing. Its implementation technology reflects the execution method of ricochet on the basis of direct Three-brained rebound with the mandatory withdrawal of the fingers from the keys between the fourth and first stakes in each link.

Atically and continuous ricochets include in their performance technique broader involvement of all resource of instrumente, namely active alternate work almost all four corners of bellows of accordions.

So, a wide variety of original techniques bellows that are used in performing and composing spheres bayan creativity, is a bright and colorful timbre is sonorous complex that its distinctive sound greatly enriches the system of expressive means of modern bayan music broadcasting.

Key words: bellows techniques of playing, bellows shake, ricochets, button accordions performance, button-accordions music, Ukrainian composers.

Міхові прийоми гри (насамперед, прийоми міхового тремоло) – це імманентні способи віртуозно-інструментального виконання на баяні, що "емігрували" з минулих часів широкого побутування фольклорного гармонікового музикування. Тобто з часів, коли цей колоритний прийом значно впливав на саму манеру й стилістику всього виду гармоніково-інструментальної культури. За спостереженням І. Єргієва, міхове тремоло, тобто віртуозне репетиційне дроблення витриманого тону, в професійній баянній сфері набуває значення специфічного баянного штриха, а в новій музиці цей прийом отримує подальших модифікацій завдяки композиторсько-виконавським пошукам нових сонорних засобів з метою передачі різноманітних образно-емоційних сфер музики [2, с. 74–75]. В сучасній методичній літературі більшість міхових прийомів достатньо описані (роботи М. Давидова, Ф. Ліпса, В. Семенова та ін.). Попри це у вітчизняному музикознавстві поки що не існує робіт з повної і ретельної характеристики та систематизації усіх різновидів цих специфічних способів гри, а тому метою цієї статті є здійснення аналітичного огляду та класифікації виконавських міхових прийомів у баянному мистецтві, а також висвітлення їх через зразки композиторської творчості сучасних українських авторів.

Отже, тремоло міхом – це прийом гри з використанням періодичної зміни міху на одному звуці чи співзвуччі [6, с. 1], який виконується різноспрямованими рухами міху в повільному, помірному чи швидкому темпі [1, с. 33]. Традиційно прийом міхового тремоло виконується рухом лівого півкорпусу, тобто лівою рукою. Хоча останнім часом усе ширше знаходить використання техніка тремоловання й правою рукою. Такий прийом пропонують в епізодах з довготривалим міховим тремоло з метою раціонального розподілення м'язової роботи, необхідної для його виконання, між обома руками. Техніка міхового тремоло з використанням руху правого півкорпусу (й правої руки) описана В. Шишиним [6, с. 3].

Найбільш поширеними видами міхового тремоло, що використовуються в сучасній баянній літературі, є звичайне (дводольне й тридольне) та комбіноване (дводольне й тридольне) тремоло міхом. Разом з тим, слід відзначити й появу нових різновидів і модифікацій цього прийому, заснованих на поєднанні окремих елементів звичайного та комбінованого тремоло.

Звичайне тремоло міхом – виконують почерговим різноспрямованим рухом міху з утриманням пальцями натиснутих клавіш. Таким чином, початок звучання дводольних парних груп завжди буде припадати на розтиск міху. Вкрай рідко використовується виконання початку парних груп на стиск міху (так зване, зворотне тремоло). У свою чергу, гра тридольних (тріольних) структур прийомом звичайного тремоло передбачає виконання першої долі кожної наступної групи почергово в різних напрямках руху міху, тобто розтиск – стиск. Прийом звичайного тремоло міхом набув найпоширенішого застосування як оригінальний баянний сонор у сучасній композиторській практиці й жанрі перекладень і транскрипцій для баяна інструментальної та оркестрової музики.

Комбіноване тремоло міхом передбачає утримання пальців на клавішах лише в середині групи та зняття їх тільки в момент зміни груп, рух міху на першу долю кожної нової групи здійснюється в напрямку останньої долі попередньої групи, тобто комбінується різноспрямованість руху міху з односпрямованістю. Так, під час виконання комбінованого тремоло напрям руху міху на початку груп у дводольних і тридольних структурах буде зворотнім на протигагу прийому звичайного тремоло: дводольні – почерговий (розтиск – стиск), тридольні – тільки на розтиск. Виконання останнього, тобто тридольного варіанту комбінованого тремоло має особливо яскравий і ефектний вигляд, з успіхом використовується не тільки в академічній сфері, а й у музиці легких жанрів. Один з різновидів комбінованого тремоло – виконання двох долей міховим рухом в одну сторону без зняття пальців з клавіш становить поєднання принципів міхового тремоло й пульсації (В. Зубицький Концертна партита № 2, III ч.).

Творчі експерименти з прийомом міхового тремоло призвели до появи й упровадження в композиторсько-виконавську практику нових різновидів цього способу гри, серед яких слід назвати такі: асиметричне звичайне тремоло, асиметричне комбіноване тремоло, синтезоване тремоло, аритмічне тремоло, міхові форшлагги.

Асиметричне звичайне тремоло – виконання груп з різнорідною метрикою (дводольних і тридольних) прийомом звичайного тремоло. У цьому випадку різноспрямоване чергування руху міху співпадає з акцентуацією сильних долей несиметричних за метрикою груп.

Асиметричне комбіноване тремоло – виконання способом комбінованого тремоло ланцюжка груп з різнорідною метрикою. Синтезоване тремоло – поєднання в тремолювальному русі елементів звичайного й комбінованого тремоло. Так, у Концерті для баяна з оркестром А. Сташевського спостерігаємо фрагмент, у якому дуольні групи виконуються звичайним прийомом тремоло, а тріольні, що йдуть за ними, комбінованим. Існують й зворотні варіанти синтезованого тремоло. Так, наприклад, у першій частині "Баскариади" В. Семенова зустрічаємо акордовий рух, у якому дуольні групи виконують комбінованим способом, а наступні, тріольні, звичайним. Аритмічне або вільноритмізоване тремолювання – виконання прийомом міхового тремоло звукового каскаду без регулярної метроритмічної організації. Найчастіше це вільноприскорені та вільноуповільнені міхові рухи, хвилеподібні алеаторичні побудови. Міхові форшлагги – виконання коротких форшлагів (переважно акордової фактури) прийомом міхового тремоло.

Рикошет – це " [...] звуковий ефект, що виникає в результаті тремолювання міхом та легких ударів однією з частин міху по правому півкорпусу баяна, завдяки чому виникає характерна атака звуку" [4, с. 53]. З французької мови слово *ricochet* означає "відскок". У цьому випадку власне рикошетом (тобто відскоком) стає невеличкий самостійний рух нижньої частини лівого півкорпусу на стиск відразу ж після легкого удару його верхньої частини об верхню частину правого півкорпусу в умовах незначно розведеного міху. Саме цей рух нижнього півкорпусу і виробляє ще одну додаткову атаку звуку на вже натиснутій клавіші. Цей прийом був винайдений експериментальним шляхом відомим музикантом Ф. Ліпсом, який і запропонував його до виконавської практики та вперше описав технологію його виконання. У сучасній баянній літературі композитори вдало й художньо-переконаливо використовують різні види рикошету – дводольний, тридольний, чотиридольний, п'ятидольний, безперервний.

Дводольний рикошет є фрагментом основного рикошету, в якому використовується лише рикоширувальна його частина, тобто удар верхньої частини лівого півкорпусу (стиск міху) з наступним ходом нижньої. Таким чином з'являється дубль-звук, тобто дві долі на одній утриманій пальцем ноті. Такий прийом використовують і в поодиноких випадках у вигляді цього окремого сегмента, й одночасно в комбінації з тридольним рикошетом. Наприклад, у партії правої руки – дводольний (на третю долю – пауза), у партії лівої – повноцінний тридольний.

Тридольний рикошет – найбільш поширений і не складний щодо виконавського опанування, існує у двох варіантах: прямий та зворотний. Прямий тридольний рикошет розпочинається на розтиск міху (перша доля), далі на стиск виконується друга і третя долі (удар-відскок). Зворотний тридольний рикошет, навпаки, розпочинається на стиск міху, тобто удар-відскок відповідають першій і другій долі, а третя звучить уже за рахунок подальшого розтиску міху. Обидва варіанти тридольного рикошету можуть виконуватися і без знімання пальців з клавіш (на звучанні одного звуку чи співзвуччя), і зі зніманням на стику груп, особливо в ситуації, коли звуковий матеріал змінюється на кожну окрему ланку рикошету. В плані ритміки тридольному рикошету підвладне відтворення різнорідних ритмічних малюнків на основі трьох елементів від рівномірних тріолей і до дроб-пунктиру.

Чотиридольний рикошет також є широко поширеним різновидом гри міхом. Технологія його виконання розроблена Ф. Ліпсом (описана в ним книзі "Мистецтво гри на баяні" [3]). Вона відбиває спосіб виконання рикошету на основі прямого тридольного рикошету з обов'язковим зняттям пальців

з клавіш між четвертою і першою долями в кожній ланці. Тобто четвертою долею після виконання ланки тридольного рикошету стає перша доля наступної ланки цього виду рикошету. А далі, після підйому пальців, розпочинається вже нова подібна ланка з чотирьох елементів. Як влучно підмітив В. Семенов, у техніці виконання цього виду рикошету присутній елемент комбінованого міхового тремоло [4, с. 54]. У цьому випадку дві суміжні долі (четверта і перша) через зняття пальців з клавіш звучать на одному напрямі міхового руху. Як і в ситуації з тридольним різновидом, ритміка чотиридольного рикошету передбачає виконання різних ритмо-комбінацій на основі чотирьох елементів, але ж у широкій практиці композитори використовують цей міховий прийом переважно із застосуванням періодично-остинатної ритміки.

Інший варіант виконання чотиридольного рикошету, який не передбачає зняття пальців з клавіш (на зразок тридольного його різновиду) і виконується за рахунок ударів по чергово внутрішнім та зовнішнім кутами верхньої частини лівого півкорпуса, поки що не знайшов широкого розповсюдження в художній практиці баяністів [4, с. 55]. Разом з тим, активне впровадження протягом останніх десятиліть в баянну літературу чотиридольного рикошету, який подекуди замінив традиційне міхове тремоло, значно розширило групу міхових прийомів, збагатило баянну темброво-сонорну палітру ще одним специфічним виражальним засобом.

П'ятидольний і безперервний рикошети передбачають у техніці їх виконання ширше залучення всього міхового ресурсу інструмента, а саме – активну по чергову роботу практично всіх чотирьох кутів баянного міху. Лише останнім часом ці види рикошету починають використовуватися у композиторській творчості (С. Губайдуліна "Et exspecto" та ін.). З приводу останнього різновиду слід зазначити, що його назва певним чином хоч і закріпилася в практиці баянного виконавства останніх десятиліть, проте виявляється не зовсім доцільною, оскільки не відповідає реальній сутності цього художнього явища. "Безперервно" може бути виконаний будь-який традиційний різновид рикошету (тридольний, чотиридольний) у зв'язано-ланцюжковому варіанті. У цьому ж випадку аналізований різновид логічніше класифікувати як багатодольний аритмічний.

Отже, широкий набір різноманітних оригінальних прийомів гри міхом, що з успіхом використовуються у сучасній виконавській і композиторській сферах баянної творчості, являє собою яскравий і колоритний темброво-сонорний комплекс, який своїм самотутнім звучанням значно збагачує систему виражальних засобів сучасного баянного мовлення. Підсумуємо в поданій таблиці класифікацію міхових прийомів, які використовуються в баянній музиці сьогодення (на прикладі творів вітчизняних композиторів).

Таблиця

Класифікація міхових баянних прийомів

Види	Підвиди	Приклади
міхове тремоло	звичайне дводольне	А. Білошицький Концертна партита №3 (I ч.)
	звичайне тридольне	В. Власов Імпровізація і токато
	комбіноване дводольне	В. Зубицький Концертна партита №1
	комбіноване тридольне (тріольна віддача)	В. Зубицький Сюїта №2 "Карпатська" (фінал)
	асиметричне (звичайне та комбіноване)	В. Зубицький Соната №2 "Слов'янська"
	синтез звичайного і комбінованого	А. Сташевський Концерт для баяна з оркестром
	аритмічне (вільноритмізоване)	В. Рунчак "Messe da Requiem"; А. Сташевський "Монолог-хід"
	міхові форшлагги	А. Сташевський Монолог-хід, Capriccio in modo jazz
рикошети	дводольний	А. Сташевський Capriccio in modo jazz
	тридольний прямий	В. Рунчак "Присвячення І. Стравінському"
	тридольний зворотний	В. Власов "Веснянка"
	чотиридольний	В. Зубицький Прелюдія і токато (кода)
	п'ятидольний	О. Скрипник Токато
	безперервний (багатодольний аритмічний)	у процесі розробки

Література

1. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давыдов. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 308 с.
2. Єрґієв І. Д. Український "модерн-баян" – феномен світового мистецтва : навч. посібник для вищих муз. навч. закладів / І. Д. Єрґієв. – Одеса: Друкарський дім, 2088. – 168 с.
3. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 157 с. 187.
4. Семенов В. Современная школа игры на баяне / В. Семенов. – М.: Музыка, 2003. – 216 с.
5. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Янтар, 2013. – 328 с.
6. Шишин В. И. Специфические приемы игры на баяне : метод. разработка / В. И. Шишин. – Ростов-на-Дону, 1991. – 23 с.

References

1. Davydov N. Teoreticheskie osnovy formirovaniia ispolnitel'skogo masterstva baiianista (akkordeonista) / N. Davydov. – K.: NMAU im. P. I. Chaikovskogo, 2006. – 308 s.
2. Yerhiiev I. D. Ukrainnyi "modern-baian" – fenomen svitovoho mystetstva : navch. posibnyk dlia vyshchikh muz. navch. zakladiv / I. D. Yerhiiev. – Odesa: Drukarskyi dim, 2088. – 168 s.
3. Lips F. R. Iskusstvo igry na baiane / F. Lips. – M.: Muzyka, 1985. – 157 s. 187.
4. Semenov V. Sovremennaia shkola igry na baiane / V. Semenov. – M.: Muzyka, 2003. – 216 s.
5. Stashevskiy A. Ya. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozysini tekhnolohii, instrumentalnyi styl : monohrafiia / A. Ya. Stashevskiy. – Luhansk : Yantar, 2013. – 328 s.
6. Shishin V. I. Spetsificheskie priemy igry na baiane : metod. razrabotka / V. I. Shishin. – Rostov-na-Donu, 1991. – 23 s.

УДК 791.43.01(477)

Демещенко Віолета Валеріївна
кандидат історичних наук, доцент
директор Інституту мистецтв
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: viola.6@mail.ru

ТВОРЧІ ПОШУКИ "ГЕНІЯ НАЙЩИРІШОЇ ПРОБИ" КІНОМИТЦЯ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Стаття присвячена дослідженню творчості відомого українського кінорежисера О. Довженка. Стаття висвітлює основні періоди творчості режисера, його вплив на формування радянської та вітчизняної кінематографічної школи. Розглядаються етапи творчості режисера, його внесок у формування поетичного кіно, зазначається особливості творчого підходу до створення фільмів, які стали завдяки творчості режисера вагомим мистецькою та культурною спадщиною не тільки для українського, але й для світового кінематографу.

Ключові слова: українське кіно, кінорежисура, кінопоетика, кіноповість, виразні засоби кіно, кіномова, кіномистецтво, кіноживопис.

Демещенко Виолетта Валерьевна, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Творческие поиски "гения искренней пробы" кинохудожника Александра Довженко

Статья посвящена исследованию творчества известного украинского кинорежиссера А. Довженко. Статья освещает основные периоды творчества режиссера, его влияние на формирование советской и отечественной кинематографической школы. Рассматриваются этапы творчества режиссера, его вклад в формирование поэтического кино, отмечается особенность творческого подхода к созданию фильмов, которые стали благодаря творчеству режиссера весомым художественным и культурным наследием не только для украинского, но и для мирового кинематографа.

Ключевые слова: украинское кино, кинорежисура, кинопоэтика, киноповесть, выразительные средства кино, киноязык, киноискусство киноживопись.

Demeschenko Violetta, Ph.D., Associate Professor Director of the Institute of Arts, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Creative search for "genius most sincere samples" filmmaking Alexander Dovzhenko

The article is dedicated to the research work of the famous Ukrainian film director Dovzhenko. The article highlights the main periods of the director, his influence on the formation of the Soviet and national film school. We

Література

1. Давыдов Н. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н. Давыдов. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 308 с.
2. Єрґієв І. Д. Український "модерн-баян" – феномен світового мистецтва : навч. посібник для вищих муз. навч. закладів / І. Д. Єрґієв. – Одеса: Друкарський дім, 2088. – 168 с.
3. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М.: Музыка, 1985. – 157 с. 187.
4. Семенов В. Современная школа игры на баяне / В. Семенов. – М.: Музыка, 2003. – 216 с.
5. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ: Янтар, 2013. – 328 с.
6. Шишин В. И. Специфические приемы игры на баяне : метод. разработка / В. И. Шишин. – Ростов-на-Дону, 1991. – 23 с.

References

1. Davydov N. Teoreticheskie osnovy formirovaniia ispolnitel'skogo masterstva baiianista (akkordeonista) / N. Davydov. – K.: NMAU im. P. I. Chaikovskogo, 2006. – 308 s.
2. Yerhiiev I. D. Ukrainnyi "modern-baian" – fenomen svitovoho mystetstva : navch. posibnyk dlia vyshchikh muz. navch. zakladiv / I. D. Yerhiiev. – Odesa: Drukarskyi dim, 2088. – 168 s.
3. Lips F. R. Iskusstvo igry na baiane / F. Lips. – M.: Muzyka, 1985. – 157 s. 187.
4. Semenov V. Sovremennaiia shkola igry na baiane / V. Semenov. – M.: Muzyka, 2003. – 216 s.
5. Stashevskiy A. Ya. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozysini tekhnolohii, instrumentalnyi styl : monohrafiia / A. Ya. Stashevskiy. – Luhansk : Yantar, 2013. – 328 s.
6. Shishin V. I. Spetsificheskie priemy igry na baiane : metod. razrabotka / V. I. Shishin. – Rostov-na-Donu, 1991. – 23 s.

УДК 791.43.01(477)

Демещенко Віолета Валеріївна
кандидат історичних наук, доцент
директор Інституту мистецтв
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: viola.6@mail.ru

ТВОРЧІ ПОШУКИ "ГЕНІЯ НАЙЩИРІШОЇ ПРОБИ" КІНОМИТЦЯ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Стаття присвячена дослідженню творчості відомого українського кінорежисера О. Довженка. Стаття висвітлює основні періоди творчості режисера, його вплив на формування радянської та вітчизняної кінематографічної школи. Розглядаються етапи творчості режисера, його внесок у формування поетичного кіно, зазначається особливості творчого підходу до створення фільмів, які стали завдяки творчості режисера вагомим мистецькою та культурною спадщиною не тільки для українського, але й для світового кінематографу.

Ключові слова: українське кіно, кінорежисура, кінопоетика, кіноповість, виразні засоби кіно, кіномова, кіномистецтво, кіноживопис.

Демещенко Виолетта Валерьевна, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Творческие поиски "гения искренней пробы" кинохудожника Александра Довженко

Статья посвящена исследованию творчества известного украинского кинорежиссера А. Довженко. Статья освещает основные периоды творчества режиссера, его влияние на формирование советской и отечественной кинематографической школы. Рассматриваются этапы творчества режиссера, его вклад в формирование поэтического кино, отмечается особенность творческого подхода к созданию фильмов, которые стали благодаря творчеству режиссера весомым художественным и культурным наследием не только для украинского, но и для мирового кинематографа.

Ключевые слова: украинское кино, кинорежисура, кинопоэтика, киноповесть, выразительные средства кино, киноязык, киноискусство киноживопись.

Demeschenko Violetta, Ph.D., Associate Professor Director of the Institute of Arts, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Creative search for "genius most sincere samples" filmmaking Alexander Dovzhenko

The article is dedicated to the research work of the famous Ukrainian film director Dovzhenko. The article highlights the main periods of the director, his influence on the formation of the Soviet and national film school. We

consider creative director stages, its contribution to the formation of "poetic cinema" noted feature creative approach to creating films that were due to creative director significant artistic and cultural heritage not only to Ukrainian but also for world cinema.

Development famous film director of Alexander Dovzhenko Ukrainian art is extremely remarkable that manifests itself in immortal cinema masterpieces of the artist with his particular style of Film, recognized not only by the Soviet, but also world cinema. Myths about filmmaking of the outstanding Ukrainian Oleksandr Dovzhenko trying to create and distribute even today, when society has stepped in the XXI century.

Great master's works are inexhaustible and multi-vector, philologists distinguish the special beauty of its language, artists emphasize the Dovzhenko's cartoon style, film find an innovator Ukrainian Dovzhenko cinema, art – bright creator and representative of world culture, writers – virtuoso artistic expression, publicist, known stands.

Alexander Dovzhenko lived and worked in difficult times of history, but that gave impetus to the canonization of its kind as a person in the cinema and creative person. This process began in the late 1920s, right after the movie "Zvenyhora" and "Arsenal" – the phenomenon is quite typical of the artistic life of the Soviet period, when politics and ideology influence and hang over the work of art circles as an integral part of the system. The world had to know about the achievements of the young socialist state, which created conditions for "the full development of national cultures" gave ground for the emergence of their own Soviet cinema. Dovzhenko received massive acclaim in a wide media USSR and abroad. His name became known, it acquired legendary significance, thus creating a mythological space around the artist that was characteristic of the 30s of the twentieth century.

Ukrainian writers, with whom communicated director, always emphasized his national identity, considered him a messiah Ukrainian cinematography, stressed its mission the revival of spiritual culture of the people.

In 30 years, Alexander Dovzhenko appeared as an original filmmaker, founder poetic cinema in the Soviet cinema.

His search for innovative ideas and author embodies creativity, launching a new direction in Soviet movies – poetic film, where she is a prose-poetic metaphorically rich, organic in nature, associated with increased descriptiveness, and therefore – zhyvopysnosti, justified itself not only the term "kinopoeziya" found supporters not only in domestic but also in world cinema. Poetry in his work is not an end in itself, but acts only one of the tools for a peculiar image of what he wanted to show people on the screen, it naturally permeates the entire artistic fabric film artist.

Dovzhenko shot his first sound film, "Ivan" in 1932, the social meaning of this painting is unpretentious, but composition, character and decor are different from others. Director abandoned young Soviet film tradition, deeply affected socialist realism when the screen stood turbine column of tractors, gears, paravozy. For grinding iron artist shows ordinary man with his ordinariness, emotions, hopes and doubts, joy and grief. On the first International Venice Film Festival in August 1934 took place a snippet of his film "Ivan". Since conflicts at Kiev Dovzhenko studio, especially after the setting of the film "Ivan", exacerbated, the director decided to go to Moscow and in 1933 started working on "Mosfilm".

In 1935 Dovzhenko awarded the Order of Lenin, and in autumn of the same year on the screens was "optimistic" movie "Aerograd", and in 1939 the screens out the historical and revolutionary epic – "Schors" staged at the Kiev Film Studio. Directed building plot on reports of military operations and Bogunskiy Tarashcha regiments commanded by Vasyl Bozhenko. They serve as a leading line to show the crucial role of education regular units of the Red Army to victory in the Civil War.

Movies Dovzhenko special, defined organic combination of figurative historicism thinking deeply creation of folk, national character, a combination of high-rise romantic thoughts with penetrating philosophical analysis of reality, rethinking poetics of folk art, a free application hiperbolizmu, grotesque, symbolism. These features are inherent creativity Dovzhenkiivskiy greatly enriched Ukrainian cinema.

Key words: Ukrainian cinema, directing movies, tale movies, expressive means of cinema, movies language, movies paintings.

Доробок видатного кінорежисера Олександра Петровича Довженка для українського мистецтва є надзвичайно визначним, що виявляє себе у безсмертних кіношедеврах митця з його особливим стилем кінорежисури, визнаним не лише радянським, але й світовим кінематографом. Міфи про видатного українського кіномитця Олександра Довженка намагаються творити й поширювати навіть сьогодні, коли суспільство зробило крок у XXI століття. Так, наприклад, публіцист Ігор Сьондюков на початку 2002 року назвав Довженка "мислителем, практично зовсім ще не прочитаним і не збагненим нами", "філософом і співцем краси й добра, митцем пророчої думки" [10].

Творчість великого майстра є невичерпною й багатовекторною: філологи виокремлюють особливу красу його мови, художники підкреслюють довженківський стиль карикатури, кінематографи вважають Довженка новатором українського кіно, мистецтвознавці – яскравим творцем і представником світової культури, письменники – віртуозом художнього слова, публіцистом, знаним трибуном [7, с. 257].

Українські науковці присвятили свої праці дослідженню життя та творчості видатного українського кіномитця, зокрема це роботи: С. Безклубенка [1; 2], Л. Госейка [5], В. Марочка [7], О. Мусієнко [8], Р. Корогородського [6], М. Шудри [11], де з різних позицій та точок зору розглядається творчість режисера. Творчість митця досліджували й розглядали у своїх роботах кінознавці, літератори, режисери та літературознавці, такі як: М. Бажан, Л. Брюховецька, В. Скуратівський, І. Дзюба, М. Ілленко, С. Тримбач, В. Панченко, І. Сьондюков, Є. Сверистюк, М. Собуцький.

Мета статті – дати характеристику творчості видатного українського режисера, який у своїх роботах звертається до національної культурно-мистецької спадщини та історії українського народу, започатковує нову школу поетичного кіно в українській кінематографії.

Олександр Довженко жив і творив у непрості часи історії, але саме це дало поштовх для своєрідної канонізації його, як особистості в кіномистецтві та творчої людини. Цей процес розпочався ще наприкінці 1920-х років одразу після фільмів "Звенигора" та "Арсенал" – явище цілком характерне для мистецького життя радянських часів, коли політика та ідеологія впливала й тяжіла над творчістю мистецьких кіл, як невід’ємна частка самої системи. Світ повинен був знати про досягнення молодого соціалістичної держави, яка створила умови для "всебічного розвитку національних культур", дала підґрунтя для виникнення свого власного радянського кінематографу. Довженко отримав масові схвальні відгуки у широкій пресі СРСР та за межами країни. Його ім’я стало відомим, воно набувало легендарного значення, тим самим створюючи міфологічний простір навколо митця, що було характерним для 30-х років ХХ століття.

Українські письменники, з якими спілкувався режисер, завжди підкреслювали його національну самобутність, вважали його месією в українській кінематографії, наголошували на його місії відродження духовної культури народу. У свою чергу письменники-великодержавники намагалися знищити національні мотиви творчості Довженка, схилити його в лоно пролетарського інтернаціоналізму та соцреалізму, комуністичний режим без ганьби використовував талант режисера задля оспівування химерних і утопічних переваг радянського способу життя та створення міфологічних концептів ідеологічного характеру [7, с. 18].

У своїй роботі "Історичний портрет Олександра Довженка" Василь Марочко звертає увагу на те, що самого художника, попри його виразні й почасти приховані літературно-мистецькі образи, національні пріоритети, намагалися одягнути в тоги інтернаціоналіста-ленінця, літописця комуністичних буднів, фундатора радянського кінематографа. "Чимало суперечливих і драматичних сторінок у біографії митця набули в монографічних дослідженнях ознак легенди, а почасти вигадок і відвертої фальсифікації фактів задля пошуку гучної сенсації. До таких "таємниць" належать перебування Довженка в армії УНР та його "загадкове" уникнення смертного вироку Реввійськтрибуналу. Своїм "звільненням" він, мовляв, зобов’язаний боротьбистам Шумському й Блакитному, а за іншою легендою – співробітникам ГПУ, які "завербували" Сашка й згодом відправили до Варшави та Берліна на дипломатичну службу. Щодо "дружніх зв’язків зі Сталіним – теж міф, що нагадує взаємини Орфея й Тирана. Вони зустрічалися в Кремлі чотири рази, однак не всі бесіди з "батьком народів" виявилися романтичними й теплими. Улесливі солоспіви Довженка на адресу Сталіна – це вимушений соціобіологізм, тобто закон збереження життя в умовах масового терору" [7, с. 19–20].

У 30-х роках Олександр Довженко постав, як самобутній кінорежисер, фундатор поетичного кіно в радянському кінематографі. Про своє минуле майстер згадує: "У червні 1926 року я просидів ніч у своїй майстерні, – підбив підсумки свого невлаштованого тридцятирічного життя, вранці пішов з дому й більше не повертався. Я виїхав у Одесу, влаштувався на роботу на кінофабрику як режисер. Таким чином, на тридцять першому році життя мені довелося знову починати життя й навчання по-новому: ні актором, ні театральним режисером я до того часу не був, у кіно ходив не часто, з артистами не знався й теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був" [2, с. 335].

Свої перші кроки в кінематографі режисер намагався зробити в комедійному жанрі. "Переключаючись на роботу в кіно, – згадував він в "Автобіографії", – я думав присвятити себе виключно жанру комічних і комедійних фільмів. І перший мій сценарій, зроблено мною для ВУФКУ – "Вася реформатор", – був задуманий, як комедійний, і перша режисерська проба на "п’ятсот метрів" – "Ягідка кохання" за власним сценарієм, написаним мною протягом трьох днів, теж була в цьому жанрі" [4, с. 30]. На жаль, роботи в комедійному жанрі не дуже вдавалися Довженку, тому він вирішив залишити цей жанр, перейшовши до пригодницького, відзнявши фактично свій перший фільм, що вийшов на екрани 1927 року, "Сумка дипкур’єра", критика на цю картину була досить доброзичливою.

Свої пошуки та новаторські ідеї автор втілює у творчості, започаткувавши новий напрям у радянському кіно – поетичне кіно, де сама проза є метафорично-поетично насиченою, органічною за своєю природою, пов’язана з посиленням зображальності, а отже – живописності, виправдавши себе не лише терміном "кінопоезія", знайшовши прибічників не лише у вітчизняному, а й у світовому кінематографі. Поезія в його творчості не становить самоцілі, а виступає лише одним із властивих для нього засобів зображення того, що він прагнув показати людям на екрані, вона органічно пронизує всю художню тканину фільмів митця [1, с. 43].

У творчості Довженка кінопоезія знаходить свій вияв навіть у задумах і назвах творів: "Життя в цвіті" (про І. Мічуріна), "Поема про море" (будівництво водосховищ дніпровського каскаду),

"Золоті ворота в комунізм" (про соціалістичні перетворення в українському селі), "Зачарована Десна".

У 1930 році Довженко створює свою знамениту картину "Земля", її одразу піддають гострій критиці видатні діячі радянської культури – В. Пудовкін, О. Фадєєв, Д. Бедний, який написав на неї злий фейлетон. Олександр Петрович болісно переживав критику, був готовий навіть до усунення його з лав кінематографістів. Фільм "Земля" став останнім шедевром "великого німого". Режисер часто говорив про те, що постановка цього фільму відбулася на зламі двох епох у період, коли суспільство переживало великі соціальні потрясіння й початок нового життя – колективізацію. Уже 26 лютого 1930 року керівництво "Українфільму" визнає, що "Земля" відповідає за своєю ідеологічною орієнтацією лінії партії та заходам, ужитим для земельної реорганізації в сільському господарстві. Завдяки своєму поетичному баченню картини режисер знаходить відряду для мистецького духу в неперевершеній красі природи. Павел Бляхін із Літературного бюро "Совкино" це дуже добре розуміє, заявляючи в газеті "Правда" від 29 березня 1930 року, що Довженко дав вільний хід своєму талантові й повністю відрізав класову боротьбу від змісту фільму, змінивши його політичне сприймання. Картина може бути такою небезпечною, що її не слід показувати глядацькому загалові, а критик Хрисанф Херсонський додає, що "Земля" викликає у глядача суперечливі почуття. Звинувачену в пантеїзмі та біологізмі картину громить у газеті "Известия" Дем'ян Бедний, написавши фейлетон "Філософи", бо вона має, на його думку, реакційну підкладку, захищає куркулів і оживляє журбу за минулим. Микола Бажан був один з тих не багатьох колег, які виступають на захист Довженка. Він виправдовує кінорежисера, стверджуючи, що не можна відірвати біологічно-фізіологічного підґрунтя людини від її соціального ества. "Уміння в кожній начебто дрібниці, у кожній події й емоції, у вчинкові відчувати глибоке дихання епохи, її суть, її цілеспрямованість – вміння не тільки спостережливого та чутливого художника, бо й сторожкого та чуйного бойця" [3, с. 27]. На захист Довженка став і його друг Ю.Яновський, який опублікував нарис "Голівуд на березі Чорного моря", у якому звеличував українського режисера, видав своєрідний карт-бланш, сподіваючись скоро побачити в "звуконепроникливій будці" [12, с. 30].

Кінознавець Оксана Мусієнко в книзі "Українське кіно: тексти і контекст" говорить про фільм "Земля": "'Земля' (1930) Олександра Довженка була свого роду 'рубіжним фільмом'. У суто естетичному плані як мистецьке явище, що виникло на зламі двох епох, її, на нашу думку, можна порівняти з 'Аталантою' (1934) Жана Віго. Творчість цього видатного французького режисера була свого роду містком між авангардом 1920-х і мистецтвом 'поетичного реалізму' 1930-х років. Як і фільм О.Довженка, твір Ж.Віго був холодно й недоброзичливо прийнятий у себе на батьківщині. Обидва режисери стали жертвами жорсткої цензури. 'Рубіжність' Довженкового фільму проявляється ще і в тому, що він став одним із останніх шедеврів Великого Німого. У ньому відсутність звуку викликала до життя образи, надзвичайні за своєю мистецькою виразністю й наповненістю" [8, с. 48].

У своїй книзі "Історія українського кінематографа" Любомир Госейко пише: "Справжній гімн природі, любові та смерті, 'Земля' є передусім стильовою вправою тандему Довженко-Демуцький. Статичні й монументальні образи часто знято на повен зріст із нижнього кута зору. Прозорі й ніжні, в контуражі чи на нічних зйомках, вони вписуються в безмежність полів і нескінченність неба. Кожен кадр насичено великою дозою емоцій. Тоді вважали, ніби після Сергея Ейзенштейна та Всеволода Пудовкіна краще зробити годі, ніби в монтажі все сказано й вигадано. Проте у Довженка монтаж не обов'язково йде від Льва Кульшова чи Ейзенштейна, найчастіше – від літератури. Довженко пише і розробляє свої сценарії за способом Гоголя, Шевченка й народної пісні для плинного емоційного монтажу" [5, с. 65].

Французький кінокритик та редактор кіножурналу "Французька кінематографія", а також видавець журналу "Енциклопедія фільму" Шарль Форд вважає, що в кінокартинах Довженка метеором промайнуло українське відродження, що уособлювало в собі надію на краще життя в безрадісному ХХ столітті. Ось, що з цього приводу говорив він: "Справжнє мистецтво творилося на кінопрактиці, воно вироблялося в порівняно молодому, але вже з перших кроків глибинному й не схильному до наслідування, самобутньому українському кіномистецтві, яскравим і досі не перевершеним майстром якого став Олександр Довженко. Колишні стовпи російського кінематографа Ейзенштейн і Пудовкін самі зізнаються у своїй безпорадності перед лицем Довженкових художніх засобів монументального способу їх передання. А ці способи необмежені в цього українського режисера...Завдяки геніальному творцеві оригінальних фільмів маємо можливість чудуватися мистецькими основами стародавньої козацької країни, її культурою, дивовижною природою та незвичайно вродливими козацькими типами..." [11, с. 80].

Довженко з подивом дізнається про те, що заборонений фільм в Україні набув широкого визнання і величезного успіху в Європі, де кінокритики навіть зробили висновки, що кінорежисер незаангажований радянською владою, байдужий до справи соціалізму, а оператору Данилу

Демуцькому не раз влаштовували овації. Після берлінської прем'єри у пресі з'являється понад 48 статей, італійці після перегляду картини називають Довженка "Гомером кіно". У Голландії режисер Йорк Івенс після перегляду сказав, що "В "Землі" досягнуто абсолютної гармонії" [7, с. 147].

"Довженко сходив на світ тими стрічками, що належать до Розстріляного Відродження і що були цілком заборонені Москвою під час нещадного винищення України на початку 30-х років. Щастя майстра і всього українського народу полягало в тому, що кінокартину "Земля" глядачі могли розуміти без перекладу в Парижі, в Лондоні та Нью-Йорку, в Токію, Делі й Римі. Найбільшим лихом автора та українського відродження було те, що вони залишалися національними. Створена Довженком на Україні 1930 року "Земля" тоді ж відразу, пішла екранами Америки й була оцінена як геніальний твір кіномистецтва. Але в підневільній Україні ця кінокартина дістала ярлик "буржуазно-націоналістичної пропаганди". Довженко опинився під загрозою розстрілу або каторжного концтабору" [11, с. 78].

"Відомі кінознавці XX століття говорили про творчість Олександра Довженко: " – Довженко – перший поет кіно, – так назвав його Льюїс Джекобс у книжці "Історія американського фільму", що вийшла у Нью-Йорку 1939 року.

– "Земля" Довженка мала глибокий вплив на молодих кіномитців, зокрема Франції і Англії, – пише Жорж Садуль в "Історії мистецтва кіно", що була надрукована в Парижі 1949 року.

– Найкращі японські фільми – "Роша Мун" і "Ворота пекла"

створені під впливом Довженка, – твердить Артур Найт у праці "Панорамна історія кіно", яка побачила світ у Нью-Йорку 1957 року.

– "Земля" Довженка – це твір генія, перед яким мусять поступитися

першим місцем російські кіномитці Ейзенштейн і Пудовкін, – зазначає знавець кіно Айвор Монтегю в міжнародному кіновітальнику "Сайт енд саунд", що видається у Лондоні.

Міжнародні дослідники кіномистецтва цінують фільми Довженка за те, що він поєднав загальнолюдські й вічні мотиви та проблеми із своїм рідним, глибоко національним українським ґрунтом. Коли читаєш оті чужинецькі відгуки про Довженка, то відчуваєш, наче вони розкривають вітаїстично-необароковий дух і стиль мистецтва всього українського Розстріляного відродження".

Англійський кінознавець і кінокритик Айвор Монтегю оцінюючи творчість митця пише наступне: "– Незрівнянність Довженка полягає в тому, що він був не лише творцем – поетом, а і в тому, що суть його творчості візія краси й незнищенності життя, тотожність смерті і життя, повторюваний тріумф новонародження – втілилась наочно, переконливо, кришталєво-чисто... Глядачі його фільмів були охоплені емоціями, розітнутими до живого скальпелем, який торкався самих коренів нервів, викликаючи почуття оптимізму й радості... Я сумніваюся в тому, чи Довженко свідомо знав і міг пояснити, що він творить. Адже він зізнається, що коли б його спитали, що він робить, то відповів би так само, як Курбе на запитання дами: "Пані, я не думаю – я хвилююсь". Бо ключем до гостроти Довженкових фільмів стала смерть...найпростіша з усіх речей. Смерть, яку розуміють не як кінець усього, прах прахом. А смерть як жертву, частину нескінченного процесу воскресіння життя. Це відкрита таємниця, яку дуже добре розуміли наші пращури...Коріння буття...Основа всієї культури ...Хрест і воскресіння. Зерно, що пускає пагони у звалюному лісовому велеті. З пороку сік рослин. Довженко – це поет смерті як часточки безкінченного вічного життя. Довженкові картини переповнені смертю. Але жодна в нього не була даремна: в підсумку це краса і слава. Довженко був захоплений своєю любов'ю до Батьківщини. Всі його твори, за винятком "Аерограду" й "Мічуріна", пов'язані з Україною...Цей неперевершений поет кіно терзає нашу душу візією універсальної правди" [11, с. 79].

Фільм також було дозволено офіційно демонструвати в Японії, а Національний комітет проглядів США визнав та включив до списку кращих фільмів 1930 року, приватна чеська фірма "Меркурфільм" демонструвала кінокартину після ремонту. У Радянському Союзі кінострічку було реабілітовано лише у 1958 році. Проте фільм з успіхом демонструвався на Всесвітній олімпіаді мистецтв у Москві, а потім з тріумфом пройшов екранами світу: в Англії, Америці, Італії, Японії, Франції. "Землю" порівнювали з "Дев'ятою симфонією" Л. Бетховена. Це останній "німий" фільм Довженка і, можливо, найкращий – вершинний фільм усієї німої епохи радянського кіно. У 1958 році картину "Земля" на Брюссельському кінофестивалі оцінили 117 істориків світового кіно та визнали її серед 12 найкращих фільмів всіх часів і народів.

На перший погляд, фільм О. Довженка наче не вписувався в буйні, нестримні ритми авангардистського кінематографа. Та й порівняно з його попередніми стрічками, "Звенигорою" та "Арсеналом", де ритм у цілому визначався летом кінноти або нестримним рухом "залізного коня" ("Наш паровоз, вперед лети"), "Земля" за своєю ритмічною побудовою була явищем принципово іншим.

Проте ритм цієї стрічки аж ніяк не можна зіставити з раціональною вивіреною течією психологічно-побутових картин, що не тільки були основою "мейнстріму", а становили ряди творів, що утверджували певні естетичні нормативи [8, с. 48].

Належну данину кінопоезії Олександр Петрович Довженко, віддав також у фільмі "Звенигора", метафоричним від своєї назви до останнього кадру. В інших роботах майстер, справедливо названий поетом екрана, вміло використовував різноманітні засоби поетичної кіномови, що органічно впливало із властивого йому бачення світу та знаходило підкріплення у попередньому досвіді маляра, живописця і графіка.

Довженко зняв свій перший звуковий фільм "Іван" у 1932 році, соціальний зміст цієї картини невибагливий, але композиція, характер і художнє оформлення відрізняються від інших. Режисер відмовився від традицій молодого радянського кіно, глибоко ураженого соцреалізмом, коли на екрані поставали турбіни, колони тракторів, шестерні, паравози. За скреготом заліза митець показує звичайну людину з її буденністю, емоціями, сподіваннями та сумнівами, радістю і горем. На II-му Міжнародному Венеціанському кінофестивалі у серпні 1934 року відбувся перегляд фрагментів його фільму "Іван". "Героєм вечора, безперечно, був Довженко, – писала італійська преса. – Довженко довів нам, яким великим може бути екран, якщо він осяяний думкою геніального художника" [10]. Оскільки конфлікти Довженка на Київській студії, особливо після постановки фільму "Іван", загострювалися, режисер прийняв рішення виїхати до Москви і з 1933 року розпочав працювати на "Мосфільмі".

У 1935 О.Довженка нагороджують орденом Леніна, а восени того ж року на екранах з'явився "оптимістичний" фільм "Аероград", а у 1939 році виходить на екрани історико-революційна епопея – "Щорс" поставлена на Київській кіностудії. Режисер будує сюжет на повідомленнях про військові операції Богунського й Тарашанського полків під командуванням Василя Боженка. Вони слугують провідною лінією, щоб показати вирішальну роль утворення регулярних підрозділів Червоної Армії у перемозі в громадянській війні. Фільм швидко набув популярності, глядачеві подобались подані з гумором колоритні народні, національні характери героїв особливо Боженка, Трояна, Чижа.

У період Великої Вітчизняної війни протягом 1941-1945 рр., режисер створив низку новел: "Ніч перед боєм", "Мати", "Стій, смерть, зупинись", "Хата", "Тризна", фільм "Битва за нашу Радянську Україну" та інші. Епічною стала кіноповість "Україна в огні" (1943 р.), цей твір було заборонено Сталіним, який особисто виступив на нараді з обурливими звинуваченнями проти Довженка. На обговоренні сценарію фільму "Україна в огні" Олександра Довженка у Кремлі 31 січня 1944 року на засіданні політбюро яке вів Сталін було зазначено наступне: "Товариш Довженко написав кіноповість під назвою "Україна в огні". У цій кіноповісті, м'яко висловлюючись, ревізується ленінізм, ревізується політика нашої партії з основних, корінних питань. Кіноповість Довженка, яка містить найгрубіші помилки антиленінського характеру, – це відвертий випад проти політики партії" [9, с. 89–95]. Режисера чекав розправа – розстрілу, але вождь залишив його живим плекаючи надію, що Довженко створить про нього фільм, але його було звільнено з посади художнього керівника Київської кіностудії, викреслено зі складу всеслов'янського комітету, й комітету з присудження Сталінської премії, а також зі списків майбутньої Художньої ради, заборонено повертатись в Україну [5, с.116].

Відтоді ніщо з того, що писав Довженко, не могло видаватися без спеціального дозволу. Олександра Петровича перевели з режисера першої на режисера третьої категорії і приписали до Московської кіностудії він міг їздити до Києва тільки з візитами, а жити мав у Москві. Бюрократи блокували все, до чого він прикладав руки. Протягом дванадцяти років, що залишились митцю для життя він мріяв про одне – повернення додому.

У своєму щоденнику він писав: "Пишу, розлучений з народом моїм, з матір'ю, з усім, з батьковою могилою, з усім-усім, що любив на світі понад усе, чому служив, чому радувався. Я ніби напропорочив собі злу долю у творах. Прощай, Україно" [13].

За "ідеологічно правильний" фільм "Мічурін" митець у 1949 році режисер одержав Державну премію, яка означала офіційну його реабілітацію після прикрої історії з кіноповістю "України в огні".

25 листопада 1956 року серце митця зупинилося. Не стало генія, що творив в період суперечностей епохи, славетний український режисер і досі залишається Довженком, якого ми не знаємо, найзагадковішою особистістю XX століття. Більшість матеріалів й архівів Довженка та його дружини, акторки та режисера Юлії Солнцевої й до цього часу знаходяться у Москві, де похований режисер, а частина архіву, зокрема, щоденник Довженка періоду роботи над картиною "Земля", взагалі було закрито для доступу до 2009 року. Олександр Довженко створив справжній авторський кінематограф. Три його пізніші сценарії – "Поема про море", "Повість полум'яних літ", "Зачарована

Десна" – ще знайшли своє екранне втілення, але проекти "Тарас Бульба" і "Відкриття Антарктиди" – так і залишилися нездійсненими, як не екранізувалася і навіть не публікувалася в той час його кіноповість "Україна в огні". З матеріалів, знятих Довженком, відновлено його останній фільм "Прощай, Америко" до 1951 року – він знаходився у запасниках Держфільмофонду. Прем'єра відновленої версії з успіхом пройшла в 1996 році на Берлінському кінофестивалі.

"Коли помер Олександр Довженко, то за кордоном, ба, навіть у Москві, пам'ять режисера вшанували куди більше, ніж на Україні. Світова, загальна й фахова, преса вмістила тоді статті, ілюстровані кадрами з його фільмів. У Парижі, Лондоні, Нью-Йорку та в інших столицях світу було влаштовано на пошану небіжчика масові перегляди кінокартин. Кожен громадянин міг подивитися Довженкові стрічки.

Через два роки після його смерті у Брюсселі, на міжнародній виставці спеціальне журі знавців кіно зарахувало Довженко до дванадцяти найвизначніших митців за всі 60 років кіно.

Вільний світ відчув, що в особі Довженка втрачено не просто великого кінорежисера, а й творця і речника якоїсь нової течії в мистецтві, нового творчого духу та світобачення" [11, с. 77].

"У січні 1957 р., тобто через три місяці по смерті митця, його вдова Ю.І.Солнцева в листі до О. М. Підсухи (редактора творів О.Довженка) виклала жорстокі вимоги перед дослідниками творчої спадщини українського майстра: передусім вони повинні мати його талант, знати образотворче мистецтво, українську літературу, мову, бути причетними до всього українського народного" [11, с. 17].

Фільми Довженка особливі, вони визначені органічним поєднанням історизму образного мислення, з творенням глибоко народних, національних характерів, поєднанням високого романтичного злету думки з проникливим філософським аналізом реальної дійсності, переосмисленням поетики народної творчості, вільним застосування гіперболізму, гротеску, символіки. Саме ці риси притаманні Довженківській творчості істотно збагатили український кінематограф. Митця називали поетом і водночас політиком кіно, порівнюючи з Гомером, Шекспіром, Рабле, Гофманом, Бальзаком, Бетховеном, Брехтом, але сам режисер говорив про те, що всі свої картини "писав з гарячою любов'ю", щиро, бо вони складали найголовніший смисл його життя.

Сьогодні вшанування кінематографічної спадщини режисера є важливим питанням для українського кіномистецтва, свого часу режисер жалівся, що не бачив жодного свого фільму з належною якістю зображення і звуку, триває робота з реставрації фільмів Довженка та перенесення їх на нову кіноплівку. Передбачається повна реставрація як зображувального, так і звукового ряду, переведення всієї інформації в цифру, потім зображувальним рядом – покадрова реставрація цього зображення і паралельно звуку. Така робота є досить важливою не тільки для фіксації кінематографічної спадщини, але й для того щоб сучасне покоління могло усвідомити ті історичні події, вимоги того часу та ті проблеми, які постали перед творчими колами української інтелігенції та суспільства в цілому сучасником якого був талановитий митець, піонер кінематографу, патріот своєї країни Олександр Петрович Довженко.

Література

1. Безклубенко С. Відеологія / С. Безклубенко. – К.: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Безклубенко С. Кіномистецтво та політика / С. Безклубенко. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 430.
3. Бажан М. Земля / М. Бажан // Кіно. – 1930. – № 5. – С. 6–27.
4. Довженко О. Твори : у 5 т. / О. Довженко. – К.: Дніпро, 1964. – Т.1. – 378 с.
5. Госейко Л. Історія Українського кінематографу / Л. Госейко. – К.: Видавництво KINO-KOLO, 2005. – 461 с.
6. Корогородський Р. Довженко в полоні. Розвідки та есеї про майстра / Р. Корогородський. – К.: Гелікон, 2000. – С. 347.
7. Марочко В. Історичний портрет Олександра Довженка / В. Марочко. – ВД Києво-Могилянська академія, 2006. – 278 с.
8. Мусієнко О. С. Українське кіно : тексти і контекст : наукове видання / О. С. Мусієнко. – Вінниця: Глобус-прес, 2009. – 432 с.
9. Сталин И. В. Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко "Украина в огне" / И. В. Сталин; публикация и вступ. ст. Латышева / И. В. Сталин // Искусство кино. – 1990. – № 4. – С. 89–95.
10. Сюдюков І. Історія – паспорт на загибель, або Орфей у пеклі / І. Сюдюков // День. – 2002. – 26 січня.
12. Шудря М. Геній найщирішої проби: Нариси. Розвідки. Рец. Інтерв'ю. публ. / М. Шудря. – К.: Юніверс, 2005. – С. 282.
13. Яновський Ю. Голівуд на березі Чорного моря / Ю. Яновський. – К.: Укртеакіновидав, 1930. – 71 с.
14. Довженко О. Щоденник 1941-1956 (скорочено) : [електронний ресурс] / О. Довженко // . – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/kratko/printout.php?bookid=1&id=5>. – Назва з екрана.

References

1. Bezklubenko S. Videolohiia / Serhii Bezklubenko. – K.: Alterpres, 2004. – 328 s.
2. Bezklubenko S. Kinomystetstvo ta polityka / Serhii Bezklubenko. – K.: Naukova dumka, 1995. – S. 430
3. Bazhan M. Zemlia // Kino. – 1930. – № 5. – S. 6–27.
4. Dovzhenko O. Tvory : u 5 t. / O. Dovzhenko. – K.: Dnipro, 1964. – T.1. – 378 s.
5. Hoseiko L. Istoriia Ukrainskoho kinematohrafu / Liubomyr Hoseiko. – K.: Vydavnytstvo KINO-KOLO, 2005. – 461 s.
6. Korohorodskyi R. Dovzhenko v poloni. Rozvidky ta esei pro maistra / Korohorodskyi Roman. – K.: Helikon, 2000. – S. 347.
7. Marochko V. Istorychnyi portret Oleksandra Dovzhenka / V.Marochko. – Vydavnychiy dim Kyievo-Mohylianska akademiia, 2006. – 278 s.
8. Musiienko O.S. Ukrainiske kino : teksty i kontekst : naukove vydannia / O. S. Musiienko. – Vinnytsia : Hlobus-pres, 2009. – 432 s.
9. Stalin I.V. Ob antileninskikh oshibkakh i natsionalisticheskikh izvrashcheniakh v kinopovesti Dovzhenko "Ukraina v ognе" / I.V. Stalin ; publikatsiia i vstup. st. Lat'sheva // Iskustvo kino. – 1990. – №4. – S.89-95.
10. Siundiukov I. Istoriia – pasport na zahybel, abo Orfei u pekli / Siundiukov Ihor // Den. – 2002. – 26 sichnia.
12. Shudria M. Henii naishchyryshoi proby: Narysy. Rozvidky. Rets. Interviu. publ. / Shudria Mykola. – K.: Yunivers, 2005. – S.282.
13. Yanovskyi Yu. Holivud na berezi Chornoho moria / Yu. Yanovskyi. – K.: Ukrteakinovydav, 1930. – 71 s.
14. Dovzhenko O. Shchodennyk 1941-1956 (skorocheno) / Dovzhenko Oleksandr [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.ukrlib.com.ua/kratko/printout.php?bookid=1&id=5>

УДК 37.013.43

Зінська Тетяна Володимирівна

кандидат мистецтвознавства,
заступник директора з наукової роботи
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
e-mail: t.zinska@kubg.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено проблемні питання функціонування та розвитку сучасної системи закладів початкової музичної освіти. Визначаються пріоритетні принципи початкового музичного навчання та виховання в нових соціокультурних умовах України початку ХХІ століття. Розглянуто сучасні пріоритетні принципи музичного навчання та виховання в системі закладів початкової музичної освіти. Охарактеризовано соціокультурну зумовленість функціонування закладів початкової музичної освіти в контексті впливу на оптимізацію культурних процесів в Україні в ХХІ столітті.

Ключові слова: початкова музична освіта, творча особистість, культуровідповідність, музичне навчання та виховання.

Зинская Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка

Особенности функционирования учреждений детского музыкального образования в Украине в начале ХХІ века

В статье исследованы проблемные вопросы функционирования и развития современной системы детского музыкального образования. Рассмотрены приоритетные принципы музыкального обучения в новых социокультурных условиях Украины начала ХХІ века. Охарактеризовано приоритетные принципы современного музыкального обучения и воспитания в системе учреждений начального музыкального образования. Акцентируется внимание на социокультурном значении детских музыкально-образовательных учреждений в контексте их влияния на оптимизацию культурных процессов в Украине.

Ключевые слова: детское музыкальное образование, творческая личность, культуросоответствие, музыкальное обучение и воспитание.

Zinska Tetiana, Ph.D., Art Institute attached to Boris Grinchenko Kyiv University

Distinctive features of functioning of the primary music education in Ukraine at the beginning of the ХХІ century

The article deals with the problems of functioning and development of modern institutions of primary music education. It outlines the top principles of primary musical training and education within the new socio-cultural conditions in Ukraine of the ХХІ century. The priority of the problem is determined by the fact that in terms of critical

References

1. Bezklubenko S. Videolohiia / Serhii Bezklubenko. – K.: Alterpres, 2004. – 328 s.
2. Bezklubenko S. Kinomystetstvo ta polityka / Serhii Bezklubenko. – K.: Naukova dumka, 1995. – S. 430
3. Bazhan M. Zemlia // Kino. – 1930. – № 5. – S. 6–27.
4. Dovzhenko O. Tvory : u 5 t. / O. Dovzhenko. – K.: Dnipro, 1964. – T.1. – 378 s.
5. Hoseiko L. Istoriia Ukrainskoho kinematohrafu / Liubomyr Hoseiko. – K.: Vydavnytstvo KINO-KOLO, 2005. – 461 s.
6. Korohorodskyi R. Dovzhenko v poloni. Rozvidky ta esei pro maistra / Korohorodskyi Roman. – K.: Helikon, 2000. – S. 347.
7. Marochko V. Istorychnyi portret Oleksandra Dovzhenka / V.Marochko. – Vydavnychiy dim Kyievo-Mohylianska akademiia, 2006. – 278 s.
8. Musiienko O.S. Ukrainiske kino : teksty i kontekst : naukove vydannia / O. S. Musiienko. – Vinnytsia : Hlobus-pres, 2009. – 432 s.
9. Stalin I.V. Ob antileninskikh oshibkakh i natsionalisticheskikh izvrashcheniakh v kinopovesti Dovzhenko "Ukraina v ognе" / I.V. Stalin ; publikatsiia i vstup. st. Lat'sheva // Iskustvo kino. – 1990. – №4. – S.89-95.
10. Siundiukov I. Istoriia – pasport na zahybel, abo Orfei u pekli / Siundiukov Ihor // Den. – 2002. – 26 sichnia.
12. Shudria M. Henii naishchyryshoi proby: Narysy. Rozvidky. Rets. Interviu. publ. / Shudria Mykola. – K.: Yunivers, 2005. – S.282.
13. Yanovskyi Yu. Holivud na berezi Chornoho moria / Yu. Yanovskyi. – K.: Ukrteakinovydav, 1930. – 71 s.
14. Dovzhenko O. Shchodennyk 1941-1956 (skorocheno) / Dovzhenko Oleksandr [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.ukrlib.com.ua/kratko/printout.php?bookid=1&id=5>

УДК 37.013.43

Зінська Тетяна Володимирівна

кандидат мистецтвознавства,
заступник директора з наукової роботи
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
e-mail: t.zinska@kubg.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено проблемні питання функціонування та розвитку сучасної системи закладів початкової музичної освіти. Визначаються пріоритетні принципи початкового музичного навчання та виховання в нових соціокультурних умовах України початку ХХІ століття. Розглянуто сучасні пріоритетні принципи музичного навчання та виховання в системі закладів початкової музичної освіти. Охарактеризовано соціокультурну зумовленість функціонування закладів початкової музичної освіти в контексті впливу на оптимізацію культурних процесів в Україні в ХХІ столітті.

Ключові слова: початкова музична освіта, творча особистість, культуровідповідність, музичне навчання та виховання.

Зинская Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка

Особенности функционирования учреждений детского музыкального образования в Украине в начале ХХІ века

В статье исследованы проблемные вопросы функционирования и развития современной системы детского музыкального образования. Рассмотрены приоритетные принципы музыкального обучения в новых социокультурных условиях Украины начала ХХІ века. Охарактеризовано приоритетные принципы современного музыкального обучения и воспитания в системе учреждений начального музыкального образования. Акцентируется внимание на социокультурном значении детских музыкально-образовательных учреждений в контексте их влияния на оптимизацию культурных процессов в Украине.

Ключевые слова: детское музыкальное образование, творческая личность, культуросоответствие, музыкальное обучение и воспитание.

Zinska Tetiana, Ph.D., Art Institute attached to Boris Grinchenko Kyiv University

Distinctive features of functioning of the primary music education in Ukraine at the beginning of the ХХІ century

The article deals with the problems of functioning and development of modern institutions of primary music education. It outlines the top principles of primary musical training and education within the new socio-cultural conditions in Ukraine of the ХХІ century. The priority of the problem is determined by the fact that in terms of critical

situation the individual system of spiritual values of the youth, formation of its persistent artistic and aesthetic interests lay impact on the development of socio-cultural sphere, the cultural level of the society in general. Dissolution of moral and aesthetic norms, mass confusion of the values of human life caused the urgent demand of educational search in forming and raising the cultural level both of an individual and the younger generation in general and to furnish them with all achievements of the world and national heritage.

The article aims to identify priority principles of modern musical training and education in the schools of primary music education. As for the purpose and objectives of the article: to describe the current state of the elementary music education institutions functioning; to highlight the state policy in the field of elementary music education; to reason the priority of cultural conformity principle in music training and education.

In the process of article writing the following scientific research methods have been applied: analytical (analysis of literature and sources); systematic (for a comprehensive study of primary music education); cultural (to determine culture-building opportunities in the system of children's music training and education).

In the course of a musician training the priority task is to cultivate in him love for music, meaningfulness of perception and capacity for emotional response. Gaps in program requirements of the artistic educational institutions which have no connection with life and performance experience induce musicians, even talented ones, to stop learning. They do not want to play music, are not music oriented and do not become real professionals or connoisseurs of art. Traditional content and technology of musical training in music education conditions do not meet modern requirements and need comprehensive rethinking all elements of music education.

The main reason for such phenomena is as usual deficient organization of music education. Unfavorable socio-economic conditions further reinforce this negative influence, which actually reduces the interest to academic and musical performance and at the same time causes uselessness of professionalism.

Of course, not all students can be extremely capable and at the same time talented; even it is not always easy task to discover talents and abilities. A professional "mass scale" is also not consistent with its purpose, since within its frameworks only strong technical achievements with corresponding loss of artistic content are being discovered.

To solve the problem of imbalance in professional and amateur elementary music education institutions can be subject to democratic culture-educational process and shift of emphasis from training professionalism to cultural conformity, develop sustainable educational concept, according to which fundamental priority objective of studying in musical institutions is to be defined as a love for music cultivation – revealing own cultural conformity, the ability to cultural creativity but gaining professional performing skills according to the curriculum is intended only to facilitate this.

Thus, the need to restore musical outreach activities and revival of artistic and amateur music-making as one of the priority needs of time are relevant in today's conditions. The division into the mass scale and elite for musical performance, in our opinion, are better to be defined as professional and amateur. The harmonious balancing of interaction between the two types of primary musical education requires a definite separation of educational canons in the institutions of primary musical education that can be possible only within the democratic organization of school management.

An example of embodiment of culture-oriented musical performance and creative construction of the educational process is pedagogical heritage of Ukrainian composer and teacher M.V. Lysenko, which combined in him the talent of a composer, theorist and teacher-pianist. Not limiting himself with learning to play the piano, he taught students the theory and history of music, basics of composition, outlined directions of Ukrainian music school development: adherence to democratic principles; humanistic orientation to the all-round development of the individual; organic combination of musical education achievements of both national and world culture; using the national musical heritage as a source of creative education.

Summarizing the above, we can conclude that the state policy in the field of music education should be aimed at creating conditions to meet the needs of professional self-determination and creative self-identity of an individual person; to seek, develop and promote talented and gifted musicians.

In turn, primary music education institutions having a particular person as the main object of study and training are intended to implement individual and personal approach not in intent but practice. Indeed, no coercion, freedom of choice of activities makes an educational institution attractive to musicians of all ages. Elementary music education institutions while complementing expanding, deepening the impact of family and the environment, at the same time satisfy and stimulate the development of creative abilities of the young musician, and they not only provide skills and abilities according to the interests and programs, but most importantly – create conditions for the development of skills, intelligence, spiritual self-improvement, professional self-determination, preparation for life.

Key words: music education, creative personality, culture relevance, musical training and education.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. В нових соціальних умовах українського суспільства акцент в освітніх реформаторських процесах наголошується, відповідно до світових тенденцій, на вихованні особистості, здатної спрямувати свою життєдіяльність у русло гуманістичного розвитку суспільства й саморозвитку на підґрунті засвоєння національних та загальнолюдських цінностей. Пріоритетність поставленої проблеми підсилюється і тим, що в кризовій ситуації індивідуальна система духовних цінностей молоді, формування у неї стійких художньо-естетичних інтересів впливають на розвиток соціокультурної сфери, культурного рівня суспільства в цілому. Падіння морально-естетичних норм, масова дезорієнтація в загальнолюдських життєвих цінностях спричинили нагальну потребу освітнього пошуку у формуванні та підвищенні культурного рівня як

конкретної особистості, так і підростаючого покоління в цілому, оволодіння ними всіма надбаннями світової і національної культурної спадщини.

Реалізацію поставлених завдань покликана здійснювати музична освіта. Як своєрідний духовний трамплін та засіб прилучення до найвищих людських цінностей, вона здатна забезпечити непохитну стрімкість подальшого суспільного розвитку. Навчання гри на інструменті та виховання гармонійної особистості розглядаються в єдності, що відповідає цілісній природі людини.

Актуальність проблеми полягає у тому, що сьогодні в закладах музичної освіти склалася неоднозначна ситуація: навчання гри на музичному інструменті набуває певною мірою однобічності, спрямованої на технологічні аспекти виконання і недооцінку цілісного творчого розвитку музиканта.

Виділяючи як домінуючу функцію впливу початкової музичної освіти на масове музично-естетичне виховання, актуальна модель випускника музичної школи ґрунтується на вихованні "культурної людини" з підвищеними запитами в галузі музичного мистецтва, здатної до самостійних оціночних думок, до активної участі в музикуванні, а при підвищених здібностях і бажанні – до професійного навчання. Згідно з такою концепцією ми пропонуємо визначати навчально-виховний процес у музичній школі в широкому розумінні – забезпечення динамічного переходу набутих музично-теоретичних знань і виконавських умінь в особисті музично-естетичні властивості, в оволодіння дітьми основами загальної і музичної естетики.

Врахування зазначених особливостей та реалізація творчого процесу у музичній навчальній практиці є на часі. Однак сьогодні в музичних школах подекуди прослідковується інше. Так, починаючи з раннього віку, учень знайомиться з безмежним музичним світом через музично-виконавську діяльність і навчається першим професійним основам гри на інструменті. Наявність чи відсутність в ній музичних здібностей дають викладачам підставу вважати її талановитою чи ні, здібною або нездібною, перспективною чи неперспективною – таке цинічне ставлення, на жаль, має місце в реальному навчально-виховному процесі. Учні, яких визнали недостатньо здібними до музики, досить гостро це відчують і весь негатив переносять на музичний інструмент. Більшість після закінчення музичної школи назавжди закриває для себе світ музичного виконавства, не маючи бажання творчо музикувати. На превеликий жаль, ця група неперспективних виконавців у майбутньому майже не цікавиться академічним музичним мистецтвом, навіть в якості слухачів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вчені у галузі музичної педагогіки провели ґрунтовні теоретичні та практичні дослідження, включаючи у коло своїх інтересів початкову музичну освіту. Так, вітчизняна наука має потужний науковий доробок у дослідженні змісту та організації мистецької освіти в Україні (С. Волков [2], В. Гриценко [4], С. Ліпська [12], І. Ляшенко [13], О. Рудницька [17], Л. Троєльнікова [19], В. Шульгіна [21]); актуальними залишаються дослідження у напрямку реконструкції історії становлення та розвитку українських виконавських шкіл (О. Грабовська [3], Н. Гребенюк [5], Н. Гуральник [6], Ж. Дедусенко [7], М. Жишкович [8], Т. Медведнікова [14], В. Князєв [9], П. Ковалик [10], І. Панасюк [15], Т. Рощина [16], І. Шатова [20]).

Однак, незважаючи на масив наукових розвідок в галузі музичної педагогіки, актуальним залишається дослідження сучасної початкової музичної освіти та діяльності навчальних закладів у контексті перспективності та зумовленості функціонування в сучасному соціокультурному просторі.

Формулювання мети та завдань статті. Метою статті є виявлення сучасних пріоритетних принципів музичного навчання та виховання в системі закладів початкової музичної освіти. Відповідно до мети, завдання статті: охарактеризувати сучасний стан функціонування системи закладів початкової музичної освіти; висвітлити позицію державної політики у сфері початкової музичної освіти; аргументувати пріоритетність принципу культуровідповідності у музичному навчанні та вихованні.

В процесі написання статті використовувалися методи наукового дослідження такі як: аналітичний (для аналізу літератури та джерел); системний (для комплексного дослідження початкової музичної освіти); культурологічний (для виявлення культуротворчого потенціалу у системі дитячого музичного навчання та виховання).

Виклад основного матеріалу. Музична освіта є унікальною комунікаційною і соціокультурною системою, специфіка якої полягає в тому, що лише їй притаманна функція духовного виховання індивіда через розвиток його художньо-творчих здібностей і музичну практику. Саме тому пріоритетними в навчальних закладах мистецького профілю є індивідуальна форма навчання.

Першочерговою перед музичною освітою має постати гуманістична спрямованість навчального процесу на творчий розвиток особистості учня в національній музичній школі. Звужене трактування поняття "музична освіта" як "процесу засвоєння знань, вмінь і навичок, необхідних для музичної діяльності, а також сукупність знань пов'язаних з ними вмінь і навичок, що отримані в результаті навчання" [1, с. 765], не відповідає сучасним потребам навчання та виховання музиканта. Брак цілісної освітньої системи в музично-творчій діяльності призводить на практиці до відриву навчання від формування особистості, її естетичного ставлення до музичного мистецтва; спричинює

відсутність соціального спрямування музичної діяльності, сучасної орієнтації на відродження національних традицій творчого музикування [21, с. 66].

Пріоритетними завданнями щодо підготовки виконавця є виховання в нього любові до музичного мистецтва, осмисленості сприйняття та здатності до емоційного відгуку. Недосконалість програмних вимог мистецьких освітніх закладів, які не мають зв'язку з життєвим та виконавським досвідом, спонукає музикантів, навіть здібних, припинити навчання. Вони не бажають музикувати, не орієнтуються в музичному просторі та не стають справжніми професіоналами чи цінителями мистецтва. Традиційний зміст і технології музичної підготовки в умовах музичної освіти не відповідають сучасним вимогам і потребують комплексного переосмислення всіх елементів системи музичної освіти.

Таким чином, необхідність відновлення музично-просвітницької діяльності та відродження художньо-аматорського музикування як однієї з першочергових потреб часу є актуальними в умовах сьогодення. Розподіл на масове та елітарне, на наш погляд, у музичному виконавстві коректніше визначити як професійне та аматорське. Гармонійне збалансування взаємодії двох видів початкового музичного виховання потребує певного розмежування освітніх канонів в закладах початкової музичної освіти, що можливе лише за демократичної організації навчального процесу. Актуальність питання підсилюється тим, що сьогодні втрачається суттєва частина потенційної слухачької аудиторії. Відбувається розрив зв'язку аматорського виконавства (як слухачів) та професійного (як виконавців) – одне не забезпечує потреби інших. Головною причиною таких явищ, зазвичай, є недосконала організація музичної освіти. Несприятливі соціально-економічні умови ще більше підсилюють цей негатив, що фактично знижує інтерес до академічного музичного виконавства та, водночас, спричинює незатребуваність професіоналізму.

Звісно, не можуть всі учні бути надзвичайно здібними та талановитими одночасно; навіть виявити талант та здібності не завжди легко. Професійна "масовість" теж не відповідає своєму призначенню, адже часто в ній виявляються лише високі технічні досягнення з відповідною втратою художнього змісту.

Розв'язати проблему розбалансованості професійного та аматорського у закладах початкової музичної освіти можна за умови культуротворчої демократизації навчального процесу та зміщення акцентів з навчально-професійного на культуровідповідний, вироблення стійкої освітньої концепції, згідно з якою пріоритетна принципова мета у навчанні в музичних закладах визначалася як виховання любові до музики – виявлення власної культуровідповідності, здатності до культуротворчості, а набуття професійних виконавських навичок відповідно до навчального плану покликане лише сприяти цьому.

Зразком втілення культуротворчого спрямування музично-виконавської діяльності та творчої побудови навчально-виховного процесу є педагогічна спадщина українського композитора та педагога М. В. Лисенка, який поєднав в собі талант композитора, теоретика і педагога-піаніста. Не обмежуючись навчанням гри на фортепіано, він викладав учням теорію та історію музики, основи композиції, накреслив напрями розвитку української музичної школи: дотримання демократичних принципів; гуманістична спрямованість на всебічний розвиток особистості; органічне поєднання у музичному вихованні досягнень національної та світової художньої культури; використання національної музичної спадщини як першоджерела творчого виховання; вияв творчого потенціалу учнів у процесі сольного і ансамблевого виконавства, розвитку музичного сприйняття і освоєння історико-теоретичних знань; соціальна спрямованість на пропаганду національної і світової музичної культури [21, с. 63].

Культурні традиції школи М. Лисенка є найкращим зразком для сьогоденної системи музичної освіти, оскільки базуються на принципі культуровідповідності і мають культуротворчу спрямованість, що, першою чергою, сприяє розвитку особистісної культури виконавця.

Таким чином, завданням сучасної музичної освіти є прилучення виконавця до культурних цінностей. Культура розвивається внаслідок освітніх культуротворчих процесів і при зміні поколінь зберігається як самовідтворююча система певних норм і зразків життя суспільства. Культуротворча спрямованість навчання полягає в опануванні знань на рівні сучасних досягнень музичної культури, розумінні їх ролі у життєдіяльності суспільства і кожної людини.

Українська музична освіта, яка набуває високого гуманістичного рівня, має бути орієнтована на розвиток власних традицій і засвоєння зарубіжних інноваційних технологій. Українська ментальність упродовж віків формувалась на гуманістичних засадах, що може стати основою національної системи освіти і виховання. Про це неодноразово наголошував український філософ Г. Сковорода. Потреба у національній українській школі вимагає створення умов для подальшого розвитку музичної освіти, оскільки українська музична педагогіка, як цілісна система, ґрунтується на фундаментальних принципах національної освіти і виховання: народність, природовідповідність, культуровідповідність, гуманізм, демократизм, етнізація, історизм [21, с. 156].

Послідовним кроком у цьому напрямі стала розробка "Національної доктрини розвитку освіти України у XXI столітті", в якій наголошується на необхідності зміни "знаннєвої парадигми" освіти на "діяльнісно-розвиваючу" та на обов'язковому переході від інформаційно-репродуктивного навчання до особистісно-орієнтованого [11, с. 125].

Повноцінне функціонування закладів музичної освіти, а також системи освіти взагалі неможливе без урахування соціально-економічних та нормативно-правових важелів. Сучасна теорія управління освітою активно модернізується, що зумовлено, передусім, новими цілями освіти, зміною управлінської парадигми в державі, переходом на всіх рівнях освіти на державно-громадські засади управління.

Згідно з державною політикою у сфері культури і науки головною настановою розвитку культурно-мистецької освіти залишаються: забезпечення загального естетичного виховання та мистецької освіченості для всіх з дитячого віку; підвищення престижу культурно-просвітницьких професій; вдосконалення законодавчої та нормативної бази з урахуванням специфіки культурно-мистецької освіти; посилення соціального захисту викладачів культурно-мистецьких навчальних закладів; оновлення складу музичних інструментів в музичних закладах освіти; удосконалення системи підготовки та підвищення кваліфікації кадрів з урахуванням реальної потреби галузі в кваліфікованих фахівцях; створення та видання сучасних підручників і навчальних посібників для мистецьких навчальних закладів [18].

Нормативно-правове забезпечення музичних навчальних закладів має здійснюватися з урахуванням особливого статусу кожного навчального закладу як носія специфічних рис української національної школи. Отже, накази, розпорядження, інструкції Міністерства культури України, Міністерства освіти і науки України регламентують життя педагогічних колективів музичних навчальних закладів і закладають фундамент для розвитку партнерських взаємовідносин держави з підконтрольними підрозділами навчальних закладів, між управлінськими структурами та безпосередніми учасниками навчально-виховного процесу.

Поряд з цим залишаються досить суттєві проблеми і недоробки. Йдеться про найболючіше питання сьогодення – державне фінансування. Використовуючи надані чинним законодавством права, директори шкіл, залучаючи допомогу батьківських комітетів, частково задовольняють потреби закладів у придбанні необхідної навчальної літератури, музичного устаткування, музичних інструментів тощо. Однак проблема фінансування закладів музичної освіти залишається принципово нерозв'язаною з боку держави.

Відсутність соціального захисту, недостатнє фінансування шкіл та низьке матеріально-технічне забезпечення – ось неповний перелік причин, що ведуть до зниження кількості учнів, падіння престижу цих закладів, особливо в регіональних школах. Подолання такої негативної тенденції є першочерговим завданням не лише всіх ланок системи державного управління, а й вітчизняної наукової думки; пошук нових музично-освітніх концепцій, що відповідають вимогам часу, враховують творчі запити молодого покоління, стимулюють зацікавленість до спілкування з академічним музичним мистецтвом – є актуальним і на часі. Нагальні проблеми соціального захисту учасників освітнього процесу, науково-методичного, кадрового забезпечення сучасної початкової музичної освіти, вдосконалення нормативно-правової бази залишаються нерозв'язаними. Однак очевидно, що студентські кадри, які навчаються в закладах вищої освіти, забезпечує саме початкова музична освіта, саме вона є фундаментом для формування майбутньої музичної еліти.

Висновки. Узагальнюючи зазначене, варто сказати, що державна політика у сфері музичної освіти має бути спрямована на створення умов для задоволення потреб у професійному самовизначенні і творчій самореалізації особистості; на пошук, розвиток та підтримку здібних, обдарованих і талановитих музикантів.

У свою чергу заклади початкової музичної освіти, де основним об'єктом навчання і виховання є конкретна людина, покликані реалізовувати індивідуально-особистісний підхід не в намірах, а на практиці. Адже відсутність примусу, свобода вибору заняття робить навчальний заклад привабливим для музикантів-виконавців різного віку. Доповнюючи, розширюючи, поглиблюючи вплив сім'ї та оточуючого середовища, заклади початкової музичної освіти задовольняють і стимулюють розвиток творчих здібностей молодого музиканта, надають не тільки уміння й навички за інтересами та програмами, а головне – створюють умови для розвитку здібностей, інтелекту, духовного самовдосконалення, професійного самовизначення, підготовки до життя. За нових соціокультурних умов такі освітні установи набувають можливості впливати на оптимізацію культурних процесів в Україні, на характер і динаміку культурного розвитку держави, але лише за умови визнання цих закладів як пріоритетної сфери гуманітарної політики держави, в яких народжується творча еліта нації, нові покоління творчої інтелігенції, здатної зберегти і примножити культурні надбання. Задовольняючи інтерес соціуму до мистецтва, музична освіта в соціальному плані закладає у підсвідомості особистості систему ціннісних орієнтацій – не матеріальні стимули, а прагнення до духовного, інтелектуального, морального, естетичного вдосконалення.

Література

1. Баренбойм Л. А. Музыкальное образование / Л. А. Баренбойм // Муз. енциклопедія. – М., 1976. – Т. 3. – С. 763–787.
2. Волков С. М. Художня освіта в Україні / С. М. Волков // Матеріали науково-практичної конференції "Художня освіта в Україні: сучасний стан, проблеми розвитку". – К., 1998. – С. 9–12.
3. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "мистецтвознавство" / О. С. Грабовська. – Л., 2008. – 20 с.
4. Гриценко В. С. Про культурознавчу модель навчання та виховання / В. С. Гриценко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. – К. : ДАККіМ, 2001. – С. 47–56.
5. Гребенюк Н. До проблеми формування виконавської творчості у співаків / Н. Є. Гребенюк // Науковий вісник НМАУ. Музичне виконавство. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 217–231.
6. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук : спец. 13.00.01 – "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / Н. П. Гуральник. – К., 2008. – 39 с.
7. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – "Теорія і історія культури" / Ж. В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
8. Жишкович М. А. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – "Мистецтвознавство" / М. А. Жишкович. – Л., 2006. – 17 с.
9. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – "Музичне мистецтво" / В. Ф. Князєв. – К., 2005. – 20 с.
10. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – "Музичне мистецтво" / П. А. Ковалик – К., 2002. – 18 с.
11. Коновець С. Креативні освітні технології в сучасній мистецькій освіті / С. Коновець; Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – К., 2003. – С. 124–126.
12. Ліпська С. Л. Проблема музично-виконавської підготовки учнів в умовах позашкільної освіти / С. Л. Ліпська // Педагогічний процес: теорія і практика. – К., 2005. – Вип. 1. – С. 84–93.
13. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ф. Ляшенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 267 с.
14. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – "Теорія та історія культури" / Т. О. Медведнікова. – Одеса, 2009. – 19 с.
15. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – "Музичне мистецтво" / І. В. Панасюк. – К., 2008. – 16 с.
16. Рощина Т. Минуле і сьогодення київської фортепіанної школи в контексті вітчизняної музичної культури / Т. Рощина // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2001. – Вип. 6. – С. 178–189.
17. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: посібник / О. П. Рудницька. – К. : ІЗМН, 2002. – 270 с.
18. Система культурно-мистецької освіти : [електронний ресурс] // Міністерство культури України: офіційний веб-сайт. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/194807;jsessionid=62B7F2ED61764F35AA79058CAC0FA518>. – Назва з екрану.
19. Троєльнікова Л. Організаційні аспекти мистецької освіти України / Л. Троєльнікова // Збірка тез за матеріалами Третньої Всеукраїнської науково-практичної конференції "Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи", (Луганськ, 31 березня – 2 квітня 2005 р.). – Луганськ, 2005. – С. 45–46.
20. Шатова І. О. Стилєві основи Одеської хорової школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – "Музичне мистецтво" / І. О. Шатова. – Одеса, 2005. – 16 с.
21. Шульгіна В. Д. Музична українка: інформаційний і національно-освітній простір: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – "Теорія і історія культури" / В. Д. Шульгіна. – К., 2002. – 41 с.

References

1. Barenboim L. A. Muzykal'noe obrazovanie / L. A. Barenboim // Muz. entsiklopediia. – M., 1976. – T. 3. – S. 763–787.
2. Volkov S. M. Khudozhnia osvita v Ukraini / S. M. Volkov // Materialy nauково-praktychnoi konferentsii "Khudozhnia osvita v Ukraini: suchasnyi stan, problemy rozvytku". – K., 1998. – S. 9–12.
3. Hrabovska O. S. Tendentsii suchasnoho muzychno-vykonavskoho mystetstva Lvova v aspekti akademichnoho kamerno-ansamblevoho muzykuvannia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 "mystetstvoznavstvo" / O. S. Hrabovska. – L., 2008. – 20 s.

4. Hrytsenko V. S. Pro kulturoznavechu model navchannia ta vykhovannia / V. S. Hrytsenko // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Zbirnyk naukovykh prats. – K. : DAKKKiM, 2001. – S. 47–56.
5. Hrebeniuk N. Do problemy formuvannia vykonavskoi tvorchosti u spivakiv / N. Ye. Hrebeniuk // Naukovyi visnyk NMAU. Muzychne vykonavstvo. – K., 2001. – Vyp. 18. – S. 217–231.
6. Huralnyk N. P. Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia u konteksti rozvytku teorii i praktyky muzychnoi osvity : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra ped. nauk : spets. 13.00.01 "zahalna pedahohika ta istoriia pedahohiky" / N. P. Huralnyk. – K., 2008. – 39 s.
7. Dedusenko Zh. V. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "teoriia i istoriia kultury" / Zh. V. Dedusenko. – K., 2002. – 20 s.
8. Zhyshkovych M. A. Lvivska vokalna shkola druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st. : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "mystetstvoznavstvo" / M. A. Zhyshkovych. – L., 2006. – 17 s.
9. Kniaziev V. F. Evoliutsiia vykonavskoi tekhniki v ukrainskii baiannii shkoli (druha polovyna XX stolittia) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / V. F. Kniaziev. – K., 2005. – 20 s.
10. Kovalyk P. A. Khorove vykonavstvo yak fenomen tvorchoi vzaiemodii (z dosvidu Kyivskoi khorovoi shkoly) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / P. A. Kovalyk – K., 2002. – 18 s.
11. Konovets C. Kreatyvnii osviti tekhnologii v suchasni mystetskii osviti / C. Konovets; Instytut pedahohiky i psykhologii profesiinoi osvity APN Ukrainy. – K., 2003. – C. 124–126.
12. Lipska S. L. Problema muzychno-vykonavskoi pidhotovky uchniv v umovakh pozashkilnoi osvity / S. L. Lipska // Pedahohichni protsesy: teoriia i praktyka. – K., 2005. – Vyp. 1. – S. 84–93.
13. Liashenko I. F. Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi / I. F. Liashenko. – K. : Nauk. dumka, 1991. – 267 s.
14. Medvednikova T. O. Dnipropetrovska pianistychna shkola. Henezys ta evoliutsiia: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. Mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "teoriia ta istoriia kultury" / T. O. Medvednikova. – Odesa, 2009. – 19 s.
15. Panasiuk I. V. Tvorchia diialnist S. V. Bashtana v konteksti stanovlennia kyivskoi shkoly akademichnogo bandurnoho vykonavstva : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. Mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – "Muzychne mystetstvo" / I. V. Panasiuk. – K., 2008. – 16 s.
16. Roshchyna T. Mynule i sohodennia kyivskoi fortepiannoi shkoly v konteksti vitchyznianoï muzychnoi kultury / T. Roshchyna // Kyivske muzykoznavstvo : zb. statei. – K., 2001. – Vyp. 6. – S. 178–189.
17. Rudnytska O. P. Pedahohika: zahalna ta mystetska : posibnyk / O. P. Rudnytska. – K. : IZMN, 2002. – 270 s.
18. Systema kulturno-mystetskoi osvity : [elektronnyi resurs] // Ministerstvo kultury Ukrainy: ofitsiinyi veb-sait. – Rezhym dostupu: <http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/194807;jsessionid=62B7F2ED61764F35AA79058CAC0FA518>.
19. Troielnikova L. Orhanizatsiini aspekty mystetskoi osvity Ukrainy / L. Troielnikova // Zbirka tez za materialamy Tretoi Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii "Mystetska osvita v Ukraini: tradytsii, suchasnist, perspektyvy", (Luhansk, 31 bereznia – 2 kvitnia 2005 r.). – Luhansk, 2005. – S. 45–46.
20. Shatova I. O. Stylovi osnovy Odeskoi khorovoi shkoly : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. O. Shatova. – Odesa, 2005. – 16 s.
21. Shulhina V. D. Muzychna ukrainika: informatsiinyi i natsionalno-osvitnii prostir: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvoznavstva: spets. 17.00.01 "Teoriia i istoriia kultury" / V. D. Shulhina. – K., 2002. – 41 s.

УДК 783.65(47):264+316.723"16/19"

Зосім Ольга Леонідівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії, історії культури
і музикознавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: olgazosim70@gmail.com

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ XVII–XX СТ. У КОНТЕКСТІ ЦЕРКОВНОЇ ТА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Охарактеризовано східнослов'янську духовно-пісенну традицію у контексті церковної культури Нового часу, вказано на зв'язок конфесійного середовища, у якому функціонує духовна пісня, та її приналежності до церковної культури. Визначено риси популярної культури у східнослов'янській духовній пісенності, які пов'язані із загальними процесами розвитку літературної та музичної мови, а також з особливостями функціонування духовно-пісенних збірок на східнослов'янських землях у XVII–XX ст.

Ключові слова: східнослов'янська духовна пісня, церковна культура, церковна пісня, конфесійне середовище, популярна культура.

4. Hrytsenko V. S. Pro kulturoznavchu model navchannia ta vykhovannia / V. S. Hrytsenko // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Zbirnyk naukovykh prats. – K. : DAKKKiM, 2001. – S. 47–56.
5. Hrebeniuk N. Do problemy formuvannia vykonavskoi tvorchosti u spivakiv / N. Ye. Hrebeniuk // Naukovyi visnyk NMAU. Muzychne vykonavstvo. – K., 2001. – Vyp. 18. – S. 217–231.
6. Huralnyk N. P. Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia u konteksti rozvytku teorii i praktyky muzychnoi osvity : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra ped. nauk : spets. 13.00.01 "zahalna pedahohika ta istoriia pedahohiky" / N. P. Huralnyk. – K., 2008. – 39 s.
7. Dedusenko Zh. V. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "teoriia i istoriia kultury" / Zh. V. Dedusenko. – K., 2002. – 20 s.
8. Zhyshkovych M. A. Lvivska vokalna shkola druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st. : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "mystetstvoznavstvo" / M. A. Zhyshkovych. – L., 2006. – 17 s.
9. Kniaziev V. F. Evoliutsiia vykonavskoi tekhniky v ukrainskii baiannii shkoli (druha polovyna XX stolittia) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / V. F. Kniaziev. – K., 2005. – 20 s.
10. Kovalyk P. A. Khorove vykonavstvo yak fenomen tvorchoi vzaiemodii (z dosvidu Kyivskoi khorovoi shkoly) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / P. A. Kovalyk – K., 2002. – 18 s.
11. Konovets C. Kreatyvnii osviti tekhnologii v suchasni mystetskii osviti / C. Konovets; Instytut pedahohiky i psykhologii profesiinoi osvity APN Ukrainy. – K., 2003. – C. 124–126.
12. Lipska S. L. Problema muzychno-vykonavskoi pidgotovky uchniv v umovakh pozashkilnoi osvity / S. L. Lipska // Pedahohichni protsesy: teoriia i praktyka. – K., 2005. – Vyp. 1. – S. 84–93.
13. Liashenko I. F. Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi / I. F. Liashenko. – K. : Nauk. dumka, 1991. – 267 s.
14. Medvednikova T. O. Dnipropetrovska pianistychna shkola. Henezys ta evoliutsiia: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. Mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 "teoriia ta istoriia kultury" / T. O. Medvednikova. – Odesa, 2009. – 19 s.
15. Panasiuk I. V. Tvorchia diialnist S. V. Bashtana v konteksti stanovlennia kyivskoi shkoly akademichnogo bandurnoho vykonavstva : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. Mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – "Muzychne mystetstvo" / I. V. Panasiuk. – K., 2008. – 16 s.
16. Roshchyna T. Mynule i sohodennia kyivskoi fortepiannoi shkoly v konteksti vitchyznianoï muzychnoi kultury / T. Roshchyna // Kyivske muzykoznavstvo : zb. statei. – K., 2001. – Vyp. 6. – S. 178–189.
17. Rudnytska O. P. Pedahohika: zahalna ta mystetska : posibnyk / O. P. Rudnytska. – K. : IZMN, 2002. – 270 s.
18. Systema kulturno-mystetskoi osvity : [elektronnyi resurs] // Ministerstvo kultury Ukrainy: ofitsiini veb-sait. – Rezhym dostupu: <http://195.78.68.75/mincult/uk/publish/article/194807;jsessionid=62B7F2ED61764F35AA79058CAC0FA518>.
19. Troielnikova L. Orhanizatsiini aspekty mystetskoi osvity Ukrainy / L. Troielnikova // Zbirka tez za materialamy Tretoi Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii "Mystetska osvita v Ukraini: tradytsii, suchasnist, perspektyvy", (Luhansk, 31 bereznia – 2 kvitnia 2005 r.). – Luhansk, 2005. – S. 45–46.
20. Shatova I. O. Stylovi osnovy Odeskoi khorovoi shkoly : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. O. Shatova. – Odesa, 2005. – 16 s.
21. Shulhina V. D. Muzychna ukrainika: informatsiini i natsionalno-osvitni prostir: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia d-ra mystetstvoznavstva: spets. 17.00.01 "Teoriia i istoriia kultury" / V. D. Shulhina. – K., 2002. – 41 s.

УДК 783.65(47):264+316.723"16/19"

Зосім Ольга Леонідівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії, історії культури
і музикознавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: olgazosim70@gmail.com

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ XVII–XX СТ. У КОНТЕКСТІ ЦЕРКОВНОЇ ТА ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ

Охарактеризовано східнослов'янську духовно-пісенну традицію у контексті церковної культури Нового часу, вказано на зв'язок конфесійного середовища, у якому функціонує духовна пісня, та її приналежності до церковної культури. Визначено риси популярної культури у східнослов'янській духовній пісенності, які пов'язані із загальними процесами розвитку літературної та музичної мови, а також з особливостями функціонування духовно-пісенних збірок на східнослов'янських землях у XVII–XX ст.

Ключові слова: східнослов'янська духовна пісня, церковна культура, церковна пісня, конфесійне середовище, популярна культура.

Зосим Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Восточнославянская духовная песня XVII–XX вв. в контексте церковной и популярной культуры

Охарактеризована восточнославянская духовно-песенная традиция в контексте церковной культуры Нового времени, указана связь конфессиональной среды, в которой функционирует духовная песня, с ее принадлежностью к церковной культуре. Определены черты популярной культуры в восточнославянской духовной песне, связанные с общими процессами развития литературного и музыкального языка, а также с особенностями функционирования духовно-песенных сборников на восточнославянских землях в XVII–XX вв.

Ключевые слова: восточнославянская духовная песня, церковная культура, церковная песня, конфессиональная среда, популярная культура.

Zosim Olga, PhD in Arts, associate professor, professor of the Department of Theory, History of Culture and Musicology of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

East-Slavonic sacred song of the 17–20th centuries in the context of the church and popular culture

The characteristic features of the East-Slavonic sacred song's traditions in the context of the church culture are specified, the relationship of the denominational environment in which operates a sacred song and its attachment to the church culture is indicated. The signs of the ecclesiastical culture in the East-Slavonic sacred songs of the 17–20th centuries are founded.

1) The sacred songfulness is the church culture's phenomenon in its liturgical and paraliturgical branches. The paraliturgical songfulness have a highly cultural potential, which has caused in particular an appearance of Bohohlasnyk – the first major collection of church songs. The liturgical branch, related with the development of Roman Catholic and Protestant songs, in culture-processes today plays a minor role. The extralitururgical branch of the East-Slavonic sacred song's, actualized especially in the Orthodox environment, is the most significant in the Ukrainian culture, but its operation outside the church its role in the church culture has reduced, in contradistinction to the West Europe, where church songfulness of the Catholic and Protestant traditions is important part of the liturgical repertoire and representant of the national cultural traditions.

2) The East-Slavonic sacred song's as a part of the church culture are represented through its liturgical (mainly paraliturgical) function; therefore, the relationship of sanctuary and ceremony provides sacred nature of the songs, that get a sacred dimension. The definition of songs as church in many cases was associated only with the change of function, not text or melody, if it meets the basic criteria of church music.

3) The sacred songfulness as a phenomenon of church culture is confessional defined (Catholic, Protestant, much less – Orthodox), the use of another confessional works were possible in their dogmatic conformity or changes in the text.

The features of popular culture in the East-Slavonic sacred songs are defined, that are related to the general processes of development of literary and musical language and features of the functioning of the sacred song's books in the East-Slavonic lands in the 17–20th centuries. The specified features of popular culture in the East-Slavonic sacred songs of the 17–20th centuries in its interaction with the church culture are indicated.

1) The song samples as a representant of popular church culture present the Christian faith in the simple and accessible musical and poetic forms available to all Christians. This feature is common for church and extrachurch songs.

2) Paralitururgical and extralitururgical songs are confessionally defined and contribute to the popularization of their denomination. When in songs is used heritage of other Christian denominations, another confessional elements (doctrine, holiday, most revered saints, church sanctuary) are removed or replaced.

3) The features of popular culture are founded in use of vernacular language in paralitururgical and extralitururgical songs, sometimes with stanzas written in Church Slavonic. This is not a desacralization of religious works, because they do not lose their religious character. The use of vernacular language in the sacred works is indicated a new stage of development of religious music, which, in response to requests of time, becomes anthropocentric features.

4) The melodies of the paralitururgical and extralitururgical songs are simplified and involves the use of contemporary musical language, elements of dance etc. It is also not a desacralization, because in the New Age similar processes in musical and literary language are occurred.

5) The spreading of songs via replication is occurred: extralitururgical songs through manuscripts, paralitururgical through manuscripts and printings. The replication, which is characterized for the popular culture and later to mass culture, paradoxically retained the sacred songs from folklorization through the inclusion of apocryphal elements. In editing and spreading of sacred songs, church authorities first took care of the purity of faith. Also removing songs from editing or introducing them to printed songbooks, church hierarchy tried to promote or exclude of the repertoire song works. The extrachurch song is spread mainly through manuscripts, although in the 19–20th centuries are printed Orthodox publications of Bohohlasnyk, which were intended only for extra church use. In case of rejection the content of the work from the basics of the Christian faith and the addition apocryphal elements, the song hasn't represented the church culture and has become the folk culture, while it simultaneously has lost signs of the popular culture: the song hasn't replication and has functioned as object of the popular culture, where were other forms of existence and distribution. The involvement of folk elements to a canonical content (such as adding household detail in Christmas songs), although these works are taken out beyond the church culture, but didn't make these works of folklore.

Key words: East-Slavonic sacred song, church culture, church song, confessional environment, popular culture.

Вивчення східнослов'янської духовної пісенності протягом останнього століття відбувалося у кількох напрямків, серед яких найважливішими були філологічний (М. Возняк [4], В. Гнатюк [5], В. Перетц [16], І. Франко [21], С. Щеглова [22], О. Гнатюк [6], П. Женюх [29], О. Позднєєв [17], А. Рабус [26], Г. Роте [27], Д. Штерн [24]), музикознавчий (О. Васильєва [3], О. Дольська [28], Л. Івченко [8], Л. Костюковець [10], Т. Ліванова [11], І. Матійчин [13], Л. Сидорович [18]), джерелознавчий та текстологічний (Ю. Медведик), компаративний (О. Зосім [7]), фольклористичний (Л. Баранкевич [1], О. Богданова [2], О. Сироїд [19]), богословський (Дз. Матіяш [14], О. Наумов [25], Н. Сулій [20]). Науковці з багатьох країн світу заклали підвалини вивчення східнослов'янської духовної пісенності: розробили методологічні засади її дослідження та опублікували тексти й ноти духовних пісень української, білоруської, російської традицій. Однак на сьогоднішній день бракує наукових розвідок історико-культурного спрямування, у яких було б охарактеризовано східнослов'янську духовну пісню як явище культури.

У статті східнослов'янську духовну пісенність розглянуто з позицій її характеристики у контексті розвитку церковної та популярної культур, які розглянуто окремо і у синтезі, оскільки обидва типи культури не є антагоністами (на кшталт опозиції сакрального і профанного у культурі Середньовіччя) і характеризують специфіку функціонування духовної пісенності Нового часу, де опозиція "сакральне-профанне" вже втрачає свою гостроту, а церковний (сакральний) компонент духовної пісенності зазнає впливів і народної, і популярної культури. Отже, метою статті є характеристика східнослов'янської духовної пісенності XVII–XX ст. як репрезентанта церковної та популярної культури.

Розглядаючи духовну пісенність у контексті церковної культури XVII–XX ст., визначимо основні ознаки останньої. Церковна культура є християнським відгалуженням релігійної культури, яка найбільш повно репрезентується у храмі (церкві) як зосередженні сакрального. Церковна культура у надприродному, сакральному вимірі є ідентичною у всіх християнських конфесіях (храм – це місце, де відбувається трансцендентна зустріч людини з Богом), однак у природному вимірі реалізується у конкретно визначених часі й місці, на які впливає розвиток матеріальної та духовної культури, який виявляється у конфесійних особливостях християнського віровчення та ін. Таким чином, церковна культура – явище історично змінне і несе на собі відбиток конфесії, часу та країни, які репрезентує. При зовнішніх відмінностях різні християнські деномінації єдині в основній функції церковної культури – бути зосередженням і центром зустрічі людини з Богом у вимірі єднання народу Божого (християнської громади) з Творцем у спільному служінні (літургії).

Духовна пісня у католицькій та протестантській практиці є важливим компонентом церковної культури. Втім, не весь західноєвропейський духовно-пісенний репертуар можна віднести до церковного. Б. Бартковський поділяє релігійні пісні на церковні (літургичні й нелітургичні) та поза церковні [5, с. 20–24]. Польський вчений справедливо вважає, що коли пісня звучить у храмі і на літургії, вона є твором церковного призначення, інші види християнських релігійних пісень не відносяться до церковних, оскільки вони не звучать у церкві, хоча і виконують релігійну функцію. Щодо українського наукового дискурсу, то на сьогоднішній день духовно-пісенний жанр мало усвідомлюється як репрезентант церковної культури. Втім, в українській науці дефініції "церковна пісня", "літургична пісня" є вживаними. Терміном "літургична пісня" ("літургійна пісня") позначаються і пісенність римо-католицької традиції, і канонічні піснеспіви богослужінь східного обряду, які мають жанрове визначення "пісня" (наприклад, пісні канону), і навіть ті східно-християнські піснеспіви, які мають неписанні у класичному розумінні (тобто строфічні) форми – тропарі, кондаки тощо.

У працях, що досліджують духовну пісню західноукраїнського регіону греко-католицької традиції (І. Матійчин, Н. Сулій), вживаним є термін "церковна пісня". І. Матійчин у розвідках, присвячених нововасиліянській пісенності, наводить оригінальні назви галицьких пісенних збірок кінця XIX – першої половина XX ст., у яких духовно-пісенні твори церковного призначення окреслено як "церковна пісня" і "церковно-народна пісня" (див. [13]). Н. Сулій у статті, що розглядає "Богогласник" 1850 р. видання у теологічній площині [20], пропонує не використовувати термін "духовна пісня", оскільки з богословської точки зору він не є коректним, а вживати термін "церковна пісня", відповідно до традиції видань "Богогласника", василіанських пісень початку XX ст. та сучасної усної практики Галичини. Дослідниця вказує також на інші історичні назви – "набожні пісні", "церковно-народні пісні", але зазначає, що термін "церковні пісні" є найбільш прийнятним [20, с. 92]. Ця пропозиція є цілком слушною щодо обраного нею об'єкта дослідження, адже "Богогласник" уніатських (греко-католицьких) друків є дійсно церковною книгою паралітургичного призначення, як і видання нової василіанської пісенності. Однак відносно всієї східнослов'янської пісенності використовувати термін "церковна пісня" недоречно, оскільки більша частина східнослов'янської духовної пісенності не має прямого зв'язку із храмовими відправами, а, отже, не належить до церковної культури. Репрезентантом останньої є лише її літургична та паралітургична гілки, представлені римо-католицькою й протестантською сучасною пісенністю та уніатською (греко-католицькою) XVII–XX ст.

Щодо православного середовища, то тут питання є більш складним. Протягом 400-літнього розвитку східнослов'янської духовної пісенності у православному середовищі практика співу духовних пісень мала такі форми: монастирський позабогослужбовий спів, індивідуальний та громадський позахрамовий спів, спів у театральних виставах (шкільний театр та вертеп), паралітургічний спів у православних (постуніатських) громад західних України та Білорусі, українська та білоруська лірницька традиція, а також спів духовних стихів у старообрядців (які є відгалуженням православ'я) Росії, і у більшості випадків духовна пісня виконувала позабогослужбову (позахрамову, позалітургічну) функцію. Однак у певних випадках можна розглядати православну духовну пісню як явище церковної культури: наприклад, коли православні під впливом уніатів запозичували латинські практики паралітургічного співу пісень (у західних регіонах України та Білорусі) або продовжували притримуватися латинських церковних практик після насильницького переводу уніатських парафій на православні, як це було, наприклад, на білоруських землях після скасування Унії у 1839 р. Також можна вважати близьким до літургічного вжитку спів духовних стихів (жанр, споріднений з духовною піснею) у старообрядців Росії, хоча це явище не є цілком ідентичним співу пісень на богослужінні у католицькій практиці.

Таким чином, православна духовна пісня у більшості випадків не належить до церковної культури, передусім через особливості її функціонування. Зазначимо, що у багатьох випадках саме цей чинник і є визначальним щодо приналежності духовно-пісенних творів до церковної культури, оскільки часто зміст пісень, що побутували в уніатському і православному середовищі, був практично ідентичним, особливо у тих випадках, коли не йшлося про церковні догмати. Саме тому було так багато православних видань "Богогласника" у XIX–XX ст., що був уперше виданий монахами-василіанами у Почаєві у 1790–1791 рр. як книга літургічного вжитку, а тому був упорядкований згідно традицій католицьких канціоналів та пісенників. При цьому почаївський "Богогласник" містив багато пісень, що належали перу православних авторів. Саме це стало підґрунтям не зовсім вірної тези, що й досі культивується в українському музикознавстві, про надконфесійність або позаконфесійність української духовної пісенності (одна з причин – пострадянський синдром нівелювання, у тому числі термінологічного, того, що було пов'язано з діяльністю уніатської (греко-католицької) церкви). Дослідники XIX – початку XX ст. (І. Котович, Н. Миревич, А. Хойнацький, С. Щеглова) вказували на католицький характер пісень "Богогласника", сучасні зарубіжні дослідники (Г. Роте, Д. Штерн) також зазначають відмінність між уніатською та православною пісенністю.

У цьому випадку варто говорити радше про конфесійну толерантність, коли при відсутності доктринальної різниці в українському та білоруському середовищі уніатські видання використовували пісенні твори православних авторів і навпаки. Однак ця конфесійна толерантність також була доволі умовним явищем, оскільки дозволені офіційною церковною владою уніатські та православні друковані пісенні видання чітко розрізнялися: у православних друках "Богогласника" було повністю вилучено католицький елемент, зокрема пісні на католицькі церковні свята, окремі конфесійно визначені пісні і навіть твори польською та латинською мовами (мова в цьому випадку сприймалася як маркер конфесійної приналежності), деякі строфи пісень зазнавали редакційних змін.

Підсумовуючи, узагальнимо особливості вияву ознак церковної культури у східнослов'янській духовній пісенності XVII–XX ст. По-перше, духовна пісенність є явищем церковної культури у своїй паралітургічній і літургічній гілках, де перша, що виникла в уніатському середовищі, мала і має високий культуротворчий потенціал, який виявився зокрема у виході "Богогласника" – першої великої збірки церковних пісень; літургічна гілка східнослов'янської духовної пісенності є пізнім явищем і пов'язана з розвитком римо-католицької і протестантської пісенності на пострадянському просторі, її роль у культуротворчих процесах наразі є незначною. Нелітургічна гілка східнослов'янської духовної пісенності актуалізується передусім у православному середовищі і є найбільш розвиненою з усіх трьох, однак через функціонування поза церковним (храмовим) середовищем її не можна віднести до церковної культури. Таким чином, роль духовної пісенності на східнослов'янських землях, переважно православних, у розвитку церковної культури є меншою, на відміну від Західної Європи, де церковна пісенність католицької та протестантської традицій є вагомою частиною богослужбового репертуару і репрезентантом національної культурної традиції. Щодо термінології, то використання терміна "церковна пісня" буде доречним лише при характеристиці літургічної та паралітургічної гілок східнослов'янської духовної пісенності.

По-друге, східнослов'янська духовна пісенність як частина церковної культури виявляється через її богослужбову (переважно паралітургічну) функцію; отже, зв'язок з храмом і обрядом надає церковний характер духовним пісням, які завдяки цьому набувають сакрального виміру. При цьому визначення пісні як церковної у багатьох випадках було пов'язане лише зі зміною функції, а не текстом чи мелодією, якщо вона відповідала основним критеріям церковної музики.

По-третє, духовна пісенність як явище церковної культури є конфесійно визначеною (католицька, протестантська, значно рідше – православна), використання іноконфесійних творів було можливе лише за умови їх догматичної відповідності або змін у текстовій частині.

Духовні пісні можна розглядати у контексті народної і популярної культури, як окремо, так і у її співвідношенні – церковної. Стосовно зв'язків народної культури та духовної пісенності, то вона виявляється у переході частини репертуару духовних пісень церковного та позацерковного призначення у народнопісенну традицію, у тому числі в лірницький репертуар. Ця складова духовної пісенності вже стала предметом дослідження науковців (українських (О. Богданова, Ю. Медведик) та білоруських (Л. Костюковець, Л. Баранкевич) вчених), втім, ця сфера потребує подальшого вивчення, серед яких перспективними є напрями, що досліджують фольклоризацію текстів духовних пісень, аналізують взаємодію церковної, народної, популярної культури у духовній пісенності, вивчають російський духовний стих у його співвідношенні з українським духовно-пісенним репертуаром XVII-XVIII ст. та ін.

Значно менш дослідженою є духовна пісенність з точки зору її дотичності до популярної культури. Вивчення зв'язків духовної й популярної (масової) культури ще не має сталої традиції в українській науці, хоча є у цьому напрямі вже певні напрацювання. Проблему взаємодії церковної та масової культури розглянуто у статті І. Лященко [12]. Концепція автора полягає у тому, що еволюція релігійної культури відбувалася наступним шляхом: від масової у давні часи через елітарну у Середньовіччі до синтетичної "плюралістичності" на нинішньому етапі її розвитку. Попри цікавий ракурс дослідження, далеко не з усіма спостереженнями і висновками дослідниці можна погодитися. Так, наприклад, говорячи про зближення церковної та масової культури у XX ст., вона наводить як вдалі приклади співтворчості музики і релігії на музичному (ринку) твори Е. Л. Уеббера, групи "Енігма" тощо) [12, с. 200–201]. Однак останні не належать власне до церковної культури, а є зразками масової, яка вдало використала досягнення "високої" культури, а тому наводити подібні приклади як зразок еволюції християнської релігійної культури некоректно. Більш слушними тут виглядали б спостереження щодо спрощення музичної мови у сучасному католицькому та протестантському богослужінні у XX ст. або ж приклади літургічних відправ за участю рок-музикантів, як, наприклад, "металева меса", що прозвучала у 2006 р. у Фінляндії у лютеранській церкві м. Темппеліаукіо. Втім, перспективним є сам напрям дослідження взаємодії церковної та масової культури, який є важливим у розумінні процесів еволюції християнської богослужбової традиції.

Щодо рис популярної культури у духовній пісенності, зазначимо, що вже є загальновизнаними тези щодо спрощення текстів та мелодій у духовних та світських піснях (кантах), про що написано у працях М. Грінченка, О. Кошиця, Б. Кудрика, Т. Ліванової, Л. Івченко, Т. Шеффер, Л. Корній та ін., які відзначають збільшення танцювальних елементів у духовних піснях, залучення елементів музичної мови, що прийшли із Західної Європи, де зазнали впливів світської культури.

Відносно текстів пісень з рукописних співаників, то їх в українській науці вчені-філологи вже досліджували у контексті популярної літератури. Л. Копаниця розглядає світську лірику з рукописних пісенників XVII–XVIII ст., характеризуючи її як "третю літературу", говорячи, що "у слов'янському фольклорно-літературному середовищі з XVI–XVII ст. поряд з традиційними фольклором й "елітарною" літературою створювалась масова або популярна література, основною відмінністю якої від народної словесності була переважно не усна, а писемна, рукописна форма побутування" [9, с. 84].

Дослідниця детально характеризує українську рукописну пісенну світську лірику XVII–XVIII ст., на основі якої вона зазначає основні ознаки популярної літератури. Враховуючи те, що світська і духовна пісенність не є ідентичними явищами попри їх близькість у мові, типі віршування, мелодиці, тому не усі висновки Л. Копаниці щодо популярної літератури автоматично можна перенести на духовно-пісенну творчість.

Так, щодо духовної пісенності не можна повністю погодитися із думками дослідниці, що творці пісень не були знайомі із основами літературної творчості [9, с. 85], оскільки автори духовно-пісенних творів часто були церковними ієрархами і мали ґрунтовну освіту. Також редактори друкованих видань проводили велику роботу щодо очищення текстів пісень від просторічних виразів. Однак доволі часто корпус духовних пісень не відповідав канонам "високої" літератури, і одним із завдань видавців було коригування текстів щодо їх відповідності критеріям церковності. Тому функціонування духовних пісень церковного призначення, тобто тих, які виходили друком, балансувало між двома типами культури – церковної та популярної. Церковна влада піклувалася про чистоту вчення та відповідність змісту й стилю пісень критеріям церковних творів, але призначалися вони для народу і функціонували за принципами популярної культури – окрім друків, тексти розповсюджувалися у рукописах, у яких відбувалися зміни, виникали нові пісні тощо. При цьому протиріччя між цими двома типами культури не було, оскільки вони продуктивно доповнювали одна одну.

Суперечливою є й теза щодо поширення "третьої літератури" у зв'язку з відсутністю елітарної літератури у добу бароко, що спричинило зближення літератури і фольклору, практично стираючи межу між ними [9, с. 85]. На нашу думку, масова література, яка виникає у рамках низового (світська) та середнього (духовна) бароко, що написана мовою, близькою до народної, є однією з ознак загальноєвропейського процесу розвитку української літератури, зокрема і у царині духовно-пісенної творчості, при цьому наявність або відсутність елітарної літератури на цей процес прямо не впливає. У Європі на цей час припадає бурхливий розвиток церковної пісенності національними мовами, для яких характерна простота як літературної, так і музичної мови, про що свідчать численні видання католицьких та протестантських канціоналів та пісенників з церковними піснями, і "висока" література не впливала на процес розвитку популярної. Європейські духовно-пісенні твори за своєю формою і змістом також можна віднести до популярної релігійної літератури. Різниця від європейської практики полягає лише у формах: друковані видання у Європі, рукописні і лише пізніше друковані – в Україні.

Не можна повністю погодитися щодо трактування цього шару, попри його безумовну оригінальність, як вторинного і по відношенню до фольклору, і до "високої" літератури [9, с. 87]. Безумовно, явище масової літератури є дійсно вторинним щодо загальнолітературного процесу, однак лише виходячи з пріоритету "високих" жанрів як провідних у літературі. Натомість культура бароко має жанрову ієрархію, де кожен виконує свою функцію, і тому ця література є цілком самоцінною і самодостатньою у жанровій системі бароко, і лише користується засобами, що прийшли з "високої" літератури або фольклору. Народна християнська релігійність потребувала використання саме таких художніх форм, і цим можна пояснити такий сплеск розвитку духовної пісенності.

Втім, надзвичайно продуктивним у дослідженні Л. Копаниці є розгляд української рукописної пісенної літератури у дискурсі популярної культури (вчена посилається на досвід вивчення польської, чеської, хорватської літератури), навіть враховуючи те, що дослідницю цікавить лише світська пісенна література. Зазначимо, що у науці вже є напрацювання літературознавчого аналізу духовно-пісенних текстів з рукописів (розвідки О. Гнатюк, Дз. Матіяш), де вказано на можливість трактування цього виду літератури як популярної, хоча акцент у цих дослідженнях ставиться на інших її сторонах (дослідники-філологи відносять рукописні духовно-пісенні жанри до книжної традиції). Також цілком слушною є теза щодо переваги "прагматичних цілей тексту над естетичною функцією художнього твору", а також підкреслення його функціональності, яка протиставляється його художності [9, с. 85]. На нашу думку, ці положення є важливими щодо відзначення функціонального компоненту як маркера популярної культури. Функціональний чинник є центральним і у визначенні духовної пісні як репрезентанта церковної культури. Таким чином, функціональність твору дозволяє зближати обидва зовнішньо протилежні культурні виміри духовної пісенності – церковний та популярний.

Простота текстових і музичних форм, поширення серед усіх верств населення, масове розповсюдження через рукописну традицію, а пізніше, – через друк, – усе це ознаки популярної культури, які характерні для східнослов'янської духовної пісенності. Риси популярної культури абсолютно не суперечать церковному вжитку цих творів, особливо якщо її розглядати у контексті нової сакральності як специфічної риси церковної музичної культури Нового часу, яка передбачає включення елементів, що раніше не вважалися сакральними (народні мови, танцювальні елементи у музиці), у сакральний простір богослужіння.

Повертаючись до висновків першої частини статті зазначимо, що до церковної культури належать твори літургійного та паралітургійного призначення. Однак риси популярної культури є і у творах позалітургійних, і, оскільки між цими видами духовної пісенності є різниця, тому, розглядаючи ці явища разом, відзначимо, які положення є спільними та відмінними для обох типів духовних пісень.

По-перше, пісенні зразки, як репрезентанти популярної церковної культури, подають християнське віровчення у музично-поетичних формах, доступних усім християнам, при цьому не йдеться про його спрощення або викривлення, а про викладення його основ у простій та доступній формі. Ця риса є спільною і для церковної, і нецерковної пісенності.

По-друге, духовні пісні обох видів є конфесійно визначеними, а тому сприяють популяризації своєї конфесії: у випадку використання пісенного доробку іншої християнської деномінації – іноконфесійних елементів (основи віровчення, свята, найбільш шановані святі, церковні святині) вилучаються або замінюються.

По-третє, риси популярної культури виявляються у використанні у піснях обох типів народної мови, хоча подекуди у їх текстах залишаються строфи або кілька строф церковнослов'янською мовою. Це не є ознакою десакарлізації релігійних творів, оскільки вони не втрачають релігійний характер. Однак використання несакаральної мови свідчить про новий етап розвитку релігійної музики, яка, реагуючи на запити часу, набуває антропоцентричних рис.

По-четверте, мелодика духовних пісень обох типів зазнає спрощення: вона передбачає використання сучасної музичної мови, залучення танцювальних елементів тощо. Це також не є десакралізацією, оскільки у музичній мові, як і літературній, у добу Нового часу відбуваються аналогічні процеси.

По-п'яте, розповсюдження пісень відбувається через тиражування – у позалітургічній пісенності через рукописи, у паралітургічній – через рукописи та друки. Тиражування, характерне для популярної, а пізніше для масової культури, парадоксальним чином зберегло цей шар від фольклоризації, яку зазнавали тексти релігійних творів через включення апокрифічних елементів. Редагуючи та тиражуючи духовні пісні, церковна влада передусім дбала про чистоту віровчення. Також вилучаючи пісні із друків або вводячи їх до друкованих пісенників, церковні ієрархи намагалися популяризувати або депопуляризувати (вивести з репертуару) пісенні твори. Однак це вдавалося не завжди, і відмінність між текстами друків і рукописів показує, які твори були дійсно популярними, а які популяризувалися штучно й так і залишилися лише у книгах. З часом друки витіснили рукописні співаники, і церковна пісенність почала розповсюджуватися і тиражуватися переважно через друковані видання. Нецерковна ж пісня розповсюджувалася в основному через рукописи, хоча у XIX–XX ст. виходили православні видання "Богослосника", які призначалися лише для позацерковного вжитку. Однак таких видань було небагато, і більшість нецерковних пісень розповсюджувалися у рукописах – духовні пісні в Україні, духовні стихи у Росії. У зв'язку з цим зазначимо, що у разі відхилення змісту твору від основ християнської віри і додавання апокрифічних елементів він переставав бути репрезентантом церковної культури і набував рис народної, при цьому він одночасно втрачав й ознаки популярної культури, оскільки вже не тиражувався у рукописах та друках і надалі функціонував у контексті народної культури, де діяли інші форми побутування та поширення. Залучення ж елементів фольклорного походження до суто канонічного змісту (наприклад, додавання побутових деталей у різдвяних піснях) хоча і виводили ці твори за рамки церковної культури, оскільки в храмі вони виконуватися не могли, однак не робило ці твори фольклорними.

Підсумовуючи усе сказане, зазначимо, що духовна пісенність Нового часу має риси як церковної, так і популярної культури, і це не призводить до протиріччя між цими явищами, а свідчить про новий етап розвитку релігійної музики, де сакральне під впливом гуманістичних тенденцій отримує новий – антропоцентричний – вимір, який завдяки прагненню донести християнське вчення до кожного наближає її до популярної культури.

Література

1. Баранкевич Л. Ф. Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре : автореферат дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – "Музыкальное искусство" / Л. Ф. Баранкевич. – Минск, 2009. – 25 с.
2. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – "Музичне мистецтво" / О. В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
3. Васильева Е. Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве / Е. Е. Васильева // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2009. – Специальный выпуск к № 4. – С. 446–487.
4. Возняк М. Матеріяли до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки / М. Возняк // Українсько-руський архів / Видає Історично-філософічна секція Наукового Товариства імені Шевченка. – Львів : 3 друкарні НТШ, 1913–1925. – Т. IX. – Львів, 1913. – С. 1–124; Т. X. – Львів, 1914. – С. 125–480; Т. XI. – Львів, 1925. – С. 481–589.
5. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші / В. Гнатюк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1902. – Т. XLVI. – С. 1–68; Т. XLVII. – С. 69–164; Т. XLVIII. – С. 165–272.
6. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава; К. : Перевал, 1994. – 188 с.
7. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : монографія / О. Л. Зосім. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
8. Ивченко Л. В. Украинский кант XVII–XVIII в.в. (характеристика жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – "Музыкальное искусство" / Л. В. Ивченко. – К., 1988. – 16 с.
9. Копаниця Л. Популярна або "третя література" в рукописних співаниках XVII–XVIII століття / Л. Копаниця // Етнічна історія народів Європи. – 2000. – Вип. 4. – С. 84–88.
10. Костюковец Л. Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне : монографія / Л. Ф. Костюковец. – Кн. 1. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2006. – 190 с; Кн. 2. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2008. – 224 с.
11. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы / Т. Ливанова. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 535 с.
12. Лященко І. С. Еволюція та взаємодія масової та елітарної культури в релігійній музичній традиції / І. С. Лященко // Актуальні проблеми духовності: зб. наук. праць. – Вип. 11. – Кривий Ріг, 2010. – С. 191–202.
13. Матійчин І. М. Українська духовна пісня у галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст. / І. М. Матійчин // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Вип. XII–XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 133–139.

14. Матіяш Дз. Особливості поетики української барокової духовної пісні : (на матеріалі покаянних пісень) / Дз. Матіяш // Магістеріум. – Вип. 4. – Літературознавчі студії. – К., 2000. – С. 23–30.
15. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст.: монографія / Ю. Медведик. – Львів: Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
16. Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы / В. Перетц. – Т. 1: Из истории русской песни; Ч. 1: Начало искусственной поэзии в России. Исследования о влиянии малорусской виршевой и народной поэзии XVI–XVIII в. на великорусскую. К истории Богогласника. – СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершнина, 1900. – 425 с.
17. Позднеев А. Рукописные песенники XVII–XVIII вв. Из истории песенной силлабической поэзии / А. Позднеев. – М.: Наука, 1996. – 445 с.
18. Сидорович Л. Н. Псалмы на тексты "Псалтири царя Давида" Симеона Полоцкого в нотных рукописных памятниках последней четверти XVII – первой четверти XIX вв. : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.09 – "Теория и история искусства" / Л. Н. Сидорович. – Минск, 2011. – 46 с.
19. Сироїд О. Псалма "Царю Христе ...": особливості функціонування й інтерпретації в усній традиції / О. Сироїд // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 38. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. – С. 232–242.
20. Сулій Н. Українська церковна пісня як чинник формування християнського світогляду молоді (на матеріалі Господніх пісень Львівського "Богогласника" 1850 р.) / Н. Сулій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1. – Тернопіль, 2011. – С. 90–97.
21. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над "Богогласником" / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 39. – С. 129–143.
22. Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное исследование / С. Щеглова. – К.: Тип. Ун-та Св. Владимира, 1918. – 343 с.
23. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy / B. Bartkowski. – Kraków : PWM, 1987. – 284 s.
24. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
25. Naumow A. Teologia bożonarodzeniowych pieśni Bohołasnyka / A. Naumow // Z kołędą przez wieki. Kołęda w Polsce i w krajach słowiańskich. Pod red. T. Budrewicza, S. Koziary, J. Okonia. – Tarnów: Biblos, 1996. – S. 463–472.
26. Rabus A. Sprache ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext / A. Rabus. – Weiher : Freiburg i. Br., 2008. – 401 S. – (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Jozef Matl – Linda Sadnik. Nunc edendam curat Eckhard Weiher. – T. LII).
27. Rothe H. Paraliturgische Lieder bei den Ostslaven, besonders Ukrainern. Östliche Liturgie und westliches Kirchenlied / H. Rothe // Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West : [hrsg. von J. Besters-Dilger, M. Moser, St. Simonek]. – Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien : Peter Lang, 2000. – S. 17–31.
28. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Museum of Moscow (GIM) // [transcribed and Edited by Olga Dolskaya. Editorial note by Hans Rothe / Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 4]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 1996. – XLIX, 370 s.
29. Žeňuch P. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 23] / P. Žeňuch. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2006. – 982 s. – (Monumenta byzantinoslavica et latina Slovaciae ; vol. II.).

References

1. Barankevich L. F. Dukhovnyi stikh v belorusskom muzykal'nom fol'klore : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniia: spets. 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Barankevich Liliia Fail'evna. – Minsk, 2009. – 25 s.
2. Bohdanova O. V. Lirnytska tradytsiia v konteksti dukhovnoi kultury Ukrainy : avtoreferat dys. ... kand. mystetstvovnavstva: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Bohdanova Olena Volodymyrivna. – K., 2002. – 20 s.
3. Vasil'eva E. E. Psaltir' v russkoi kul'ture vtoroi poloviny XVII veka: istoriko-stilisticheskie protsessy v muzykal'no-poeticheskom tvorchestve / E. E. Vasil'eva // Gosudarstvo, religii, Tserkov' v Rossii i za rubezhom. – M., 2009. – Spetsial'nyi vypusk k № 4. – S. 446–487.
4. Vozniak M. Materialy do istorii ukrainskoi pisni i virshi. Teksty i zamitky / M. Vozniak // Ukrainko-ruskyi arkhiv / Vydaie Istorychno-filosofichna sektsiia Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. – Lviv : Z drukarni NTSh, 1913–1925. – Т. IX. – Lviv, 1913. – S. 1–124; Т. X. – Lviv, 1914. – S. 125–480; Т. XI. – Lviv, 1925. – S. 481–589.
5. Hnatiuk V. Uhro-ruski dukhovni virshi / V. Hnatiuk // Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka. – Lviv, 1902. – Т. XLVI. – S. 1–68; Т. XLVII. – S. 69–164; Т. XLVIII. – S. 165–272.
6. Hnatiuk O. Ukrainska dukhovna barokkova pisnia / O. Hnatiuk. – Varshava; K. : Pereval, 1994. – 188 s.
7. Zosim O. L. Zakhidnoievropeiska dukhovna pisnia na skhidnoslovianskykh zemliakh u XVII–XIX stolittiah : monohrafiia / O. L. Zosim. – K. : DAKKKiM, 2009. – 204 s.

8. Ivchenko L. V. Ukrainskii kant XVII–XVIII v.v. (kharakteristika zhanra) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia : spets. 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Liudmila Vasil'evna Ivchenko. – K., 1988. – 16 s.
9. Kopanytsia L. Populiarna abo "tretia literatura" v rukopysnykh spivanykakh XVII–XVIII stolittia / L. Kopanytsia // *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. – 2000. – Vyp. 4. – S. 84–88.
10. Kostiukovets L. F. Stilistika kanta i ee pretvorenie v belorusskoi narodnoi pesne : monografiia / L. F. Kostiukovets. – Kn. 1. – Minsk: Belorusskaia gosudarstvennaia akademiia muzyki, 2006. – 190 s. – Kn. 2. – Minsk: Belorusskaia gosudarstvennaia akademiia muzyki, 2008. – 224 s.
11. Livanova T. Russkaia muzykal'naia kul'tura XVIII veka v sviaziakh s literaturoi, teatrom i bytom. Issledovaniia i materialy / T. Livanova. – M.: Muzgiz, 1952. – T. 1. – 535 s.
12. Liashchenko I. S. Evoliutsiia ta vzaïmodiia masovoi ta elitarnoi kultury v relihiinii muzychnii tradytsii / I. S. Liashchenko // *Aktualni problemy dukhovnosti: zb. nauk. prats.* – Vyp. 11. – Kryvyi Rih, 2010. – S. 191–202.
13. Matiichyn I. M. Ukrainska dukhovna pisnia u halytskykh avtorskykh pisennykh zbirkakh kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. / I. M. Matiichyn // *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznavstvo*. – Vyp. XII–XIII. – Ivano-Frankivsk, 2008. – S. 133–139.
14. Matiash Dz. Osoblyvosti poetyky ukrainskoi barokovoi dukhovnoi pisni : (na materialy pokaiannykh pisen) / Dz. Matiash // *Mahisterium*. – Vyp. 4. – Literaturoznachchi studii. – K., 2000. – S. 23–30.
15. Medvedyk Yu. Ukrainska dukhovna pisnia XVII–XVIII st. : monografiia / Yu. Medvedyk. – Lviv: Vyd-vo UKU, 2006. – 324 s.
16. Peretts V. Istoriko-literaturnye izsl'dovaniia i materialy / V. Peretts. – T. 1: Iz istorii russkoi pesni; Ch.1: Nachalo iskusstvennoi poezii v Rossii. Issledovaniia o vliianii malorusskoi virshevoi i narodnoi poezii XVI–XVIII v. na velikorusskuiu. K istorii Bogoglasnika. – SPb.: Tipografiia F. Vaisberga i P. Gershinina, 1900. – 425 s.
17. Pozdneev A. Rukopisnye pesenniki XVII–XVIII vv. Iz istorii pesennoi sillabicheskoi poezii / A. Pozdneev. – M.: Nauka, 1996. – 445 s.
18. Sidorovich L. N. Psal'my na teksty "Psaltiri tsaria Davida" Simeona Polotskogo v notnykh rukopisnykh pamiatnikakh poslednei chetverti XVII – pervoi chetverti XIX vv. : avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniia : 17.00.09 "Teoriia i istoriia iskusstva" / Liudmila Nikolaevna Sidorovich. – Minsk, 2011. – 46 s.
19. Syroid O. Psalma "Tsariu Khryste ...": osoblyvosti funktsionuvannia y interpretatsii v usnii tradytsii / O. Syroid // *Literatura. Folklor. Problemy poetyky : zb. nauk. prats.* – Vyp. 38. – K.: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivskyi universytet", 2013. – S. 232–242.
20. Sulii N. Ukrainska tserkovna pisnia yak chynnyk formuvannia khrystyianskoho svitohliadu molodi (na materialy Hospodnikh pisen Lvivskoho "Bohohlasnyka" 1850 r.) / N. Sulii // *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*. – № 1. – Ternopil, 2011. – S. 90–97.
21. Franko I. Dukhovna y tserkovna poeziia na Skhodi y na Zakhodi. Vstup do studii nad "Bohohlasnykom" / I. Franko // *Franko I. Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh / I. Franko*. – K.: Nauk. dumka, 1983. – T. 39. – S. 129–143.
22. Shcheglova S. Bogoglasnik. Istoriko-literaturnoe izsl'dovanie / C. Shcheglova. – K.: Tip. Un-ta Sv. Vladimira, 1918. – 343 s.
23. Bartkowski B. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy / B. Bartkowski. – Kraków: PWM, 1987. – 284 s.
24. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
25. Naumow A. Teologia bożonarodzeniowych pieśni Bohohlasnyka // *Z kołędą przez wieki. Kołęda w Polsce i w krajach słowiańskich*. Pod red. T. Budrewicza, S. Koziary, J. Okonia. – Tarnów: Biblos, 1996. – S. 463–472.
26. Rabus A. Sprache ostslavischer geistlicher Gesänge im kulturellen Kontext / A. Rabus. – Weiher: Freiburg i. Br., 2008. – 401 S. – (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes. Seriem condiderunt Rudolf Aitzetmüller – Jozef Matl – Linda Sadnik. Nunc edendam curat Eckhard Weiher. – T. LII).
27. Rothe H. Paraliturgische Lieder bei den Ostslaven, besonders Ukrainern. Östliche Liturgie und westliches Kirchenlied / H. Rothe // *Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West : [hrsg. von J. Besters-Dilger, M. Moser, St. Simonek]*. – Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Wien: Peter Lang, 2000. – S. 17–31.
28. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum of Moscow (GIM) // [transcribed and Edited by Olga Dolskaya. Editorial note by Hans Rothe / Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 4]. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1996. – XLIX, 370 s.
29. Žeňuch P. Kyrillische paraliturgische Lieder: Edition des handschriftlichen Liedguts im ehemaligen Bistum von Mukačevo im 18. und 19. Jahrhundert / [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 23] / P. Žeňuch. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2006. – 982 s. – (Monumenta byzantino-slavica et latina Slovaciae ; vol. II.).

Иванников Тимур Павлович
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского
e-mail: premierre.ivannikov@gmail.com

СОВРЕМЕННАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ СОЦИОДИНАМИКИ КУЛЬТУРЫ

В статье рассмотрены социодинамические факторы развития современной гитарной музыки в контексте общих закономерностей функционирования культурных циклов. Выявлены изменения в протекании коммуникативных процессов информационного обмена и творческих диалогов между композиторами, исполнителями и массовой аудиторией. Актуализировано влияние современных ритмов социокультурной динамики на формирование новых массивов гитарного репертуара.

Ключевые слова: гитарная музыка, социодинамика культуры, сознание, социум, информационный обмен.

Іванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Сучасна гітарна музика в контексті соціодинаміки культури

У статті розглянуті соціодинамічні чинники розвитку сучасної гітарної музики в контексті загальних закономірностей функціонування культурних циклів. Виявлено зміни в протіканні комунікативних процесів інформаційного обміну та творчих діалогів між композиторами, виконавцями і масовою аудиторією. Актуалізовано вплив сучасних ритмів соціокультурної динаміки на формування нових масивів гітарного репертуару.

Ключові слова: гітарна музика, соціодинаміка культури, свідомість, соціум, інформаційний обмін.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral candidate of theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

Modern guitar music in the context of sociodynamics of culture

The article focuses on identifying the factors of sociodynamic development of modern guitar music in the context of the general laws of functioning of cultural cycles and their influence on the formation of new arrays of guitar repertoire.

Sociodynamics of guitar art is subject to the general laws of functioning of "cultural cycle" as a circular flow of information. Level of sociodynamics culture directly depends on the rate of exchange of new ideas, products, inventions. On the basis of A. Mole's scientific works, the mechanism of circulation of information looped on the individual: from him (composer, performer) new product hits the microenvironment intellectual coterie of listeners and through (creative intellectuals) by mass media it transmits further to the macro – the society, public masses. The circulation of cultural messages forms a "mesh" or "mosaic" structure of the contact relations, the intensity of which depends on the speed and crossing the reserve communication channels. The processes, that occurred in the twenty-first century, with the appearance of the Internet global network dramatically reduce the distance in the cultural cycle and establish a direct link between individuals-creators and mass cultural environment. The effect of reaction to the demonstration of new guitar works can be immediate in speed and unprecedented in scale of connected audiences, the number of which is not able to accommodate any concert hall in the world.

Projecting theory of sociodynamics culture on guitar art, personal contacts are also marked as one of the biggest, most stable and reliable communication channels. This aspect is considered an example of personal creative contacts of the famous Spanish guitarist A. Segovia with many composers-contemporaries, such as J. Rodrigo, M. Ponce, H. Villa-Lobos, J. Turina etc., which resulted in the formation and development of professional guitar repertoire in the first half of twentieth century.

Then he passed the baton to a new generation of virtuosos, disciples and followers of A. Segovia. British artists of "first magnitude" – John Williams and Julian Bream managed to draw attention to the guitar such major European composers like Benjamin Britten, Hans Werner Henze, William Walton, Lennox Berkeley. H. W. Henze wrote two sonatas "Royal winter music" (1976). From the pen of Britten overlooks one of the world's guitar masterpieces of the second half of the twentieth century – "Nocturnal" (1965).

So, thanks to the creative and friendly contacts with composers of A. Segovia, R. Sains de la Masa, and later N. Yepes, A. Diaz, I. Presti and A. Lagoya, J. Bream, J. Williams etc. actively start writing for guitar M. Ponce, Benjamin Britten, J. Rodrigo, H. Villa-Lobos, J. Turina, J. Moreno Torroba, H.W. Henze. This tendency exists on a larger scale and in our days, but now it has ceased to be the dominant creative initiative.

Without any exaggeration, it can be argued that the scale and speed of rotation of "cultural cycle" today even commensurate with the nearest past, not to mention his condition fifty or a hundred years ago. For the development of

guitar music it has become a powerful social dynamic incentive, like a magnet attracting an audience of millions of admirers of this art, in any areas of it where interests of listeners can stand. The most traditional of the areas can be said for the archetypal genealogy guitar world (everyday folk music, song and dance, applied, ceremonial and entertainment secular culture, the academic tradition) draws its repertoire from the tanks European fund styles of different times and eras come a long way, greatly enriched. They were joined by alternative new areas, those collect no less motivated grounds audience of lovers of jazz guitar art, rock concerts admirers, followers of popular culture entertainment, electronic club music, and many other phenomena of contemporary subcultural space.

Status of the current stage of development of guitar music by composers scale initiatives can be considered rapidly progressive. Almost geometric progression is fixed by the magnitude of the absolute performance (the total number of works created during the last and the beginning of this century), since the second half of the twentieth century: from about 800 guitar pieces at all in first half of XX century to about 30000 works – during the second.

These facts reflect the increased rate of passage of "cultural cycle" and serve as direct evidence of a global demand of guitar art in our days. Its carriers are numerous galaxy of contemporary guitar virtuosos and composers all over the world, its repeaters – efficient modern mass media's communication, integrators and recipients – multi-million audiences, fueling the collective energy of new requests for creative individuals.

Key words: guitar music, sociodynamics of culture, consciousness, society, information exchange.

В гитарном искусстве XX-XXI столетий накопление художественного опыта продвигалось в индивидуальном хронологическом потоке, сплетаясь общими руслами с иными областями, но отнюдь не всегда с ними синхронно и эстетически совпадая. Динамика эстетических перемен в гитарной музыке первой половины XX века явно не акцентировала "ритм новой эпохи", двигаясь инерционно в рамках освоенных традиций. Музыкальный хронотоп искусства Новейшего времени, с его радикальными сигналами творчества и, наоборот, неожиданными рывками вспять, вглубь забытых страниц истории, навёрстывался гитарным искусством позднее, с середины столетия, когда в музыку повсеместно хлынула вторая волна европейского авангарда, а гитарное творчество актуализировало эстетику двух волн сразу, как будто компенсируя упущенное. Эффект преодоления определенной временной и эстетической дистанции между гитарным творчеством и современными пластами инструментальной культуры обнаружился именно в этот период и знаменовал сближение новаторских тенденций. Однако зенит синхронизации поисковых творческих токов искусства (гитарного в том числе) приходится на период последних пяти десятилетий, перебросивших арку через рубеж веков. Их следует без преувеличения считать символическим триумфом "золотого века гитары", глобальным и беспрецедентным.

Феноменологически данный процесс прослеживается в целом спектре эстетических, культурологических, психологических, социологических, искусствоведческих ракурсов исследования, каждый из которых продуктивен для научного поиска. Данная статья сфокусирована на локальной цели – выявлении социодинамических факторов развития современной гитарной музыки в контексте общих закономерностей функционирования культурных циклов, а также их влияния на формирование новых массивов гитарного репертуара.

Социодинамика гитарного искусства подчиняется общим законам функционирования "культурного цикла" как кругового потока информации. Уровень социодинамики культуры впрямую зависит от скорости обмена новыми идеями, произведениями, изобретениями. В отношении культурно-исторического прошлого данный фактор может показаться второстепенным, так как особое влияние он приобрел лишь в современном мире и потому при взгляде на современный "экран культуры" его актуальность становится однозначной и очевидной. Что именно подразумевается под "культурным циклом"? Обратимся к суждениям автора теории социодинамики культуры, максимально лаконично выраженный в следующем тезисе.

Механизм круговорота информации закольцован на индивидууме: от него (композитора, исполнителя) новое произведение попадает в интеллектуальную микросреду избранного круга слушателей и через нее (творческую интеллигенцию) средствами массовой коммуникации транслируется далее, к макросреде – социуму, общественным массам. На этом этапе происходит восприятие и усвоение (с эффектом запаздывания) культурных феноменов, закрепление их в социальной культуре множества людей, в коллективном бессознательном, и разветвление информации по каналам индивидуального сознания отдельного человека, что в конечном счете обновляет индивидуальный "экран знаний", формирует социальный запрос на дальнейшее информационное наполнение и служит толчком для очередного витка творческого процесса. Эту научную теорию в середине XX века выдвинул французский ученый Абрахам Мольт [6; 7]. Согласно с ней, циркуляция культурных сообщений образует "сетчатую" или "мозаичную" структуру¹ контактных связей, интенсивность которых зависит от скорости и пропускного резерва каналов коммуникации.

В настоящее время скорость обмена информацией возросла более чем в 50 раз [3]. Соответственно изменилась социодинамика культуры. Процессы, происходящие в XXI столетии, с появлением глобальных сетей интернет позволяют резко сократить дистанцию в культурном цикле и устанавливать прямую связь между индивидуумами-креаторами и массовой культурной средой. Эффект реагирования на демонстрацию новых гитарных сочинений может стать незамедлительным по скорости и неслыханным по масштабу подключенной аудитории слушателей, численность которой не способна вместить ни одна концертная площадка мира. Информационный поток обслуживает массовые и сугубо индивидуальные культурные запросы с одинаковой продуктивностью. Средства массовой коммуникации принимают на себя основную роль ретрансляторов, обеспечивая доступ к любой информации в любое время и в любом месте.

Сказанное ни в коей мере не умаляет важности личных творческих контактов, процессов реального, отнюдь не виртуального соприсутствия, сопричастности живому интонационному потоку, рождающемуся у нас на глазах. Это априорно выносится на авансцену музыкального искусства. Речь идет о другом: о пропускных способностях трансляции и резервах хранения современного культурного багажа. Он накапливается эклектично, создается "на любой вкус", циркулирует в условиях стремительно меняющегося поиска новых идей, языков, стилей и эстетических платформ творчества. Его элементы насаиваются в глобальном хранилище информации, движутся в хаотическом потоке и структурируются сигналом, посылаемым в режиме открытого доступа. Силуэт информационных связей отражает "мозаичную структуру" современной культуры, потеснившей традиционную "сетчатую" с упорядоченными и иерархически выстроенными механизмами культурных взаимодействий. Так выглядит процесс в целом. Теперь пройдем его этапы.

Проецируя теорию социодинамики культуры² на гитарное искусство, важно отметить, что наряду со средствами массовой коммуникации А. Мольтене выделяет личные контакты как один из весомых, надежных и наиболее стабильных каналов передачи информации. Моменты личного общения, ведения диалога в поле общих интересов "больше отвечают особенностям человеческого мозга и его способности к усвоению сведений, чем безбрежный поток информации" [6, с. 24]. Именно этот проверенный канал социокультурного взаимодействия в первой половине XX века способствовал новому скачку интереса к классической гитаре.

Одной из частных причин угасшего тогда внимания к данной сфере искусства являлось ее периферийное положение в академической среде. Гитарная музыка затерялась в тени более мощных академических генераций, задержалась где-то на пути к большим публичным сценическим событиям. Ей явно не хватало общекультурного размаха, измеряющегося не только развитием исполнительской школы, количеством и "звездностью" виртуозов, но и плотностью современной репертуарной платформы, в которой как в зеркале видна творческая расстановка "инструментальных приоритетов" у композиторов. Перспективы изменений данной ситуации лежали по разные стороны усиления множества векторных личных контактов в режиме "композитор – исполнитель – слушатель".

Однако коренное преобразование было возможно лишь совокупными усилиями, для которых, как известно, требовалось время. Неудивительно, что в общей сложности это заняло не менее полувека и ушло, в частности, на то, чтобы новый гитарный репертуар в художественном отношении не уступал репертуарному запасу других инструменталистов, на преодоление укоренившейся в гитарном творчестве традиции "исполнитель = композитор", сложившейся давно и эффективной отнюдь не всегда. В данном направлении продуктивная часть диалога выстраивалась между исполнителем и композитором, желательно – равным по степени одаренности и влиятельности.

В качестве несложного, но весьма любопытного эксперимента выделим из арсенала гитарной музыки первой половины XX ст. "лучшую двадцатку гитарных бестселлеров": Соната op. 77, "Дьявольское каприччио", Концерт № 1 Марио Кастельнуово-Тедеско (Италия), Классическая и Романтическая сонаты, "Concierto del sur" Мануэля Понсе (Мексика), "Homenaje a Tarrega", "Фандангильо" и Соната Хоакина Турины (Испания), "5 прелюдий" и "12 этюдов", Концерт Эйтора Вила-Лобоса (Бразилия), Сонатина Федерико Морено Торробы (Испания), Концерт "Аранхуэс" Хоакина Родриго (Испания), "La cathedral", "Последнее тремоло" Августина Барриоса (Парагвай), Соната Антонио Хозе (Испания). Обратим внимание на обстоятельства, в повторе которых ощущается закономерность. Практически все двадцать самых известных и репертуарных гитарных произведений написаны профессиональными композиторами испанской, итальянской, мексиканской, парагвайской, бразильской школ, для которых гитарное исполнительство являлось этническим атрибутом своеобразия музыкальных обычаев и диалектов. Кроме Августина Барриоса, ни один из авторов не был концертирующим гитаристом, однако все без исключения опирались на органику гитарных традиций, заложенных в глубинах национального музыкального менталитета и существенно обогащенных современным опытом гитарного исполнительства. Симптоматично, что

почти каждый из перечисленных опусов является отражением личных творческих контактов авторов с наиболее знаковым гитаристом и виртуозом XX века – Андресом Сеговией.

Выдающийся исполнительский талант испанского гитариста, масштабность личности и дружба со многими известными музыкантами послужили весомым стимулом к обновлению профессионального репертуара, стали генераторами активности данного процесса. В ряде случаев музыка возникала в результате личной просьбы А. Сеговии, в других случаях – как приношение, посвящение исполнительскому таланту мастера, вынесенное на титульную страницу нотных изданий. Тому есть множество подтверждений в виде лаконичных предысторий, изложенных в хрестоматийных источниках. Особо ценными представляются воспоминания самих участников диалогов. В англоязычной автобиографии Андрес Сеговия описал ситуации с разными людьми, например, упомянул о своем предложении сочинить музыку для гитары испанскому композитору Федерико Морено Торробе: "Через несколько недель после моего предложения сочинить для гитары что-нибудь Ф. Морено Торроба передал небольшое, но очень красивое произведение – Танец в ми мажоре! Несмотря на незнание особенностей гитарной техники, он интуитивно выбрал правильное направление. Я с удовольствием включил эту пьесу в свой репертуар" [9, с. 194–195]. В продолжение содружества возник целый вернисаж гитарных сочинений, посвященных Сеговии: Прелюдия, Сонатина, "Suite castellana", "Sevillana", "Segoviana", циклы "Castillos de España" и "Las Puertas de Madrid" и другие. Позже композитор признавался: "Для Сеговии я написал около пятидесяти сочинений, которые он записал на грампластинки" [2]. Продуктивность весьма впечатляющая для того времени.

Слова благодарности за эффективность профессиональной поддержки, оказанной композиторами в обновлении гитарного репертуара и существенно повлиявшей на судьбу гитарного исполнительства, А. Сеговия произносил неоднократно. В адрес одного из близких друзей, известного мексиканского композитора Мануэля Понсе они звучали как признание художественной ценности его творческого вклада: "Он поднял гитару с низкого уровня, на котором она тогда находилась. Вместе с Турина, Фалья, Кастельнуово-Тедеско, Тансманом, Вила-Лобосом, Торробой и другими он, будучи более плодовитым, чем все вместе взятые³, предпринял крестовый поход, полный рвения, чтобы освободить прекрасную пленницу. Благодаря ему, как и остальным, мною названным, гитара была спасена от музыки, создававшейся исключительно гитаристами" [10, с. 133]. Продуктами диалогов становились растущие объемы новой музыки, что вдохновляло каждую из сторон и рождало высокий градус взаимной заинтересованности. Из множества сходных контактов сплеталась канва событий, шаг за шагом продвигавших гитарную музыку по эволюционной спирали.

Дальше эстафету подхватило новое поколение виртуозов, учеников и последователей А. Сеговии. Английским исполнителям "первой величины" Джону Вильямсу и Джулиану Бриму удалось привлечь внимание к гитаре таких крупных европейских композиторов как Бенджамин Бриттен, Ханс Вернер Хенце, Уильям Уолтон, Леннокс Беркли. Х. В. Хенце пишет две сонаты "Royal winter music" (1976). Из-под пера Б. Бриттена выходит один из мировых гитарных шедевров второй половины XX века – "Ноктюрнал" (посвящение Дж. Бриму). "Влияние этого произведения на существовавший тогда гитарный репертуар, – пишет английский исследователь Грэхэм Уэйд, – оказалось революционным вместе с другими современными произведениями, которые бережно собирал Д. Брим. Начало новой эры в развитии гитарной музыки может датироваться премьерой "Ноктюрнала". Выход произведения в печать (1965) запустил процесс переоценки среди гитаристов, которые теперь столкнулись с мощными техническими и интерпретаторскими вызовами" [10, с. 155]. Итак, благодаря творческим и дружеским контактам с композиторами А. Сеговии, Р. Сайнз де ла Масы, а позже Н. Йепеса, А. Диаса, И. Прести, А. Лагойи, Дж. Брима, Д. Вильямса и др., активно начинают писать для гитары Э. Вила Лобос, М. Понсе, Б. Бриттен, Х. Родриго, Э. Вила-Лобос, Х. Турина, Х. Морено-Торроба, Х. В. Хенце. Эта тенденция существует в более крупных масштабах и в наши дни, но сейчас она перестала быть доминирующей творческой инициативой.

Подобные события в очередной раз подтверждают известный постулат: культура социальной среды – итог деятельности индивидуумов, творцов, живущих в этой среде и с нею активно взаимодействующих. Системы связи "замыкаются на себя". Композитор учитывает социальный запрос (личный или коллективный), исполнитель рассчитывает на реакцию публики. Социальные группы людей намереваются получить удовлетворение своих эстетических и профессиональных ожиданий и транслировать далее полученный результат. "Вес" обратной связи утяжеляется "подхватывающей энергией" вовлеченных в круговой циклический поток масс. Масштаб резонанса разрастается и генерируется месяцами после создания и/или исполнения произведения, чтобы войти в русло некоего общего стандарта и свернуть в фазу новых творческих инициатив. Что происходит с этим процессом в условиях глобального смещения скоростей информационного обмена, когда почти всякое намерение находится от его осуществления на дистанции вытянутой руки? Когда открыты непрерывные потоки обновления информации, доступны

хранилища нотных текстов, профессиональные связи между исполнителями умножены сетью виртуальных контактов, "online" встреч, мастер-классов, а диалог исполнителя-гитариста с композитором или слушателем возможен в момент взаимной готовности обеих сторон.

Без особых преувеличений можно утверждать, что масштаб и скорость ротации "культурного цикла" в наши дни несоизмеримы даже с ближайшим прошлым, не говоря уже о его состоянии пятьдесят или сто лет назад. Для развития гитарной музыки это стало мощным социальным динамическим стимулом, притягивающим подобно магниту многомиллионную аудиторию почитателей этого искусства, в каком бы из его направлений не пролегали интересы слушателя. Самые традиционные из направлений, можно сказать архетипические для генеалогии гитарного мира (обиходная народная музыка, песенно-танцевальная, прикладная, церемониально-развлекательная светская культура, академическая традиция) черпали свой репертуарный фонд из резервуаров европейских стилевых эпох разных времён и прошли долгий путь, существенно обогатившись. К ним примкнули новые направления – условно говоря, альтернативные, собирающие не меньшие площадки мотивированной аудитории: любителей искусства джазовых гитаристов, почитателей рок-концертов, приверженцев массовой культуры развлечений, электронной клубной музыки и многих других явлений современного субкультурного пространства. Нет особой нужды в доказательствах тезиса о востребованности гитары по всем перечисленным направлениям – достаточно его констатации "по умолчанию" и напоминания о фокусировании исследования на современном академическом поле традиций.

Как изменялась социодинамика гитарной культуры в ходе прошлого столетия? В какие моменты "переключались скорости" обмена новыми достижениями и что этому способствовало? Для декларации статистической составляющей динамического процесса сошлемся на ряд обнаруженных нами красноречивых обстоятельств накопления новой гитарной музыки.

За первую половину XX века для шестиструнной классической гитары было написано более 800 произведений. Информация из современных каталогов гитарной музыки [7], обобщенная нами по хронологии, говорит о дальнейшем стремительном прогрессе данной области творчества до масштабов, которые следует считать глобальными в сравнении с прежним состоянием дел. Каждое десятилетие за порогом середины прошлого века и в начале нынешнего демонстрирует небывалые итоги. В течение 1950-1960-х годов создано более 600 гитарных произведений; с 1960 по 1970 количество новых опусов возросло еще на 1600; с 1970 по 1980 годы – более чем на 3500; с 1980 по 1990 – почти на 6500; с 1990 по 2000 добавилось еще свыше 9 000; с 2000 по 2010 общее количество увеличилось на более 10 000 произведений.

Таковы последние данные, полученные из электронных каталогов с минимальной погрешностью, но без учета аналогичных результатов в области неакадемических сфер гитарного творчества (где масштабы накопления музыкальных артефактов могут оказаться и более впечатляющими). Базы данных непрерывно обновляются, а значит установления стабильных, абсолютных величин ждать придется долго. То, что мы считываем сейчас, статистически не совпадает с картиной, скажем, трехлетней или пятилетней давности.

Для наглядности сравнения результатов приведем статистическую таблицу накопления информации о новой гитарной музыке на основе анализа данных, полученных в течение последних пяти лет (2010–2015).

Таблица

**Статистическая таблица накопления информации о новой гитарной музыке
(к анализу современных электронных гитарных каталогов)**

Хронология по декадам	Регистрация произведений, созданных в течение одной декады		Всего на 2015
	на 2010	на 2015	
1900 – 1910	30	40	40
1910 – 1920	50	60	100
1920 – 1930	80	150	250
1930 – 1940	110	230	480
1940 – 1950	130	320	800
1950 – 1960	500	600	1400
1960 – 1970	1400	1600	3000
1970 – 1980	3000	3500	6500
1980 – 1990	5000	6500	13000
1990 – 2000	8000	9000	22000
2000 – 2010	7000	10000	32000

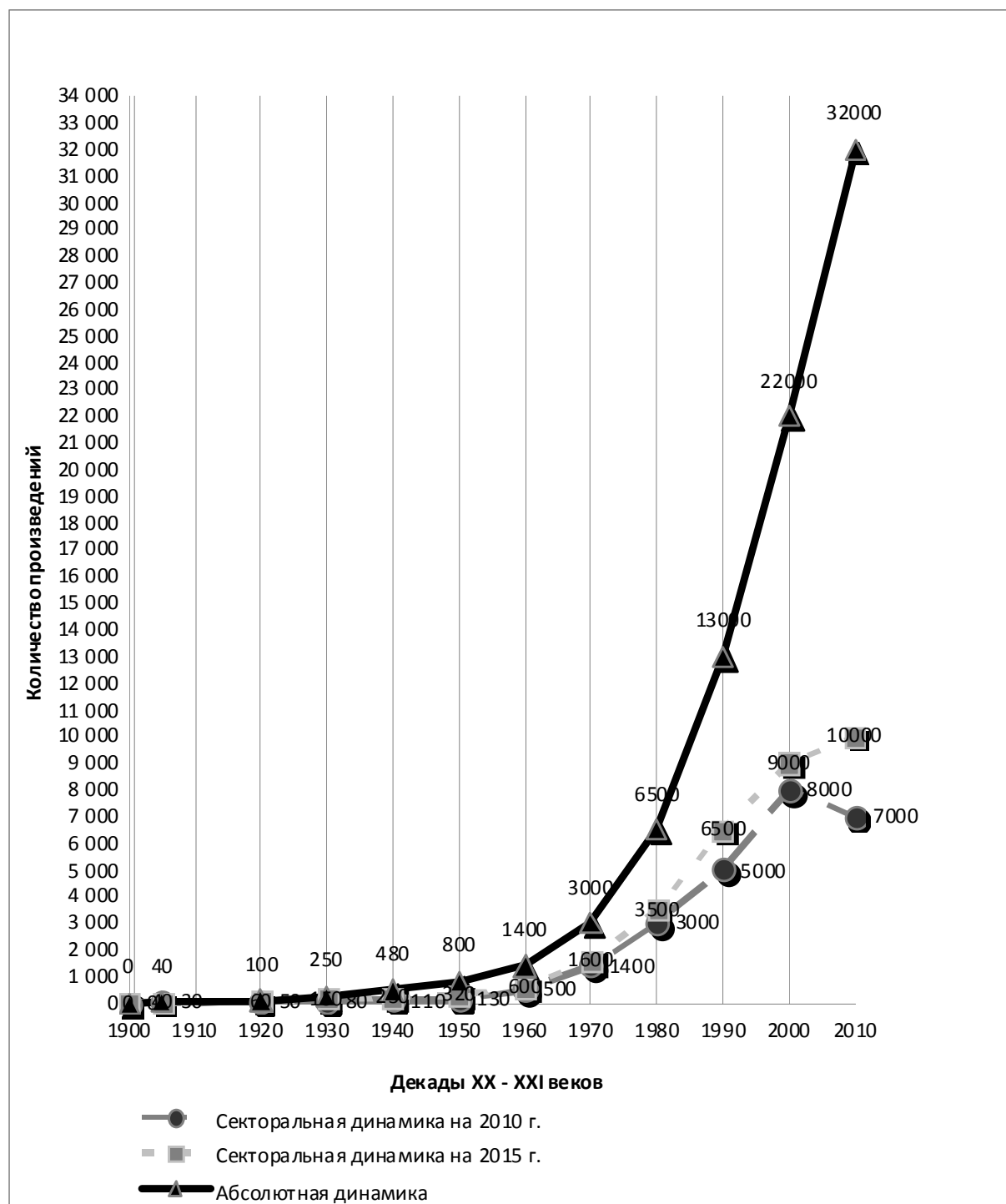
Исходя из данных таблицы, очевиден ряд важных аспектов:

- беспорный и небывалый рост общих (абсолютных, совокупных) и частных (относительных, промежуточных) количественных показателей динамики нового гитарного репертуара на протяжении периода чуть более столетия;
- фактическое пополнение реестров новых сочинений из года в год, причем наибольшей коррекции подвергаются информационные данные за последние десятилетия;
- фиксация изменчивых "плавающих цифровых величин", которые существенно не влияют на общий рельефный контур динамической линии, но уточняют ее маршрут.

В дополнение к приведенной таблице предлагаем диаграмму динамики обновления гитарного репертуара от начала XX до первого десятилетия XXI ст. (См. диаграмму).

Диаграмма

Динамика обновления гитарного репертуара XX – начала XXI вв.
(по информации из современных гитарных каталогов)⁴



Вряд ли данная диаграмма нуждается в дополнительных комментариях – достаточно буквально нескольких реплик. Состояние нынешнего этапа развития гитарной музыки по размаху композиторских инициатив можно считать стремительно прогрессирующим, с тенденцией к дальнейшему росту. По величине абсолютных показателей (общей численности произведений, созданных в течение прошлого и начала нынешнего веков) фиксируется прогрессия, близкая геометрической, начиная со второй половины XX века. Та же картина наблюдается в отношении динамики отдельных секторов, соизмеряющих объем новых произведений, созданных в течение отдельного десятилетия, с локальными объемами предыдущих и последующих декад. Данные факты отражают возросшие скорости прохождения "культурного цикла" и служат прямым свидетельством глобальной востребованности гитарного искусства в наши дни. Его носителями являются многочисленные плеяды современных гитаристов-виртуозов и композиторов многих стран мира, ретрансляторами – эффективные современные средства массовой коммуникации, интеграторами и реципиентами – многомиллионные аудитории слушателей, подпитывающих коллективной энергией новые запросы для творческих индивидуальностей. Из кажущегося хаоса, "броуновского движения" личных инициатив проглядывает некий общий порядок, обусловленный социальной и культурной динамикой. Таким образом, подтверждается универсальная культурологическая декларация: "учитывая специфику современного мира с потоком огромной информации, проходящей через сознание субъекта, социодинамика культуры [...] формирует в сознании субъекта единую картину мира, удерживает от распада многообразие фрагментов знаний" [1, с. 71].

Примечания

¹ А. Мольтер утверждал: "Роль культуры состоит в том, что она дает человеку "экран понятий", на который он проецирует и с которым он сопоставляет свои восприятия внешнего мира. У традиционной культуры этот "экран понятий" имел рациональную "сетчатую" структуру, обладавшую, так сказать, почти геометрической правильностью. По целостной и стройной сети понятий человеку ничего не стоило перейти, скажем, от китайского фарфора к карбюратору и соотнести новые понятия со старыми. Современная культура, которую мы называем "мозаичной", предлагает для такого сопоставления экран, похожий на массу волокон, сцепленных как попало, – длинных, коротких, толстых, тонких, размещенных почти в полном беспорядке. Этот экран вырабатывается в результате погружения индивидуума в поток разрозненных, в принципе никак иерархически не упорядоченных сообщений – он знает понемногу обо всем на свете, но структурность его мышления крайне ограничена" [6, с. 43]. Мозаичная культура "воспринимается человеком почти произвольно, в виде кусочков, выхватываемых из омывающего человека потока сообщений", в этой культуре "знания складываются из разрозненных обрывков, связанных простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти обрывки не образуют структуры, но они обладают силой сцепления, которая не хуже старых логических связей придает "экрану знаний" определенную плотность, компактность, не меньшую, чем у "тканеобразного" экрана гуманитарного образования" [там же]. Узкая пропускная способность "человеческого ума с его ограниченными возможностями восприятия" [6, с. 23] не позволяет обрабатывать крупные массивы новой информации, а ее отбор носит чаще случайный характер.

² Следует заметить, что в трудах А. Моля преобладал сугубо кибернетический подход к изучению культурных процессов. В настоящее время культура как феномен социальной организации рассматривается в более широком спектре явлений: с позиций специфики взаимовлияния культуры и социума, образования новых коллективных единств (сознательных и бессознательных), увеличения внутреннего разнообразия культурных систем, цикличности исторического процесса, смен фаз социальной устойчивости и кризисных зон, в которых сосредоточена энергия перемен, переоценок, перестановок "духовно-смыслового ядра культуры" [1, с. 71].

³ К середине XX ст. творческая активность упомянутых композиторов в данной сфере исчислялась всего несколькими опусами в сравнении с М. Понсе, гитарное наследие которого уже насчитывало 5 сонат, 24 прелюдии, Концерт, около десятка крупных произведений циклической формы и множество мелких пьес.

⁴ Пояснения к диаграмме:

Градации на вертикальной графической оси обозначают количество произведений (единица измерения – 1 000); на горизонтальной шкале – хронологию десятилетий (единица измерения – декада).

На графике жирной черной одинарной полосой отмечена линия абсолютной динамики с учетом общих совокупных показателей накопления. Темно-серой пунктирной полосой выделена линия секторальной (относительной динамики) с учетом индивидуальных показателей в каждой декаде (по информации на 2010 год). Светло-серыми точками проведена траектория секторальной (относительной) динамики с учетом индивидуальных показателей в каждой декаде (по информации на 2015 г.).

Литература

1. Аврамов А. В. Культурология: социодинамика культуры / А. В. Аврамов, Е. В. Аврамова // Успехи современного естествознания. – 2010. – № 11. – С. 70–71.
2. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века / М. А. Вайсборд. – М.: Сов. композитор, 1989. – 207 с.
3. Грановская Р. М. Люди с клиповым мышлением элитой не станут [Электронный ресурс] / Р. М. Грановская. – Режим доступа: <http://www.rosbalt.ru/piter/2015/03/28/1382125.html>. – Название с экрана.

4. Иванников Т. П. Гитарная музыка эпохи постмодерна: интерпретирующее мышление как целевая установка творчества / Т. П. Иванников // Проблемы музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / упоряд. В. Г. Москаленко. – К., 2011. – Вип. 95. – С. 81–89.
5. Иванников Т. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века / Т. П. Иванников // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. – Х.: С.А.М., 2011. – Вип. 31. – С. 11–25.
6. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль; пер. с фр. Б. В. Бирюкова. – М.: ЛКИ, 2008. – 416 с.
7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль; пер. с фр. Б. А. Власюк. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
8. Heim K. Sheer Pluck (database of contemporary guitar music) : [Электронный ресурс] / K. Heim, S. Josel. – Режим доступа: <http://www.sheerpluck.de>. – Название с экрана.
9. Segovia A. Segovia: An autobiography of the years 1893-1920 / A. Segovia. – London: Boyars, 1977. – 207 p.
10. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. – 224 p.

References

1. Avramov A.V. Kul'turologiia: sotsiodinamika kul'tury / A.V. Avramov, E. V. Avramova // Uspekhi sovremennogo estestvoznaniia. – 2010. – № 11. – S. 70–71.
2. Vaisbord M. A. Andres Segoviia i gitarnoe iskusstvo XX veka / M. A. Vaisbord. – M.: Sov. kompozitor, 1989. – 207 s.
3. Granovskaia R. M. Liudi s klipovym myshleniem elitoi ne stanut [Elektronnyi resurs] / R. M. Granovskaia. – Rezhim dostupa: <http://www.rosbalt.ru/piter/2015/03/28/1382125.html>. – Nazvanie s ekrana.
4. Ivannikov T. P. Gitarnaia muzyka epokhi postmoderna: interpretiruiushchee myshlenie kak tselevaia ustanovka tvorchestva / T. P. Ivannikov // Problemy muzychnoi interpretatsii: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho / uporiad. V. H. Moskalenko. – K., 2011. – Vyp. 95. – S. 81–89.
5. Ivannikov T. Evoliutsiia tvorchestva Leo Brauera v kontekste dinamiki obnoveniia gitarnogo iskusstva XX veka / T. P. Ivannikov // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : Leo Brauer ta hitarne mystetstvo XX stolittia : zb. nauk. statei KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho / red.-uporiad. Yu. V. Nikolaievskia. – Kharkiv: S.A.M., 2011. – Vyp. 31. – S. 11–25.
6. Mol' A. Sotsiodinamika kul'tury / A. Mol'; per. s fr. B. V. Biriukova. – M.: LKI, 2008. – 416 s.
7. Mol' A. Teoriiia informatsii i esteticheskoe vospriatie / A. Mol'; per. s fr. B. A. Vlasjuk. – M.: Mir, 1966. – 352 s.
8. Heim K. Sheer Pluck (database of contemporary guitar music) [Elektronnyi resurs] / K. Heim, S. Josel. – Rezhim dostupa : <http://www.sheerpluck.de>
9. Segovia A. Segovia: An autobiography of the years 1893-1920 / A. Segovia. – London: Boyars, 1977. – 207 p.
10. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. – 224 p.

УДК 7.071.1

Івахова Катерина Петрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музично-інструментальних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ТЕМПОРИТМ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА

Характеризуються особливості темпоритмічної специфіки фортепіанної музики видатного вітчизняного композитора Мирослава Скорика. Аналізуються темпоритмічні аспекти музичної мови його творів різних фортепіанних жанрів: фольклористичного, барокового, джазового. Подаються художньо-дидактичні рекомендації юним піаністам.

Ключові слова: Мирослав Скорик, фортепіанна музика, фольклористичні, барокові, джазові фортепіанні жанри, динаміка, метр, темп, ритм.

Івахова Катерина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальных дисциплин Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии

Темпоритм фортепианных произведений М. Скорика

Характеризуются индивидуальные особенности многообразной метрической, темповой, ритмической, динамической, артикуляционной вариантности, образно-тематический, интонационно-гармонический спектры фортепианной музыки выдающегося отечественного композитора Мирослава Скорика. Анализируются темпоритмические аспекты музыкального языка его произведений разных фортепианных жанров: фольклористического, барокового, джазового. Подаются художественно-дидактические рекомендации юным пианистам.

Ключевые слова: Мирослав Скорик, фортепианная музыка, фольклористические, бароковые, джазовые фортепианные жанры, динамика, метр, темп, ритм.

4. Иванников Т. П. Гитарная музыка эпохи постмодерна: интерпретирующее мышление как целевая установка творчества / Т. П. Иванников // Проблемы музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / упоряд. В. Г. Москаленко. – К., 2011. – Вип. 95. – С. 81–89.
5. Иванников Т. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства XX века / Т. П. Иванников // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. – Х.: С.А.М., 2011. – Вип. 31. – С. 11–25.
6. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль; пер. с фр. Б. В. Бирюкова. – М.: ЛКИ, 2008. – 416 с.
7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль; пер. с фр. Б. А. Власюк. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
8. Heim K. Sheer Pluck (database of contemporary guitar music) : [Электронный ресурс] / K. Heim, S. Josel. – Режим доступа: <http://www.sheerpluck.de>. – Название с экрана.
9. Segovia A. Segovia: An autobiography of the years 1893-1920 / A. Segovia. – London: Boyars, 1977. – 207 p.
10. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. – 224 p.

References

1. Avramov A.V. Kul'turologiia: sotsiodinamika kul'tury / A.V. Avramov, E. V. Avramova // Uspekhi sovremennogo estestvoznaniia. – 2010. – № 11. – S. 70–71.
2. Vaisbord M. A. Andres Segovia i gitarnoe iskusstvo XX veka / M. A. Vaisbord. – M.: Sov. kompozitor, 1989. – 207 s.
3. Granovskaia R. M. Liudi s klipovym myshleniem elitoi ne stanut [Elektronnyi resurs] / R. M. Granovskaia. – Rezhim dostupa: <http://www.rosbalt.ru/piter/2015/03/28/1382125.html>. – Nazvanie s ekrana.
4. Ivannikov T. P. Gitarnaia muzyka epokhi postmoderna: interpretiruiushchee myshlenie kak tselevaia ustanovka tvorchestva / T. P. Ivannikov // Problemy muzychnoi interpretatsii: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho / uporiad. V. H. Moskalenko. – K., 2011. – Vyp. 95. – S. 81–89.
5. Ivannikov T. Evoliutsiia tvorchestva Leo Brauera v kontekste dinamiki obnoveniia gitarnogo iskusstva XX veka / T. P. Ivannikov // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : Leo Brauer ta hitarne mystetstvo XX stolittia : zb. nauk. statei KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho / red.-uporiad. Yu. V. Nikolaievskia. – Kharkiv: S.A.M., 2011. – Vyp. 31. – S. 11–25.
6. Mol' A. Sotsiodinamika kul'tury / A. Mol'; per. s fr. B. V. Biriukova. – M.: LKI, 2008. – 416 s.
7. Mol' A. Teoriiia informatsii i esteticheskoe vospriatie / A. Mol'; per. s fr. B. A. Vlasjuk. – M.: Mir, 1966. – 352 s.
8. Heim K. Sheer Pluck (database of contemporary guitar music) [Elektronnyi resurs] / K. Heim, S. Josel. – Rezhim dostupa : <http://www.sheerpluck.de>
9. Segovia A. Segovia: An autobiography of the years 1893-1920 / A. Segovia. – London: Boyars, 1977. – 207 p.
10. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. – 224 p.

УДК 7.071.1

Івахова Катерина Петрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музично-інструментальних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ТЕМПОРИТМ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА

Характеризуються особливості темпоритмічної специфіки фортепіанної музики видатного вітчизняного композитора Мирослава Скорика. Аналізуються темпоритмічні аспекти музичної мови його творів різних фортепіанних жанрів: фольклористичного, барокового, джазового. Подаються художньо-дидактичні рекомендації юним піаністам.

Ключові слова: Мирослав Скорик, фортепіанна музика, фольклористичні, барокові, джазові фортепіанні жанри, динаміка, метр, темп, ритм.

Івахова Катерина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальных дисциплин Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии

Темпоритм фортепианных произведений М. Скорика

Характеризуются индивидуальные особенности многообразной метрической, темповой, ритмической, динамической, артикуляционной вариантности, образно-тематический, интонационно-гармонический спектры фортепианной музыки выдающегося отечественного композитора Мирослава Скорика. Анализируются темпоритмические аспекты музыкального языка его произведений разных фортепианных жанров: фольклористического, барокового, джазового. Подаются художественно-дидактические рекомендации юным пианистам.

Ключевые слова: Мирослав Скорик, фортепианная музыка, фольклористические, бароковые, джазовые фортепианные жанры, динамика, метр, темп, ритм.

Ivachova Kateryna, Ph.D. Study of Art, Associate Professor of Music-instrumental course of study Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy

Tempo-rhythm piano music of a domestic composer Myroslav Skoryk

Characterized: individual characteristics of diverse metric, tempo, rhythmic, dynamic, articulation of variance, figurative theme, intonation-harmonic spectrum of piano music of a domestic composer Myroslav Skoryk. The proposed generalized, art-scientific analysis of the metric system of the specific tempo-rhythmic music language, specific works of various piano genres: folklore (cycle "In the Carpathians", "From the children's album", "Kolomyika", Variations), the baroque and classic, based on genre model of past eras (Partita № 5, Toccata, preludes and fugues), jazz ("Blues", "Three extravagant dances," paraphrases) associated with the subordination of the implementation of the substantive aspect of the works. Based on the analysis it is concluded that one of the angles of artistic-didactic process is the development of tempo-rhythmic music performance. It serves artistic and didactic recommendations for young pianists.

Piano pieces by M. Skoryk possess varied metric, tempo, rhythmic, dynamic, articulation variance, wide imagination-thematic, intonation-harmonic spectra. Therefore, their performance consists in organic subordination of tempo-rhythm to artistic expression. Tempo-rhythm is the speed of musical pulsation intended for expression- content semantic essence of the work. Tempo-rhythm depends on the nature of music, genre, meter, texture, articulation, etc. Dependence of the real swiftness of the pace of the work on a number of characteristics, including: rhythmic, revealed in the proportions musical values; unit of counting referred to in bar rate of long or short duration phrase or severe or limited articulation. Thus there is variable value of tempo terms, where the acting factor determining the swiftness of compulsory acts is its dependence on rhythmic bases at all levels of musical works. Personalized Skoryk's rhythmic affects the phrasing and associated tempo and dynamic changes, accents, leagues, decryption of melisma, etc. This definition of swiftness is largely originates from the interpretation of rhythmic base, i.e. the characteristics of measure-rhythmic, dynamic, general syntactic structure of musical phrases.

The swiftness and its steady hold are particularly characteristic of "Burlesque", "Kolomyiky", "Folk Dance" and some other works by the composer. In Skoryk's piano works in connection with such modifications of measure tempo-rhythmic deviations occur both within one group and cycles (phrases). In the play "Singing in the mountains" tempo-rhythm, thanks to dynamic movements, fermata stops, agony accents, trills, changes in almost all 48 bars. Conversely, the "Toccata", where measure varies 106 times from all 278 bars, the measure is crucial in rhythmic mosaic. The measure structure of the "Chorus" from Partita № 5 intensively changes. In the "Polyphonic Play" core measure 3/4 changes 10 times into 2/4. However, in the Prelude and fugues the composer retains the classic genre organizing role of measure that to some extent restricts the extent freedom of tempo. In each of the 8 parts of "Kolomyika" tempo-rhythmic nuances change several times. By measure designation M. Skoryk emphasizes dance foundation of the work: 3/4 ("Waltz", "Folk Dance", "Exit and Something Spanish-Moorish", "The Pop-music Play"); 2/4 ("Kolomyika"), 6/4 ("Blues"), 4/4 ("Sad Blues", "Cancan From an Old Gramophone plate").

Postmodernist style of M. Skoryk's piano music is not only associated with individual characteristics of accordance, but also the original accentuation, that reinforces the relationship of harmonic constructions, rhythmic formulas, melodic ascents, making sforzando volume more dynamic, melodic and harmonic beats and textures. In the works of jazz style genre ("Blues", "The Pop-music Play", "Sad Blues", "Cancan from an Old Gramophone Plates", "Three Extravagant Works," paraphrases "Moonlight Sonata", "Apasionata", "By Eliza", "Madame Butterfly") the composer brings classical type of piano music closer to popular contemporary music, using gentle dynamic-agony tradition of rhythmic pulsation energy and expressive expressiveness of its "failures", i.e. spontaneously sensual atmosphere, which is created by specific elements of jazz tempo-rhythm.

Key words: Myroslav Skoryk, piano music, folklore, baroque, jazz piano genres, dynamics, meter, tempo, rhythm.

В сучасній музичній культурі важливе місце займає фортепіанна музика одного з провідних вітчизняних композиторів Мирослава Скорика. Їй характерні різножанровість, стильова багатоманітність, художня своєрідність, поєднання універсальних засад, сформованих у провідних європейських композиторських школах і національну автентичність, досконале володіння сучасною системою музичної виразовості і демократичність художнього виразу. Музична мова фортепіанних творів М. Скорика характеризується інтонаційним багатством, свіжістю, вишуканим поєднання фольклорних елементів з модерним стилем письма, нетрадиційним ладотональним мисленням, включенням естрадних та джазових інтонацій [1].

Не дивлячись на численні дослідження фортепіанного артефакту М. Скорика (Є. Басалаєва, М. Герега, Є. Гончар, А. Задерацька, В. Задерацький, Л. Кияновська, Г. Конькова, К. Івахова, П. Турянський, М. Фрайт, О. Шевчук, Д. Ярмо, Я. Якуб'як та ін.) [2], особливості музичної мови, зокрема темпоритмічних ознак його фортепіанних творів, не знайшли належного аналізу, що зумовлює актуальність цієї розвідки.

Мета цієї публікації полягає у детальному розгляді метричних та темпоритмічних особливостей музичного письма на прикладі артефакту трьох основних образно-тематичних напрямів: фольклорного, барокового та джазового.

Фортепіанні твори М. Скорика мають багатоманітну метричну, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри. Тому їх виконання полягає в органічному підпорядкуванні темпоритму художній виразності. Вибір

правильного темпоритму для піаністичного втілення творів М. Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – художньої їх виразності.

Темпоритм – швидкість музичної пульсації, призначеної для виразово-змістової суті виконуваного твору. Вибір темпу відбувається відповідно до характеру, настрою і змісту твору.

Слід враховувати залежність реальної швидкості темпу від низки характеристик твору, зокрема: ритміки, виявленої у співвідношеннях нотних цінностей; одиниці рахунку, вказаної в тактовому розмірі довгої чи короткої тривалості фрази або важкої чи обмеженої артикуляції. При цьому відбувається мінливе значення темпових термінів, де діючим чинником визначення швидкості виступає обов'язкова її залежність від ритмічної основи на всіх рівнях музичного твору [3, с. 268]. Індивідуалізована скориківська ритміка накладає відбиток на фразування та пов'язані з нею темпові та динамічні зрушення, акцентність, ліги, розшифрування мелізмів тощо. При цьому визначення швидкості в значній мірі від інтерпретації ритмічної основи, тобто від особливостей метроритмічної, динамічної, загалом синтаксичної будови музичних фраз.

Особливості ритміки та фразування фортепіанних творів М. Скорика впливають на темпове нюансування гри, вільну видозміну метричних тривалостей між метричними акцентами не тільки в межах такту, але й в межах декількох тактів. Емоційні агогічні відтінки впливають на змінність темпу та на незалежність фактичних часових відношень від тривалості нот, що призводить до послаблення значення метру як ритмічної норми, скажімо, у п'єсах "Спів в горах", "Хор". І, навпаки, у "Токаті", де метричний розмір змінюється 106 разів з усіх 278 тактів, метр є визначальним у фактурній ритмічній мозаїці. Проте в Прелюдях і фугах композитор зберігає класичну жанрову чіткість і організуючу роль метру, що в певній мірі обмежує темпову свободу.

Композитор у своїх темпових ремарках визначає в основному головні темпи, але в текстах часто уточняє прискорення чи уповільнення темпу, що залежить від ритміки нотних вартостей, одиниці тактового рахунку, довгої чи короткої тривалості фраз, важкої чи легкої артикуляції, чи навіть від розшифрування мелізмів (напр.: "У лісі" тт. 28, 29). Скажімо, у п'єсі "Спів в горах" темпоритм, завдяки динамічним рухам, ферматним зупинкам, агогічним акцентам, трелям, змінюється практично у всіх 48 тактах.

У фортепіанних творах М. Скорика, у всіх їх частинах чітко позначені ремарки темпу-характеру. Шкала скориківських позначень включає як конкретні, так і змішані найменування темпових швидкостей.

М. Скорик застосовує італійські темпові ремарки. Але при конкретних визначеннях темпоритму композитор щоразу уточнює прискорення чи уповільнення руху. Цим він звертає увагу на приблизне виконання нотного тексту, оскільки, як відомо, його сприймання є відносним, залежним від різних обставин: об'єктивних – темпераменту піаніста, настрою слухача, чи навіть пори дня [3, с. 268].

Руховий аспект виконання, як правило, композитор пояснює у нотному тексті. Виставлені композитором темпові ремарки досить численні (напр.: 10 – у "Коломийці", 13 – у "Бурлесці"). Але перед піаністом стоять власні інтерпретації проблеми, як: вибір належної швидкості; встановлення і витримування відповідної пульсації руху – стабільної, гнучкої чи мінливої; прочитання умовного метроритмічного запису згідно зі стильовими ознаками скориківського почерку.

Темпи фортепіанного твору М. Скорика знаходиться у залежності від характеру музики, жанру, метру, фактури, артикуляції тощо. Відчуття руху пов'язано з визначенням одиниці розміру. А позначення тактового розміру визначає темп. У творах М. Скорика існують різні темпові нюанси: розмір С може трактуватися як 4/4 або 8/8; у тридольних розмірах 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 одиницею пульсації буває або вісімка, або чверть з крапкою.

В освоєнні твору поєднуються в єдину систему ритмічний малюнок і метр. Композитор у "Токаті", наприклад, деталізує власними ремарками виконання ритмічних побудов при зміні метричного розміру на 5/8 в тактах 109-113, 118, 120, а при розмірі 3/4 у тактах 114-117, 2/4 у тактах і 5/4 у такті 122 звичне виконання нот замінюється на тріольне.

Важливі також тривалості нот, якими написано твір: повільні твори композитор пише довшими нотами ("Хор", "Сумний блюз"), а швидкі – коротшими ("Вихід і щось іспансько-мавританське").

Позначення розміру М. Скорик підкреслює танцювальну основу твору: 3/4 ("Вальс", "Народний танець", "Вихід і щось іспансько-мавританське", "Естрадна п'єса"); 2/4 ("Коломийка"), 6/4 ("Блюз"), 4/4 ("Сумний блюз", "Канкан зі старої грамофонної плити").

Швидкість руху та стійке його витримування особливо характерне для "Бурлески", "Коломийки", "Народного танцю" та деяких інших творів композитора. Проте, треба остерігатися від художньо-невиправданих швидких темпів у цих творах.

Барокова музика М. Скорика будується на класичних принципах і має гнучкий, природний ритм розгортання. Будується певними мелодійними фразами. Характерними є відхилення у невеликих побудовах в межах ритмічної вартості, одиниці пульсації, що визначає ритмічне нюансування (ритмічну фрагментацію, ритмічні фігури, рубато тощо).

Істотним регулятором швидкості виконання творів М. Скорика, окрім логіки мелодійного розвитку, виступає також фактура. Фактурна побудова різних фігурацій включає в себе декілька

метроритмічних рівнів, чітко виявляє акцентні особливості як окремих складових форми, так і характер твору загалом. При цьому відчуття єдності руху має бути гнучким щодо змістовної сторони твору. Адже у М. Скорика постмодерністський стиль фортепіанної музики пов'язаний не тільки з індивідуальними особливостями акордики, але й з оригінальною акцентуацією, що підсилює зв'язок гармонічних побудов, ритмічних формул, мелодійних сходжень, динамізує гучність сфорцандо, ударів мелодичної і гармонічної фактур. В його музиці багатоманітність ритмічних малюнків базується на фоні різноманітної метричної сітки.

М. Скорик створив рідкісні метричні побудови у своїх фортепіанних творах. Інтенсивно змінюється метрична структура у "Хорі" з Партити № 5: перші 2 такти виконуються в розмірі 4/4, 3-й – на 5/4, 6-й – 6/4, 7 і 8 – 5/4, 9-й – 6/4, 10-й – 5/4, 11-й – 4/4, 12-й – 6/4, 13-й – 5/4, 14 і 15-й – 6/4, 16 і 17-й – 4/4, 18 і 19-й – 6/4, 20-й – 3/3, 21-й – 5/4, 22-24-й – 6/4, 25-й 4/4, 26-й – 5/4, 27-й – 6/4.

У "Поліфонічній п'єсі" основний розмір 3/4 змінюється 10 разів на 2/4 у 4-5, 9-11, 15-18, 22-25, 28-32, 36-37, 42-45, 51-67, 70-72, 76-79-х тактах.

В "Варіаціях" у Варіації IV у 5-му такті метр 6/8 змінюється на 9/8; у Варіації V – розмір 12/8 двічі у 17-му і 32-му тактах змінюється на 9/8.

М. Скорик у фортепіанній музиці використовує різноманітне темпове нюансування змісту творів. Гарних ефектів композитор досягає завдяки гнучкості темпоритму: різноманітним динамічним наростанням і сповільненням темпу, швидкозмінюванню темпоритмічного пульсу, поєднанням його з гострими акцентами. Темпове нюансування у творах М. Скорика пов'язане з особливостями ритміки та фразування, яке, на думку самого композитора, допускає деяку вільну видозміну ритмічних тривалостей між метричними акцентами – агогіку виконання: "Я допускаю різні трактовки своїх творів, навіть темпові. Я не наполягаю на якихось правилах і заохочую, щоб кожен виконавець знаходив щось своє в цих творах, щоб проявляв індивідуальність, щоб не було копіювання. Зараз дуже часто виконавці, які беруться за якийсь твір, просять дати їм запис і починають його копіювати. Я вважаю – це не творчий підхід. Краще знаходити своє відношення. Це є більш цінне ніж просте копіювання" [4, с. 220].

У фортепіанних творах М. Скорика в зв'язку з метричними видозмінами такі темпоритмічні відхилення зустрічаються як в межах одного так і групі тактів (фраз). Наприклад: – poco accelerando – a tempo у тт. 78-80 – "У лісі"; stringendo e dim. у т. 82, ritenuto molto у т. 95-96, Quasi adagio і фермата у т. 97, morendo у т. 111 – у "Коломийці"; senza ritenuto – т. 45, ritenuto – фермата – a tempo – тт. 165-166 у "Бурлесці".

Оскільки "Арія" з Партити № 5 в основному викладена вісімками, то автор не передбачає дуже стрімкого темпу Moderato. І, навпаки, у "Бурлески" темп Allegro стрімкий, експресивний – у 1-127 тактах, у 44-45 тактах senza rit. Такт 128 meno mosso переходить до Andante з 129 по 164 такт з ritenuto і ферматою у 165 такті, після якого відновляються a tempo в 166-177 тактах з уповільненням у 173-174 тактах і далі до кінця твору з різноманітністю динамічних відтінків, ферматами у 174, 210, 276 (на паузі) тактах.

Твори для фортепіано М. Скорика мають багатоманітну темпоритмову структуру: Andante – "Простенька пісня", "Естрадна п'єса", "Блюз", "Мелодія", "Варіації", "Парафраза на теми з опери "Мадам Батерфляй"; Allegro – "Народний танець"; Allegro, Meno mosso, Andante – "Бурлеска"; Moderato – "Лірник", "Прелюдія" і "Арія" з Партити № 5, "Сумний блюз"; Moderato con moto – "Жартівлива п'єса"; Andante, molto rubato – "Пісня бойка", "Спів в горах"; Allegretto – "У лісі", "Коломийка" (також Presto, Allegro, Moderato, Prestissimo, Quasi adagio), "Поліфонічна п'єса"; Andante con moto – "Листок з альбому"; Con moto – "Вальс" з Партити № 5; Andante sostenuto – "Хор" з Партити № 5; Allegro molto – "Фінал" Партити № 5; Vivo, Meno mosso, Tempo – "Токата"; Adagio sostenuto (ma con moto) – "Місячна соната" з джазових парафраз творів Л. Бетховена.

Цікава у виконавському плані темпоритмічна структура "Коломийки". У кожній з 8 частин по декілька разів змінюється темпоритмічне нюансування визначене композитором, зокрема: Allegretto – тт. 1-20; Piu mosso (Allegro) – тт. 21-28; Piu mosso (Presto) – тт. 29-36, ritenuto – т. 36; Tempo I (Allegretto) – тт. 37-48, фермата – т. 48; Moderato – тт. 49-52, ritenuto – тт. 53-54, a tempo – тт. 55-56, ritenuto – тт. 57-58, a tempo – тт. 59-66, ritenuto – тт. 61-62, a tempo – тт. 63-73; Tempo I (Allegretto) – тт. 74-86; Prestissimo – тт. 87-94, ritenuto molto – тт. 95-96, Quasi adagio + фермата – тт. 97-99; Tempo I (Allegretto) – тт. 100-119.

В ряді творів М. Скорика значення метру як ритмічної норми девальвується через його багатоманітність, що розмиває чіткі обриси такту. У "Токаті", наприклад, з 278 тактів метрична структура змінюється 106 разів.

Ремарки на початку і в тексті творів М. Скорик виставляє надзвичайно послідовно, вбачаючи не стільки темпи (швидкості), оскільки характер руху, що відповідає емоційно-психологічному настрою, втіленого в музиці.

Висновки. Фортепіанні твори М. Скорика мають багатоманітну метричну, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри.

Різноманітні коливання темпоритму у фортепіанних творах М. Скорика – характерні для виконавського стилю, викликаються зміною фактури, тональності, чергуванням мажору й мінору, появою нового фрагменту (розділу, частини, речення). М. Скорик у фортепіанній музиці використовує різноманітне темпове нюансування змісту творів: динамічні наростання і сповільнення темпу, швидкозмінюваність темпоритмічного пульсу, поєднання його з гострими акцентами. Особливості ритміки та фразування допускають деяку вільну видозміну ритмічних тривалостей між метричними акцентами – агогіку виконання. Тому їх виконання полягає в органічному підпорядкуванні темпоритму художній виразності. Вибір правильного темпоритму для піаністичного втілення творів М. Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – їх художньої виразності.

Література

1. Скорик М. Твори для фортепіано: навч.-метод. посібник / М. Скорик; ред.-упоряд., вст. слово Оксани Рапіти. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – 220 с.
2. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації / Євгенія Басалаєва // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Мирослав Скорик. Зб. статей. Вип.10. – К.: НМАУ, 2000. – С.69-84; Гончар Е. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творчості М.Скорика та А.Шнітке) / Е. Гончар // Українське музикознавство.– К., 1991. – Вип. 26. – С.155-162; Задерацкая А. Прелюдии и фуги Мирослава Скорика: трактовка жанра. Специфика интонационной драматургии / А.Задерацкая // Теория и история музыкальной школы: сб. трудов Киев. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – К., 1989. – С.143-154; Задерацкий В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика / Всеволод Задерацкий //Мирослав Скорик. Зб. статей. – Львів: Сполом, 1999. – С. 5-28; Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Олесандрівна Кияновська. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – 591 с; Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік) / Г. Конькова // Нар. творчість і етнографія. – 1978. – № 1. – С.81-88; Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: художньо-дидактичний концепт. Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Івахова Катерина Петрівна. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2012. – 195 с.; Турянський Петро, Франт Мирослав. Камерно-вокальна та естрадно-пісенна творчість Мирослава Скорика / Петро Турянський, Мирослав Фрайт // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик. Зб. статей. Вип.10. – К.: НМАУ, 2000. – С.81-82; Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство.– К., 1979. – Вип. 14. – С.93-103; Якубук Я. Мирослав Скорик / Ярема Якубук // Композитори союзных республик : сб. статей / сост. Л. Красинская. – М., 1980. – Вип. 3. – С.94-130.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: Астон, 1998. – 399 с.
4. Івахова К. Інтерв'ю з композитором Мирославом Скориком в м. Хмельницькому, 1 березня 2010 р. / К. Івахова; наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Любов Кияновська // Івахова Катерина. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. – Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори-2006", 2013. – 232 с.

References

1. Skoryk M. Tvory dlia fortepiano: navch.-metod. posibnyk / Myroslav Skoryk ; red.-uporiad., vstupne slovo Oksany Rapity. – Lviv: SPOLOM, 2008. – 220 s.
2. Basalaieva Ye. Kamerno-instrumentalna tvorchist M. Skoryka. Problemy interpretatsii / Yevheniia Basalaieva // Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho. Myroslav Skoryk. Zb. statei. Vyp.10. – K.: NMAU, 2000. – S.69-84; Honchar E. Semantychna spriamovannist onovlennia deiakykh tradytsiinykh form (na prykladi tvorchosti M.Skoryka ta A.Shnitke) / E. Honchar // Ukrainske muzykovedstvo.– K., 1991. – Vyp. 26. – S.155-162; Zaderatskaia A. Prelidii i fugi Miroslava Skorika: traktovka zhanra. Spetsifika intonatsionnoi dramaturgii / A.Zaderatskaia // Teoriia i istoriia muzykal'noi shkoly: sb. trudov Kiev. gos. konservatorii im. P. I. Chaikovskogo. – K., 1989. – S.143-154; Zaderatskyi V. Pro pryrodu ta istorychnu funktsiiu styliu Myroslava Skoryka / Vsevolod Zaderatskyi //Myroslav Skoryk. Zb. statei. – Lviv: Spolom, 1999. – S. 5-28; Kyianovska L.O. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets / Liubov Olesandrivna Kyianovska. – Lviv: SPOLOM, 2008. – 591 s; Konkova H. Folklor i tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv (Myroslav Skoryk, Lesia Dychko, Valentyn Bibik) / H. Konkova // Nar. tvorchist i etnohrafii. – 1978. – № 1. – S.81-88; Ivakhova K. P. Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka: khudozhno-dydaktychnyi kontsept. Dys. ... kand. mystetstvovedstva: 17.00.03 – muzychne mystetstvo / Ivakhova Kateryna Petrivna. – K.: IMFE im. M. Rylskoho, 2012. – 195 s.; Turianskyi Petro, Frant Myroslav. Kamerno-vokalna ta estradno-pisenna tvorchist Myroslava Skoryka / Petro Turianskyi, Myroslav Frait // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Myroslav Skoryk. Zb. statei. Vyp.10. – K.: NMAU, 2000. – S.81-82; Shevchuk O. Osoblyvosti vidbyttia folkloru v instrumentalnykh tvorakh M. Skoryka / O. Shevchuk // Ukrainske muzykovedstvo.– K., 1979. – Vyp. 14. – S.93-103; Iakubiak Ia. Miroslav Skorik / Iarema Iakubiak // Kompozitory soiuznykh respublik : sb. statei / sost. L. Krasinskaia. – M., 1980. – Vyp. 3. – S.94-130.
3. Kashkadamova N. Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instumentakh (klavikord, klavesyn, fortepiano) / N. Kashkadamova. – Ternopil: Aston, 1998. – 399 s.
4. Ivakhova K. Interviu z kompozytorom Myroslavom Skorykom v m. Khmelnytskomu, 1 bereznia 2010 r. / K. Ivakhova; nauk. red. d-r mystetstvovedn., prof. Liubov Kyianovska // Ivakhova Kateryna. Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept): monohr. – Kamianets-Podilskyi: PP "Medobory-2006", 2013. – 232 s.

Kravchenko Anastasia
Ph. D. in Arts, lecturer of the theory,
history of culture and musicology department
of National Academy of managerial staff
of culture and arts
e-mail: LagutinaN@ukr.net
e-mail: anastasiia.art@gmail.com

THE GENRE OF CELLO DUET IN UKRAINE: COMPOSER'S WORK AND PERFORMANCE

The article is dedicated to study of chamber creative works of the Ukrainian composers and performing school in the End of the 20th – Beginning of the 21st Century. Genre of cello duo, which took more than four hundred-years way of its evolution in European musical tradition, however, until the mid 90s of the 20th century it wasn't represented in the works of the Ukrainian composers.

Keywords: chamber ensemble, cello duet, duet of cello and viola da gamba, Duo "Violoncellissimo".

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Жанр віолончельного дуету в Україні: композиторська творчість і виконавство

Дана стаття присвячена дослідженню камерно-інструментальної творчості представників композиторської і виконавської школи України кінця XX – початку XXI століття, зокрема, жанру віолончельного дуету, що пройшов більш ніж чотирьохсотлітній шлях свого розвитку у європейській музичній традиції, але до середини 90-х років XX століття не був представлений у доробку українських композиторів.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, віолончельний дует, дует віолончелі та віоли да гамба, Дует "Віолончеллісимо".

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Жанр виолончельного дуэта в Украине: композиторское творчество и исполнительство

Данная статья посвящена исследованию камерно-инструментального творчества представителей украинской композиторской и исполнительской школы конца XX – начала XXI веков, а именно жанра виолончельного дуэта, который прошел более чем четырехсотлетний путь своей эволюции в европейской музыкальной традиции, однако до середины 90-х годов XX столетия не был представлен в творчестве украинских композиторов.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, виолончельный дуэт, дуэт виолончели и виолы да гамба, Дуэт "Виолончеллисимо".

The chamber art is an inalienable part of musical culture, the evolution of the basic aesthetic and stylistic directions of which, found its reflection in various ensemble genres, in particular, in a cello duet – one of the eldest genres of chamber music, which has been attracting attention of composers and performers to its dialogic nature just for more than four hundred years. In the second half of the XX-th century, marked by the general "renaissance of the chamber culture" [4, 92] the genre of a cello duet went out on the qualitatively new stage of its development in works of the representatives of different national composer and performance schools, besides, not only of the European origin, but also of the other continents – Asia, Australia, North and South America. In the middle of 90-th of the XX-th century Ukrainian composer school also declared about itself, considerable creative achievements of which in the genre of cello duet, allow to determine the modern level of its development, in opinion of Olga Veselyna [6], as the leading in the world along with Swedish and Czech composer schools (composers: Ramon Anthin, Fredrik Hagstedt, Miklós Maros, Peter Schuback and others).

In spite of the wide distribution, the cello duet hasn't become the object of detailed study and remains one of the least researched chamber genres in Ukrainian music, what makes this article actual. In Ukrainian musical science composer's aspect is mainly illuminated: stylistic reference-points, imaginative content, timbre palette of duet works in scientific researches of Olga Veselyna, Alla Zagaykevych – authors who are simultaneously musicologists-theorists and musicians-practitioners. Therefore, on the new stage of scientific comprehension of the processes of functioning of the chamber art of Ukraine, the interpretation of the phenomenon of the genre of a cello duet in the theory and history of culture from positions of performance musical science, takes on the special significance.

In this publication we suggest to appeal to the basic tendencies of development of the genre of Ukrainian cello duet of the end of the XX-th – the beginning of the XXI centuries, on the border of composer's work and performance, as an actual form of existence of the genre, on the example of work of musicians of the Duo "Violoncellissimo", co-initiators of founding of which are Olga Veselyna (violoncello) and Vadym Larchykov (violoncello, viola da gamba), what is the aim of our article. The choice of this ensemble is defined by the fact that its participants combine performance with other types of creative activity – composition, pedagogics, art-management and also carry out active scientific research.

The Duo "Violoncellissimo" exists as an independent collective from the beginning of its creative activity. In the process of forming of its creative portrait practically "2 repertoire focuses – new music and baroque were set from the very beginning" [3]. This stylistic distance in the repertoire preferences of the Duo is not random, because the artists consider the revival of the forgotten or rarely performed compositions of masters of the previous epochs and also the popularization of modern music to be the aim of their activity. Due to active participation of the Duo "Violoncellissimo" in various musical activities – festivals (more than 100), concerts and competitions of the chamber ensembles (for example, Premio Acqui Musica and Citta di Pietra Ligure, Italy, 2000) the collective became popular not only in Ukrainian, but in the world musical circles, in particular, got seven creative grants in the USA, Finland, France and Sweden, that testifies to the high level of performance mastery of the artists and recognition of their work on national and international levels.

The premiere performance of the Duo "Violoncellissimo" took place in the Gold Hall of the Odesa Literary Museum in November, 23, 1995 with the composition of Vadym Larchykov "Inter Lacrimas et Luctum" ("Among tears and sorrow") – the musical and philosophical essay on determination of the author. As the following events showed, this not large fragment in rich musical life of Odesa became a powerful impulse to further development of performance and composer work in the duet sphere, because "this very date became the birthday of both the Duo "Violoncellissimo" and the genre of a cello duet in Ukrainian music" [5, 125].

After performing of "Inter Lacrimas et Luctum" of Vadym Larchykov the thirty modern Ukrainian composers – representatives of Kyiv, Odesa and Zaporizhzhya regions of Ukraine showed interest in this genre, which caused the creation of more than twenty compositions for a cello duet, known to the author of these lines to date. A considerable contribution to forming of the genre of a cello duet belongs to Kyiv and Odesa regional composer schools, in creative asset of which, there are works that demonstrate the variety of aesthetic and stylistic reference-points, idea and imaginative content, principles of form-formation and combination of the elements of music language. Among them, written in the technique of free atonality, masterly and showy composition of Oleksandr Schchetynskyy "Pa-de-de" (1996), inspired by the Japanese poetics play with the microtone alteration "Fueki-Ryuko. Hayku I" (2004) of Vadym Larchykov, pierced by the aesthetics of post-modernism work of Volodymyr Runchuck – "The fifth corner". The thrill at the aimless search (audioclip)" (2005), where the facilities of the spatial moving of musicians on the stage are used and other compositions. The honoured masters of Ukrainian composer school also paid attention to the genre of a cello duet, for example, Valentin Sylvestrov wrote three compositions – "Five serenades" (2002) and "Cycle-greeting" (2004), which consists of two plays: "2.06.1810... to the day of birth of R. A. Sch." and "21.03.1685... to the day of birth of J.S.B", devoted to R. Schuman and I. S. Bach accordingly.

In works for the cello duet of the end of the XX-th and the beginning of the XXI century the wide arsenal of composer and performance techniques, methods of withdrawal of sounds and articulation is used, the experiments with which considerably extend the traditional ideas about violoncello, exposing boundless possibilities of the instrument in intonational and sonoristical sphere. Microchromatics plays the special role in the modern lexicon of violoncello, the use of which in the genre of cello duet is considered "both in horizontal melodious and in vertical deep textured expression" [6, 86], which on the one hand serves as the means of creation of intonational integrity of works and on the other hand forms the unique intonational sonoristic space of musical composition, fully corresponding to the new paradigm of modern music. Besides, the resources of extramusical character are included in the arsenal of facilities of expressiveness of the duet cello works: "concrete" music, actor play, choreography, video-row, multimedia and electro-acoustic effects, the eccentric techniques of sound withdrawal by the means of different accessories and other, which underline the special emotional and imaginative aura of compositions and take the genre away from an actually musical sphere, creating the new musically spectacle form of its functioning.

The compositions for two violoncellos, which appeared on the joint of the XX-th and the XXI centuries, are, mainly, in manuscripts and they are kept in personal archives of the Ukrainian composers, what actualizes the problem of their introduction to wide musical performing practice.

At the present time, in the repertoire list of the Duo "Violoncellissimo" [3] there are about 100 original compositions for a cello duet of the 66 authors from 26 countries of the world (without the account of plays in treatment, the ensembles of another compositions with participation of one, two or three violoncel-

los, works for a cello trio with an orchestra) and also all the compositions of the Ukrainian authors in this genre. Thus, near one third from the mentioned number of compositions were performed by the artists of "Violoncellissimo" for the first time, what can be explained by the active communication of the musicians of the ensemble with Ukrainian and foreign composers and initiation of the creation of the new duet works, which undoubtedly extends a cello repertoire and assists in popularization of the chamber art as a whole.

Among the compositions of the Ukrainian authors, which were created on order or devoted to the Duo "Violoncellissimo" – expressively epatage play of Sergiy Zazhytko "Epitaph to marquise de Sud", sonoristically meditative, "postapocalyptic" composition of Ludmyla Yurina "Removal" (both works were written in 1996 and were first performed by Olga Veselyna and Vadym Larchykov in Italy, city Kazal Monferato), and also the diptych "Forgotten dances I" (1998) of Ludmyla Samodayeva and based on the classical the 12-th tone series work "Gravitation" (2001) of Alla Zagaykevych (the premieres of the last plays took place in Odesa). The repertoire of the artists also include the transcriptions, among them there is a composition "Duel-duo" № 2 (1997) of Karmella Tsepkolenko, originally written for the violin and violoncello (1993) and then specially instrumented by the author for the duet of violoncellos (the premiere in performing of the Duo "Violoncellissimo" took place in June, 20, 1997, in Warsaw).

As it can be seen from the foregoing material, the world premieres of some compositions for two violoncellos took place outside Ukraine, that testifies to the special attention of the Duo "Violoncellissimo" to the question of popularization of Ukrainian music abroad. In particular, among the last programs, presented by Olga Veselyna and Vadym Larchykov, it is worth to mark the concert "Music and a word of new Ukraine", which took place in Moscow in December, 10, 2012 [1], and was organized at direct support of State Administration of Affairs of President of Ukraine and National Cultural Centre of Ukraine in Moscow. Except the pieces of music for two violoncellos (of Alla Zagaykevych, Sergiy Zazhytko, Viktoriya Polyova, Ludmyla Samodayeva, Ludmyla Yuryna and others) the poetry of the modern Ukrainian literati: Yuriy Andruhovych, Nikolay Vorobyov, Sergiy Zhadan, Yuriy Izdryk, Lina Kostenko, sounded in the program of concert, that became the "sparkle" of this literary and musical evening.

The artists of "Violoncellissimo" do not perform only the monotimbre ensemble plays and aim to extend the range of facilities of musical expressiveness of a cello duet due to plugging in the repertoire of works for the duet of violoncello and viola da gamba, that gives an opportunity of introduction to modern performance practice of this ancient instrument. Ensemble combination of family, near in a range and size, but different in the timbre colouring sound of instruments creates the unusual artistic effect of comparison or contrasting of timbres, that in accordance with composer's intention, used as one of the facilities of the development of dramaturgic line of work. In modern plays the technique of performance on a viola da gamba can yield to transformation, that it is frequently caused by the use of microchromatics of melismatic or sonorous type for a satiation of somewhat muffled, "mat" sound of instrument with a brightness and expression.

In Ukrainian music at the moment only two compositions are created for the instrumental composition of violoncello and viola da gamba, namely "Quiet music of memory of Alfred Schnittke" of Vadym Larchykov and second play of diptych of Ludmyla Samodayeva "Forgotten dances II" (both works are written in 1998 by the representatives of Odesa composer school). Due to the versatility of talent of Vadym Larchykov, that identically perfectly masters a violoncello and viola da gamba, these plays were included in the repertoire and are regularly performed by the Duo "Violoncellissimo".

Aspiration to take a cello duet as a genre of chamber music out of the especially chamber scene inspired the Ukrainian composers to the creation of compositions for the ensemble of a duet of violoncellos with an organ and the revival of the genre of concert for two violoncellos of solo with an orchestra. This idea appeared as a result of study of the history of becoming of the cello duet and borrowing of the genre palette formed in European musical tradition. In music of the XX-th century and at the modern stage the monumental genres for a cello duet experience the new source of their development with the appearance of the considerable number of compositions of such authors, as: Indra Rise (Latvia), Fredrik Hagstedt (Sweden), Mirjam Tally (Estonia), Timo Steiner (Estonia), Kalevi Aho (Finland), Antanas Jasenka (Lithuania), Raoul De Smet (Belgium), Chris Arrell (USA) and others.

At the present time in Ukrainian music the only pattern of instrumental composition of duet of violoncellos and an organ is the work on the biblical subject "Mystery II. Most honorable and life-giving Cross of Lord" (2003) of Vadym Larchykov, which for the first time sounded on the stage of the Odesa National Musical Academy named for A. V. Nezhdanova (concerto program "Dialogue of times about eternity", on March, 28, 2004) in performance of the Duo "Violocellissimo" and Olga Yephremova (organ) and was highly appreciated by the musical critics of Odesa [2]. This work is written by an author in two versions, the second version supposes replacement of an organ for twenty stringed instruments. The Duo "Violoncellissimo" made the presentation of orchestral version of the composition of Vadym Larchykov on the XIV-th

Kyiv festival "The Musical premieres of the season" (2004) along with the Rivne Chamber Orchestra under the management of Peter Tovstuha. In addition, the absolute decoration of the repertoire of artists is the work "Concertino Grosso" (1996) in five parts for two violoncellos of solo and the chamber orchestra, belonging to the prominent master of Odesa composer school Alexander Krasotov (1936 – 2007), who on the basis of appeal to the cello suites of J. S. Bach was the first to create the orchestral work for a cello duet of solo in Ukrainian music.

Both ancient and modern works of these genres occupy the most important place in the repertoire politics of the Duo "Violoncellissimo", on the one hand, it gives an opportunity to the listeners to perceive compositions of previous epochs in their authentic interpretation, and on the other hand, assists in reconsideration of traditional line of instruments by application of modern performance technique in the genres of new music. Performing works for the duet of violoncellos and an organ, the artists of the ensemble "Violoncellissimo" come to the collaboration with the Ukrainian and foreign musicians of contemporaneity. The permanent partners of the Duo are the organists Olga Yephremova (Ukraine, Odesa), Natalia Letyuk (Ukraine/ Russia), Narine Simonian (France) and Arne Johansson (Sweden). Compositions for the duet of violoncellos of solo with an orchestra sound in performance of the Duo "Violoncellissimo" with the symphonic and chamber orchestras of Ukraine (the philharmonic orchestras of Odesa, Dnipropetrovsk, Zaporizhzhya, Lviv, Sevastopol and others), Transnistrian Moldavian Republic, Lithuania (the orchestra "NovaLT") and Sweden (the Ensemble of soloists of Goteborg University) under the management of such conductors as: V. Gnedsch, I. Gorskiy, S. Dudkyn, Yu. Yennanov, I. Kazhdan, V. Kym, N. Ponomarchuk, V. Protasov, V. Redya, P. Tovstuha, I. Schavruk (Ukraine), V. Lukochus (Lithuania), G. Moyseyko (Transnistria), F. Hagstedt (Sweden).

So, the genre of cello duet passed more than the four hundred-year way of its evolution in European musical tradition, however to the middle of 90th of the XX-th century it was not presented in the works of the Ukrainian composers, in any case, now home musicology does not know the facts of existence of such works.

Belonging to the musicians of the Duo "Violoncellissimo" the idea of creation of the first national standard of the genre of a cello duet and, simultaneously, the duet performance composition, in our view, became unique and innovative in the home musical space, because, on the one hand, it was turned to the world musical property, and on the other hand, it opened the further prospects to the Ukrainian chamber art in the independent searches of the ways of becoming of the genre of a cello duet.

Due to the combination by the musicians of the Duo "Violoncellissimo" of composer and performance line, and also the intensive creative communication of the artists with modern composers, the works for a cello duet are regularly included in musical practice, that gives an opportunity to trace the basic tendencies of genre development, which, in our view, are the revival of ancient instruments and their use in the genres of the new music (the creation of the genre invariant of a duet of violoncello and viola da gamba), and also desire to overcome the frames of chamberness and take the duet of violoncellos out on the large concerto scene in an ensemble with an organ or as the solo instruments in the orchestral compositions.

We should note the contribution of Odesa composer school, the representatives of which created not only the first national standard of a cello duet (Vadym Larchykov), but also at the present time the only compositions for the duet of violoncello – viola da gamba (Vadym Larchykov, Ludmyla Samodayeva) and the cello duet of solo with an orchestra or in the ensemble with an organ (Oleksandr Krasotov, Vadym Larchykov).

In spite of the "youth" of the genre, the compositions for a cello duet of the Ukrainian composers has got the wide recognition of art lovers both on the national and international level, that testifies to the considerable artistic value that in combination with the high level of performance interpretation allows to add the best patterns of the Ukrainian cello duet to the property of modern musical culture.

Література

1. Афиша и анотация концерта Дуэта "Виолончеллиссимо" (О. Веселина – В. Ларчиков) с программой "Музыка и слово новой Украины" в Национальном культурном центре Украины в Москве, ул. Арбат, 9, строение 1, от 10.12.2012 г.
2. Давыдова Л. Диалоги времен о вечности / Л. Давыдова // Газета "Музыкальный вестник" ОНМА им. А. В. Неждановой. – № 1–2. – Одесса, "Одеський друкарський дім", 2004. – С. 22.
3. Електронний лист В. Ларчікова автору від 05.09.2012. // [Електронний ресурс]. – Зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
4. Повзун Л. Генетичний код камерності в інструментально-ансамблевих жанрах / Л. Повзун // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 12. – Одеса, 2010. – С. 91–100.
5. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : [Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації.] / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса: ВМВ, 2009. – 160 с.

6. Веселіна О. Роль мікротонових засобів у цілісній музично-інтонаційній концепції сучасних творів для дуету віолончелей / О. Веселіна // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 84–91.

7. Загайкевич А. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі "Гравітації" для двох віолончелей) / А. Загайкевич // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 200–206.

References

1. Afisha i annotatsiya kontsertu Duo "Violoncellissimo" (O. Veselina – V. Larchikov) z programoyu "Muzyka i slovo novoy Ukrainy" u Natsionalnomu kulturnomu tsentri Ukrainy u Moskvі vid 10.12.2012 r.
2. Davydova L. Dialogi vremen o vechnosti / L. Davydova // Gazeta "Muzykalnyj vestnik" ONMA im. A. V. Negdanovoj. – № 1–2. – Odessa, "Odesskiy drukarskiy dim", 2004. – S. 22.
3. Elektronnyj lyst V. Larchikova avtoru vid 05.09.2012. // [Elektronnyj resurs]. – Zberigajetsia v osobystomu arhivi A. Kravchenko.
4. Povzun L. Genetychnyj kod kamernosti v instrumentalno-ansamblevyh zhanrah / L. Povzun // Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyj visnyk. – Vyp. 12. – Odessa, 2010. – С. 91–100.
5. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetika, teoria, praktyka : [Navch. posibnyk dla vychsyh navch. zakladiv kulturi i mystetstv III – IV rivniv akredytatsii] / Sumarokova V. G. ta in. – Odessa: VMV, 2009. – 160 s.
6. Veselina O. Rol mikrotonovyh zasobiv u tsilisnij muzychno-intonatsijnij kontseptsii suchasnyh tvoriv dla duetu violonchelej / O. Veselina // Khudozhnia tsilisnist jak phenomen muzychnoji tvorchosti ta vykonavstva. – K.: Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskogo, 2005. – Vyp. 48. – S. 84–91.
7. Zagajkevich A. Perspektiva tvoriv ta avtorskij analiz (na prykladi "Gravitatsii" dla dvoh violonchelej) / A. Zagajkevich // Khudozhnia tsilisnist jak phenomen muzychnoji tvorchosti ta vykonavstva. – K.: Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskogo, 2005. – Vyp. 48. – S. 200 – 206.

УДК 78.03"18-19":008:301

Ліва Наталя Валеріївна
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: Natka197133@rambler.ru

РЕЦЕПЦІЯ САКРАЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ АНАЛІТИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Центральне місце у статті посідає аналіз еволюції сприйняття сакрального у європейській культурі ХХ століття в контексті досягнень аналітичної психології. Зокрема, детально розглядаються сутнісні засади психоаналітичного методу Карла Юнга, а також – соціальне значення цього методу як феномену культури. Дослідження Юнга інтерпретуються як такі, що виявляють приховані еволюційні процеси у характері рецепції сакрального пересічним носієм європейської культурної традиції.

Ключові слова: сакральне, аналітична психологія, Карл Юнг, європейська культура, духовність, криза, європейське суспільство, християнство, підсвідомість, колективне безсвідоме.

Левая Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной подготовки Винницкого государственного педагогического университета имени Михаила Коцюбинского, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

Рецепция сакрального в контексте исследований аналитической психологии XX века

Центральное место в статье занимает анализ эволюции восприятия сакрального в европейской культуре XX столетия в контексте достижений аналитической психологии. В частности, подробно рассматриваются наиболее существенные аспекты психоаналитического метода Карла Юнга, а также – общественное значение этого метода как культурного феномена. Исследования Юнга интерпретируются как выявляющие скрытые эволюционные процессы в характере рецепции сакрального простым обывателем европейской культурной традиции.

Ключевые слова: сакральное, аналитическая психология, Карл Юнг, европейская культура, духовность, кризис, европейское общество, христианство, подсознание, коллективное бессознательное.

6. Веселіна О. Роль мікротонових засобів у цілісній музично-інтонаційній концепції сучасних творів для дуету віолончелей / О. Веселіна // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 84–91.

7. Загайкевич А. Перспектива твору та авторський аналіз (на прикладі "Гравітації" для двох віолончелей) / А. Загайкевич // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 200–206.

References

1. Afisha i annotatsiya kontsertu Duo "Violoncellissimo" (O. Veselina – V. Larchikov) z programoyu "Muzyka i slovo novoy Ukrainy" u Natsionalnomu kulturnomu tsentri Ukrainy u Moskvі vid 10.12.2012 r.
2. Davydova L. Dialogi vremen o vechnosti / L. Davydova // Gazeta "Muzykalnyj vestnik" ONMA im. A. V. Negdanovoj. – № 1–2. – Odessa, "Odesskyi drukarskyi dim", 2004. – S. 22.
3. Elektronnyj lyst V. Larchikova avtoru vid 05.09.2012. // [Elektronnyj resurs]. – Zberigajetsia v osobystomu arhivi A. Kravchenko.
4. Povzun L. Genetychnyj kod kamernosti v instrumentalno-ansamblevyh zhanrah / L. Povzun // Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyj visnyk. – Vyp. 12. – Odessa, 2010. – С. 91–100.
5. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetika, teoria, praktyka : [Navch. posibnyk dla vychsyh navch. zakladiv kulturi i mystetstv III – IV rivniv akredytatsii] / Sumarokova V. G. ta in. – Odessa: VMV, 2009. – 160 s.
6. Veselina O. Rol mikrotonovyh zasobiv u tsilisnij muzychno-intonatsijnij kontseptsii suchasnyh tvoriv dla duetu violonchelej / O. Veselina // Khudozhnia tsilisnist jak phenomen muzychnoji tvorchosti ta vykonavstva. – K.: Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskogo, 2005. – Vyp. 48. – S. 84–91.
7. Zagajkevich A. Perspektiva tvoriv ta avtorskij analiz (na prykladi "Gravitatsii" dla dvoh violonchelej) / A. Zagajkevich // Khudozhnia tsilisnist jak phenomen muzychnoji tvorchosti ta vykonavstva. – K.: Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovskogo, 2005. – Vyp. 48. – S. 200 – 206.

УДК 78.03"18-19":008:301

Ліва Наталя Валеріївна
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: Natka197133@rambler.ru

РЕЦЕПЦІЯ САКРАЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ АНАЛІТИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Центральне місце у статті посідає аналіз еволюції сприйняття сакрального у європейській культурі ХХ століття в контексті досягнень аналітичної психології. Зокрема, детально розглядаються сутнісні засади психоаналітичного методу Карла Юнга, а також – соціальне значення цього методу як феномену культури. Дослідження Юнга інтерпретуються як такі, що виявляють приховані еволюційні процеси у характері рецепції сакрального пересічним носієм європейської культурної традиції.

Ключові слова: сакральне, аналітична психологія, Карл Юнг, європейська культура, духовність, криза, європейське суспільство, християнство, підсвідомість, колективне безсвідоме.

Левая Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной подготовки Винницкого государственного педагогического университета имени Михаила Коцюбинского, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

Рецепция сакрального в контексте исследований аналитической психологии XX века

Центральное место в статье занимает анализ эволюции восприятия сакрального в европейской культуре XX столетия в контексте достижений аналитической психологии. В частности, подробно рассматриваются наиболее существенные аспекты психоаналитического метода Карла Юнга, а также – общественное значение этого метода как культурного феномена. Исследования Юнга интерпретируются как выявляющие скрытые эволюционные процессы в характере рецепции сакрального простым обывателем европейской культурной традиции.

Ключевые слова: сакральное, аналитическая психология, Карл Юнг, европейская культура, духовность, кризис, европейское общество, христианство, подсознание, коллективное бессознательное.

Liva Natalya, PhD in Arts, lecturer Department of Musicology and Instrumental Training in the Vinnitsa State Pedagogical University named after Michajlo Kotsjubinsky; doctoral student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Reception of the sacral in the context of researches of the 20th century analytic psychology

Every historical époque can be considered as unique. The 20th century can be a characteristic example in this sense. Most of investigations are dedicated to the question of peculiarity of the époque. In particular, analytical psychology can be mentioned as one of the unique traits of the 20th century.

Central place in the article occupies analysis of the evolutionary processes in reception of the sacral in the 20th century European culture. These processes are considered in the context of achievements of the analytic psychology of Carl Jung. Social importance of Jung's method has been considered not only as a psychological phenomenon but as a phenomenon of culture.

In the context of Christianity which occupies dominate position almost in the whole world during a long period of time, confession was inalienable part of spiritual life of people. As a corrective means for different inner human contradictions and conflicts it did not need any alternative. In the 20th century the situation has been changed. An unexpected substitution took place – psychoanalysis began to fulfill the function of soul's cure. This had its logical grounds.

The bearer of the European cultural tradition feels permanent inner conflict between accustomed canonical tenets and contemporary achievements of science. Image of the world proposed in the Bible was quite natural for medieval époque, but it does not correspond to ideas of the 20th century men. Research of collective unconsciousness by Carl Jung helped to reveal one of the most serious spiritual problems – contradiction between faith and knowledge. During his medical practice Carl Jung understood that it was a catalyst of variable neuroticisms.

In the versatile spiritual life of people many components can be differentiated. Between these entire components central place occupies sacral sphere. It defines ideology and builds image of the world.

In the primitive society first human ideas of the supernal was connected exceptionally with the external environment – phenomena of nature, wild animals which needed "coaxing" by special magic rituals. In the process of social development spirits and gods became more and more human, getting through the phase of half-animals or half-men. At last time came for the idée of the unified God. In this long and gradual process a certain vector can be observed in the entire dynamics in reception of the Sacral. It moves from the external to the inner. In the beginning of the 20th century this evolutionary process has its continuation and development. The nature of this evolution reveals one of peculiarities of human psyche – phenomenon of conscience.

In one of his articles Jung gives an extraordinary record of conscience. The famous scientist describes it as an ambivalent phenomenon. During a long time it was perceived by men as divine or demonic voices. Jung accentuates relativity of the negative and positive in axiological valuation of the unconscious manifestations. They only play compensative role and harmonize human psyche. Both consciences – good and evil – come from the same source.

These achievements had also collateral negative effects. Now these ex-autonomous substances (both angels and demons) transposed inside human soul. The 20th century is characterized as the time when concealed primitive instincts fetch away and control collective psyche. Phenomenon of fascism is especially characteristic in this context. Carl Jung explains this process as an activation of certain archetypes. In the mind of contemporary people awakes mentality of ancient ancestor.

Modern people are in an extraordinarily difficult situation. They are not able to hang upon religious tenets with such a decision as they did it earlier. At the same time they understand clearly enough their strong necessity of God's existence.

This great need finds its realization in curious paradoxes. A characteristic example is certain observations of famous Russian philosopher Olexij Losev, whose great longing was to annihilate contradictions between faith and knowledge with the help of dialectics. The famous scientist gives negative estimate for Newton's mechanic model of the World as an endless and uniform desert without form and spirituality. He – astronomer who lives in the 20th century! – rallies at the contemporary idea of heliocentric system and prefers to see the Earth unmoved. The next paradox lays in the unexpected affinity between certain Olexij Losev's ideas and those of Carl Jung. This similarity can be observed in their interpretation of such categories as "myth", "symbol", "archetype". Their definitions of the myth and the archetype coincide in certain detail.

Many of psychoanalysts wished to continue the cause begun by Jung and considered themselves as his followers. However the famous scientist didn't care to pass on his experience to somebody. Probably he understood clearly that his contemporaries are not ready to recipe and interpret results of his research. His analysis of the nature of sacral was too much revolutionary and innovative.

Achievements of analytic psychology, on one side, are of great importance as such that reveal concealed evolutionary processes in the comprehension of the sacral. At the other side, our ability for differentiating parts of our own psychical realm does not release us from the moral responsibility.

Key words: sacral, analytical psychology, Carl Jung, European culture, spirituality, crisis, European society, Christianity, subconsciousness, collective unconsciousness.

Будь-яка історична епоха є водночас і унікальною, неповторною, і містить певні елементи відтворення минулого – звісно, за інших обставин, на іншому цивілізаційному рівні. Культурологічний аналіз ХХ століття на цей момент виявив чимало ретроспективних аналогій. Прикладом можуть слугувати дослідження М. Лобанової [1], О. Милюгіної [3], Ю. Мурашковського [4] та інших дослідників.

Незрівнянно більшу кількість праць присвячено питанню унікальності культури XX століття. Не вдаючись до прикладів, навряд чи потрібних тут, оскільки це питання є загальновідомим у сучасному культурологічному та мистецтвознавчому дискурсі, зосередимо увагу на одному з безпрецедентних в історії європейської культури явищ – феномені психоаналізу.

В контексті християнського світосприйняття, що визначило характер розвитку європейської культури на багато століть вперед, невід'ємними компонентами духовного життя були сповідь і покаєння. Протягом століть означені складові ортодоксального християнського ритуалу сприймалися носієм європейської культури цілком природно й не потребували альтернативи. XX століття – страшний час розхитування соціально-політичних і духовних основ – внесло корективи й до цієї сфери. Ерзацом сповіді у XX столітті стає психоаналіз: у першій половині минулого століття: Зигмунд Фрейд та Карл-Густав Юнг розробляють практики, що несподівано стають не тільки рівноцінними ортодоксальній сповіді, а подекуди й актуальнішими за неї.

Носій європейської культурної традиції перебуває у стані перманентного внутрішнього конфлікту. "Наші віросповідання з їхніми давніми ритуалами та уявленнями відображають картину світу, яка не викликала жодних ускладнень у середні віки. Проте вона зробилася незрозумілою для сучасної людини [...]", – зазначає К. Г. Юнг [5, с. 147]. У процесі дослідження підсвідомості, зокрема – тієї її частини, що отримала назву колективного безсвідомого, була виявлена одна з найсерйозніших причин духовних хвороб європейського суспільства – розходження між вірою та знанням. За твердженням Юнга, саме цей конфлікт складав на той час вагомому частку усієї панорами чинників людських неврозів.

Зазначений конфлікт набуває тим більшої гостроти поруч з усвідомленням неможливості людського існування без екзистенції божественного і призводить до наступного парадоксу: "[...] глибокий інстинкт дозволяє їй [людині – Н. Л.] (незважаючи на конфлікт із сучасним світосприйняттям) триматися уявлень, котрі в буквальному тлумаченні вже не відповідають духовному розвитку останніх п'яти століть" [5, с. 147]. На жаль, подібний компроміс не пом'якшує вказаного протиріччя.

Відкриття Зигмундом Фрейдом феномену підсвідомості, а згодом Карлом-Густавом Юнгом – колективного безсвідомого, мало епохальне значення не лише для подальшого розвитку аналітичної психології. Не менш вагоме значення ці події мали у культурологічному сенсі, оскільки були відповіддю на потребу часу.

У світлі історичних подій XX століття, що, з точки зору багатьох мислителів сучасності, носять есхатологічний характер, ця ситуація виглядає цілком закономірною. Вже понад століття у працях видатних філософів та культурологів небезпідставно йдеться про "сутінки", "згасання", "кризу" європейської культури. Безумовно, це так – заперечувати ці твердження не має сенсу. Разом з тим, будь-який розпад несе в собі перспективу нового, будь-яка криза передбачає й шляхи її подолання. Так, у руйнівних процесах, що відбулися у XX столітті, водночас мають місце пошукові тенденції, пов'язані з переосмисленням сакральних цінностей в умовах досягнень сучасної науки й техніки.

У багатогранному духовному житті людини можна виокремити чимало компонентів, але стрижневу роль серед них усіх завжди відіграватиме сфера сакрального (божественного), оскільки саме вона визначає світогляд, картину світу. У первісні часи перші людські уявлення про божественне були повністю пов'язані із зовнішнім середовищем (явищами природи, хижими звірами, яких потрібно було остерігатися й "задобрювати" відповідними ритуалами). Згодом боги і духи почали поволі набувати людських рис, пройшовши стадію напівлюдей-напівтварин, аж поки європейська свідомість не стала достатньо готовою для сприйняття ідеї єдиного Бога і, нарешті, ідеї боголюдини. Надзвичайної важливості у цьому багатовіковому процесі набуває вектор динаміки рецепції сакрального: від зовнішнього до внутрішнього. На порозі XX століття цей вектор не змінюється, і процес еволюції логічно продовжується. Маючи на меті з'ясувати, у чому полягає сутність цієї еволюції, зупинимось детальніше на важливій особливості людської психіки, детально охарактеризованій в одній з робіт К-Г. Юнга [7].

У християнському вченні, на якому, немов на міфічних китах, стоїть уся західноєвропейська культура, центральне місце посідає перманентна боротьба добра й зла, для яких своєрідним полем бою є людська душа. Вибір між добром і злом є справою совісті – отже, совість асоціюється виключно з моральністю. У своїй статті К-Г. Юнг – попри всі усталені стереотипи – дає досить-таки несподіване в контексті європейського світобачення визначення совісті. Проте саме сформульована ним характеристика проливає світло на коріння духовних негараздів сучасного суспільства. Між іншим, вчений акцентує увагу на загальновідомих рядках молитви "Отче наш": "І не введи нас у спокусу". У цьому проханні криється протиріччя: введення у спокусу чомусь має здійснити Бог, а не ворог роду людського. На думку видатного

психолога, ці загадкові рядки відтворюють в усій повноті найхарактернішу рису совісті як психологічного феномену, а саме – її двозначність, амбівалентність. У "доаналітичні" часи, коли феномен внутрішнього голосу сприймався безпосередньо, він називався, в залежності від ситуації, або голосом Божим, або ж навпаки – порадою від Лукавого. Персоніфікація протилежних полюсів душі була цілком логічною й природною (праворуч біля кожної людини знаходився ангел, ліворуч – чорт). Психоаналітична практика ХХ століття наступним чином коментує це явище: "[...] що глибше ми намагаємося проникнути, хоча б непрямим шляхом, в область безсвідомої душі, тим частіше виникає в нас відчуття, що тут ми маємо справу з автономною сутністю [курсив автора. – Н. Л.]" [7, с. 84]. Проектовані змісти безсвідомого спонукають до тлумачення їх як божественних і демонічних сил. "Ця віра не втрачена й сьогодні, вона існує у різноманітних модифікаціях, наприклад, у твердженні, що совість є голосом Божим", – зазначає К-Г. Юнг [7, с. 90].

Сучасність демонструє небувалі зрушення у психічній еволюції людини – здатність бачити у звичних, протягом віків осмислених протилежних "автономних сутностях" складові власного психічного простору! Роботи психоаналітиків – лише "індикатор", що висвітлює масовий характер вказаних процесів.

Усі колишні духовні автономії (як ангели, так і демони) переміщуються у поле людської душі. ХХ століття характеризується колосальним "розгулом" неприборканого підсвідомого. Давні приховані інстинкти пробуджуються й керують колективною психікою. Значущим у цьому контексті виглядає здійснений К-Г. Юнгом аналіз природи фашизму. "Якби тридцять років тому, – зауважує психоаналітик, – хто-небудь наважився би передректи, що наш психологічний розвиток рухається до відродження середньовічного переслідування євреїв, що Європа знову затремтить від римських фасцій та грому легіонів, що люди знову стануть користуватися римським вітанням, як дві тисячі років тому, що замість християнського хреста архаїчна свастика поведе за собою мільйони готових до смерті воїнів, – хіба цю людину не затаврували би як ідіота, що впав у містицизм? [...] Людина минулого, що жила у світі архаїчних *representations collectives*, знову піднялася на поверхню [...] життя, причому йдеться не про декількох невірноважених індивідів, а про мільйони людей" [6, с. 77]. Розгул стихії безсвідомого, з яким не зуміло впоратися суспільство, ніби відкрив зачинені досі шлюзи, з яких – на превеликий подив усіх, хто мав хоч краплю здорового глузду – піднялися на поверхню ті архетипи, що визначали світобачення й поведінку людей за часів античної культури: "Хіба ми не бачимо, як ціла нація відроджує архаїчний символ і навіть архаїчні релігійні форми, як ця масова емоція діє, революціонізуючи життя індивіда найкатастрофічнішим чином? Людина далекого минулого живе в нас сьогодні такою мірою, як нам і не снилося напередодні війни" [6, с. 76–77].

Інтуїтивне усвідомлення феномену полярності людської душі демонструють цілий ряд літературно-філософських творів (зокрема, трилогія "Христос і Антихрист" Дмитра Мережковського, що відроджує зацікавленість "Смарагдовою скрижаллю" Гермеса Трисмегіста; "По той бік добра й зла" Фрідріха Ніцше тощо). К-Г. Юнг вказує на відносність якісних оцінок "доброго" та "злого" у психологічному просторі людини: нерідко те, що радить людині її "внутрішній голос", гостро суперечить загальноприйнятим нормам моралі. Водночас саме ця "порада безсвідомого" виявляється найбільш правильною для певної конкретної ситуації. Голос Бога чи диявольська спокуса (незалежно від позитивних чи негативних оцінок її свідомістю) відіграє необхідну компенсаторну роль в індивідуальному психічному житті. "Обидві форми совісті, істинна й хибна, походять від одного джерела, а тому близькі у своїй переконливості" [7, с. 92].

Щойно здійснений екскурс до праці К-Г. Юнга дозволяє побачити, яким чином еволюція осмислення сакрального продовжується у ХХ столітті. Ситуація, в якій опинилася мисляча людина сучасності, є надзвичайно складною. Вона вже не може з такою упевненістю, як раніше, спиратися на викристалізовані впродовж віків релігійні канони, й водночас як ніколи гостро усвідомлює потребу в екзистенції божественного начала.

Зазначена потреба знаходить втілення у цікавих парадоксах. У якості прикладу наведемо наступні іронічні спекуляції О. Лосєва – філософа та культуролога, основним життєвим прагненням якого було знищення конфлікту між вірою та знанням за допомогою діалектичного методу. "Механіка Ньютона базується на гіпотезі однорідного та безмежного простору, – пише вчений. – Світ не має меж, тобто не має форми. Для мене це означає, що він позбавлений форми. Світ – абсолютно однорідний простір. Для мене це значить, що він – абсолютно площинний, невиразний, нерельєфний. Невимовною нудьгою віє від такого світу" [2]. І далі: "А я, по гріхах своїх, ніяк не можу втямити: як це земля може рухатися? Підручники читав, колись хотів сам бути астрономом, навіть за дружину собі взяв астрономку. Та досі ніяк не можу себе переконати, що земля рухається й що неба ніякого немає. Якись там маятники та відхилення чогось кудись, якись паралакси [...]. А головне, все це якось

незручно, все це якесь нерідне, зле, жорстоке. То я був на землі, під рідним небом, слухав про всевіт, "яже не зрушиться [рос. "яже не подвижется" – Н. Л.]". А то раптом нічого немає, ні землі, ані неба, ані "яже не зрушиться". Кудись вигнали в шию, у якусь пустоту, та ще й брудну лайку слідом пустили [...]. Читаючи підручник астрономії, відчуваю, ніби хтось палицею виганяє мене з власного дому та ще й ладен наплювати у фізіономію. А за що?" [2]. Порівняння емоційної тональності цієї тиради з тим захопленням, по-справжньому сакральним відчуттям причетності до божественних тайн, що супроводжувало ще кілька століть тому дослідницьку діяльність Коперніка, Галілея, Ломоносова та інших вчених минулого, надає щойно наведеному тексту символічного значення.

Наступний парадокс полягає в тому, що попри всю іронію, продиктовану ностальгією за втраченими духовними опорами, вчення філософа Лосєва має чимало спорідненого із здобутками принципового емпірика Юнга¹. Так, своєрідною точкою перетину в працях вчених є акцентуація багатозначності символу як блідого відбитку істини (архетипу самості за Юнгом). Ключові поняття міфу в Лосєва і архетипу в Юнга мають певні дотичні, що дає підстави характеризувати їх як споріднені. Порівняймо наступні висловлювання. О. Лосєв: "Треба бути до останнього ступеня короткозорим у науці, навіть просто сліпим, щоб не помітити, що міф є (для міфічної свідомості, звичайно) найвища за своєю конкретністю, максимально інтенсивна і у найбільшій мірі напружена реальність. Це не вигадка, це – найбільш яскрава і надійніша дійсність" [2]. К.-Г. Юнг: "Немає нічого хибнішого за думку, що міф є "вигадка". Скоріше міф нагадує всі інші достотні образи фантазії, явлені здебільшого у сновидіннях" [7, с. 86–87]. Зокрема, суттєвими рисами, що єднають обидва варіанти характеристики означених понять, є їхня "до-рефлекторна" й особистісна природа².

На наш погляд, прагнення О. Лосєва подолати прірву протиріччя між раціональним та інтуїтивним є своєрідною відповіддю на констатовану аналітичною психологією проблему – факт кризового стану європейської культури, пов'язаного зі змінами у характері сприйняття існуючої християнської сакральної символіки.

Попри численні свідчення того, що чимало психологів-практиків прагнули продовжити справу Карла-Густава Юнга, вважаючи себе його учнями, видатний дослідник ніколи особливо не піклувався ані про пряму передачу своєї справи конкретним учням, ані про те, щоб залишити по собі певну психоаналітичну течію чи школу. Можливо, вчений занадто гостро усвідомлював неготовність сучасників цілком сприйняти й адекватно інтерпретувати результати своєї практичної діяльності. Для цього Юнг мав усі підстави: занадто новаторськими і революційними виявилися ті висновки, яких він дійшов, аналізуючи природу сакрального та характер його сприйняття сучасниками.

Підводячи підсумки, зазначимо, що здобутки аналітичної психології, з одного боку, мають безумовно епохальне значення як такі, що виявляють певні приховані еволюційні процеси в осмисленні носієм європейської культури феномену сакрального. З іншого боку, здатність виокремлювати автономні утворення власного психічного світу не звільняє від моральної відповідальності – навпаки, ця відповідальність посилюється, як і раніше залишаючи людину перед особистісним вибором між добром і злом, ні на йоту не відхиляючи завісу перед таїною величного й неосяжного Абсолюту.

Примітки

¹ Зазначимо, що всі свої висновки Юнг робить на базі суто емпіричного досвіду: "...поняття колективного безсвідомого не є ні спекулятивним, ні філософським, а емпіричним" [6, 73].

² Вважаємо за доцільне більш детально розглянути це питання у межах окремої розвідки.

Література

1. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
2. Лосев А. Ф. Дialeктика мифа / А. Ф. Лосев [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/read/
3. Милогина Е. Г. Вавилон – это состояние ума: миропонимание русских рок-поэтов в контексте романтической традиции / Е. Г. Милогина // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. трудов. – Тверь: ТвГУ, 2000. – Вып. 4. – С. 167–173.
4. Мурашковский Ю. С. Закономерности развития искусств / Ю. С. Мурашковский [Електронний ресурс]. – Режим доступа : http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html
5. Юнг К. Г. Настоящее и будущее // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник и др.; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С. 113–166.

6. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник и др.; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С.71–79.

7. Юнг К. Г. Совесть с психологической точки зрения // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хэббас; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С.80–98.

References

1. Lobanova M. Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriia i sovremennost' / M. Lobanova. – М. : Sov. kompozitor, 1990. – 224 s.

2. Losev A. F. Dialektika mifa / A. F. Losev [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/read/

3. Miliugina E. G. Vavilon – eto sostoianie uma: miroponimanie russkikh rok-poetov v kontekste romanticheskoi traditsii / E. G. Miliugina // Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst : sb. nauch. trudov. – Tver' : TvGU, 2000. – Vyp. 4. – S. 167–173.

4. Murashkovskii Iu. S. Zakonomernosti razvitiia iskusstv / Iu. S. Vurashkovskii [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html

5. Iung K. G. Nastoiashchee i budushchee // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S. 113–166.

6. Iung K. G. Poniatie kollektivnogo bessoznatel'nogo // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S.71–79.

7. Iung K. G. Sovest' s psikhologicheskoi tochki zreniia // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S.80–98.

УДК 738+7.048:74

Паславська Людмила Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри графічного
дизайну і реклами Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: paslavska_ludmyla@i.ua

КОМПОЗИЦІЯ Й ОРНАМЕНТИКА ДЕКОРУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ У СУЧАСНІЙ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

У статті розглядаються основні художньо-виражальні засоби декорування української кераміки, характеризуються закономірності й принципи композиції та орнаментики, інтерпретуються елементи декору традиційної української кераміки в контексті актуальних проблем відродження, збереження, використання традицій народного мистецтва на основі розвитку нових напрямків декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну.

Ключові слова: композиція, орнаментика, декор, художньо-виражальні засоби декорування, традиції, декоративно-прикладне мистецтво, етнодизайн.

Паславская Людмила Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Композиция и орнаментика декорирования традиционной украинской керамики в современной этнодизайнерской практике

В статье рассматриваются основные художественно-выразительные средства декорирования украинской керамики, характеризуются закономерности и принципы композиции и орнаментики, интерпретируются элементы декора традиционной украинской керамики в контексте актуальных проблем возрождения, сохранения, использования традиций народного искусства на основе развития новых направлений декоративно-прикладного искусства и этнодизайна.

Ключевые слова: композиция, орнаментика, декор, художественно-выразительные средства декорирования, традиции, декоративно-прикладное искусство, этнодизайн.

6. Юнг К. Г. Понятие коллективного бессознательного // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник и др.; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С.71–79.
7. Юнг К. Г. Совесть с психологической точки зрения // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хэббас; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич. – М. : Мартис, 1997. – 320 с. – (Классики зарубежной психологии). – С.80–98.

References

1. Lobanova M. Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriia i sovremennost' / M. Lobanova. – М. : Sov. kompozitor, 1990. – 224 s.
2. Losev A. F. Dialektika mifa / A. F. Losev [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://modernlib.ru/books/losev_aleksey/dialektika_mifa/read/
3. Miliugina E. G. Vavilon – eto sostoianie uma: miroponimanie russkikh rok-poetov v kontekste romanticheskoi traditsii / E. G. Miliugina // Russkaia rok-poeziia: tekst i kontekst : sb. nauch. trudov. – Tver' : TvGU, 2000. – Vyp. 4. – S. 167–173.
4. Murashkovskii Iu. S. Zakonomernosti razvitiia iskusstv / Iu. S. Vurashkovskii [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html
5. Iung K. G. Nastoishchee i budushchee // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S. 113–166.
6. Iung K. G. Poniatie kollektivnogo bessoznatel'nogo // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S.71–79.
7. Iung K. G. Sovest' s psikhologicheskoi tochki zreniia // Analiticheskaiia psikhologiiia: Proshloe i nastoiashchee / K. G. Iung, E. Semiuels, V. Odainik, Dzh. Khabbak; sost. V. V. Zelenskii, A. M. Rutkevich. – М. : Martis, 1997. – 320 s. – (Klassiki zarubezhnoi psikhologii). – S.80–98.

УДК 738+7.048:74

Паславська Людмила Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри графічного
дизайну і реклами Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: paslavska_ludmyla@i.ua

КОМПОЗИЦІЯ Й ОРНАМЕНТИКА ДЕКОРУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМІКИ У СУЧАСНІЙ ЕТНОДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

У статті розглядаються основні художньо-виражальні засоби декорування української кераміки, характеризуються закономірності й принципи композиції та орнаментики, інтерпретуються елементи декору традиційної української кераміки в контексті актуальних проблем відродження, збереження, використання традицій народного мистецтва на основі розвитку нових напрямків декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну.

Ключові слова: композиція, орнаментика, декор, художньо-виражальні засоби декорування, традиції, декоративно-прикладне мистецтво, етнодизайн.

Паславская Людмила Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Композиция и орнаментика декорирования традиционной украинской керамики в современной этнодизайнерской практике

В статье рассматриваются основные художественно-выразительные средства декорирования украинской керамики, характеризуются закономерности и принципы композиции и орнаментики, интерпретируются элементы декора традиционной украинской керамики в контексте актуальных проблем возрождения, сохранения, использования традиций народного искусства на основе развития новых направлений декоративно-прикладного искусства и этнодизайна.

Ключевые слова: композиция, орнаментика, декор, художественно-выразительные средства декорирования, традиции, декоративно-прикладное искусство, этнодизайн.

Paslavska Ludmyla, Candidate of Arts, Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Composition and ornamentation in decoration of traditional Ukrainian ceramics in modern etnodesign

practice

The article reviews the main artistic and expressive means of decorating of Ukrainian bowls, patterns and principles of composition and ornamentation are characterized, decorative elements of traditional Ukrainian ceramics in the context of the problems of revival, preservation, use of folk art traditions through the development of new areas of decorative-applied art and etnodesign are interpreted.

In studying the laws and principles of shaping ornament features, ornamental motives of painted ceramic art it is important to research that contribute to the revival and preservation of national folk art, outline the trends and innovative use of the traditions of painting from ornament (graphical system-guard) in arts and crafts and etnodesign.

The basic material from which ceramics is made is clay, which occupies in economic and artistic activities a prominent place. Universal properties of clay man has known since ancient times and has used it for a different purposes: housing, home decoration, production of consumer goods and so on. Making dishes in some nations had not only functionality, it was surrounded by a halo of sanctity and mystery. In the world of mythology, folklore texts in Ukrainian legends dishes are identified with astral objects – the sun, earth, moon, stars, symbolizing the power of deities. The method of decorating earthenware – engraving, painting engobes, stamping, etc. glossing depended artistic expression of dominant motives in decorating pottery.

The main sign of ornament stands when art is considered as an ornament sign system.

Ornamental Composite System decorating pottery is a genetic code of the artistic traditions of Ukrainian culture. The research of artistic and aesthetic properties of composite patterns of building forms and regional elements of ornament features in the works of folk pottery is important to study the figurative style features Ukrainian folk painting, particularly in pottery.

Semantics decor depends primarily on the functional purpose of an object and its expressive décor from the artistic tradition of selecting songs, motives and other elements. At the heart of varieties of composite constructions (rhythmic, symmetrical, asymmetrical) means a large role is given to colour.

Ornamental Composite System decorating ceramic products based on the laws of tradition, integrity and tectonics. In the arts and crafts artistic tradition regulates the process of selection, development and socio-cultural experience restoring. Law tradition helps giving correct judgments about the degree of artistic value of new works of decorative art, providing direct access to the world's ethnic and artistic memory and enables comparative analysis of their contribution to the treasury of culture. The law tradition has the structure of a composition, particularly in the form and decoration of ceramics. Innovative décor search can not be made without traditions and professional skills without acceptance or rejection of certain compositional schemes. Therefore there is a great need for support, revival and development of the best traditions of Ukrainian pottery, which is not exhausted as with ritual, art, and from a practical point of view.

Law tectonic forms in folk art embedded in tradition, helps identify material type of artistic structure and development of constructive forms. Law tectonics helps in making expedient choice of structure and design work, tools and techniques of composition (rhythm, contrast, symmetry, asymmetry, dynamics, statics. By means of emotional and artistic expression craftsmen and professional artists use texture, colour, graphics (lines, points, stains silhouettes, etc.) metaphor, semantic means.

The feature integrity act of decoration works of decorative art is a subordination of decorative elements into a single composite system that reveals and highlights the constructive form and content of work according to traditional areas.

Key words: composition, ornamentation, decor, artistic and expressive means of decorating, traditions, decorative-applied art, etnodesign.

Актуальність теми полягає в окресленні декору кераміки як цілісної мистецької та семантичної системи. У вивченні закономірностей та принципів формування орнаменту, особливостей орнаментальних мотивів розпису художньої кераміки важливим є дослідження, які сприяють відродженню та збереженню національного народного мистецтва, окреслюють тенденції розвитку новаторських напрямків та використання традицій розпису на основі орнаменту (графічна система-оберіг) в декоративно-прикладному мистецтві та етнодизайні.

Проблематиці українського орнаменту, характеристиці його стилістичних та композиційних рис у різних видах декоративно-прикладного мистецтва присвячено праці О. Босого [3], А. Гурської [4], О. Найдена [5], Ю. Нікішенко [6], Г. Павлуцького [7], М. Селівачова [8] та ін., однак на сьогоднішній день доволі мало праць, де було б розглянуто зв'язок декоративно-прикладного мистецтва та етнодизайну у контексті відтворення традицій народного мистецтва через наслідування або творчого переосмислення принципів композиції та орнаментики народного мистецтва у етнодизайнерській практиці. У цьому контексті виділяються розвідки Т. Божко [1; 2], у яких висвітлено питання використання етнічних символів у масовій культурі і, зокрема, дизайнерській практиці.

Мета дослідження – на основі систематизації та узагальнення народних традицій і етнодизайнерської практики визначити закономірності та принципи композиції та орнаментики у декоративно-прикладному мистецтві та сучасному етнодизайні.

Основним матеріалом, з якого виготовлюється кераміка, є глина, яка у господарській та художній діяльності посідала чільне місце. Універсальні властивості глини людина знала з давніх часів та використовувала її за різним призначенням: будівництво житла, прикраса оселі, виготовлення предметів побуту, тощо. Виготовлення посуду в деяких народів мало не лише функціональне призначення, воно було оточене ореолом святості і таємничості. У світовій міфології, у фольклорних текстах, в українських переказах посуд ототожнювали з астральними об'єктами – сонцем, землею, місяцем, зорями, що символізувало силу божеств. Від способу декорування глиняних виробів – ритмування (гравірування), розпис ангобами ("обливання", різь кування, фляндрування, мармурування), штампування, лощення тощо залежала художня виразність домінантних мотивів декорування керамічного виробу.

Розуміння символів та значення орнаментів на гончарних виробках можливо завдяки дослідженню міфологічних джерел, реконструкції релігійних уявлень епохи та виявленню основних елементів культу предків та їхнього первинного місця у стародавньому світогляді та уявленні про світобудову. Так, поступово на основі давніх знакових систем було проаналізовано, як розвивалась й формувалась система символів та символики орнаментальних побудов. Поняття орнаменту віддзеркалює різноплановий і багатовимірний період культурного розвитку людства, а також має свою специфіку розвитку на сучасному етапі.

Слово "орнамент" (від лат. *ornamentum*) перекладається як "прикраса", "знаки відмінності", "наряд". В основі орнаменту є візерунок, що складається з ритмічно упорядкованих елементів. В залежності від характеру схематизації та геометризації орнамент називають геометричним або зображувальним, а за тематикою – рослинним або зооморфним. Основна прикмета орнаменту виступає тоді, коли розглядаємо мистецтво орнаменту як знакову систему.

Орнаментально-композиційна система декорування керамічних виробів є генетичним кодом художньої традиції української культури. Дослідження художньо-естетичних властивостей, композиційних закономірностей побудови форми, елементів орнаменту та регіональних особливостей творів народної кераміки має важливе значення для вивчення образно-стильових рис українського народного розпису і, зокрема, керамічного посуду.

На думку дослідників, орнамент керамічного посуду – це своєрідна графічна система-оберіг, яка захищала вміст посуду від передачі негативної енергії людей із сильним біополем. Наприклад, керамічні миски, які ставилися в мисник для оздобу житла, були також і символами-захисниками. Знакова абетка може бути покладена в основу спеціальної методики дослідження аналогів і прототипів при створенні високохудожніх сучасних виробів декоративно-прикладного мистецтва з властивостями, притаманними творам традиційного українського народного мистецтва.

Семантика декору залежить передусім від функціонального призначення предмету, а виразність його декору – від мистецької традиції вибору композиції, мотивів, елементів та ін. В основі різновидів композиційних побудов (ритмічних, симетричних, асиметричних) велику роль відведено засобам кольору.

На глиняних предметах, що походять з ранніх етапів розвитку багатьох землеробських культур, переважали візерунки геометричного характеру. Головна роль належала крапці та лінії, з яких утворювалися складніші візерунки. Розглядаються також зигзаг, меандр, ромб, трикутник, сітка, хрест, спіраль, "сосонка", позначені таємничою інформацією, про яку можемо лише здогадуватися. Питання орнаментних знаків та їх вербального осмислення у народних назвах окреслив М. Селівачов [8]. Автор акцентує на вивченні орнаментики в національній та загальнолюдській культурній площині, постійно тримаючи у полі зору мистецтвознавчі та етнографічні аспекти.

На території сучасної України перші зразки глиняних виробів з міфологічною тематикою походять із трипільської культури (IV–III тис. до н. е.), у середньому періоді розвитку якої спостерігаємо "олюднення" окремих космогонічних міфів. У пізньому періоді з'являються зображення антропоморфних фігур, пов'язаних із певними світоглядними уявленнями. Окреслюючи трипільської культури складають глиняні вироби: розписний посуд, статуетки, культова пластика, моделі житла тощо. Кераміка розписувалась червоною, чорною і білою фарбами, прикрашалася врізним орнаментом, канелюрами, штампом. Характерним є використання в орнаментальних сюжетах "бігучої" або нескінченної спіралі, в якій зображені характерні для Трипілья вужі-змії та солярні знаки (хрести у колі), що разом символізували сонце в русі, а в кінцевому рахунку – ідею плинності часу й зміни пір року.

До розповсюджених елементів розпису відноситься зображення собак, які були охоронцями посівів і стад, захищали від злих духів. Спираючись на усталену історико-археологічну періодизацію, найстійкіші та найтиповіші графеми, які спостерігаються на пам'ятках більшості археологічних культур з етнічної території України і збереглися аж до XX ст.: лінія, зигзаг, трикутники, ромби, сітка, спіраль,

свастика, хрести, "сосонка", "вазон". Окремі із них у наслідок їх давнього символічного значення, а також через декоративну довершеність використовуються у сучасному декоративно-прикладному мистецтві. Семантика декору залежить передусім від функціонального призначення предмета, а виразність декору – від вибору композиції, мотивів, елементів та мистецької традиції. Гончарі завжди шукали нові декоративно-виразальні засоби як у доповненні елементами у звичайних іконографічних схемах, образів та сюжетів, так і розробці низки орнаментальних мотивів. Це було пов'язано з національним менталітетом, глибокими традиціями, цілим спектром вірувань та обрядів, специфікою матеріалу тощо.

"Вазон" є одним із домінантних мотивів рослинного характеру. Уперше на численних пам'ятках XVI–XX ст. усвідомлено географію поширення цього мотиву в межах України: Івано-Франківщина (Косів, Пістинь, Коломия), Чернігівщина (Ічня, Ніжин), Полтавщина (Опішне), Київщина (Дибинці) та частково у контексті європейського гончарства. Вазоновим композиціям характерна певна амбівалентність, що виявляється у можливостях переходу одного виду зображень в інший, зокрема гілка – букет – вазон – дерево. Зазначимо, що мотив "вазона" займав чільне місце у декоруванні кераміки. Зображення тварин, риб та птахів характерне для тих гончарних центрів, в яких домінуючим був розпис. Також у розписі кераміки зустрічаються християнські мотиви та сюжети.

Орнаментально-композиційна система декорування керамічних виробів ґрунтується на законах традиції, цілісності і тектоніки. У декоративно-прикладному мистецтві художня традиція регулює процес відбору, освоєння і відновлення соціокультурного досвіду. Закон традицій допомагає давати правильні судження про ступінь художньої цінності нових творів декоративно-прикладного мистецтва, забезпечує прямий вихід на етнічну та світову художню пам'ять і дає змогу здійснювати порівняльний аналіз за їхнім внеском до скарбниці культури. Закон традиції діє у структурі однієї композиції, зокрема у формі і декорі кераміки. Новаторський пошук декору не можна здійснити без традицій та професійної майстерності, без прийняття або відхилення певних композиційних схем. Тому виникає велика потреба підтримки, відродження і розвитку кращих традицій українського гончарства, які далеко не вичерпали себе як з обрядового, мистецького, так і з практичного погляду.

Особливість закону цілісності декорування творів декоративно-прикладного мистецтва – це підпорядкованість елементів декору в єдину композиційну систему, яка розкриває, виявляє та підкреслює конструктивну форму і зміст твору відповідно традиційним напрямкам. Закон цілісності – це закон підпорядкованості орнаменту і конструкції об'ємно-просторової форми. У пошуках підвищення емоційної виразності творів художники звертаються до залучення традиції, інтелектуально переосмислюючи вироблені нею формальні зв'язки в руслі актуальної проблематики щодо виявлення шляхів переосмислення традицій народного мистецтва у творчій взаємодії з інновацією індивідуального творчого пошуку. Архітектонічна форма, матеріальна основа (глина), мотиви оздоблення керамічних виробів є основним засобом композиційної системи декорування.

Закон тектонічної форми в народній творчості закладено у традицію, що дає змогу визначити матеріал, тип художньої структури та конструктивну розробку форми. Закон тектоніки сприяє доцільному вибору структури і конструкції твору, композиційних засобів і прийомів (ритм, контраст, симетрія, асиметрія, динаміка, статика). До засобів емоційно-художньої виразності народні майстри та професійні художники застосовують текстуру, фактуру, колір, графіку (лінії, точки, плями силуети тощо), метафори, семантичні засоби. Орнамента українських мисок, їх орнаментально-композиційні системи декорування представляють етнічно-національні традиції народної творчості, які необхідно розвивати в сучасному декоративно-прикладному мистецтві та дизайні.

Загальне визначення терміну "композиція" конкретизується у відповідності до різних видів мистецтв. Так, по відношенню до творів декоративно-прикладного мистецтва композиція визначається в основному трьома його функціями: практично-корисною, конструктивно-технологічною, художньо-виразною та арсеналом виразних засобів (пропорціонально функціональна форма, виразні якості матеріалу, орнаментально-декоративною системою композиції зображальних мотивів).

Одним із знакових різновидів української художньої кераміки є керамічна миска. Миски були основним видом столового посуду населення України, тому декорувалися відповідно до призначення. Завдяки вишуканості і багатству форм та високій культурі розпису миски займають один з чільних місць серед розмаїття народного гончарства. Кожний майстер-мискар дуже добре знав обрядову функцію миски і відповідно ставився до її виготовлення. Творячи миску на гончарному крузі, гончар прагнув наповнити форму і розпис духовними символами, які він мусив добре знати й розуміти. Будь-яка недоречність при цьому була недопустима, інакше його твір не мав би попиту. Мискарське мистецтво було важливим компонентом загальної етнічної культури українців.

Найчастіше декор української мальованої миски підкреслює конструктивні особливості форми (денця, вінця та береги миски). В орнаментально-композиційній системі декорування мисок

відзначаємо центричний, симетричний, асиметричний та геральдичний типи композиції, які відтворюються завдяки орнаментиці, зокрема великими крапками, кольоровими плямами, лінійним ритмом контурного малюнку, обрамленням у вигляді концентричних кіл, кривульок.

Розписи українських мисок, їх орнаментально-композиційні системи декорування – це унікальне явище національної традиції та народної творчості, які необхідно розвивати в сучасному декоративно-ужитковому мистецтві. Досягнення високого культурного рівня можливі лише завдяки вивченню та розвитку творчого доробку, залишеного нам у спадщину. Декоративний керамічний посуд, його функції, системи декорування відображають дизайнерські знахідки, визначають нові напрямки розвитку сучасного мистецтва дизайну.

Елементи композиції та орнаментики декорування художньої кераміки, зокрема керамічних мисок, можна використовувати й у сучасному етнодизайні: як при підготовці фахівців (у рамках дисциплін композиція, проектування, формоутворення, макетування і моделювання тощо), так і у власне творчій діяльності.

Декоративний керамічний посуд, вивчення функції і форм специфічних предметів домашнього вжитку, що несуть у собі дизайнерські знахідки, дають позитивні результати у поєднанні національних традицій та специфіки розвитку дизайну на сучасному етапі в цілому. Використання цих складних процесів вимагає впровадження в дизайн-освіту комплексних та інтегрованих програм, які розширюють світобачення та світорозуміння й формують цілісність творчої особистості майбутнього фахівця. Динаміку таких процесів можна в основному простежити на завершальному етапі навчання – дипломному проектуванні.



Рис. 1. Етнокалендар на 2014 р. Робота студентки К. Борисюк

Наведемо зразки дипломних робіт студентів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ), які не спеціалізуються на етнодизайні, однак активно використовують традиційні народні елементи у композиції та орнаментики, а також зразки декоративно-прикладного мистецтва у своїх проектах. Одним із компонентів бакалаврської роботи студентки IV курсу спеціалізації "Графічний дизайн і реклама" К. Борисюк (керівник – проф. Л. О. Паславська) є етнокалендар на 2014 р. Основною ідеєю цього календаря є репрезентація народної традиції через здобутки декоративно-прикладного мистецтва. Об'єктом було обрано керамічні миски із різних регіонів України (рис. 1), які репрезентують миски із геометричними, рослинними і зооморфними зображеннями. Підбір матеріалу базувався на принципі контрасту (різні типи зображень на мисках), а також пріоритетністю симетричного та геральдичного типів композиції, у яких переважає симетрія та рівновага. У наведеному зразку молода дизайнер у своїй творчій роботі репрезентує українську народну традицію через мистецькі зразки, які виконують функцію символів-маркерів української народної художньої культури, при цьому вона корелює обрані типи композиції керамічних мисок із загальною композицією календаря.

У роботі "Брендінг постійно діючої виставки квітів у м. Києві" студентки II курсу магістратури С. Фастовської (керівники – доц. О. Ю. Клименко, проф. Л. О. Паславська) авторка вже не копіює зразки декоративно-прикладного мистецтва, а у результаті проведених досліджень символіки та семантики орнаментальних структур на базі українських мисок та символіки квітів петриківського живопису розробляє концепцію комплексного проекту, в основу якого покладено асоціативні стильові ознаки при вирішенні фірмового знаку, малих архітектурних форм, архітектурно-ландшафтного вирішенні квітників та фітодизайні (рис. 2 та рис. 3).



Рис. 2. Фірмовий знак. Робота студентки С. Фастовської



Рис. 3. Елементи ландшафтного вирішення. Робота студентки С. Фастовської

У дипломному проекті С. Фастовської відсутні безпосередні зв'язки з етнічною традицією та зразками декоративно-прикладного мистецтва, однак збережено загальні принципи композиції та орнаментики, які полягають у використанні традиційних символів (квіти, коло), переосмислених згідно основних тенденцій у сучасній дизайнерській практиці.

Збереження високого культурного рівня нації можливо лише завдяки вивченню та використанню творчого доробку, який залишено нам у спадщину. Без актуалізації традиційної народної культури, впровадження її у всі сфери життя, без вивчення етногенезу та творчості українського народу не може бути конкурентоздатним національний продукт на зовнішньому і внутрішньому ринках. Національний орнамент є носієм культурної традиції народу. Декоративно-прикладне мистецтво та створені на його основі продукція з використанням елементів етнотрансформізму, що базується на основі етнічних кодів, які виявляються у композиції та орнаментіці, сьогодні є найпоширенішим типом відтворення національної культурної традиції.

Етнічний компонент виявляє культурні, соціальні, комунікативні природні фактори, де важливим є збереження та нове відтворення етнічних та національних традицій. Народне мистецтво в оновленій формі, у тому числі й етнодизайні, сьогодні стає надбанням всього народу і репрезентує його національну культуру для світу.

Література

1. Божко Т. О. Використання традицій українського декоративно-прикладного мистецтва у сучасному дизайні пакувань: матеріали до науково-практичної конференції: "Народні традиції у декоративно-прикладному мистецтві" / Т. О. Божко. – К.: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2006. – С. 30–34.
2. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування / Т. О. Божко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Міленіум, 2013. – Вип. 31. – С. 104–111.
3. Босий О. Міф, символ, орнамент : історія, символіка та композиція української орнаментики : метод. посіб. / О. Босий. – Вінниця : Данилюк В. Г., 2011. – 119 с.
4. Гурська А. С. Мова та графіка українського орнаменту : навч.-метод. посіб. / А. С. Гурська. – К.: Альтернативи, 2003. – 144 с.
5. Найдено О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О. Найдено. – К.: Наукова думка, 1989. – 162 с.
6. Нікішенко Ю. І. Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки / Ю. І. Нікішенко // Наукові записки НаУКМА. – Т. 20–21. – К.: КМ Академія, 2002. – С. 76–80.
7. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький. – К.: Вид-во АН України, 1927. – 26 с.
8. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника "Анта", 2005. – 400 с.

References

1. Bozhko T. O. Vykorystannia tradytsii ukrainskoho dekoratyvno-prikladnoho mystetstva u suchasnomu dyzaini pakuvan: materialy do naukovo-praktychnoi konferentsii: "Narodni tradytsii u dekoratyvno-prikladnomu mystetstvi" / T. O. Bozhko. – K.: KDIDPMD im. M. Boichuka, 2006. – S. 30–34.
2. Bozhko T. O. Etnichna symvolika u masovii kulturi: problemy ta naslidky zastosuvannia / T. O. Bozhko // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. – K.: Milenium, 2013. – Vyp. 31. – S. 104–111.
3. Bosyi O. Mif, symvol, ornament : istoriia, symvolika ta kompozytsiia ukrainskoi ornamentiiky : metod. posib. / Oleksandr Bosyi. – Vinnytsia : Danyliuk V. H., 2011. – 119 s.
4. Hurska A. S. Mova ta hramatyka ukrainskoho ornamentu : navch.-metod. posib. / A. S. Hurska. – K.: Alternatyvy, 2003. – 144 s.
5. Naiden O. Ornament ukrainskoho narodnoho rozpysu: vytoky, tradytsii, evoliutsiia / O. Naiden. – K.: Naukova dumka, 1989. – 162 s.
6. Nikishenko Yu. I. Symvolika okremykh heometrychnykh ornamentiv ukrainskoi vyshyvky / Yu. I. Nikishenko // Naukovi zapysky NaUKMA. – T. 20–21. – K.: KM Akademiia, 2002. – S. 76–80.
7. Pavlutsnyi H. Istoriia ukrainskoho ornamentu / H. Pavlutsnyi. – K.: Vyd-vo AN Ukrainy, 1927. – 26 s.
8. Selivachov M. R. Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia) / M. R. Selivachov. – K.: Redaktsiia visnyka "Anta", 2005. – 400 s.

УДК 7.012

Сьомкін Володимир Васильович
кандидат мистецтвознавства, професор
Інституту дизайну та ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ТА ОПТИМІЗАЦІЇ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ "ДИЗАЙН"

Здійснюючи систематизацію освітніх процесів зі спеціальності "Дизайн" з метою актуалізації професійних функцій дизайн-діяльності обґрунтовано і підкреслено, що магістр повинен засвоїти весь спектр базових знань та вмінь і, відповідно, реалізувати всі функції, що характеризують дизайн. Підкреслено і обґрунтовано диференціацію задач та їх зміст з врахуванням відповідних функцій дизайн-діяльності в залежності від освітньо-кваліфікаційного рівня, спеціальності та спеціалізації в галузі дизайну. Обґрунтоване особливе місце пропедевтичної функції, як базової, особливо в контексті дизайнерської освіти. Актуалізовано і обґрунтовано за змістом всі функції дизайн-

Етнічний компонент виявляє культурні, соціальні, комунікативні природні фактори, де важливим є збереження та нове відтворення етнічних та національних традицій. Народне мистецтво в оновленій формі, у тому числі й етнодизайні, сьогодні стає надбанням всього народу і репрезентує його національну культуру для світу.

Література

1. Божко Т. О. Використання традицій українського декоративно-прикладного мистецтва у сучасному дизайні пакувань: матеріали до науково-практичної конференції: "Народні традиції у декоративно-прикладному мистецтві" / Т. О. Божко. – К.: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2006. – С. 30–34.
2. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування / Т. О. Божко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Міленіум, 2013. – Вип. 31. – С. 104–111.
3. Босий О. Міф, символ, орнамент : історія, символіка та композиція української орнаментики : метод. посіб. / О. Босий. – Вінниця : Данилюк В. Г., 2011. – 119 с.
4. Гурська А. С. Мова та графіка українського орнаменту : навч.-метод. посіб. / А. С. Гурська. – К.: Альтернативи, 2003. – 144 с.
5. Найдено О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О. Найдено. – К.: Наукова думка, 1989. – 162 с.
6. Нікішенко Ю. І. Символіка окремих геометричних орнаментів української вишивки / Ю. І. Нікішенко // Наукові записки НаУКМА. – Т. 20–21. – К.: КМ Академія, 2002. – С. 76–80.
7. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький. – К.: Вид-во АН України, 1927. – 26 с.
8. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К.: Редакція вісника "Анта", 2005. – 400 с.

References

1. Bozhko T. O. Vykorystannia tradytsii ukrainskoho dekoratyvno-prikladnoho mystetstva u suchasnomu dyzaini pakuvan: materialy do naukovo-praktychnoi konferentsii: "Narodni tradytsii u dekoratyvno-prikladnomu mystetstvi" / T. O. Bozhko. – K.: KDIDPMD im. M. Boichuka, 2006. – S. 30–34.
2. Bozhko T. O. Etnichna symbolika u masovii kulturi: problemy ta naslidky zastosuvannia / T. O. Bozhko // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. – K.: Milenium, 2013. – Vyp. 31. – S. 104–111.
3. Bosyi O. Mif, symvol, ornament : istoriia, symbolika ta kompozytsiia ukrainskoi ornamenti: metod. posib. / Oleksandr Bosyi. – Vinnytsia : Danyliuk V. H., 2011. – 119 s.
4. Hurska A. S. Mova ta hramatyka ukrainskoho ornamentu : navch.-metod. posib. / A. S. Hurska. – K.: Alternatyvy, 2003. – 144 s.
5. Naiden O. Ornament ukrainskoho narodnoho rozpysu: vytoky, tradytsii, evoliutsiia / O. Naiden. – K.: Naukova dumka, 1989. – 162 s.
6. Nikishenko Yu. I. Symvolika okremykh heometrychnykh ornamentiv ukrainskoi vyshyvky / Yu. I. Nikishenko // Naukovi zapysky NaUKMA. – T. 20–21. – K.: KM Akademiia, 2002. – S. 76–80.
7. Pavluts'kyi H. Istorii ukrainskoho ornamentu / H. Pavluts'kyi. – K.: Vyd-vo AN Ukrainy, 1927. – 26 s.
8. Selivachov M. R. Leksykon ukrainskoi ornamenti (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia) / M. R. Selivachov. – K.: Redaktsiia visnyka "Anta", 2005. – 400 s.

УДК 7.012

Сьомкін Володимир Васильович
кандидат мистецтвознавства, професор
Інституту дизайну та ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ТА ОПТИМІЗАЦІЇ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ "ДИЗАЙН"

Здійснюючи систематизацію освітніх процесів зі спеціальності "Дизайн" з метою актуалізації професійних функцій дизайн-діяльності обґрунтовано і підкреслено, що магістр повинен засвоїти весь спектр базових знань та вмінь і, відповідно, реалізувати всі функції, що характеризують дизайн. Підкреслено і обґрунтовано диференціацію задач та їх зміст з врахуванням відповідних функцій дизайн-діяльності в залежності від освітньо-кваліфікаційного рівня, спеціальності та спеціалізації в галузі дизайну. Обґрунтоване особливе місце пропедевтичної функції, як базової, особливо в контексті дизайнерської освіти. Актуалізовано і обґрунтовано за змістом всі функції дизайн-

діяльності: пропедевтичну; дизайн-проектну; макетування; дизайн-програмування; дослідницьку; дизайн-маркетингову; дизайн-патентувальну; організаційну; навчальну; нормативно-контрольну. В результаті, визначено і обґрунтовано професійні функції в галузі дизайну на основі систематизації та оптимізації освітніх процесів спеціальності "Дизайн".

Ключові слова: дизайн, професійні функції, систематизація, оптимізація, освіта.

Семкин Владимир Васильевич, кандидат искусствоведения, профессор Института дизайна и ландшафтного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Проблема систематизации и оптимизации образовательных процессов по специальности "Дизайн"

Осуществляя систематизацию образовательных процессов по специальности "Дизайн" с целью актуализации профессиональных функций дизайн-деятельности обосновано и подчеркнуто, что магистр должен усвоить весь спектр базовых знаний и умений и, соответственно, реализовать все функции, характеризующие дизайн. Подчеркнута и обоснована дифференциация задач и их содержания с учетом соответствующих функций дизайн-деятельности в зависимости от образовательно-квалификационного уровня, специальности и специализации в области дизайна. Обосновано особое место пропедевтической функции, как базовой, особенно в контексте дизайнерского образования. Актуализированы и обоснованы по содержанию все функции дизайн-деятельности: пропедевтическая; дизайн-проектная; макетирование; дизайн-программирование; исследовательская; дизайн-маркетинговая; дизайн-патентования; организационная; учебная; нормативно-контрольная. В результате, определены и обоснованы профессиональные функции в области дизайна на основе систематизации и оптимизации образовательных процессов специальности "Дизайн".

Ключевые слова: дизайн, профессиональные функции, систематизация, оптимизация, образование.

Syomkin Vladimir, candidate Art History, Professor Institute of Design and Landscape Art The National Academy of Culture and Arts

The problem of systematization and optimization of educational processes in the specialty "Design"

Through systematization of educational processes in the specialty "Design" to update professional design features of reasonable and emphasized that the Master is to assimilate the entire spectrum of basic knowledge and skills and, therefore, to implement all the features that characterize the design. Underline and justified differentiation problems and their content, taking into account the respective functions of design, depending on the level of educational qualification, profession and specialization in design. Grounded a special place propaedeutic function as a base, especially in the context of design education. Modified and reasonably content all the features of the design: Esperanto; project design; prototyping; design programming; research; design marketing; patentualnu design; organization; training; regulatory control. As a result, identified and justified professional features in design based on organizing and optimizing educational processes in "Design".

The problem of education in design related with justification specialties and specializations, as well as the definition and justification features of the design in the context of and improve the content and structure of educational processes and, accordingly, curricula for design professions, the issues considered in some publications, including copyright, as well as in the GDR. The purpose of this article is a ground-based organizing and optimizing educational processes in the specialty "Design" features professional design work.

For professional functions inherent understanding of design activity could be argued that the fourth level, ie master shall, at his training, to learn the entire spectrum of basic knowledge and skills and, accordingly, professionally implement all the features that characterize the design as a specific activity, aesthetic and representational basically aimed at forming a perfect subject and the environment in a person's name, its benefit based on understanding and awareness of socio-cultural and economic needs of society and the environmental problems of the environment. Isolate separate professional function design activity – Esperanto, which has a special place as a base (especially in the context of design education) and inherent almost in full for professionals at Bachelor and Master of consideration of training and specialty or specialization in Design .

Given this, select the basic functions of design that characterized the level of knowledge and skills professionally trained in design at the Masters – namely propaedeutical, project design, layout, design, programming, research, design and marketing, design patentualna , organizational, educational and regulatory control.

A special place in basic training courses (propaedeutic function) takes discipline "Ergonomics" as part of the scientific knowledge and skills about the relationship of man and any technical means. Ergonomics studies anthropometric, biochemical, physiological and psychological aspects of human interaction with the subject of the environment and human life. Within propaedeutic features important to provide fundamental knowledge of art history, architecture, ornament and design. Today the obvious need for optimization propaedeutic function in Design in high school.

All functions form a propaedeutic discipline in students artistic, creative thinking, emotional and aesthetic relationship to reality; perception of the subject environment through compositional and plastic prism in volume, and morphological kolorohrafichnomu decision.

The "design project"

Formation of this function is based on the main goal of the design or creation of design objects that meet modern social and cultural needs of man.

The study design include consideration of various aspects of the design. However, their specificity is not the means involved for this, and how they fit with the project approach. Through this combination of research is project and design – research. Methodically research project is intended to streamline the cognitive activity of the designer, direct it

into the mainstream of development and implementation of the project plan, filling it with concrete. Design research as a structural element and meaningful design process *vzayemov'yazani* seamlessly with its other two procedures – the actual design, as well as criticism and evaluation. The specific feature of the study is that it expresses the cognitive relation to the object: if the object becomes the actual design, the research he studied. Occupying a position of researcher, designer, of course, should not forget the main goal of the design – object transformation under the new social and cultural problems, time and human needs. The main function of design research is to design object modeling to identify its comprehensive relations with the socio-cultural environment and man. The peculiarity of design and research models is that they serve as a means of knowledge of the object and its image project.

It should be emphasized that the first typical task for the "Design-project" have a problem "pre-analysis of the situation" in which is reflected the research aspects, ie the design of the study.

At the initial stage of the project process designer must continue to make the most complete picture of the object of design development. It is necessary to reconstruct the various aspects of the initial situation at any stage of the design process on the object is projected, due, primarily, analysis analogues and prototypes.

Thus, a typical first task that function "design project" is "pre-analysis of the situation", which reflects the research aspects of this function.

Further typical tasks function "design project" will be formulated directly in the development of educational and job description in the specialties "Design". They should reflect the typical tasks that reveal all the specifics, it is in the process of project design activities.

Another function that logically complements function "design project" can determine the function of "Prototyping".

Design tasks to solve using layout designer can be summarized in three groups: heuristic, clarifying organizational and methodical. According to the basic functions of models are divided into search, honing and demonstration. This rough division, any layout depending on conditions can perform different functions.

Demonstration layout – the primary object of other design materials that can be emphasized in volume and color of the winning party design project. Designer seeks to reveal the layout perspective of consumer properties of products which do not always fit into the design and technological standards.

Typical tasks that correspond to the "layout" develop the whole process of modeling, taking into account the varieties of models: search, honing and demonstration.

The "research"

This function includes a problem that mainly reflect the process of research in the field of design problems is, that independent research work that the structure is typical composition relatively similar research in other areas. Research in the field of design issues as an independent research work reflects the perspective of theory, methodology, techniques and design history, and educational issues in design. A significant trend is the generalization of such studies on the practice of design activity, given the market situation and socio-cultural characteristics of the region, state; typology facilities habitat, species customers more.

The "Design-marketing"

The globalization of the world market, increasing competition in both the domestic and especially foreign markets exacerbated the problem of finding the one hand its gaps, such as in the commodity market, on the other – the problem of providing quality and competitive products and services, optimize their range – makes this feature a modern and relevant.

The "Design-programming"

Designed emerging at the intersection of several branches of design culture: art design software, media industry, engineering design, science. Today design – a complex interdisciplinary design and artistic activity that integrates natural science, technical and humanitarian knowledge, engineering and artistic thinking and aimed at building on an industrial basis of the objective world without exception in all spheres of life. Design was born, as something inherently software, and so he remained to this day.

The process of developing the design of the program can not be displayed in a single-line order of stages. In this process simultaneously developing *vzayemoperetynayutsya* three streams: organizational programming and control design process; the actual design process (from formulation of the problem to the development and implementation of the facility); development of technical standards.

Design program focuses on the formulation and solution specific social and cultural problems, and its professional independence criterion serves the mandatory implementation of design and art design. Therefore, the structure of the design of the program also includes a mechanism for implementation of target programs. In this sense, the design method uses generic programming target-oriented approach.

Meaningful core design program and simultaneously its specific feature is the aesthetic and artistic program design and art concept. Implementing the concept, integrated object and interrelation of all performers provided with an application organization and management of system activity.

The most common is to determine the design of the program, which is a sign leading software documentation. The design program – a directive and targeted document, which is defined by a set of interrelated resources, performers and timing, objectives and measures to ensure the effective use of design methods and tools in the creation and development in manufacturing, for example, complex equipment forming holistic and harmonious environment in all substantive areas of human activity.

Orhprohrama focused on creative handling of the designer in developing the design of building blocks program.

Method Design Programming can be summarized in the following principles:

- Purposefulness and effectiveness: the design program as a whole and each part functions as a means to an end components, including project implementation;
- Organization of the system: an integrated facility requires inter-sectoral cooperation based on a clear distribution and interaction of various areas targeted for general purpose;
- Structural integrity and completeness: all the building blocks of design applications interdependent;
- Socio-cultural significance: the ideological and artistic platform reflects the ideals and values universally valid;
- Self-organization management and development, design program, unlike conventional project has a mechanism of government that allows the changed, ensure capacity for future work.

The "design patents"

This is an important feature of the design. Patent law at this time serves as one of the effective mechanisms of social, economic, scientific, technical, policy and market innovation in the global society.

The object of the industrial design can be a form, drawing, coloring or their combination, defining (and it is important to stress) is the appearance of industrial products and designed to meet the aesthetic, social, cultural and economic needs.

The "organizational"

This feature provides some common problems that disclose the content management: research work; Design-design (from design through programming), general organization and provision of design activity.

It must be emphasized that the leadership in all designated areas requires not only comprehensive professional training based on educational qualification of degree, but the necessary abilities leader of the creative team and the availability of economic inclinations.

The "Training"

This feature covers the typical tasks relating to all aspects related to the educational process, namely the organization of professional training, information provision and operation of optimal conditions of production practices and, finally, in the presence of relevant disciplines in the curriculum – direct participation as teacher in the classroom.

The "Regulatory and control"

This function associated with tasks that provide testing regulations and procedures of the design of ergonomic design expertise.

Testing of each function in terms of disclosure content of inherent problems in the future will reasonably and professionally develop appropriate OKH and OPP. The development of these regulations takes into consideration the experience of application development and training plans for individual specialties and expertise in the field of design. Regarding the problem of differentiation of tasks and their content, taking into account the respective roles of design, depending on the level of educational qualification, profession and specialization in design.

Key words: design, professional features, classification, optimization, education.

Проблема освіти в галузі дизайну пов'язана з обґрунтуванням спеціальності і спеціалізацій, а також визначенням й обґрунтуванням функцій дизайн-діяльності в контексті формування та удосконалення змісту та структури освітніх процесів і, відповідно, навчальних планів щодо спеціальностей дизайну. Ці проблеми розглядалися в окремих публікаціях, зокрема, авторських, а також у НДР. Метою цієї статті є обґрунтування на основі систематизації та оптимізації освітніх процесів зі спеціальності "Дизайн" професійних функцій дизайн-діяльності.

Для осмислення професійних функцій притаманних дизайн-діяльності можна стверджувати, що четвертий рівень, тобто магістр, повинен, при своїй підготовці, засвоїти весь спектр базових знань та вмінь і, відповідно, професійно реалізувати всі функції, що характеризують дизайн як специфічну діяльність, естетичну і образотворчу в своїй основі, направлену на формування досконалого предметного й природного середовища в ім'я людини, на її благо на основі осмислення і усвідомлення соціально-культурних та економічних потреб суспільства й екологічних проблем оточуючого середовища. Виділимо окремо професійну функцію дизайн-діяльності – пропедевтичну, яка займає особливе місце у якості базової (особливо в контексті дизайнерської освіти) й притаманна практично в повному обсязі для фахівців на рівні бакалавра, спеціаліста, магістра з врахуванням терміну навчання та спеціальності або спеціалізації в галузі дизайну.

Враховуючи це, виділимо основні функції дизайн-діяльності, що характерні рівню знань та вмінь професійно підготовленого фахівця в галузі дизайну на рівні магістра, а саме – пропедевтична, дизайн-проектна, макетування, дизайн-програмування, дослідницька, дизайн-маркетингова, дизайн-патентувальна, організаційна, навчальна й нормативно-контрольна.

Функція "Пропедевтична"

Формування цієї функції як базової підготовчої за фахом "Дизайн" закладає міцні підвалини знань, навичок, умінь, щонайменше з: малювання, живопису, композиції, кольорознавства, основ проектування й конструювання, матеріалознавства, а також скульптури та об'ємного моделювання.

Саме ці дисципліни є базовими і підготовчими зі спеціальності "Дизайн", виховуючи у студентів естетично-художнє сприйняття середовища життєдіяльності, його предметного наповнення; об'ємно-просторових характеристик предметів; штучних і природних комплексів; особливості композиції; основ сприйняття кольорових сполучень; відчуття матеріалу в конструкціях, його деформацій в умовах діючих об'єктів тощо. Особливе місце в базовому підготовчому курсі (пропедевтична функція) займає дисципліна "Ергономіка" як наукова складова знань і умінь щодо взаємозв'язку людини і будь-якого технічного засобу. Ергономіка вивчає антропометричні, біохімічні, психофізіологічні та психологічні аспекти взаємодії людини з предметом діяльності і середовищем життєдіяльності людини. В рамках пропедевтичної функції важливо надати фундаментальні знання з історії мистецтв, архітектури, орнаменту та дизайну. На сьогодні очевидна необхідність оптимізації пропедевтичної функції в галузі дизайну у ВНЗ, а саме:

1. Обов'язковість всього пропедевтичного циклу для будь-якої спеціальності та спеціалізації з дизайну.

2. Крім класичних дисциплін циклу на завершальному етапі кожної дисципліни щонайменше – один або два семестри доцільно провести практичні заняття "Дисципліни за фахом".

Всі дисципліни пропедевтичної функції формують у студентів художнє, образне мислення, емоційно-естетичне відношення до дійсності; сприйняття предметного середовища через композиційно-пластичну призму, в об'ємі, морфологічному і кольорографічному рішенні.

Функція "Дизайн-проектна"

Формування цієї функції спирається на головну мету дизайн-проектування чи створення об'єктів, що відповідають сучасним соціально-культурним потребам людини.

Слід врахувати, що процес проектування в галузі дизайну передбачає наявність такої складової як дослідження, зокрема проектного.

Дослідження в дизайні включають різноманітні аспекти розгляду об'єкта проектування. Однак специфіка їх не в тому, які засоби залучаються для цього, а в тому, як вони поєднуються з проектним підходом. Завдяки такому поєднанню дослідження стає проектним, а проектування – дослідницьким. Методично проектне дослідження покликане впорядкувати пізнавальну діяльність дизайнера, направити її в русло формування та реалізації проектного задуму, наповнення його конкретним змістом. У свою чергу, проектний задум дає можливість встановлювати зв'язки між різноманітними науковими даними, бачити за приватними рішеннями мету проектування. Проектні дослідження невід'ємні від процесу проектування, пошуку інноваційних та перспективних рішень, оскільки для дизайнера будь-які якості об'єкта істотні, в першу чергу, в тому ступені, в якому вони можуть бути реалізовані в проекті. Це означає, що дослідження повинне пронизувати весь процес проектування, розгортатися одночасно з процесами критики та оцінки впродовж всього проектного процесу.

Проектні дослідження як структурний і змістовний елемент дизайн-процесу органічно взаємопов'язані з двома іншими його процедурами – власне проектуванням, а також критикою та оцінкою. Специфічна особливість дослідження полягає в тому, що воно виражає пізнавальне відношення до об'єкту: якщо у власне проектуванні об'єкт перетворюється, то в дослідженні він вивчається. Займаючи позицію дослідника, дизайнер, звичайно, не повинний забувати про головну мету проектування – перетворення об'єкту відповідно до нових соціально-культурних задач, часу і людських потреб. Але не менш важливо і те, що дослідження має власну мету – пізнати об'єкт у його історичному становленні і зміні його образного рішення, морфології, функції, ергономічної зумовленості. Така установка здобуває усе більшого значення, особливо для об'єктів масштабних, комплексних, екологічно небезпечних тощо. Основна функція проектних досліджень полягає у дизайн-моделюванні об'єкта з метою виявлення всебічних зв'язків його із соціально-культурним середовищем і людиною. Метод моделювання є фундаментальним методом пізнання, причому не тільки наукового, але і художнього. У дизайні використовуються методи й художнього, й наукового моделювання об'єктів. Типові форми художнього моделювання – це, наприклад, сценарне моделювання, художнє ескізування і макетування, а ергономічні моделі – це форми наукового моделювання.

Особливість проектно-дослідницьких моделей полягає в тому, що вони слугують і засобом пізнання об'єкта, і його проектним зображенням.

Слід підкреслити, що першою типовою задачею щодо функції "Дизайн-проектна" є задача "Аналіз передпроектної ситуації", в якій саме відображені дослідницькі аспекти, тобто проектні дослідження.

Зміст і напрямки проектних досліджень здійснюються у формі проектно-дослідницького моделювання у вигляді декількох типових процедур, а саме – ретроспективного, конструктивного та перспективного моделювання.

На початковому етапі проектного процесу і надалі дизайнеру необхідно скласти найповніше уявлення про об'єкт дизайн-розробки. Для цього необхідно реконструювати різні аспекти вихідної ситуації на будь-якому етапі проектного процесу щодо об'єкту, який проектується, за рахунок, в першу чергу, аналізу аналогів та прототипів.

Конструктивне моделювання, на відміну від ретроспективного, є вираженням відповідних знань про об'єкт дизайн-розробки, яким він, на думку дизайнера, повинен бути після його створення.

Перспективне моделювання, чи інакше проектне прогнозування, є ефективним засобом одержання нових знань і вираження інноваційності проектного задуму. Фактично, задача перспективного моделювання – дослідження майбутнього розвитку та функціонування об'єкту дизайн-розробки в умовах розвитку соціально-культурних потреб, якості та конкурентноздатності, наприклад, товарного ринку, економіки тощо.

Таким чином, першою типовою задачею, що до функції "Дизайн-проекту" є "Аналіз передпроектної ситуації", в якій відображені дослідні аспекти цієї функції.

Подальші типові задачі функції "Дизайн-проектна" будуть формулюватися безпосередньо під час розробки освітньо-кваліфікаційної характеристики зі спеціальностей в галузі "Дизайн". Вони мають відобразити типові задачі, що розкриють всю специфіку, саме проектного процесу в дизайн-діяльності.

Другою функцією, що логічно доповнює функцію "Дизайн-проекту" можна визначити функцію "Макетування".

Макетування – проектно-дослідницьке моделювання, спрямоване на одержання наочної інформації про властивості об'єкту дизайн-проектування у формі об'ємного зображення. Макет, об'ємне зображення, дає відомості про просторову структуру, розміри, пропорції, топологію поверхонь, кольорографічного рішення й інші особливості виробу.

Макет допомагає позбавитись недоліків ескізування, у якому неминучі графічні умовності, дотриматися у наступних ескізах пропорції майбутнього виробу, доопрацювати композиційно-пластичне рішення, кольорографіку, освітлення.

У макетуванні, таким чином, перетинаються дослідницька і проектна складові діяльності дизайнера. Макет може виступати одночасно як носій методу і засобу, образного і логічного, пропедевтики і проектування. Проектні задачі, що вирішує дизайнер за допомогою макетування, можуть бути зведені в три групи: евристичні, уточнюючі й організаційно-методичні. Відповідно до основних функцій макети поділяються на пошукові, доводочні і демонстраційні. Поділ цей приблизний, будь-який макет залежно від умов може виконувати різні функції.

Демонстраційний макет – першочерговий об'єкт серед інших проектних матеріалів, що можуть підкреслити в об'ємі і кольорі вирашні сторони дизайн-проекту. Дизайнер прагне розкрити в макеті перспективи розвитку споживчих властивостей виробу, що не завжди вписуються в конструктивні і технологічні нормативи.

Типові задачі, що відповідають функції "Макетування" розроблятимуть весь процес макетування, з урахуванням різновидів макетів: пошукових, доводочних та демонстраційних.

Функція "Дослідницька"

Ця функція містить в собі задачі, що в основному відображають процес дослідження в галузі саме дизайнерської проблематики, тобто самостійну науково-дослідну роботу, яка по структурі є типовою за складом відносно аналогічних НДР в інших галузях. Але в рамках виконання дизайн-проектів та розробки дизайн-програми, як вже визначалось, виконуються роботи, пов'язані з дослідженнями, що також має знайти відображення в назвах і змісті відповідних задач й репрезентують проблематику дизайн-діяльності, з урахуванням специфіки об'єктів дизайну.

Дослідження в галузі дизайнерської проблематики як самостійна науково-дослідна робота відображає проблематику з теорії, методології, методики та історії дизайну, а також освітню проблематику в галузі дизайну. Суттєвий напрям таких досліджень це узагальнення щодо практики дизайн-діяльності, з урахуванням ринкових ситуацій та соціально-культурних особливостей регіону, держави; типології об'єктів середовища життєдіяльності, різновидів споживачів тощо.

Функція "Дизайн-маркетинг"

Глобалізація світового ринку, зростання конкуренції як на внутрішньому, а особливо на зовнішньому ринках загострило проблему з одного боку пошуку своєї лакуни, наприклад, на товарному ринку, з другого – проблеми забезпечення якості і конкурентності товарів та послуг, оптимізації їх асортименту. В цих умовах суттєво збільшується вартість результатів прогнозу та рекомендацій щодо асортименту товарів та послуг, появи нових товарів та послуг з відповідними, зокрема дизайн-ергономічними перевагами та гарантованим соціально-культурним впливом і результатом. Саме ці ринкові ситуації послугували формуванню дизайн-маркетингу, де маркетингові

дослідження здійснюються з широким використанням методів дизайну та вбудованому в цей процес досліджень, дизайн-ергономічного забезпечення всього циклу дослідження з наступним дизайн-супроводженням всього циклу створення виробу чи послуг з подальшим доведенням їх до споживача, коли вони (вироби і послуги) стають товаром.

Задачі, притаманні цій функції відображають її специфіку і фактично демонструють дизайн-ергономічне забезпечення маркетингової діяльності.

Функція "Дизайн-програмування"

Дизайн зароджувався на перетині декількох галузей розвитку проектної культури: художніх проектних програм, масової промисловості, інженерного проектування, науки. Сьогодні дизайн – це комплексна міждисциплінарна проектно-художня діяльність, що інтегрує природничо-наукові, технічні, гуманітарні знання, інженерне і художнє мислення й спрямована на формування на промисловій основі предметного світу в усіх без винятку сферах життєдіяльності. Центральною проблемою дизайну є створення оптимального соціокультурного і антроподοцільного предметного світу, естетично оцінюваного як "гармонічний", "цілісний". Звідси особливо важливо для дизайну використання поряд з мистецькими, інженерно-технічними і природничо-науковими знаннями засобів гуманітарних дисциплін – філософії, культурології, соціології, психології, семіотики та ін. Усі ці знання інтегруються в акті проектно-художнього моделювання предметного світу, що спирається на образне, художнє мислення. Дизайн народився, як явище, програмне по своїй суті, і таким він залишився донині.

Аналіз історичних прикладів, таких як меблева програма Міхаеля Тонета (60-ті роки XIX століття) і програма фірмового стилю для німецької компанії "АЕГ", автором якої був Петер Бернс (1907 р.), дає нам можливість ввести в першому наближенні поняття дизайн-програми і виявити основні структурні ознаки, що пізніше розвинулися в метод дизайн-програмування.

Представимо в трохи узагальненому вигляді структуру дизайн-програми.

Процес розробки дизайн-програми неможливо відобразити у вигляді однолінійної послідовності етапів. У цьому процесі паралельно розвиваються і взаємоперетинаються три потоки: організаційне програмування і керування дизайн-процесом; власне дизайн-процес (від постановки проблеми до розробки і реалізації об'єкта); розробка нормативно-технічної документації.

Але навіть таке розчленовування на рівнобiжні потоки дуже умовне: на практиці їх дуже важко розділити, тому що прийняті організаційні рішення одночасно є і проектними, а проектні виступають у вигляді чергового етапу розробки документації дизайн-програми.

Узагальнено процес розробки і впровадження дизайн-програми розбивається на наступні етапи:

1. Підготовчі роботи: підготовка пропозиції по включенню дизайн-програми в перелік основних завдань цільової народно-господарської програми (науково-технічної, соціально-економічної, регіональної і т. д.); розробка вихідного технічного завдання на дизайн-програму в цілому; розробка координаційного плану по дизайн-програмі в цілому; підготовка директивних документів, що забезпечують розробку дизайн-програми.

2. Розробка дизайн-програми: розробка окремих технічних завдань, включаючи техзавдання на проведення науково-дослідних робіт і на нормативно-технічне забезпечення програми, а також техзавдання і договори з організаціями-співвиконавцями й сторонніми організаціями; складання координаційних планів, планів-графіків виконання робіт з розробки дизайн-програми і її нормативно-технічному забезпеченню; проведення науково-дослідних робіт й інших передпроектних досліджень і складання звітів; розробка дизайн-концепції; розробка цільової структури дизайн-програми; розробка організаційного проекту дизайн-програми; розробка проекту комплексного об'єкта і підготовка художньо-конструкторської документації на нього.

3. Реалізація дизайн-програми: розробка програми реалізації дизайн-програми; розробка нормативно-технічної документації (для галузі, підгалузі, головкому і т. п.), яка забезпечує функціонування продукту дизайн-програми; розробка робочої документації; виготовлення, проведення контролю і приймання дослідних зразків.

Докладно розкривати всі перераховані позиції не видається необхідним.

Дизайн-програма націлена на постановку і рішення конкретної соціально-культурної проблеми, і критерієм її професійної самостійності слугує обов'язкова реалізація проектно-художнього задуму. Тому в структуру дизайн-програми входить також механізм програм цільової реалізації. У цьому сенсі метод дизайн-програмування використовує узагальнений програмно-цільовий підхід.

На цьому етапі метод дизайн-програмування здобуває структурну повноту та одержує наступне визначення. Дизайн-програмування – це метод, що з'єднує в цілісний процес розробку естетико-художньої концепції складного соціально-культурного об'єкта з розробкою програмно-цільової організації; системи

діяльності з реалізації розробленого проекту. Цей метод може застосовуватися в тому випадку, коли дизайн бере участь у рішенні актуальних народногосподарських проблем, головним чином міжгалузевого характеру, пов'язаних із проектуванням значних за соціальними масштабами комплексних фрагментів предметного середовища, що істотно впливають на культуру, спосіб життя людей і суспільства. Змістовним ядром дизайн-програми й одночасно її специфічною ознакою є естетико-художня програма і проектно-художня концепція. Реалізація концепції, комплексність об'єкта й взаємозв'язок усіх виконавців забезпечуються за допомогою відповідної програми організації і керування системою діяльності.

Найпоширенішим є визначення дизайн-програми, у якому провідною ознакою є програмна документація. Дизайн-програма – це директивний і адресний документ, у якому визначається комплекс взаємопов'язаних за ресурсами, виконавцями і термінами, завданнями й заходами, що забезпечують ефективне використання методів і засобів дизайну при створенні й освоєнні у виробництві, наприклад, комплексів устаткування, що формують цілісне і гармонічне предметне середовище у всіх сферах життєдіяльності людини.

З організаційної точки зору основне призначення дизайн-програми – сформулювати стратегію проектування об'єкта і діяльності з впровадження проекту в промисловість. Дизайн-програма формулює концепцію єдиного і цілісного підходу до створення комплексного об'єкта, визначає мету проектування, встановлює склад задач і порядок дій по їх рішенню. Перш ніж почати проектування комплексного об'єкта, важливо представити, чого можна чекати від результатів дизайнерського впливу на об'єкт, як розподілити сили і засоби по етапах роботи, скоординувати зусилля різних фахівців, а головне – цілі дизайну по відношенні до об'єкта.

Оргпрограма орієнтована на творче поведіння дизайнера при розробці всіх структурних блоків дизайн-програми.

Метод дизайн-програмування можна резюмувати в наступних принципах:

- цілеспрямованість і результативність: дизайн-програма в цілому та у кожній своїй частині функціонує як засіб досягнення кінцевих складових, включаючи впровадження проекту;
- системна організація діяльності: комплексний об'єкт вимагає міжгалузевої кооперації на основі чіткого розподілу і взаємодії різних сфер, орієнтованих на загальну мету;
- структурна повнота і цілісність: усі структурні блоки дизайн-програми взаємозумовлені;
- соціально-культурна значимість: ідейно-художня платформа відбиває загальнозначущі ідеали і цінності;
- самоорганізація керування і розвитку: дизайн-програма, на відміну від звичайного проекту, має механізм самоврядування, що дозволяє в міру змін, забезпечити здатність до подальшої роботи.

Функція "Дизайн-патентування"

Це важлива функція дизайн-діяльності. Патентне право на цей час слугує одним з ефективних механізмів регулювання соціальної, економічної, науково-технічної, інноваційної та ринкової політики в світовому суспільстві.

Саме патентування на промисловий зразок, зокрема, є попередньою умовою створення, передачі чи отримання нової техніки, обладнання будь-якого виробу чи середовищного об'єкту тощо.

Мабуть, найбільше відповідає суті промислового зразка її дефініція, що вже фігурувала в нормативних документах і методичних посібниках в другій половині XX сторіччя на теренах СРСР. В сучасному звучанні ця дефініція мала б виглядати так: "Промисловим зразком визнається дизайнерське рішення виробу, що визначає його зовнішній вигляд, відповідає дизайн-ергономічним вимогам, придатне вироблятися в умовах промислового виробництва і забезпечує позитивний ефект".

Згідно Закону України "Про охорону прав на промислові зразки", який регулює відносини, що виникають у зв'язку з набуттям і здійсненням прав власності на промислові зразки в Україні (далі – Закон), визначає, що "промисловий зразок – це результат творчої діяльності людини у галузі художнього конструювання".

Таким чином, промисловий зразок – це рішення щодо зовнішнього вигляду виробу, яке повинно бути знайдено на основі використання засобів дизайну як особливого виду творчої діяльності людини, і повинно характеризуватися нерозривною єдністю художніх, ергономічних та технічних якостей виробу, за якої функціональному змісту промислового виробу відповідає його художня форма.

Об'єктом промислового зразка може бути форма, малюнок чи розфарбування або їхнє поєднання, які визначають (і це важливо підкреслити) саме зовнішній вигляд промислового виробу й призначені для задоволення естетичних, соціально-культурних та економічних потреб.

Функція "Організаційна"

Ця функція передбачає декілька типових задач, що розкриватиме зміст керівництва: науково-дослідними роботами; дизайн-проектуванням (з дизайн-програмуванням включно), загальними питаннями організації та забезпечення дизайн-діяльності.

Необхідно підкреслити, що керівництво по всіх визначених напрямках вимагає не тільки всебічної фахової підготовки на основі освітньо-кваліфікаційного рівня магістра, але і необхідних здібностей лідера творчого колективу, а також наявність господарських нахилів.

Функція "Навчальна"

Ця функція охоплює типові задачі, що стосуються всіх аспектів, пов'язаних з навчальним процесом, а саме: організації професійного навчання, функціонування інформаційного забезпечення та оптимальних умов проведення виробничої практики і, на сам кінець, за наявності відповідних дисциплін в навчальному плані, – безпосередню участь в якості викладача в навчальному процесі.

Функція "Нормативно-контрольна"

Ця функція пов'язана з задачами, що забезпечують відпрацювання нормативних документів з дизайну та процедури проведення дизайн-ергономічної експертизи.

Відпрацювання кожної функції з точки зору розкриття змісту притаманних їй задач дозволить в подальшому аргументовано і професійно розробляти відповідні ОКХ та ОПП. Розробка цих нормативних документів передбачає врахування досвіду розробок та використання навчальних планів по окремих спеціальностях і спеціалізаціях, в галузі дизайну. Щодо проблеми диференціації задач та їх змісту, з врахуванням відповідних функцій дизайн-діяльності в залежності від освітньо-кваліфікаційного рівня, спеціальності та спеціалізації в галузі дизайну.

Аналіз навчальних планів різних спеціальностей та спеціалізацій в галузі дизайну, що пропонується різними вищими навчальними закладами на сьогодні, мають відобразити в цих навчальних планах свої особливості в окремих дисциплінах.

Література

1. Дослідження та розробка пропозицій з нормативно-технічної документації з питань підготовки фахівців в галузі дизайну та заходів з інформаційного забезпечення навчального процесу в цій галузі : звіт про НДР / НІД ; кер. В. В. Сьомкін. – К., 2000. – 110 с. – Інв. № 0200V004556. – № ДР 0198Ш01741.
2. Сьомкін В. В. До проблем обґрунтування системи спеціалізацій зі спеціальності "Дизайн" / В. В. Сьомкін // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції: зб. наук. пр. – К., 2005. – Вип. 3. – С. 26–28.

References

1. Doslidzhennia ta rozrobka propozyitsii z normatyvno-tekhnichnoi dokumentatsii z pytan pidhotovky fakhivtsiv v haluzi dyzainu ta zakhodiv z informatsiinoho zabezpechennia navchalnoho protsesu v tsii haluzi : zvit pro NDR / NID ; ker. V. V. Somkin. – K., 2000. – 110 s. – Inv. № 0200V004556. – № DR 0198Sh01741.
2. Somkin V. V. Do problem obhruntuvannia systemy spetsializatsii zi spetsialnosti "Dyzain" / V. V. Somkin // Reklama i dyzain v umovakh hlobalizatsii vyshchoi osvity ta informatsiinoi intehtatsii: zb. nauk. pr. – K., 2005. – Vyp. 3. – S. 26–28.

УДК 781.7:159.955

Тарасова Оксана Олексіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики та фортепіано
Харківської державної академії культури
e-mail: ksenar@rambler.ru

НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНІ ДЕТЕРМІНАНТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті запропоновано авторську теоретичну концепцію національно-ментальних детермінант музичної творчості та розкрито її сутність. Музична ментальність розглянута як цілісна варіабельна система у ракурсі її детермінованості національно-ментальними чинниками. У межах етноментального підходу поняття "музичне мовлення" (як потенціальне (композиторська творчість) або актуальне (виконавська інтерпретація) висловлення) потрактовано як спосіб прояву нюансів національної ментальності у музично-творчій діяльності.

Ключові слова: музична ментальність, національно-ментальні детермінанти музичної творчості, етнодиференціюючі музичні ознаки, субзнаки музичної мови, ментально-семантичний резонанс, репрезентативний жанр, репрезентативний тип музикування, музичне мовлення, ментальний консонанс/дисонанс, ментальна музична карта.

Необхідно підкреслити, що керівництво по всіх визначених напрямках вимагає не тільки всебічної фахової підготовки на основі освітньо-кваліфікаційного рівня магістра, але і необхідних здібностей лідера творчого колективу, а також наявність господарських нахилів.

Функція "Навчальна"

Ця функція охоплює типові задачі, що стосуються всіх аспектів, пов'язаних з навчальним процесом, а саме: організації професійного навчання, функціонування інформаційного забезпечення та оптимальних умов проведення виробничої практики і, на сам кінець, за наявності відповідних дисциплін в навчальному плані, – безпосередню участь в якості викладача в навчальному процесі.

Функція "Нормативно-контрольна"

Ця функція пов'язана з задачами, що забезпечують відпрацювання нормативних документів з дизайну та процедури проведення дизайн-ергономічної експертизи.

Відпрацювання кожної функції з точки зору розкриття змісту притаманних їй задач дозволить в подальшому аргументовано і професійно розробляти відповідні ОКХ та ОПП. Розробка цих нормативних документів передбачає врахування досвіду розробок та використання навчальних планів по окремих спеціальностях і спеціалізаціях, в галузі дизайну. Щодо проблеми диференціації задач та їх змісту, з врахуванням відповідних функцій дизайн-діяльності в залежності від освітньо-кваліфікаційного рівня, спеціальності та спеціалізації в галузі дизайну.

Аналіз навчальних планів різних спеціальностей та спеціалізацій в галузі дизайну, що пропонується різними вищими навчальними закладами на сьогодні, мають відобразити в цих навчальних планах свої особливості в окремих дисциплінах.

Література

1. Дослідження та розробка пропозицій з нормативно-технічної документації з питань підготовки фахівців в галузі дизайну та заходів з інформаційного забезпечення навчального процесу в цій галузі : звіт про НДР / НІД ; кер. В. В. Сьомкін. – К., 2000. – 110 с. – Інв. № 0200V004556. – № ДР 0198Ш01741.
2. Сьомкін В. В. До проблем обґрунтування системи спеціалізацій зі спеціальності "Дизайн" / В. В. Сьомкін // Реклама і дизайн в умовах глобалізації вищої освіти та інформаційної інтеграції: зб. наук. пр. – К., 2005. – Вип. 3. – С. 26–28.

References

1. Doslidzhennia ta rozrobka propozytsii z normatyvno-tekhnichnoi dokumentatsii z pytan pidhotovky fakhivtsiv v haluzi dyzainu ta zakhodiv z informatsiinoho zabezpechennia navchalnogo protsesu v tsii haluzi : zvit pro NDR / NID ; ker. V. V. Somkin. – K., 2000. – 110 s. – Inv. № 0200V004556. – № DR 0198Sh01741.
2. Somkin V. V. Do problem obhruntuvannia systemy spetsializatsii zi spetsialnosti "Dyzain" / V. V. Somkin // Reklama i dyzain v umovakh hlobalizatsii vyshchoi osvity ta informatsiinoi intehtatsii: zb. nauk. pr. – K., 2005. – Vyp. 3. – S. 26–28.

УДК 781.7:159.955

Тарасова Оксана Олексіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики та фортепіано
Харківської державної академії культури
e-mail: ksenar@rambler.ru

НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНІ ДЕТЕРМІНАНТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті запропоновано авторську теоретичну концепцію національно-ментальних детермінант музичної творчості та розкрито її сутність. Музична ментальність розглянута як цілісна варіабельна система у ракурсі її детермінованості національно-ментальними чинниками. У межах етноментального підходу поняття "музичне мовлення" (як потенціальне (композиторська творчість) або актуальне (виконавська інтерпретація) висловлення) потрактовано як спосіб прояву нюансів національної ментальності у музично-творчій діяльності.

Ключові слова: музична ментальність, національно-ментальні детермінанти музичної творчості, етнодиференціюючі музичні ознаки, субзнаки музичної мови, ментально-семантичний резонанс, репрезентативний жанр, репрезентативний тип музикування, музичне мовлення, ментальний консонанс/дисонанс, ментальна музична карта.

Тарасова Оксана Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры

Национально-ментальные детерминанты музыкального творчества

В статье предложена авторская теоретическая концепция национально-ментальных детерминант музыкального творчества и раскрыта ее сущность. Музыкальная ментальность рассмотрена как целостная вариабельная система в ракурсе ее детерминированности национально-ментальными факторами. В рамках этноментального подхода понятие "музыкальная речь" (как потенциальное (композиторское творчество) или актуальное (исполнительская интерпретация) высказывание) трактуется как способ проявления нюансов национальной ментальности в музыкально-творческой деятельности.

Ключевые слова: музыкальная ментальность, национально-ментальные детерминанты музыкального творчества, этнодифференцирующие музыкальные признаки, субзнаки музыкального языка, ментально-семантический резонанс, репрезентативный жанр, репрезентативный тип музицирования, музыкальная речь, ментальный консонанс / диссонанс, ментальная музыкальная карта.

Tarasova Oksana, PhD in Art History, associate professor, department of music theory and piano Kharkiv state academy of culture

National mental determinants of musical creativity

The national origins of musical artifacts (in the composership, as well as in performance) in many cases are the inherent implication that determines the particularities of the concepts, image systems, the composition and the structure of musical integrity, as well as the character of the special means selected by an artist to embody nuances of meaning.

Each nation has a specific mentality, which embodies the facets and nuances of the conscious character and of the "collective unconscious" (Jung), expressed as a specific characteristics of the ethnic group in general: mental sets, worldview images, automatic actions, patterns of behavior, associations and others.

Features of mentality are determined by the configuration of the ethnic dominants, by cognitive and emotional benchmarks, which include: geographical and climatic conditions, language, nuances of synesthesia, stereotypes of national character and behavior, national feeling of time and space, religious and contemplative world settings, historical and political factors, cultural traditions, rituals, etiquette, fashion and so on.

It is difficult to study the mentality because of its integrity and the specific nature of the system. The initial element of this system is a combination of factors that form the specific relationships between themselves, while saving the factor of heredity. These relationships can be transformed, causing the inclusion (or exclusion) of certain elements in the system while maintaining the inherent shape of the overall configuration.

Therefore, to identify the particularities of the national logic, we need to compare the integrity of the being of one nation with the same integrity of the other. When you create certain conditions and establish the contextual links, the etno-differentiative contextual factors may acquire the status of national mental determinants of musical creativity.

For example, vocal orientation of Italian art is determined by:

- features of the Italian speech (non-reduced vowels, clear articulation and the active work of the entire speech apparatus, the prevalence of open syllables, the alteration of vowels and consonants, the match between the intonation contour of the utterance and the original code of the articulation complex, a significant range of the speech sound, the permanent emphasis which provides the rhythm of the sound, the presence of numerous hiatuses, many double consonants which create the physiological precondition of the high palatal position, high speed speech which forms virtuosity in the process of performance and in the conditions of musical perception);

- paralinguistic factors (active gestures and facial expressions);

- specific climate (warm sunny climate determines muscular freedom, lack of pinches in the singing apparatus);

- historical features of formation of bel canto school, the rich vocal tradition that existed in the Roman Church, and others.

Musical mentality is also presented as a multi-level system of many elements of the musical text (from the tone, the single sound, to the dramatical and conceptual opus features or performing artifact), which, due to the subsign nature of musical speech (M. Bonfeld), can selectively "respond" to the manifestations of qualities (or properties) of the national mentality. Moreover, the etno-differentiative features of the musical mentality may be a more general phenomena: the tradition of music-making, the main genres, the factors of synesthesia, the dominant emotional and psychological characteristics of musical images and the tendencies of their implementation, etc. Thus, the term "etno-differentiative musical properties" denotes the subsigns of the musical language – the elements of musical text, the properties of musical expression, the nuances of the scenic behavior, musical traditions and trends which:

- 1) while actualized at some moment in some context, acquire the status of the value;

- 2) while perceiving and reflecting the specific etnomental context, represent the national musical mentality.

To indicate the actual time of response, of the communication between the systems of "national mentality" and of "music mentality", at the point (or in the area) of intersection of their semantic fields, we offer the term "mental-semantic resonance." The phenomena of mental-semantic resonance can occur in any versions of combinations of the subsystems and their individual elements.

We develop the concept of "representative type of art" proposed by J. Melchakova with introducing its' purely musical projections: 1) The representative genre: a genre of music that symbolizes features of the national music culture. For Spain, for example, the representative genres are flamenco and cante hondo. The musical and expressive specificity of these genres became the basis of hispanisms which embody the "Spanish dream" in other national cultures.

2) Representative type of music: the type of musical communication that is predominant for the national musical culture. For example, the representative type of music in Sweden is the choral singing.

Representative national musical culture types (genres, types of music, etc.) are the basis of the etnomental music model, a kind of "emanation of mentality" (L. Gumilev) that stimulates the international interest in this phenomenon. We term the energetic and the charismatic phenomena the emanation of the mental field in music (passionate image of Spain, meditative image of the East, the charm of French chanson, etc.) that give rise to echoes and imitations in a foreign musical cultures.

Therefore, in the article the author's theoretical concept of national mental determinants of musical creativity is proposed and its' nature is explored. Musical mentality is considered as an integral variable system in the light of its determinism of national mental factors. Within etnomental approach, the concept of "musical speech" (as a potential (composer's work) or topical (performing interpretation) expression) is interpreted as a way of displaying the nuances of national mentality in musical creative activities.

Key words: musical mentality, national mental determinants of musical creativity, sub-signs of musical language, mental-semantic resonance, representative genre, a representative type of music-making, music broadcasting, mental consonance / dissonance, mental musical map.

*Багатоваріантність народів та їх культур є скарбницею людства.
Подібно до того, як у симфонічному оркестрі кожен інструмент має свій
тембр, так і кожен народ обдаровано особливим талантом бачити
світ і творити речі таким чином, що є невластивим народу-сусідові.*

Г. Гачев

Національне походження музичних артефактів (як у композиторській творчості, так і у виконавстві) у багатьох випадках є тим іманентним підтекстом, який визначає як специфіку концепції, образної системи, композиції і структури музичної цілісності, так і характер спеціальних засобів, що обираються художником для втілення нюансів смислу. Дійсно, у процесі сприйняття фонічної форми, ми здатні диференціювати уявлення про образ національної культури і на рівні стереотипів характеру, і в онтологічній площині музичного твору, де актуалізуються концептуальні показники: образна система, виміри часопростору, типи драматургічного розвитку тощо.

У музикознавстві можна простежити існуючі наукові підходи до окремих ракурсів окресленої проблематики. Перш за все, це – праці з теорії музичної інтонації (Е. Курт, Б. Асаф'єв та ін.), дослідження, присвячені розгляду особливостей "картини світу" окремої нації (В. Артеменко, І. Романюк, В. Козаренко та ін.), художнього діалогу "Схід-Захід" (Н. Шахназарова, О. Самойленко, Г. Орлов та ін.), взаємодії лінгвоакустичних і музичних параметрів у музичному творі (В. Васіна-Гроссман, В. Холопов, В. Медушевський, Л. Березовчук та ін.). Втім, поняття "національна ментальність" у музичній науці ще не знайшло системного осмислення і потребувало створення цілісної теоретичної концепції національно-ментальних детермінант музичної творчості, а також – введення нового понятійного апарату і пояснення змісту й сенсу його функціонування.

Мета статті – розкриття суті авторської концепції національно-ментальних детермінант музичної творчості.

Виклад основного матеріалу. Кожна нація має специфічну ментальність, яка сполучає грані та нюанси свідомого та "колективного несвідомого" (К. Юнг), що виражається у характерних, притаманних етносу у цілому, розумових установках, образах світосприйняття, автоматизмах дій, стереотипах поведінки, асоціаціях тощо.

Особливості ментальності детерміновані конфігурацією етнічних домінант (когнітивних та емотивних орієнтирів), які у кожному випадку "плетуть неповторний візерунок". До подібних ознак етнічної диференціації належать: географічні та кліматичні умови, мова, нюанси синестезії, стереотипи національного характеру та поведінки, національне відчуття часо-простору, релігійні та світоспоглядальні установки, історико-політичні фактори, культурні традиції, ритуали, етикет, мода тощо.

Складність вивчення ментальності полягає у її цілісності та у специфічному характері власне системи. Первісним елементом цієї системи (яку можна порівняти з теорією нечіткої множини, суть якої полягає в тому, що функція приналежності елемента безлічі може приймати будь-які значення в інтервалі [0, 1], а не тільки значення 0 або 1) є комбінація чинників за умови виникнення між ними характерних зв'язків та зберігання фактору спадковості [3, с. 111]. Ці зв'язки можуть трансформуватися, зумовлюючи включення (або виключення) у систему окремих елементів за умови збереження іманентних обрисів загальної конфігурації. Як стверджує Г. Гачев, склад мислення кожної культурної цілісності народжує картину світу (яка є доказовою лише у цьому "силовому полі"), яка визначає поведінковий канон нації та особливості культурно-історичної динаміки розвитку. Отже, щоб виявити специфічність національної логіки, потрібно цілісність буття одного

народу порівняти з аналогічною цілісністю іншого [2]. При створенні певних умов і встановленні контекстуальних зв'язків етнодиференціюючі чинники можуть набути статусу національно-ментальних детермінант музичної творчості.

Наприклад, вокальна орієнтованість італійського мистецтва детермінована:

- особливостями італійського мовлення (не редуковані голосні, не палаталізовані приголосні, ясна чітка вимова з активною роботою всього артикуляційного апарату, переважання відкритих складів, чергування голосних і приголосних, збіг інтонаційного контуру мовленнєвого висловлювання з первинним кодом артикуляційного комплексу [6], значний діапазон звучання мови, постійне місце наголосу (що забезпечує ритмічність звучання), наявність численних гіатусів, численні подвоєння приголосних (що створює фізіологічну передумову високої позиції піднебіння), висока швидкість мовлення (що формує віртуозність як в процесах виконавства, так і в умовах музичного сприйняття));

- паралінгвістичними чинниками (активна жестикуляція і міміка);

- специфікою клімату (теплий сонячний клімат детермінує м'язову свободу, відсутність затиснень у співочому апараті);

- історичними особливостями (формування школи *bel canto*, багатой вокальної традицією, що існувала в лоні Римської Церкви тощо).

Як іншу традицію, можна розглянути російську вокальну школу, в якій, з одного боку, представлене кантиленне начало, а з іншого – декламаційно-мовленнєва стежа, яка втілює "правду життя" (лінія О. Даргомижського, М. Мусоргського, Д. Шостаковича). У першому випадку не тільки розвивається православна вокальна традиція, але й асимілюються, на російському ґрунті, настанови італійської вокальної школи (творчість М. Глінки). При цьому в звучання російської мови, якій споконвічно притаманні велика кількість приголосних з тенденцією їх "збирання в групи", приблизність артикуляції, неритмічність, неперіодичність тощо, вносяться численні редуції (округлення голосних, зміни складових кордонів, силлаботонічний принцип і т. д.) – неминучі корективи, що додають їй мелодійність. Тут же можна поміркувати про особливості географії (степовий горизонтальний "посил" вокального звуку в протилежність "купольному" італійському вектору).

Далекі від музики показники щільності населення у Китаї (640 осіб на кілометр) і в Швеції (20 осіб на кілометр) несподіваним чином резонують в "етнічних портретах" представників цих націй (шведська сором'язливість, відсутність почуття суперництва, колективізм / китайська цілеспрямованість, зумовлена бажанням вирватися з "Великого китайського конвеєра"), що відбивається у виборі пріоритетного типу музикування ("артільний" хоровий спів у Швеції / трансцендентна віртуозна майстерність китайських музикантів-солістів, переможців лівової частки міжнародних музичних змагань).

Отже, національно-ментальні детермінанти музичної творчості – етнодиференціюючі чинники національної ментальності, які за умов непрямої залежності можуть впливати на формування образу музичної ментальності.

Музична ментальність також представлена як система з безліччю різнорівневих елементів музичного тексту (від тону, одиничного звуку – до драматургічних та концептуальних особливостей опусу або виконавського артефакту), які, внаслідок субзнакової природи музичного мовлення (М. Бонфельд) [1], можуть вибірково "відгукуватися" на прояви якостей (властивостей) національної ментальності. Більш того, етнодиференціюючими ознаками музичної ментальності можуть бути явища загальнішого порядку – традиції музикування, пріоритетні жанри, чинники синестезії, домінуючі емоційно-психологічні особливості музичних образів і тенденції їх втілення тощо. Таким чином, під поняттям етнодиференціюючих музичних ознак ми будемо розуміти субзнаки музичної мови – елементи музичного тексту, властивості музичного висловлювання, нюанси сценічної поведінки, музичні традиції і тенденції, які:

- актуалізуючись в певний момент у певному контексті, набувають статусу значення;

- сприймаючи і відбиваючи специфіку етноментального контексту, стають репрезентантами національної музичної ментальності.

Сприймаючи національну музичну ментальність в цілісності, ми можемо, наприклад, пояснити, чим відрізняється "візуальність", яка є однією з домінант національної ідентичності в італійській, французькій, китайській, російській музиці, скажімо, у різних національних варіантах виконавської інтерпретації. Об'єднуючим моментом у всіх чотирьох випадках стане зчеплюваність, мозаїчність виконавської форми, функціонування принципу контрасту на рівні виконавської драматургії. Але при цьому, італійський варіант втілення візуальності апелюватиме до живопису, карнавальних традицій та ігрового начала як репрезентантів культурного контексту; у французькому

варіанті акцент буде зроблений на мальовничому колориті з опорою на пластичному компоненті; в основі китайської виконавської моделі будуть присутніми наочність і символічність ієрогліфа; російські виконавці напевно актуалізують казково-мальовниче, чудесне начало. Як наслідок – різне відчуття візуальності буде детермінувати вибір різного спектру музично-виразних прийомів у кожному випадку. Італійці підкреслять характеристичність, персонажність, участь в грі, діалогічність, домінування екстравертного підходу; французи – колористичність, пейзажність, споглядальність; китайці – символізацію образів, ототожнення зміни фактурної формули зі зміною маски, медитативне інтровертне начало. Відповідно, кожна модель виконавської рухової активності буде забезпечена відповідними прийомами звуковидобування, артикуляції, динаміки, агогіки, педалізації, вибором певного тембру звучання.

Для позначення власне моменту відгуку, встановлення зв'язку між системами "національна ментальність" і "музична ментальність", в точці (або на ділянці) перетину їх семантичних полів, пропонуємо поняття "ментально-семантичний резонанс". Явища ментально-семантичного резонансу можуть виявлятися в будь-яких варіантах поєднань підсистем та окремих елементів.

Розвиваючи запропоноване Ю. Мельчаковою поняття "репрезентативного типу мистецтва" як напряму, "який би, в силу тих чи інших історичних обставин, функціонував або в статусі національної класики, або в якості художньої рефлексії з приводу втрати або набуття національної ідентичності" [5, с. 3], для досягнення цілей нашого дослідження введемо суто музичні його проекції: репрезентативний жанр, репрезентативний тип музикування.

Репрезентативний жанр – музичний жанр, що символізує особливості національної музичної культури. Для Іспанії, приміром, репрезентативними жанрами є фламенко і канте хондо. Їх жанрова музично-виразна специфіка стала основою іспанізмів, що втілюють в інших національних культурах "іспанську мрію".

Репрезентативний тип музикування – тип музичного спілкування, що домінує в тій чи іншій музичній культурі. Так, репрезентативним типом музикування у Швеції є хоровий спів.

Репрезентативні типи національної музичної культури (жанри, типи музикування тощо) є основою етноментальної музичної моделі, своєрідною "еманацією ментальності" (Л. Гумільов), яка стимулює міжнародний інтерес до феномену. Під еманацією ментального поля в музичному мистецтві ми схильні розуміти явища енергійного харизматичного порядку (пасіонарний образ Іспанії, медитативний образ Сходу, шарм французького шансону і т. д.), що народжують відгомони і наслідування в інонаціональних музичних культурах.

Способом вияву національної ментальності в музиці є музичне мовлення, що трактується як потенційне (композиторська творчість) або актуальне (виконавська інтерпретація й слухачке сприйняття) висловлювання.

Враховуючи далі, що поняття національної ідентичності формується на основі уявлень про власний етнос і його відмінності від інших етносів, зазначимо, що в музиці зміст цього поняття розрізняється залежно від "напряму погляду". Результати "самоідентифікації" часто значно відрізняються від "зовнішніх" інонаціональних уявлень про ідентичність цієї нації. Прикладом може служити наведений О. Марковою [4] парадокс про те, що російська музична ментальність, яка всередині національної традиції ототожнюється з народною піснею, в той час як "вороги" характеризуються танцювальним началом, у європейців асоціюється саме з балетом.

Пояснюючи цей парадокс, підкреслимо, що в історичних реаліях "екзотика", створена композиторами на "рідному матеріалі", обов'язково осмислювалася в загальноєвропейському контексті. В цьому процесі неминучим був момент певної "фільтрації" – найбільш специфічні особливості національної ментальності, "що не лежать на поверхні" і не мають слухових орієнтирів в загальноєвропейському досвіді музичного сприйняття, залишалися "затемненими смислами", незатребуваними "вухом узагальненого слухача" – іноді на деякий час, іноді назавжди. Зате той ракурс твору, що поєднував новачі з більш звичним (близьким і зрозумілим) звуковим середовищем, освоєним досвідом, породжував відповідну слухачку реакцію.

Таким чином, в цьому випадку ми маємо справу з явищами ментального консонансу як позитивного результату акту музичної комунікації та ментального дисонансу – як негативного його результату. Позначимо ментальний консонанс як збіг (повний або частковий) ментальних полів учасників музично-комунікативного акту за будь-якими параметрами, який породжує ментальну реакцію відгуку. Цими параметрами можуть бути національні ментально-культурні установки, традиції музикування, особливості світосприйняття, специфіка мовлення, ступінь "історичної готовності" тощо. Ментальний дисонанс, в свою чергу, виникає як розбіжність ментальних полів, що породжує реакцію неприйняття або відчуженості.

Спираючись на "музично-мовленнєву тріаду" "базис – норма – узус", запропоновану в монографії С. Шипа [8], здійснимо її проекцію у сферу музичної ментальності. Позначимо поняттям етномузичний мовленнєвий базис універсальні музично-ментальні установки та стереотипи

сприйняття, поняттям етномузична мовленнєва норма – музичні традиції, жанри, засоби музичної виразності, особливості комунікату тощо, властиві певному періоду або обмежені географічними орієнтирами (наприклад, західноєвропейська музика періоду романтизму), поняттям етномузичний мовленнєвий узус в цьому контексті об'єднуються елементи музичної мови, які містяться в асоціативному контекстуальному пласті, що сприймається виключно представниками цього етносу.

Виходячи з цього, підкреслимо, що явища ментального консонансу найчастіше виникають на рівнях етномузичного мовленнєвого базису і норми, а випадки ментального дисонансу – на рівні етномузичного мовленнєвого узусу.

Міжкультурний музично-мовленнєвий діалог формує поліфонічну мовленнєву систему всередині музичного артефакту (музичного тексту, виконавської інтерпретації тощо). Музичний артефакт, таким чином, являє собою систему багаторівневої структури, з потенційного спектру параметрів якої реципієнт сприймає те, що резонує з його власною ментальністю.

Проблематика моделювання образів національних музичних культур тісно пов'язана з поняттям ментальної карти [7] як теорії репрезентації просторових знань у свідомості людини. Судячи з наведеним визначенням, "орієнтальний міф" (О. Герштейн) як породження європейської культури є одним з різновидів "ментальної карти", тому що йому притаманні:

- колективне ментальне конструювання уявної "чужої" території;
- абстрактність, умовність та історична мінливість ключового образу-моделі;
- прийняття (за замовчуванням) ментальної конвенції щодо меж модельованої території, без урахування реальних географічних координат.

Таким чином, ми маємо право говорити про вияв та широке функціонування у музиці європейської традиції феномена ментальної музичної карти як історично багатовимірного процесу, якому притаманні історична мінливість і достатня міра умовності і варіативності, уявного "освоєння" інокультурного простору за допомогою музичних засобів. Обриси ментальної музичної карти відображають динаміку "географічних запозичень" в європейській музичній культурі, зокрема "долю" провідних орієнтальних міфів – Іспанського і Східного.

Процес "занурення" в інокультурний простір здійснюється в рамках взаємодії двох інтенціональних векторів – концептуального та історичного. Концептуальний вектор спрямований від сприйняття зовнішнього акустичного рівня до осмислення внутрішніх концептуальних закономірностей "чужого ментального поля", зумовлених релігійними поглядами, філософськими установками, історико-культурними традиціями тощо; від "конфігурацій полів" до "матриці ментальності".

Аналіз історичної динаміки процесу творчого "обживання" Іншого простору приводить нас до наступної гіпотези. Образ двосвіту, здійснюваний в рамках поліфонічного музично-мовленнєвого контексту, зазвичай, ґрунтується на акцентуванні відмінних параметрів – культурних опозицій. Музично-мовленнєві відмінності оформлюються на тому рівні, яким оперує епоха, тобто на основі засобів, що мають у цьому історичному контексті статус первинних (класико-романтична епоха – інтонаційно-тематичні, метроритмічні та ладогармонійні нюанси; ХХ століття – "неспецифічні" "виконавські" засоби динаміки, артикуляції, агогіки, тембру тощо, які функціонують у статусі композиційно-драматургічних). Такий підхід дозволяє намітити точки дотику з теорією артикуляційного комплексу як музично-стильової універсалії [6].

Висновки. Отже, поняття "музична ментальність" розглянуто як цілісна варіабельна система у ракурсі її детермінованості національно-ментальними чинниками. У межах етноментального підходу поняття "музичне мовлення" (як потенціальне (композиторська творчість) або актуальне (виконавська інтерпретація) висловлення) трактовано як спосіб прояву нюансів національної ментальності у музично-творчій діяльності.

Аналіз закономірностей музичного мовлення у руслі ментальної специфіки як стилістичного чинника відкриває перспективи для подальшого вивчення особливостей його національно-стилістичних моделей.

Література

1. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : монография / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. – 648 с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Изд. группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – 480 с.
3. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – М.: Эксмо, 2007. – 145 с.
4. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве / Е. Маркова // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса: Друкарський дім, 2008. – Вип. 9. – С. 22–32.

5. Мельчакова Ю. С. Испанская национальная картина мира: взаимодействие искусства и религии : автореф. дисс. ... канд. культурологии; спец. 24.00.01 – Теория и история культуры / Ю. С. Мельчакова. – Екатеринбург, 2007. – 21 с.
6. Тарасова О. А. Артикуляционный комплекс в музыке: теоретический аспект / О. Тарасова // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. –Х., 2008. – № 1/3. – С. 124–127.
7. Шенк Ф. Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней / Ф. Шенк // Новое литературное обозрение. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inotr/inotr31.htm>. – Название с экрана.
8. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. – Одесса : Изд-во Одесской гос. консерв. им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.

References

1. Bonfel'd M. Sh. Muzyka: Iazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniia muzykal'nogo iskusstva : monografiia / M. Sh. Bonfel'd. – SPb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2006. – 648 s.
2. Gachev G. Natsional'nye obrazy mira: Kosmo-Psikhologos / G. Gachev. – M.: Izd. gruppа "Progress" – "Kul'tura", 1995. – 480 s.
3. Gumilev L. N. Etnogenez i biosfera Zemli / L. N. Gumilev. – M.: Eksmo, 2007. – 145 s.
4. Markova E. Symvolyka y semantyka natsional'nogo stilia v kompozitsii y uspolnytel'stve / E. Markova // Muzychnye mystetstvo i kultura: Nauk. visn. / Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa: Drukarskyi dim, 2008. – Vyp. 9. – S. 22–32.
5. Mel'chakova Iu. S. Ispanskaia natsional'naia kartina mira: vzaimodeistvie iskusstva i religii : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii; spets. 24.00.01 – Teoriia i istoriia kul'tury / Iu. S. Mel'chakova. – Ekaterinburg, 2007. – 21 s.
6. Tarasova O. A. Artykuliatsionnyi kompleks v muzyke: teoretycheskyi aspekt / O. Tarasova // Traditsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti : zb. nauk. pr. vuziv khudozh.-bud. profilu Ukrainy i Rosii / Khark. derzh. akad. dizainu i mystets. –Kh., 2008. – № 1/3. – S. 124–127.
7. Shenk F. B. Mental'nye karty: konstruirovaniie geograficheskogo prostranstva v Evrope ot epokhi Prosveshcheniia do nashikh dnei / F. Shenk // Novoe literaturnoe obozrenie. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inotr/inotr31.htm>. – Nazvanie s ekrana.
8. Ship S. V. Muzykal'naia rech' i iazyk muzyki / S. V. Ship. – Odessa : Izd-vo Odesskoi gos. konserv. im. A. V. Nezhdanovoi, 2001. – 296 s.

УДК 792.03

Тулянец Андрей Анатольевич

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри "Історія та теорія музики"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: tuljancev1962@rambler.ru

НОННА СУРЖИНА – ОПЕРНА СПІВАЧКА ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ

У статті аналізуються принципи роботи народної артистки України та СРСР, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Н. А. Суржиної на сценах Харківського академічного театру опери та балета ім. М. Лисенка, Дніпропетровського академічного театру опери та балету, багатьох оперних сценах світу. Актриса-співачка створила цілу галерею мецо-сопранових образів, є виконавицею значного вокально-камерного репертуару. Партнерами співачки були славетні вокалісти. Співачка співпрацювала із відомими режисерами, диригентами, імпресаріо. Н. Суржина активно працює у галузі вокальної педагогіки у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки. На прикладі однієї із випускниць класу Н. Суржиної – солістки Національної опери України І. Петрової розглядаються методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь студентів у процесі постановки голосу, висвітлюються сутність, зміст та структура методів вокальної педагогіки, їх класифікація та особливості застосування.

Ключові слова: солістка опери, актриса, режисер, диригент, сценічний партнер, дихання, вокальна педагогіка, голосоутворення, сольний спів.

Тулянец Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "История и теория музыки" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Нонна Суржина – оперная певица и вокальный педагог

В статье анализируются принципы работы народной артистки Украины и СССР, лауреата Государственной премии им. Т. Шевченко Н. А. Суржиной на сценах Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. Лысенко, Днепропетровского академического театра оперы и балета, многих оперных сценах мира. Актриса-певица

5. Мельчакова Ю. С. Испанская национальная картина мира: взаимодействие искусства и религии : автореф. дисс. ... канд. культурологии; спец. 24.00.01 – Теория и история культуры / Ю. С. Мельчакова. – Екатеринбург, 2007. – 21 с.
6. Тарасова О. А. Артикуляционный комплекс в музыке: теоретический аспект / О. Тарасова // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. –Х., 2008. – № 1/3. – С. 124–127.
7. Шенк Ф. Б. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней / Ф. Шенк // Новое литературное обозрение. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inotr/inotr31.htm>. – Название с экрана.
8. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки / С. В. Шип. – Одесса : Изд-во Одесской гос. консерв. им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.

References

1. Bonfel'd M. Sh. Muzyka: Iazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniia muzykal'nogo iskusstva : monografiia / M. Sh. Bonfel'd. – SPb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2006. – 648 s.
2. Gachev G. Natsional'nye obrazy mira: Kosmo-Psikhologos / G. Gachev. – M.: Izd. gruppа "Progress" – "Kul'tura", 1995. – 480 s.
3. Gumilev L. N. Etnogenez i biosfera Zemli / L. N. Gumilev. – M.: Eksmo, 2007. – 145 s.
4. Markova E. Symvolyka y semantyka natsional'nogo stilia v kompozitsii y uspolnytel'stve / E. Markova // Muzychnye mystetstvo i kultura: Nauk. visn. / Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa: Drukarskyi dim, 2008. – Vyp. 9. – S. 22–32.
5. Mel'chakova Iu. S. Ispanskaia natsional'naia kartina mira: vzaimodeistvie iskusstva i religii : avtoref. diss. ... kand. kul'turologii; spets. 24.00.01 – Teoriia i istoriia kul'tury / Iu. S. Mel'chakova. – Ekaterinburg, 2007. – 21 s.
6. Tarasova O. A. Artykulyatsionnyi kompleks v muzyke: teoretychesky aspekt / O. Tarasova // Tradytii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti : zb. nauk. pr. vuziv khudozh.-bud. profilu Ukrainy i Rosii / Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. –Kh., 2008. – № 1/3. – S. 124–127.
7. Shenk F. B. Mental'nye karty: konstruirovaniye geograficheskogo prostranstva v Evrope ot epokhi Prosveshcheniia do nashikh dnei / F. Shenk // Novoe literaturnoe obozrenie. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/inotr/inotr31.htm>. – Nazvanie s ekrana.
8. Ship S. V. Muzykal'naia rech' i iazyk muzyki / S. V. Ship. – Odessa : Izd-vo Odesskoi gos. konserv. im. A. V. Nezhdanovoi, 2001. – 296 s.

УДК 792.03

Тулянцев Андрей Анатольевич

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри "Історія та теорія музики"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: tuljancev1962@rambler.ru

НОННА СУРЖИНА – ОПЕРНА СПІВАЧКА ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ

У статті аналізуються принципи роботи народної артистки України та СРСР, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Н. А. Суржиної на сценах Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, Дніпропетровського академічного театру опери та балету, багатьох оперних сценах світу. Актриса-співачка створила цілу галерею мецо-сопранових образів, є виконавицею значного вокально-камерного репертуару. Партнерами співачки були славетні вокалісти. Співачка співпрацювала із відомими режисерами, диригентами, імпресаріо. Н. Суржина активно працює у галузі вокальної педагогіки у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки. На прикладі однієї із випускниць класу Н. Суржиної – солістки Національної опери України І. Петрової розглядаються методи та прийоми розвитку вокально-виконавських умінь студентів у процесі постановки голосу, висвітлюються сутність, зміст та структура методів вокальної педагогіки, їх класифікація та особливості застосування.

Ключові слова: солістка опери, актриса, режисер, диригент, сценічний партнер, дихання, вокальна педагогіка, голосоутворення, сольний спів.

Тулянцев Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "История и теория музыки" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Нонна Суржина – оперная певица и вокальный педагог

В статье анализируются принципы работы народной артистки Украины и СССР, лауреата Государственной премии им. Т. Шевченко Н. А. Суржиной на сценах Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. Лысенко, Днепропетровского академического театра оперы и балета, многих оперных сценах мира. Актриса-певица

создала целую галерею меццо-сопрановых образов, она – исполнительница значительного вокально-камерного репертуара. Партнерами певицы были знаменитые вокалисты. Певица сотрудничала с известными режиссерами, дирижерами, импресарио. Н. Суржина активно работает в области вокальной педагогики в Днепропетровской консерватории им. М. Глинки. На примере одной из выпускниц класса Н. Суржиной – солистки Национальной оперы Украины И. Петровой рассматриваются методы и приемы развития вокально- исполнительских умений студентов в процессе постановки голоса, раскрываются сущность, содержание и структура методов вокальной педагогики, их классификация и особенности применения.

Ключевые слова: солистка оперы, актриса, режиссер, дирижер, сценический партнер, дыхание, вокальная педагогика, голосообразование, сольное пение.

Tulyantsev Andrey, candidate of Arts, docent of the "History and Theory of Music" of Dnipropetrovsk Conservatory by Mikhail Glinka

Nonna Surzhina – opera singer and vocal teacher

The article analyzes the principles of work People's Artist of Ukraine and the USSR, laureate of the State premium named after T. Shevchenko, on the stages of the Kharkov Academic Opera and Ballet Theatre named after N. Lysenko, Dnepropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet then many opera houses in the world. Actress-singer has created a big gallery of opera images. Her partners were the famous singers from different country. The singer has collaborated with famous directors, conductors and impresario. N. Surzhina is actively working in the class of vocal pedagogy in Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka. On the example of one from the graduates of the class N. Surzhinoy – soloist of the National Opera of Ukraine I. Petrov researcher focuses a lot of methods and techniques of vocal for students in the process their sing.

Nonna Surzhina performed a lot of music of different genres. Romances by S.Rahmaninov, M.Glinka, vocalizes a lot of different arias were presented from many concert scenes. Voice of the outstanding singer was recognized in many countries. Nonna Surzhinoy performing style was the epitome beauty, strength, bright emotionality, seething expression of the musical mind.

The singer has been known as a bright chamber performer. There was a large chamber music repertoire. Compositions by Ukrainian, Russian, Belarusian, Moldovan composers were performed at the philharmonic, drama theaters, museums, libraries, clubs of cultural and recreation. The singer often toured extensively. The concert's geography was countries very much. Among them, we note Finland, France, Yugoslavia, Spain and other countries. The newspapers of the cities mentioned great range the singer's voice, soft timbre, great palette of touches, very virtuous articulation and unmatched melodiousness of her large voice.

Singing is all the profession and all the life of Nonna Surzhinoy. The vocalist is not only great star of the academic opera and ballet theaters of Dnepropetrovsk and Kharkov. She is an outstanding teacher for music college of Dnepropetrovsk and conservatoire after named by M. Glinka. There are young men and women in the class Nonna Surzhinoy at the conservatoire of the center of our country. Among them soloist of the National Opera of Ukraine Irina Petrova, soloist of the theatre of Music and Drama at the city of White Church Eugene Zamorsky, soloists for scene and choir of the academic opera and ballet theatre of Dnepropetrovsk, very many teachers of music schools, of music colleges, as well as many higher educational institutions of culture and arts of our considerable country, our Ukraine.

Creativity process of Nonna Surzhinoy is a vocal phenomenon of the Ukrainian modern musical art. This phenomenon requires a fundamental study, deep research in the future.

Methodology of teaching the vocal art is an important interest for the scientists. The repertoire of the great singer requires analysis as well. Education for a culture of speech, physical and psychological health of artists, their work on the different scenes in theatrical costumes, decorations, ensembles vocal should be approved as an important musical and pedagogical tones.

The important period of her exertion work was associated with the Kharkov Opera and Ballet theatre. The singer has been begun to sing with the gigantic accomplishment in that theater in the years of study in Kharkov academy music after named M. Kotlyarevskiy. Her brilliant the role was the party of Carmen from opera Carmen by Bize. Nonna Surzhina has been sung that role with great success. Singer made bright artistic image of her heroine from that opera. Long time Nonna Surzhina sang this part in the Dnipropetrovsk Opera and Ballet theatre and also a lot other parties.

Over the years her work in the Dnipropetrovsk conservatoire after named by M. Glinka Nonna Surzhina has been taught very mane disciplines as solo singing, concert and chamber singing, ensemble singing, a lot of theoretical subjects for students of this conservatoire.

Long time this outstanding singer was head of the chair of the academic singing at the conservatoire. Her organizational work has been left the foundation for the development of chair of solo singing. The singer Nonna Surzhina has established practical famous and positive vocal school academic opera singing in our country.

Key words: opera singer, actress, director, conductor, stage partner, respiration, vocal pedagogy, phonation, solo singing.

Вокально-акторська творчість народної артистки України та СРСР, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка Нонни Андріївни Суржиної – це світ високого сценічного професіоналізму, людяності, чистоти, наповнений роздумами про долю оперної співачки-актриси, про роль народної, класичної та сучасної музики, з переливами різних емоцій – від піаніссімо до урочисто піднесеного фортіссімо.

Різноманітний тематичний і проблематичний діапазон вокально-акторського доробку Н. Суржиної найчастіше вкладається в рамки інтелектуального вокалу, що обертається навколо пізнання ціннісних параметрів законів буття, часових реалій у функціонуванні оперного театру та камерного співу.

Нонна Суржина закінчила Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки (клас викладача Ольги Тарловської), та Харківський інститут мистецтв ім. П. Котляревського (клас професора П. Голубева – учня італійського співака та викладача Федеріко Бутамеллі). Студенткою четвертого курсу дебютувала на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка у партії Кармен (однойменна опера Ж. Бізе). Від 1963 до 1974 років – солістка цього театру, де проспівала такі партії: Поліна ("Пікова дама" П. Чайковський), Ольга ("Євгеній Онєгін" П. Чайковський), Кончаківна ("Князь Ігор" О. Бородін), Весна і Лель ("Снігуронька" М. Римський-Корсаков), Еболі ("Дон Карлос" Дж. Верді), Іоанна ("Орлеанська дівка" П. Чайковський). У 1974 році Н. Суржина отримала запрошення та стала працювати на посаді солістки у Дніпропетровському театрі опери та балету. Багато гастролювала на сценах театрів СРСР, за кордоном. Партнерами Н. Суржиної були В. Атлантов, З. Анджапаридзе, Ю. Гуляєв, Т. Мілашкина, В. Норе́йка, М. Бієшу, Г. Вишне́вська, А. Огні́вцев, Б. Руденко, З. Соткілава. Співпрацювала із диригентами С. Турчаком, А. де Альмейдо, П. Вариводою, імпресаріо Б. Муленом, Ж. Дювалем.

Н. Суржиній властива підвищена самокритичність. Великий успіх, який принесли їй перші ж виступи, змусив посилено працювати над собою, вдосконалювати вокальну техніку, пластику та акторську майстерність. Вона кожного дня мала вокальний урок, або сценічну репетицію. Пред'являючи до себе максимальні вимоги, вона ніколи не пропускала репетицій, завжди була пунктуальна і педантична, жодного разу не порушивши вокально-акторський режим. Кожна партія у виконанні Н. Суржиної удосконалювалася від вистави до вистави завдяки копіткій і невтомній праці самої співачки. У цьому їй допомагали не тільки систематичні вокальні вправи – в процесі роботи над партією Н. Суржина багато читала, імпровізувала і роздумувала над образами. Це була вже її власна система, в основі якої зазначалося: "знати напам'ять всю оперу, історію епохи, архітектури, костюма, літературно-художню критику".

Інтерпретація партії Кармен у Н. Суржиної на сценах України, СНД, Франції, Фінляндії відзначалася індивідуальністю: вже перші речитативні фрази зацікавлювали публіку: "– Коли я полюблю? Боже мій, не знаю я? Можливо ніколи. А можливо потім [...]. Сьогодні ж мені [...] не до вас!" Голос Н. Суржиної, м'які бархатні питальні інтонації відразу розкривали основні риси характеру Кармен – грайливість, волелюбність та сміливість. Відкритий темперамент і багатий фарбами голос солістки відводили її від очищеної стилізованої елегантності, а тонкий смак і знання вокальних прийомів не дозволяли відходити у стихію оперети. Кармен-Суржина – це ціла філософія жіночого характеру, жіночої душі, в якій немає ніякої жорстокості, душевної черствості, вульгарності. Вона неначе сконцентрувала в собі всі якості, які зазвичай включаються нами в поняття "Жіночність" – граціозність, щирість почуттів, ніжність.

Кармен у Н. Суржиної – образ зовсім не простий і нелегко піддається емоційно-аналітичній розшифровці. В ній багато загадкового з точки зору життєвої логіки, з якою, підходять до цього характеру інші виконавці та слухачі. Н. Суржина співала Хабанеру дуже м'яким, світлим звуком, майже у манері сопрано – ніяких палячих, темних звуків, ніякої нарочитої драматизації. Актриса наголошувала на тому, що в Хабанері багато сказано відразу в речитативі. Все співалося світло, легко і кокетливо, без натяків на вульгарність, чистими фарбами, і тільки в останньому носовому звуці, останнього слова "Certain" був даний натяк на те, що життя Карменсити зовсім не просте. А в Сегідільї її Кармен вже готувалася до зустрічі із майбутнім коханим, і у цей момент любовна інтрига за короткий час різко просувалася вперед.

Під час виконання "Циганської пісні" відчувалася навала: на сцені усі артисти-цигани танцювали, співали, грали. Н. Суржина танцювала і співала дуже злагоджено і цілісно, як справжня циганка. Її меццо-сопрано виводило: "Сміливіше, цигани! Не бійтесь, що порвуться струни! Нехай всіх закрутить танець! Бушує радості ураган! А пісня все швидше летить, всіх запалює, душу як вогнем опалює. Пристрасний танець циган п'янить!". На приспіві її Кармен представала яскравою, звабливою, радісною. Виконуючи партію французькою мовою, яку важко вимовляти під час академічного співу, та досить рухливу мелодію Н. Суржина повністю відтворювала зміст та виспівувала кожну ноту. У сцені гадання розкривалася нова Кармен-Суржина: чуттєва, жіночна, засмучена. Кармен нагадала собі смерть і кілька разів по-новому розкладала карти, але вирок смерті постійно переслідував її. Співачка виконувала арію пронизаною відчуттям тривоги.

Партію Любаші ("Царева наречена" М. Римського-Корсакова) Н. Суржина малювала іншими фарбами. Вихід на публіку та виконання аріозо про важку дівочу долю у Н. Суржиної були зворушливими і нескінченно сумними. Актриса наділила образ величезною внутрішньою силою, яка

поступово ставала все більш виразною за зовнішньою покiрністю i нерозділеним горем дівчини. Образ Любаші розвивався від вистави до вистави – Н. Суржина ніколи не припиняла над ним працювати, знаходячи нові вокально-акторські фарби i виразні засоби для розкриття душевного стану своєї героїні.

Соломія ("Богдан Хмельницький" К. Данькевича). За виконання цієї партії Н. Суржиній було присуджено Державну премію ім. Т. Шевченка. Вокалістка спиралася на романтичну традицію національної акторської школи, тому її Соломія була людиною не тільки надзвичайно обдарованою, а й свідомою високої історичної ролі своєї епохи. Спираючись на романтичну традицію української акторської естетики, Н. Суржина прагнула по-своєму оновити її, поєднуючи відкриту емоційність з філософською глибиною, точністю психологічного малюнка й інтелектуальністю. І співачка Н. Суржина, і режисер Ю. Чайка, і диригент Б. Афанасьєв – великі знавці класичної спадщини. У постановці "Пікової дами" П. Чайковського трупі насамперед цікавила проблема внутрішнього переродження людини. Тому не тільки Герман, а й Графіня поставала персоною неоднозначною, із своїм таємним життям. Графіня-Суржина начебто весь час тільки і шукала слушної нагоди, щоб помститися Герману за його зухвалість, та неповагу по відношенню до неї.

Нонна Суржина – цікава виконавиця вокально-камерної лірики. Так, виконуючи твори П. Чайковського, С. Рахманінова, М. Лисенка, співачка вирішувала основні завдання: характеризувала синтез мистецтв поезії та музики в камерно-вокальній творчості; виявляла специфіку механізмів синтезу мистецтв при втіленні одного поетичного тексту в романсах різних композиторів; розробляла типологію міжвидового художнього перекладу залежно від міри адекватності синтетичного твору поетичному першоджерелу; прослідковувала механізм впливу моно- та білінгвістичної комунікації в ланцюзі "поет – композитор" на перебіг міжвидового художнього перекладу; на підґрунті існуючих концепцій інтерпретації, що сформувалися в різних науках (філософії, культурології, літературознавстві, музикознавстві) створила спеціальну методикі дослідження вокальної творчості; визначила особливості та алгоритм вивчення виконавської інтерпретації камерно-вокальних творів.

Ще у 70-х роках Нонна Андріївна Суржина розпочала свою діяльність в якості педагога музичного училища. Сьогодні видатна артистка – доцент кафедри "Виконавське мистецтво" Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. Її учні – Ірина Петрова, Юлія Борисова, Максим Данилов, Олександр Клименко, Євген Заморський, Тетяна Ульяна. Кожен з них – яскрава індивідуальність. Вокальна педагогіка Н. Суржині охоплює як загальні методи: концентричний, емпіричний, евристичний, фонетичний, методи уявного або внутрішнього співу та порівняльного аналізу вокального навчання, примарний тон, вправи йоги, так і індивідуальні методи, що стосуються безпосередньої роботи голосового апарату: дихальна гімнастика, вправи для вокально-технічного розвитку; вправи для формування змішаного регістру; вправи на релаксацію, зняття м'язових затискань, вправи-установки для налаштування психіки з метою виконання творчих завдань; комплекс вправ для розвитку дикції (практичні прийоми фонопедії, вправи за системою йогів і вокалізи для постановки мовного голосу), вокальна гімнастика для оволодіння технологією уповільненого вдиху, техніка "мичання" для розвитку вібраційних відчуттів, вправи для зняття напруження мимічної мускулатури, комплекс щоденної ранкової гімнастики; щоденні заняття на центральній частині діапазону, практичні вправи для виявлення природного тембру, вироблення рухливості голосу, розвитку музичного слуху, розвитку чистоти інтонування; вправи для координації слуху з голосом, розвитку і зміцнення музичного слуху в ладовій системі, вироблення правильної дикції, розвитку співацького дихання, гнучкості й рухливості голосу, музичного слуху; вправи для оволодіння співацьким диханням, звільнення м'язів гортані, розвитку філірування звуку, оволодіння *mezza voce*, для точності інтонування, оволодіння вмінням направляти звук у "маску", поради для усунення носових і зубних призвуків; вправи на розвиток дихання, дикції, вирівнювання регістрів, відчуття головного резонування; практичні поради щодо розвитку співацького дихання, вмілого переходу з регістра в регістр, розвитку вокального та музичного слуху, м'язової пам'яті, опори дихання, артикуляції, дикції, головних резонаторів, філірування звуку, рухливості голосу, на відчуття ритму; вправи для досягнення "високої співацької позиції", налаштування верхніх резонаторів, розвитку чіткої дикції, вокалізи для гнучкості й рухливості голосу; комплекс вправ для зняття м'язових затискань з усього тіла, релаксації спини й голови, на звільнення процесу дихання, загальну релаксацію, зняття затискань м'язів мовного апарату, розвиток сили звуку, глибини і краси тембру, розвиток субтону, концентрацію звуку, вільне резонування, для розвитку вібрата, формулювання приголосних, скороговки для розвитку дихання, дикції та мислення; "теорія ліфта" для згладжування переходів із регістра у регістр; вправи для згладжування перехідних нот, тренування артикуляційного апарату, розвитку вокальної техніки, вироблення рухливості голосу (мелізма, глісандо, трелі, портаменто, стаккато) для тренування "самовидиху".

Зазначимо етапи кар'єри Ірини Петрової: лауреат міжнародних конкурсів-фестивалю "Кримська весна" (Україна, Ялта, 2003, II премія), конкурсу молодих вокалістів "Орфей" (Росія, Волгоград, 2008, I премія), Всеукраїнського фестивалю вокального мистецтва ім. Б. Гмирі (Україна, Дніпропетровськ, 2005, I премія). Закінчила Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глинки (2009, клас нар. арт. СРСР Нонни Суржиної). З 2006 по 2011 рр. – солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету. З 2011 – солістка Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Партії: Ольга, Поліна, Гувернантка, Лаура ("Євгеній Онегін", "Пікова дама", "Іоланта" П. Чайковського), Марина Мнішек ("Борис Годунов" М. Мусоргського), Любаша й Дуняша ("Царева наречена" М. Римського-Корсакова), Керубіно ("Весілля Фігаро" В.-А. Моцарта), Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, Маддалена, Емілія, Флора ("Ріголетто", "Отелло", "Травіата" Дж. Верді), Прозерпіна ("Орфей" К. Монтеверді), Чьєска, Сестра-наставниця ("Джанні Скіккі", "Сестра Анжеліка" Дж. Пуччіні), Фідальма ("Тасманий шлюб" Д. Чімарози), Розіна ("Севільський цирульник" Дж. Россіні), Лола ("Сільська честь" П. Масканьї), Бісеха ("От так Балда" Д. Шостаковича) та інші. Володіє мецо-сопрано повного діапазону, м'якого, оксамитового тембру. Прекрасні акторські здібності допомагають співачці розкрити внутрішній світ образів, драматичні характери героїнь.

Співала на оперних сценах Голландії, Бельгії, Біларусі, Польщі. Мала сольні концерти у Дніпропетровській філармонії, Дніпропетровському Будинку органної та камерної музики.

Широкий жанрово-стильовий діапазон, сильний голос, рівний у всіх регістрах, гнучкий у відтінках, бездоганна техніка вокалу, дикції, акторської гри. Таким запам'яталося вокально-акторське мистецтво Н. Суржиної.

Література

1. Андреев А. Співач Нонна Суржина / А. Андреев. – Дніпропетровськ: Городянин, 2008. – № 15 (245). – С. 24.
2. Проценко Н. Нонна Суржина / Н. Проценко. – Дніпропетровськ: Александр Федорченко, 2012. – 310 с.
3. Чабан М. Не вертайся назад. Рвися тільки вперед: [про творче кредо народної артистки СРСР Нонни Суржиної] / М. Чабан // Зоря: народна газета Дніпропетровщини. – 2012. – № 108. – С. 13.

References

1. Andreiev A. Spivaie Nonna Surzhyna / A. Andreiev. – Dnipropetrovsk: Horodianyn, 2008. – № 15 (245). – S. 24.
2. Protsenko N. Nonna Surzhina / N. Protsenko. – Dnepropetrovsk: Aleksandr Fedorchenko, 2012. – 310 s.
3. Chaban M. Ne vertaisia nazad. Rvysia tilky vpered: [pro tvorche kreda narodnoi artystky SRSR Nonny Surzhynoi] / M. Chaban // Zoria: narodna hazeta Dnipropetrovshchyny. – 2012. – № 108. – S. 13.

УДК 74.01/09

Шандренко Ольга Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну одягу
Київського національного університету
культури і мистецтв
e-mail: shan.olga77@gmail.com

СПЕЦИФІКА СТИЛЬОВОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ В МОДІ

В статті запропоновано структурування стильового вияву на прикладі чотирьох так званих стилів в одязі: класичного, романтичного, фольклорного та спортивного. Ознаки стильового формотворення в моді, як результату творчості, визначено на основі методологічних засад, за О. Лосевим, в контексті сучасного розуміння "візуального повороту". Візуальне означення стильового формотворення модних інновацій проведено відповідно до основних умов здійснення художнього стилю.

Ключові слова: мода, стиль, класифікація, стиль в одязі, вияв стилю, стилістичне формотворення.

Шандренко Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна одежды Киевского национального университета культуры и искусств

Специфика стилевого формообразования в моде

Полистилизм в искусстве вызвал ряд вопросов, связанных с номинацией "стиль" в различных областях знаний. Целью работы является определение специфики стилевого формообразования в дизайне одежды и моде. В статье предложена структуризация стилевого проявления на примере четырех так называемых стилей в одежде:

Зазначимо етапи кар'єри Ірини Петрової: лауреат міжнародних конкурсів-фестивалю "Кримська весна" (Україна, Ялта, 2003, II премія), конкурсу молодих вокалістів "Орфей" (Росія, Волгоград, 2008, I премія), Всеукраїнського фестивалю вокального мистецтва ім. Б. Гмирі (Україна, Дніпропетровськ, 2005, I премія). Закінчила Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глинки (2009, клас нар. арт. СРСР Нонни Суржиної). З 2006 по 2011 рр. – солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету. З 2011 – солістка Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Партії: Ольга, Поліна, Гувернантка, Лаура ("Євгеній Онегін", "Пікова дама", "Іоланта" П. Чайковського), Марина Мнішек ("Борис Годунов" М. Мусоргського), Любаша й Дуняша ("Царева наречена" М. Римського-Корсакова), Керубіно ("Весілля Фігаро" В.-А. Моцарта), Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, Маддалена, Емілія, Флора ("Ріголетто", "Отелло", "Травіата" Дж. Верді), Прозерпіна ("Орфей" К. Монтеверді), Чьєска, Сестра-наставниця ("Джанні Скіккі", "Сестра Анжеліка" Дж. Пуччіні), Фідальма ("Тасманий шлюб" Д. Чімарози), Розіна ("Севільський цирульник" Дж. Россіні), Лола ("Сільська честь" П. Масканьї), Бісеха ("От так Балда" Д. Шостаковича) та інші. Володіє мецо-сопрано повного діапазону, м'якого, оксамитового тембру. Прекрасні акторські здібності допомагають співачці розкрити внутрішній світ образів, драматичні характери героїнь.

Співала на оперних сценах Голландії, Бельгії, Біларусі, Польщі. Мала сольні концерти у Дніпропетровській філармонії, Дніпропетровському Будинку органної та камерної музики.

Широкий жанрово-стильовий діапазон, сильний голос, рівний у всіх регістрах, гнучкий у відтінках, бездоганна техніка вокалу, дикції, акторської гри. Таким запам'яталося вокально-акторське мистецтво Н. Суржиної.

Література

1. Андреев А. Співач Нонна Суржина / А. Андреев. – Дніпропетровськ: Городянин, 2008. – № 15 (245). – С. 24.
2. Проценко Н. Нонна Суржина / Н. Проценко. – Дніпропетровськ: Александр Федорченко, 2012. – 310 с.
3. Чабан М. Не вертайся назад. Рвися тільки вперед: [про творче кредо народної артистки СРСР Нонни Суржиної] / М. Чабан // Зоря: народна газета Дніпропетровщини. – 2012. – № 108. – С. 13.

References

1. Andreiev A. Spivaie Nonna Surzhyna / A. Andreiev. – Dnipropetrovsk: Horodianyn, 2008. – № 15 (245). – S. 24.
2. Protsenko N. Nonna Surzhina / N. Protsenko. – Dnepropetrovsk: Aleksandr Fedorchenko, 2012. – 310 s.
3. Chaban M. Ne vertaisia nazad. Rvysia tilky vpered: [pro tvorche kreda narodnoi artystky SRSR Nonny Surzhynoi] / M. Chaban // Zoria: narodna hazeta Dnipropetrovshchyny. – 2012. – № 108. – S. 13.

УДК 74.01/09

Шандренко Ольга Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну одягу
Київського національного університету
культури і мистецтв
e-mail: shan.olga77@gmail.com

СПЕЦИФІКА СТИЛЬОВОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ В МОДІ

В статті запропоновано структурування стильового вияву на прикладі чотирьох так званих стилів в одязі: класичного, романтичного, фольклорного та спортивного. Ознаки стильового формотворення в моді, як результату творчості, визначено на основі методологічних засад, за О. Лосевим, в контексті сучасного розуміння "візуального повороту". Візуальне означення стильового формотворення модних інновацій проведено відповідно до основних умов здійснення художнього стилю.

Ключові слова: мода, стиль, класифікація, стиль в одязі, вияв стилю, стилістичне формотворення.

Шандренко Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна одежды Киевского национального университета культуры и искусств

Специфика стилевого формообразования в моде

Полистилизм в искусстве вызвал ряд вопросов, связанных с номинацией "стиль" в различных областях знаний. Целью работы является определение специфики стилевого формообразования в дизайне одежды и моде. В статье предложена структуризация стилевого проявления на примере четырех так называемых стилей в одежде:

класического, романтичного, фольклорного і спортивного. Признаки стилевого формообрання в моді, як результату творчості, определено на основі методологічних принципів, по А. Лосеву, в контексті сучасного розуміння "візуального повороту". Візуальне определение стилевого формообрання модних інновацій проведено в відповідності з основними умовами здійснення художественного стилю.

Ключові слова: мода, стиль, класифікація, стиль в одязі, проявлення стилю, стилістичне формообрання.

Shandrenko Olga, Ph.D. of Arts, the Senior Lecturer of the Design Department Chair Kyiv National University of Culture and Arts

Specifics of the style shaping in fashion

Polystylism in art has raised a set of questions that connected with understanding of "style" in different fields of knowledge.

Use of style is especially relevant in mass media, concerning the questions of fashionable innovations. Since the 20th century, with rapid development of innovative technologies, the significant changes in fashion industry had happened, thus led to rapid changes of fashionable forms and images. On the pages of glossy magazines that cover fashionable events, it is often possible to see information about the actual styles which descended from fashionable world runways and became popular among most of people of many countries. However, there is not always clear a compliance of content and title of this or that style.

The research task is based on justification, definition and systematization of characteristics of style in the context of fashionable innovations. The practical implication of research consists in the complex solution of questions of art transformation in system of design activity of the fashion designer.

The aim of this work is to define the specifics of a style shaping in design of clothes and fashion. Also the identification of characteristic dominants that allow to define the compliance between the title of style and a style shaping in art criticism aspect.

The displayed signs of a style shaping in fashion as result of creativity were defined on methodological bases by A. Losev in the context of modern understanding of "visual turn". Among many works about art theory, important place are taken by the work of A. Losev "Problems of artistic style. The theory of artistic style". In this work author reduces to the uniform understanding of the notion "style" in different fields of knowledge. His theory most precisely allows to understand all deep essence of this word and to use it at our research. In his work A. Losev uses two methods: empirical and dialectic. The empirical method allows to define style features of work of art, in research of the facts; the dialectic method allows to see that the single and separate can't exist without the general, and the general – is interconnected with the single. A number of examples, problems and questions which were raised by A. Losev, reveal in a range of necessary attributes without which style can't be style. We use the methodological analysis of style detection on the subject world of fashion, namely on clothes and accessories.

The perception of a plastic dress code is carried out in the context of tactile and visual. Important approach of the visual is considered in Mewerkina-Rozhdestvenskaya's work "Visual turn: analysis and interpretation of images" where the author suggests to research the visual as a culturological-semiotics-sociological phenomenon. In the context of this approach it appears that the sociological understanding of the image is constructed in such a way to decode the content of social meanings and senses in their visual symbolics by hermeneutic and semiotic tools.

The option of semiotics address to the master of fashion, by the message in activity manifestation of a style shaping is similarly carried out. Information about subject contains a social group affiliation, state of mind, orientation to tastes, behavior, moral values, own qualities etc. We direct such vision of style on fashion. Thus, choosing certain "style", the artist, the designer, the couturier undertakes to carry out (intentionally or incidentally) the social role connected with activity, creative process, creation of fashion. The designer becomes the carrier of norms that declares other sense, and consumers of fashionable innovations, can perceive (or not to perceive) this transfer his activity. The question of popularity and distribution of fashionable style has a certain set of communicative factors. After all the fashion is possible only when the status of hipness in relation to something. Therefore, it is important to pick up such means and factors which will lead to adequate perception and promoting of new.

The comparative approach was used in our research for determination, definition, regimentation and classification of conditional signs of art style in art and fashion objects. We defined the general signs of style which it has to possess in relation to fashionable innovations.

Importance of practical implication of the task is in the complex solution of questions of transformation of art in system of design of clothes. Further application of classification of distinctive signs of a style shaping allows to enhance and gain a better understanding of the nomination of style in fashionable innovations.

Keywords: fashion, style, classification, style in clothes, style display, stylistic shaping.

Постановка проблеми. Починаючи з ХХ століття, з появою великої кількості різних напрямків та течій в мистецтві, з активним розвитком інформаційних технологій відбувся активний розвиток модної індустрії, що спричинив до швидких змін модних форм та образів. Усталені норми до зовнішнього вигляду людини, форми й силуети одягу швидко змінювались, залежно від появи нових колекцій, та потребували певного власного означення. Тому поступово замість слів "модний фасон", "модна форма", "модний туалет", широкого вжитку в моді набули слова "модний стиль", "стильний одяг", "стильний вигляд", "стильна людина", що почали означати більш широке означення модних інновацій. Так, з

середини XX століття дизайнери та модні журнали пропонували не один модний стиль а декілька, і наприкінці XX ст., на один сезон можливе було представлення більше десятка модних інновацій.

На сторінках глянцевиx журналів, які висвітлюють модні події, часто можна зустріти інформацію про актуальні стилі, що зійшли з модних подіумів світу й стають популярні серед більшості людей всіх країн. Так, наприклад, на сезон осінь-зима 2014 в журналах "Vogue", "Harper's Bazaar", "Marie Claire", "Cosmopolitan", "ELLE" тощо зазначають, що в жіночому гардеробі буде модним одяг в стилі ретро, унісекс і тому подібне. Втім, залишається не завжди зрозумілим відповідність змістовності та назви того чи іншого стилю.

Впродовж століть відбувається трансформація розуміння слова "стиль", що походить з лат. (stylus) – загострений кол, палка [11, с. 698]. Нині ми знаходимо велику кількість трактувань номінації "стиль" і скрізь вона визначається неоднозначно. Стильові адекватії існують в літературі, мовленні, лінгвістиці, кінематографії, хореографії, поезії, образотворчому мистецтві, архітектурі тощо. Значна трансформація змістового наповнення призводить до актуальності визначення цієї номінації в різних сферах життя людини.

Більш широкого та глибокого розкриття набуло слово після роботи Гьоте, в якій автор визначив цінність та цілісність художнього твору, що уособлюється не лише у відтворенні реальності (матерії), а в єдності, як осягнення істинної сутності речей (форми) та матерії [13]. Таку думку підтримали й інші філософи (Вінкельман, Шеллінг, Геббел, Зольгер), і вона стала поштовхом для подальшої теорії стилю в дослідженні архітектури, скульптури, літератури, мистецтвознавства, історії. В XIX-XX столітті ряд науковців присвятили свої праці дослідженню проблеми стилю, його виникненню, розквіту, занепаду та пануванню, це передусім роботи: Г. Земпера, А. Ригля, Г. Вольфліна, Е. Ельстера, Т. Мейера, П. Сакуліна, В. Фріче, А. Соколова, О. Лосева та ін.

Виявлення питань моди і стилю знаходимо в роботах М. Вебера, який торкаючись проблем соціальної поведінки людей, визначає моду як стиль життя, який направлений на статусну демонстрацію [3]. Ф. Котлер, своєю чергою, вбачає моду як найбільш популярний стиль на певному проміжку часу [6]. Зокрема, сучасна дослідниця, Л. Ятіна, досліджує взаємозв'язки моди та стилів життя в сучасній культурі [12]. В сучасному мас-медійному просторі переважна більшість джерел, в яких використовується слово "стиль", носить описовий, публіцистичний характер. Це переважно глянцеви журнали про моду, статті в електронних виданнях й популярних енциклопедіях. В таких роботах "стиль" виступає як рекомендація до вибору того чи іншого одягу та аксесуарів, визначених певними зовнішніми характеристиками та властивостями.

Широко вживану дефініцію стилю по відношенню до одягу виявлено також в дослідженнях історії костюма Р. Захаржевської ("Історія костюма", 2007), де еволюція форм костюма розглянута в рамках історичних стилів. В дослідженні О. Матюхіної в роботі "Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості" (2012), автор визначає форму, кольори, символіку народного костюму, як вияв та існування стилю в одязі. В роботі "Мода і стиль. Сучасна енциклопедія" (2007), автор статті – Н. Матвеева, визначає чотири основних стилі в одязі: "класичний", "романтичний", "фольклорний", "спортивний", так і похідні та змішані від них – "елегантний", "вільний", "міський", "сексі", "мілітарі", "гранж" тощо. І. Земляна описує наявність близько сотні стилів та підстилів в одязі [5].

Незначна кількість робіт, в яких піднімається проблема розуміння поняття стилю та його прояву в моді визначено в роботах: А. Демшиної (2011), де автор розглядає вияв етнотенденцій в моді, звертаючи увагу на етностиль; Ю. Музалевська та Е. Козлова (2012), які досліджують стиль в вестиментарній моді, зосереджуючи увагу на особливостях вживання слова "стиль" по відношенню до дитячого костюма. Проте, залишаються недостатньо визначені чинники, які дозволяють визначити специфіку стильового формотворення в моді, виявити характерні ознаки вияву того чи іншого стилю одягу.

Важливим науковим завданням є обґрунтування, означення, систематизація характеристик стилю в контексті модних інновацій. Практична значимість вирішення завдання полягає в комплексному вирішенні питань трансформації мистецтва в системі проектної діяльності дизайнера одягу.

Метою цієї роботи є визначення специфіки стильового формотворення в дизайні одягу та моди.

Виклад основного матеріалу дослідження. Різні тлумачення номінації "стиль" знаходимо в словнику української мови. Так, одне з них: це – сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму, або індивідуальну манеру художника, стосовно ідейного змісту й художньої форми. Сукупність характерних ознак, особливостей, властивих чому-небудь. Сукупність зовнішніх ознак (риси обличчя, особливості побудови фігури тощо), властивих певному народові. Стиль – сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного народу, країни і т. ін. Інше, це є сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменникові або літературному творові, напряму, жанрові і т. ін. Ще інше – сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь

діяльності, поведінки, методу роботи (наприклад спосіб виконання, здійснення чого-небудь, який характеризується сукупністю певних технічних прийомів). Ще одне тлумачення виявляється в характерній манері поводитися, говорити, одягатися тощо. Також зустрічаємо "стиль" доби, як сукупність ознак, характерних для певного часу, та стиль літочислення [11, с. 697–698].

Серед множинності наукових робіт присвячених теорії стилю вагоме місце займає робота О. Лосєва "Проблеми художнього стилю", в якій вчений зводить до єдиного розуміння це поняття в різних науках [8]. Методологічний аналіз виявлення стилю ми проектуємо на предметний світ моди, а саме – на одяг та аксесуари. Такий підхід дозволяє визначити такі ознаки стилю, якими він має володіти по відношенню до модних інновацій. При визначенні художнього стилю твору або предмету увага звертається на його образ, що входить до розуміння стилю як його характеристика. Проте, при аналізі окремо взятого елементу одягу, наприклад паску (модного аксесуару), визначити лише його образність просто неможливо. Художній стиль предмету вміщує абстрактну ідею певного предмету, тому й має ознаки близькі до ідеї [8, с. 175–176]. Розуміння ідеї предмету, наприклад, аксесуару паска, який має спільне родове поняття для всієї множинності ременів, що існують самі по собі, має певне змістовне призначення (функцію) – пристрій-аксесуар для підв'язування. Наступною умовою здійснення стилю, є наявність змісту твору певного предмету. Наприклад, одна частина предмету має порівнюється з іншою частиною або з усім предметом. Тому, якщо ми дивимось на сукню й приділяємо увагу лише плечовому шву або кишені, це нам не дає повного розуміння предмету всього цілого, а лише констатує той факт, що цей предмет є тотожним з самим собою.

При аналізі об'єктів моди, особлива увага приділяється формі, адже існує близькість розуміння форми і стилю. Так, у Лосєва, предмет, річ, твір мистецтва має форму, яка визначається як відмінність предмету одного від іншого, й від оточуючого фону [8, с. 179]. На прикладі того ж аксесуару, паску, ми маємо особливість його форми, яка відрізняється від форми будь якого іншого аксесуару, чи то капелюха чи то рукавичок. Вчений звертає увагу на важливість бачення естетичних категорій, що є важливим виявом в сутнісному розумінні художнього стилю. Як відомо, естетичне є областю презентації виразності, що здійснюється як певний комунікаційний акт, який відбувається за рахунок синтезу внутрішнього та зовнішнього. Наприклад, кутюр'є, демонструє тілесні рухи (ескіз моделі, творення форми), викликані внутрішнім життям, виконує певне вираження того, що було невидиме для нас, а згодом стало виявом життя автора. Предмети моди, як і інші художні твори, викликають естетичне переживанням, включаючи, творче та матеріальне (речовинне). Відповідна наявність матеріалів є важливою при втіленні естетичних форм та їх сукупності в художньому стилі. Створену сукню або брюки можна розглядати як матеріальне втілення задуму дизайнера й рішення певних естетичних виявів.

Важливою ознакою художнього стилю є визначення певного прийому. Лосєв наводить слова В. Жермунського, які вказують, що стиль є прийомом, який є теологічним фактом з певним завданням [8]. Художньо-технічні прийоми розкривають художньо-естетичні переживання та допомагають досягти мети майстра, розкрити образотворчу картину твору моди.

Особливої уваги заслуговує визначення структури як можливості розкладення художнього твору його на окремі елементи, які відрізняються один від одного, і з всіх складових частин якого, можливе формування цілого та єдиного. Ми вважаємо, що при визначенні структури модного об'єкта, відбувається зчитування інформації щодо наявності тих чи інших характеристик предметів та елементів, кольорів тощо, які в цілісному розумінні впливають на сприйняття стилю.

Наступною ознакою при виявленні стилю при аналізі модних інновацій наша увага зосереджується на результаті моделювання. Модель предмету свідчить, про створення одного виробу, який став взірцем, зразком для подальшого відтворення інших виробів, відповідно до першої моделі. Таким чином, створюється копія, відповідно до оригіналу, тобто моделі-зразка. Тому, при моделюванні та створенні одягу, завжди існує, нехай не чітко визначений в просторі й часі, але обов'язково характерний зразок структурного вияву цього стилю.

Кожен художній твір має певну композицію, яку можна побачити та окреслити в вигляді фігури (в часі та просторі) й побачити початок, розвиток, кульмінацію та закінчення твору [8, с. 194]. Художні методи відтворення в об'єктах моди проявляються як використання певних принципів композиції, відповідних силуетів та форм, застосуванні того чи іншого крою тощо.

Судження про природу мистецтва і художній стиль в модних інноваціях, виявляється як певне володіння життям і життєтворчістю, відповідно до характеру формотворчої діяльності дизайнера. Тобто стиль існує як певний результат творчого процесу, результат формотворчої діяльності і свідомості художника при створенні певної цілісності. Керуючись таким підходом можна визначити стиль, який повинен мати певні узагальнені, множинні та одиничні виявленості об'єкту моди.

Візьмемо, наприклад, жіночий костюм, він складається з одиничних характеристик до який відносять деталі (комір, кишені, рюши, капюшони, вишивка тощо), фурнітуру та ін.; множинні характеристики – колір, силует, об'єм, довжина, крій жакету, рукавів, брюк, спідниці; до узагальнених – тонове рішення (світлий, темний), приналежність до статі та віку (жіночий, чоловічий, дитячий) та ін. Наступною ознакою художнього стилю представлено індивідуальне, що виявлене під впливом суспільного. Наприклад, ми бачимо сукню червоного кольору, а інших кольорів не бачимо й не знаємо, або їх не існує, то визначити, що це є червоний сам по собі не можливо, адже не має змоги побачити інший колір. При аналізі особистого твору (дизайну одягу), побачити щось особисте від художника (конструкцію, форму, колір, текстури та ін.), не порівнюючи з іншим твором, здійсненим особистістю неможливо. Особистісна характеристика художнього твору тут виступає як суспільна, а суспільна характеристика цього художнього стилю, розуміється як заломлення, трансформація особистого [8, с. 199].

В роботі "Художній стиль і структура образу" Грігоряна [4, с. 3] вчений визначає стиль як художньо-філософську субстанцію етичного, психологічного, ціннісного пізнання світу в мистецтві, як спосіб побудови одиничних, одномоментних форм цього пізнання, як відображення єдиного всезагального багатопланового художнього світовідчуття. Тому ми також говоримо, що стиль є відображенням дійсності й має зворотній вплив на неї. Ця теза важлива, адже стиль в одязі є не лише відображенням дійсності, але й спонукає до певної зовнішньої естетичної та емоційної адекватності.

Про багатомісність сутнісних ознак стилю, як природного явища, свідчить те, що він виникає в природі, є явищем мистецтва, адже витворюється у ньому, є як особистим переживанням, так і суспільною подією, але створюється, розвивається та вмирає виключно історично. Так, наприклад, в другій половині XX початку XXI століття в модній індустрії, під впливом соціальних змін, активно розвивався так званий "стиль космічний" або "футуристичний" – передумовою якого став розвиток аерокосмічних апаратів, польоти в космос, штучні, синтетичні текстильні матеріали. Ці події виявилися в творчості Пако Рабана, а саме – в колекції 1960 р., в роботі Андре Курежа – колекція 1964 р., П'єра Кардена в колекції 1969 р. [19]. Майстри моди створили колекції з використанням синтетичних матеріалів, а моделі, що вийшли на подіум, асоціативно нагадували прибульців з космосу та космонавтів.

Якщо в мистецтві зміст твору та його форма не існують одна без одної, тоді й аналіз художнього твору, в нашому випадку – предметів моди, також має охоплювати всю сукупність змісту багатогранності форми, як стильового прояву в моді, що вбачається як сукупність складових репрезентацій пластичної форми одягу. Важливе бачення візуального розглянуто в роботі Мещеркіна-Рождественської "Візуальний поворот: аналіз і інтерпретація зображень", де автор пропонує візуально досліджувати як культурологічно-семіотично-соціологічний феномен. Авторка в контексті цього підходу виявляє, що "соціологічне розуміння зображення побудовано так, щоб герменевтичними й семіотичними засобами розшифровувати зміст соціальних значень і сенсів у їх візуальній символіці. Символічно матеріалізовані репрезентації досліджуються соціологією як частина репрезентаційної системи інтерпретативного порядку суспільства" [9, с. 29].

Візуальний поворот, як напрям рефлексії, відмовляється від традиційного мистецтвознавчого підходу з позиції стилю й формотворення і визначає об'єктом дослідження соціальну реальність. На думку вченої, сучасні дослідження мистецтва виходять в соціум, але на відміну від вульгарного соціологізму, який був ідеологізмом 30-х років вписуються у феміністичний дискурс, дискурс прагматики, психоаналізу, семіотики, неомарксизму. Ганс Бельтінг вважає, що дослідження будь-якого візуального об'єкту не може зводитись лише до кодів та означаючих систем (за Ж. Бодріаром, Р. Барт та ін. прихильників французького постструктуралізму). Вчений виступає проти думки Бодріара, вказуючи, що не можна розділяти образ від реальності, адже не може реальність існувати сама по собі, а образ бути окремо. Тобто візуальні артефакти надають можливість розуміти людську поведінку, яка, в свою чергу, апелює до емоційного та раціонального виміру досвіду [1]. Тому артефакти модних інновацій також піддаються ширшому міждисциплінарному аналізу.

Приклад характерних умов при здійсненні стильового формотворення в одязі наведено в таблиці (див. Табл. 1). Концептуальні означення сучасного стильового прояву здійснено на прикладі чотирьох стилів: класичного, романтичного, фольклорного та спортивного. Вибір цих стилів зумовлений найбільшою їх популярністю в сучасній моді.

Висновки. Отже, виявлені ознаки стильового формотворення як результату творчості, визначаються в апеляції до методологічного означення художнього стилю за О. Лосевим, в контексті сучасного розуміння "візуального повороту". Цей підхід виявляє ознаки стильового формотворення модних інновацій та дозволяє визначати та класифікувати їх відмінності в сучасних номінаціях. Концептуальні означення сучасного стильового прояву здійснено на прикладі чотирьох стилів: класичного, романтичного, фольклорного та спортивного. Вибір цих стилів зумовлений найбільшою їх популярністю в сучасній моді. Визначено класифікацію візуального означення стильового

формотворення модних інновацій відповідно до основних умов здійснення художнього стилю, а саме: образу, ідеї, змісту, форми, естетичності, художньо-технічних прийомів, структури, результату моделювання, методу, органічності, одиничності, множинності, узагальненості, індивідуального і суспільного, відображення дійсності, впливу на дійсність.

Таблиця 1

**Класифікація відмінних формотворчих ознак стилю в одязі
(за методологією О. Лосєва)**

Умови здійсненості стилю	Сучасні означення стилевих проявів в одязі			
	Класичний стиль	Романтичний стиль	Фольклорний стиль	Спортивний стиль
образ (предмету)	Уніфікація жіночого та чоловічого. Впевнений, чіткий (приклад, фемістичний жін. одяг)	Жіночий, Вразливий чутливий, мрійливий, хиткий. Нарочиста демонстрація жіночності	Глибинний, обереговий, семантично означений, усталений	Уніфікований жіночий та чоловічий, рушійний
ідея (змістовне призначення, функція)	Офіційно-діловий	Невимушений, нерегламентований	Традиційний, історичний	Активний
зміст (предмету) / призначення	Ділові зустрічі, робота в офісі, "де-факто"	Відпочинок, прогулянки, неофіційні зустрічі	Демонстрація національних, етнічних та історичних рис	Активний відпочинок, заняття спортом
форма (предмету) (формотворення в контексті площинної форми та характеристики матеріалів відносно іншого)	Локанічна, стримана. Домінування чітких, геометричних рішень (прямокутники, квадрати) при виготовленні жакетів, брюк, сорочок, суконь (костюмний, платтяний асортимент).	Достатня кількість свободи облягання. Перевага м'яких, пластичних ліній (трансформовані прямокутники – трапеції, овали, м'які ламані ін.) Матеріали тікучий, спадаючий, м'який	Перевага простих геометричних форм, нашарування, трансформації форми на края. Зовнішній вплив на форму: підв'язування, стиснення, підхоплення Матеріали формостійкі, пружні	Домінування простих зовнішніх форм наближених до тіла людини з внутрішнім, більш складним композиційним наповненням – діагоналі, смужки, ламані лінії та ін. Матеріали м'які, еластичні, легкі
естетичне (зовнішнє як прояв внутрішнього)	Зібраність, чіткість, серйозність, строгість	Мрійливість, лагідність, м'якість, легковажність	Традиційність, усталеність, родова цінність	Рушійність, спрямованість, динамічність
художньо-технічні прийоми (конструктивні, конфекційні, технологічні, декоративні)	Лінії конструкції переважно прямі, чіткі. Матеріали, полотна переважно з натуральних волокон. (можливі незначні домішки) Технологічне виготовлення відповідає усталеним нормам. Декративні	Лінії конструкції – прямі так і пластичні. Матеріали, полотна не обмежуються натуральними. Технологічне виготовлення допускає експерименти та нетрадиційність рішень. Наявність декоративних	Лінії крою конструкції притаманні традиційному народному одягу. Матеріали ідентичні або асоціативно нагадують традиційний. Технологічне виготовлення близьке до національного. Декоративні прийоми	Конструкції переважно обмежені великою кількістю деталей, переважають підрізи та вставки для забезпечення зручності. Матеріали в основному еластичні, м'які. Технологічне виготовлення

	оздоблення присутні, проте є лише доповненням	деталей не обмежується	асоціативно та стилістично близькі до національного одягу	відповідає вимогам. Декоративне оздоблення мінімізовано, направлено на візуальні відмінності
структура (структура предмету як єдино-роздільна цільність)	Наявність жакету, брюк, жилету, спідниці, блуз сорочкового крою та ін. Стримана кольорова гама матеріалу, переважно без малюнка	Наявність елементів у вигляді рюшів, воланів, склад, бантів, драпіровок... Пастельна, вишукана кольорова гама. Часте застосування орнаментальних, візерунків, принтів...	Наявність (трансформація) конструктивних, декоративних, семантичних, кльоротиіповихі елементів національних, етнічних костюмів	Наявність контрастних вставок, функціональних застібок. Переважно: брюки, светри, шорти, майки, іноді жакети та спідниці. Контрастне поєднання насичених кольорів.
результат моделювання	Зразком, прототипом є чоловічий англійський костюм середини XIX ст.	Прототип – багатогранний чуттєвий образ епохи романтизму	Зразком є декоративно-прикладне мистецтво народу (національне вбрання, предмети вжитку, образотворче мистецтво...)	Зразком є одяг спортсменів з різних видів спорту
метод (спосіб конструювання художнього твору)	Має власні художні засоби відтворення, один з яких композиція костюма, що зосереджена на прямому або напівприталеному силуеті, відкладному комірі та лацканах, традиційному розміщенні талії, пропорційній лінії плечей. Доповненням є краватка, сорочка, шийна хустина	Художні засоби відтворення виявляються в великій кількості використання декоративних елементів, силует може бути як прямий так і будь який інший. Талія чітко не визначена. Крій – складний, симетричний так і несиметричний. Колірне рішення створює додатковий грайливий настрій	Визначається використанням традиційних, етнічних, фольклорних елементів при формотворенні, збереженні традиційних пропорцій елементів одягу, йогопризначення, використання семантичного та орнаментального декорування. Використання натуральних природних кольорів.	Художні засоби сореджені на збереженні гармонійного та ергономічного формотворення з урахуванням трендових напрямків в дизайні одягу.
органічність (організм є таким, що має як замінні так і незамінні частини – виявлення константного та модифікаційного простору)	Як правило константним, тобто не замінним є чіткі лінії крою, мінімальні декоративні та оздоблювальні елементами. Модифікаційним є	Константним лишається наявність великої кількості вільно спадаючої тканини: рюшів, оборок, драпіровок. Модифікаційним залишається ширина, довжина,	Константним залишається усталеність традиції, глибинні інтуїції заковані в формотворчих елементах. Модифікаційним є зміна пропорції	Константним є наближення одягу до тіла людини, простий крій, який не обмежує рухи людини, й забезпечує функціональне призначення.

	незначна зміна довжини, ширини, прилеглості, та лінія плеча та ін.	прилеглість силуету та ін.	формотворчих елементів, довжин, ширин, композиційне рішення декоративних елементів та ін.	Модифікаційним є незначна зміна ширин, довжин, трансформація декоративних та функціональних елементів та ін.
одиничність,	комір, лацкани, кишені, пілочка, спинка та ін.	рюші, волани, банти, пілочка, рукав, спинка та ін.;	вишивка, шнури, пояс та ін.	капюшони, кишені, застібки-змійки та ін.
множинність,	силует, об'єм, довжина; крій жакету, рукавів, брюк, спідниці	силует, об'єм, довжина; крій сукні, рукавів, спідниці, блузи та ін.	силует, об'єм, довжина; крій сукні, брюк, сарафану та ін.	силует, об'єм, довжина; крій майки, штанів, шортів, светру та ін.
узагальненість	тонове рішення (світлий, темний), приналежність до статі та віку (жіночий, чоловічий, дитячий)	тонове рішення (світлий, темний), приналежність до статі та віку (жіночий, чоловічий, дитячий)	тонове рішення (світлий, темний), приналежність до статі та віку (жіночий, чоловічий, дитячий)	тонове рішення (світлий, темний), приналежність до статі та віку (жіночий, чоловічий, дитячий)
індивідуальне і суспільне	Іманентне проявлення дизайнера при створенні одягу з урахуванням прототипу моделювання та соціо-психо-економіко-культурного становища	Індивідуальне, іманентне проявлення естетичного артефакту мрійливості, легкості з урахуванням прототипу моделювання, соціо-психо-економіко-культурного становища	Індивідуальне проявлення при реконструктивному підході – максимальне збереження національного та етнічного, при трансформативному – іманентне проявлення етнічного (з урахуванням прототипу моделювання, соціо-психо-економіко-культурного становища)	Особисте відчуття динамічності із збереженням характерних елементів одягу для спорту (з урахуванням прототипу моделювання, соціо-психо-економіко-культурного становища)
відображення дійсності	Характеристики та властивості матеріалів спільно з сучасними методами виготовлення, визначаються трендовими напрямками в моді	Трансформація та видозмінення образу з урахуванням сучасних технологій в контексті історичного розвитку	Інноваційність технологій і методів проявляється в матеріалах, в способах виготовлення, декоруванні	Інноваційні технології виготовлення матеріалів, полотен з урахуванням вимог до експлуатації
вплив на дійсність	Формотворчі особливості виступають певним тоталітарним обмеженням психо-емоційного стану – серйозності, зібраності, порядку	Вплив на дійсність спонукає до характерної зміни психоемоційного стану – легкості, мрійливості...	Знаково-символічне наповнення елементів, архаїчне значення яких визначає певну приналежність до соціуму, роду, нації	Домінування більш широкого, вільного впровадження та використання за рахунок підвищення утилітарних властивостей

Подальше застосування класифікації відмінних формотворчих ознак дозволяє розширити та поглибити розуміння номінації стилю в модних інноваціях.

Література

1. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
2. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.
3. Вебер М. Основные социологические понятия / М. Вебер // Избранные произведения; пер. с нем.; сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайденоко; коммент. А. Ф. Филиппова. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
4. Григорян А. П. Художественный стиль и структура образа / А. П. Григорян; А Н Арм.ССР, Ин-т лит-ры им. М. Абеяна. – Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1974. – 307 с.
5. Земляная И. А "Модная" история : [электронный ресурс] / И. А. Земляная // Общеобразовательная школа I–III ступеней № 40 города Симферополя. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://simf40.krivedu.com/ru/article/modnaya-istoriya-17-razdel-stil-neobarokko-modern-.html>. – Название с экрана.
6. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер. – М.: Бизнес-книга, 1995. – 702 с.
7. Культурология. XX век: Энциклопедия / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит; отв. ред. Л. Т. Мильская. – СПб.: Univ. kn., 1998. – Т. 2: М-Я. – 446 с.
8. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К.: "Collegium", "Киевская Академия Евробизнеса", 1994. – 288 с.
9. Мещеркина-Рождественская Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений : [электронный ресурс] / Е. Мещеркина-Рождественская // Институт психологии Российской академии наук. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.ipras.ru/cntnt/rus/novosti/novosti_na/n354.html. – Название с экрана.
10. Moda и стиль : современная энциклопедия / ред. кол.: М. Аксёнова и др. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007. – 480 с.
11. Словник української мови. [В 11 т.]. Т. 9 : С / ред. І. С. Назарова та ін. – К.: Наук. думка, 1978. – 916 с.
12. Ятина Л. И. Moda как фактор формирования стиля жизни : дисс. ... канд. социолог. наук : 22.00.04 / Л. И. Ятина. – СПб., 2001. – 168 с.
13. Goethe J. W. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl / J. W. Goethe // Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden. (S. T. M. 1788. Octobr. S. 32. u. Nov. S. 97.). – Режим доступа: https://www.uniue.de/lyriktheorie/texte/1789_goethe.htm

References

1. Bel'ting Kh. Obraz i kul't. Istoriia obraza do epokhi iskusstva / Kh. Bel'ting. – M.: Progress-Traditsiia, 2002. – 748 s.
2. Vinogradov V. Problema avtorstva i teorii stiliei / V. V. Vinogradov. – M.: Goslitizdat, 1961. – 614 s.
3. Veber M. Osnovnye sotsiologicheskie poniatii / M. Veber // Izbrannye proizvedeniia; per. s nem.; sost., obshch. red. i poslesl. Iu. N. Davydova; predisl. P. P. Gaidenko; komment. A. F. Filippova. – M.: Progress, 1990. – 808 s.
4. Grigorian A. P. Khudozhestvennyi stil' i struktura obraza / A. P. Grigorian; A N Arm.SSR, In-t lit-ry im. M. Abegiana. – Erevan : Izd-vo AN ArmSSR, 1974. – 307 s.
5. Zemlianaia I. A "Modnaia" istoriia : [elektronnyi resurs] / I. A. Zemlianaia // Obshcheobrazovatel'naia shkola I–III stupenei № 40 goroda Simferopolaia. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://simf40.krivedu.com/ru/article/modnaya-istoriya-17-razdel-stil-neobarokko-modern-.html>. – Nazvanie s ekrana.
6. Kotler F. Osnovy marketinga / F. Kotler. – M.: Biznes-kniga, 1995. – 702 s.
7. Kul'turologiia. XX vek: Entsiklopediia / gl. red., sost. i avt. proekta S. Ia. Levit; отв. red. L. T. Mil'skaia. – SPb.: Univ. kn., 1998. – Т. 2: М-Іа. – 446 s.
8. Losev A. F. Problema khudozhestvennogo stilia / A. F. Losev. – K.: "Collegium", "Kievskaiia Akademiia Evrobiznesa", 1994. – 288 s.
9. Meshcherkina-Rozhdestvenskaia E. Vizual'nyi povorot: analiz iinterpretatsiia izobrazhenii : [elektronnyi resurs] / E. Meshcherkina-Rozhdestvenskaia // Institut psikhologii Rossiiskoi akademii nauk. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://www.ipras.ru/cntnt/rus/novosti/novosti_na/n354.html. – Nazvanie s ekrana.
10. Moda i stil' : sovremennaia entsiklopediia / red. kol.: M. Aksenova i dr. – M.: Mir entsiklopedii Avanta+, 2007. – 480 s.
11. Slovyuk ukrainskoi movy. [V 11 t.]. Т. 9 : S / red. І. S. Nazarova ta in. – K.: Nauk. dumka, 1978. – 916 s.
12. Iatina L. I. Moda kak faktor formirovaniia stilii zhizni : diss. ... kand. sotsiolog. nauk : 22.00.04 / L. I. Iatina. – SPb., 2001. – 168 s.
13. Goethe J. W. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl / J. W. Goethe // Fortsetzung der Auszüge aus dem Taschenbuche eines Reisenden. (S. T. M. 1788. Octobr. S. 32. u. Nov. S. 97.). – Режим доступа: https://www.uniue.de/lyriktheorie/texte/1789_goethe.htm

ЕТЮДИ НА ПЛЕНЕРІ

У статті розкривається етюд, як особливий вид мистецького твору і етапи реалізації сформованого художником мистецького задуму. Охарактеризовано процес роботи над етюдом з його послідовними етапами – від ідеї творчого задуму, мотивації, через композицію, колористику, технічні прийоми. Сконцентровано увагу на особливостях зображувальних засобів реалізації осмисленого твору. Теоретичні основи, положення і їх трактування підкріплені практичними прикладами з досвіду автора та класиків світового мистецтва. Вони спрямовані на формування у студентів мотивації й необхідності набуття якостей самодостатності і самобутності під час навчання. Стаття буде цікавою для студентів і викладачів мистецьких навчальних закладів.

Ключові слова: етюд, пленер, живопис, мистецький задум, мотив, мотивація, композиція, колористика, зображувальне середовище, самобутність.

Скаканди Юлій Юлієвич, доцент кафедри рисунка Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна имени М. Бойчука, Заслуженный художник Украины

Етюды на пленэре

В статье раскрывается этюд, как особый вид художественного произведения и этапы реализации сформированного художником художественного замысла. Охарактеризован процесс работы над этюдом с его последовательными этапами – от идеи творческого замысла, мотивации, через композицию, колористику, технические приемы. Сконцентрировано внимание на особенностях изобразительных средств реализации осмысленного произведения. Теоретические основы, положения и их трактовка подкреплены практическими примерами из опыта автора и классиков мирового искусства. Они направлены на формирование у студентов мотивации и необходимости приобретения качеств самодостаточности и самобытности во время учебы. Статья будет интересна для студентов и преподавателей художественных учебных заведений.

Ключевые слова: этюд, пленэр, живопись, художественный замысел, мотив, мотивация, композиция, колористика, изобразительная среда, самобытность.

Skakandiy Julii, Assistant Professor of Drawing of the Mykhailo Boychuk Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design, Honored Artist of Ukraine

Sketch in the open air

The article deals with the problem of creating a scene, as a special kind of art as a process of realization of the formed artist creative idea. It described the process of working on the sketches with his successive stages. In particular, focus on the methodological analysis of the origin of the creative idea, motivation, composite construction, of color, the use of techniques and visual means to implement meaningful work.

Theoretical basis of the provisions and their interpretation by practical examples from the experience of the author, and the classics of world art. They are aimed at developing students' motivation and the need to acquire the qualities of self-sufficiency and identity, skills, personal, original and unique vision and image of the artwork. In the practice of painting is not particularly important method of creating sketches, as the initial fundamental element of this work, as a product of artistic materialization plan. On reflection, understanding and interpretation of artistic studies, awareness of its importance as figurative elements, picturesque part of the work depends on the level of preparedness and readiness of professional degree student or professional artist to perform painting work, which would be the form, content and artistic quality and other dimensions meet the requirements high art was appreciated in a creative environment.

Modern art history approaches on different interpretations concept, significance and location studies, while working on the artwork, no single technical and technological approaches to etude. Therefore, the applied aspect it affects different levels of professional training of students, and provides an analysis of differences in etude art works presented on screenings, exhibitions and more.

To improve the efficiency and quality of students, formation of the world and encouraging them to explore their own independent creative vision depicted environment, self-provision their own natural talent necessary to ensure their appropriate and teachers with modern teaching materials. It actually stems from the requirements of the Bologna education system aimed at self-development, self-sufficiency personality of the artist recognition for entry in a particular social environment

The purpose of the article is to analyze existing views, interpretations, interpretations conceptual, organizational and technological approaches to creating sketches for the formulation of scientific-methodological and applied educational recommendations. The author has attempted to find appropriate generalizations and offer their own ideas and proposals for a etude and prepare students on the subject.

In the process of formation of professional art world student is extremely important to the creation and performance studies, as a fundamental phase of artistic design. Actually Etude begins the process of motivating creative ideas materialize display and playback of the events and objects of protection.

While working on the sketches, it improves their original singer ideas and techniques and skills deeper, logical, brighter images of nature. In other words study is an important means of addressing motivation, composition, coloristic and technical ideas of the author.

The most important is choosing nature – Figurative environment, especially the motive and means of compositional and coloristic its decision, the scope and degree of its completeness. The most important thing in painting – truthfully convey the phenomena of life and nature, and reflect as much as possible and sharper those feelings that evoke the artist's perception of reproducible phenomena of the world.

Fine Arts – is the among the arts, it is in no one's hands does not tolerate indifferent craft. Flippant attitude to the choice of motive – usually the result of inadequate perception of reality Figurative world. Flippant attitude to the choice of motive – usually the result of inadequate perception of reality Figurative world.

Difficult question is when the study be considered complete? As required extensive practical experience to stay on time. Some believe that the study should not be considered complete work if it is not written all the details. Others, however, believe that the details do not matter and that only general important wide ratio of colors, shapes. In the first case, come to the opinion that the details are not ends in themselves, do not interfere, and enhance the overall impression. Otherwise – when widespread pictorial concept and solution conveys a sense of the author so that there is no need for a large number of parts. Whatever the artist's temperament and conviction, the finished work should be passed as the state of nature, and attitudes of the artist. That's when we get evidence that the study done skillfully enough and it can be competitive in a recognized artistic environment works. Article will be usefull for students and of teachers artistic educational institutions. .

Key words: Sketch, Works, Painting, artistic idea, motive, motivation, compositions, coloristics, artistic environment.

Головною метою статті є осмислення етюду, як основного компонента живописної структури твору, вміння використовувати її об'єднуючі й узагальнюючі властивості з образотворчими завданнями – поглиблення знань професійної грамоти, розширення художніх можливостей при відображенні багатогранних явищ природи, багатства її гармонійних колірних ситуацій.

В розвитку теорії і практики живопису на пленері особливе місце належить [англійському живописцю початку XIX ст.. Д. Констеблю]. Особистий досвід видатного майстра пейзажу і ряд його висловлювань з питань методики живопису з натури лягли неоцінним внеском у розвиток реалістичної школи образотворчого мистецтва.

Як відзначають дослідники А. Д. Чеюдаєв і О. А. Ляковська, художні принципи Констебля, і зокрема його практичний метод вивчення живопису на пленері, слугували прикладом для багатьох вихованців ряду європейських художніх шкіл в 30-60-ті роки XIX ст.

Значних успіхів в розвитку пленерного живопису досягнули [художники так названої барбізонської школи – представники реалістичного художнього напрямку французького пейзажного живопису 30-60-их років XIX ст.] Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Діаз, К. Тройон і т. д.

Значне місце в розвитку теорії і практики вивчення живопису на пленері належить [видатному художнику-педагогу П. П. Чистякову]. У своїй педагогічній діяльності він найбільш ґрунтовно поєднував традиції академічного навчання з принципами реалізму. У цьому його головна заслуга і як теоретика і як педагога.

У практиці живопису чи не найбільшого значення набуває процес створення етюду як початкового основоположного елементу художнього твору та як продукту матеріалізації мистецького задуму. Від осмислення, розуміння і мистецького тлумачення етюду, розуміння його значення як образотворчого елементу, складової частини живописного твору залежить рівень підготовленості і ступінь професійної якості студента чи фахівця-художника до виконання живописного твору, який би за формою, змістом та іншими характеристиками відповідав задуму і був високо оцінений у мистецькому середовищі.

В сучасній мистецькій літературі – науковій і освітній – по-різному трактуються поняття, значимість і місце етюду, а також деякі технічні й технологічні підходи його створення. Це впливає з різного рівня доінститутської підготовленості студентів, з аналізу етюдних творів представлених на переглядах, виставках тощо [1; 4; 5].

Для поліпшення ефективності і якості підготовки студентів, формування у них відповідного світогляду з спонуканням до самостійного вивчення власного творчого бачення зображуваного середовища, самореалізації творчих резервів природного таланту, потрібні відповідні сучасні навчально-методичні посібники. Болонська система освіти вимагає новітніх методичних заходів, спрямованих на саморозвиток, самодостатність та набуття особистісних якостей, які так потрібні фахівцям.

Тому доцільно більш детально сконцентрувати увагу на аналізі наявних поглядів, трактувань, понятійних тлумачень, організаційних і технологічних підходів до створення етюдів задля надання науково-методичних і освітньо-прикладних основ. Адже фахове, особистісне бачення методики

навчання педагогом є особливо важливим в контексті підготовки студентів у вузах мистецького спрямування.

Упродовж багатовікової практики живопису, етюду, як первинної складової цілісного твору чи окремого предмету мистецтва, надавалось особливе значення. У процесі еволюційного розвитку видів образотворчого мистецтва він зазнавав постійного удосконалення. Відбувся тривалий процес видозмін у творчих підходах, композиційних і технічних засобах, який триває і в наш час.

Проаналізувавши значну кількість літературних джерел з цієї проблематики, використавши матеріали конференцій, семінарів, диспутів, власний досвід роботи зі студентами, можемо сформулювати відповідні висновки щодо окремих теоретичних положень, зокрема дефініцій, що є дуже важливими для формування понятійного апарату студентів.

Етюд як першооснови творення живопису, його складової частини, а часто – окремого твору, традиційно надається надзвичайно велике значення в сфері мистецької освіти і художньої практики. Є багато різноманітних наукових розробок, літературних матеріалів, збірників конференцій тощо. Проте фундаментальних праць, які були би хрестоматійними, не створено. Украй мало навчально-методичних розробок, прикладних, технічних, технологічних. Тому важливо сучасним авторам, які займаються подібною проблематикою заповнити наявні прогалини зі сподіванням на подальші розробки й публікації в цьому напрямі.

Оскільки від розуміння предметної сутності поняття "етюд" залежить особливість і оригінальність передачі форми й змісту етюду, його смислове, композиційне й колористичне оформлення. В цьому контексті розглянуто організаційні, освітньо-методичні, технічні і технологічні підходи щодо створення етюду.

У формуванні мистецького професійного світогляду студента надзвичайно важливе значення має створення й виконання етюду як основоположного етапу створення і реалізації мистецького задуму. Власне з етюду починається процес мотивації матеріалізації творчої ідеї відображення й відтворення описуваних подій і предметів середовища.

Під етюдом (франц. Etude – начерк) здебільшого, розуміють виконаний з натури мистецький твір, що набув початкове (для подальшого удосконалення) чи закінчене значення в якості самостійного твору [3].

Працюючи над етюдом, його виконавець удосконалює свої первинні задуми і технічні прийоми й навички глибшого, логічнішого, яскравішого зображення натури. Іншими словами, етюд є важливим засобом вирішення мотиваційних, композиційних, колористичних і технічних задумів автора.

Найбільш важливим є правильний вибір натури – зображувального середовища, насамперед мотиву й засобів композиційного і колористичного його вирішення, масштаб й ступінь його завершеності. Також необхідним у роботі з натури є вибір мотиву.

На перший погляд, написання етюду розглядається як проста річ. Сподобався краєвид – сідай і малуй. Здебільшого художник досягає успіху, якщо пише із задоволенням, але бувають випадки, коли художник приносить етюд додому і не бачить в ньому ані краплини свого першого враження від натури. Тому фахівцеві потрібно, передусім, визначитись з метою – задля чого він почав роботу. Мета живопису полягає не лише в тому, щоб написати гарну картину, яку можна вставити в рамку і повісити на стіну, саме в цьому має бути переконаний студент, виходячи з відповідних практичних знань, отриманих на заняттях під час виконання академічних завдань.

Найголовніше в живописі – правдиво передати явища життя і природи, виразити в зображуваному сильніше і гостріше творче бачення явищ зовнішнього світу. Образотворче мистецтво є особливим серед інших видів мистецтв, адже воно ні в чийх руках не терпить байдужого ремісництва. Так, легковажне ставлення до вибору мотиву зазвичай є результатом недостатнього сприйняття реалій зображувального світу.

Помилковою тезою для художників-новаторів, а іноді і досвідчених майстрів, вважати, що "кількість обов'язково перейде в якість". Задля цього художник намагається написати якомога більше етюдів. Часто буває, що кількість етюдів росте, а якість, на жаль, залишається не найкращою. Багато художників не тільки самодіяльних, а й часто й фахівців, що мають повну школу, вважають, що справжні мотиви, які заслуговують на особливу увагу, перебувають за "тридев'ять земель".

Це зовсім не так. Адже життя навколо нас: небо, земля, люди, тварини, будови – все що ми бачимо щодня може бути об'єктом зображення. Можна байдуже пройти повз цікаве явище природи, а можна зупинитись, замислитись, придивитись і побачити казковий світ довкілля, краєвиди якого сприймаються з великим задоволенням. Уміння сприймати своїм мистецьким оком художника звичайну дорогу, дерево на тлі блакитного неба, і в простому, часом ніби непримітному, знаходити щось особливе – один із найзагальніших методів образотворчого мистецтва.

Таким чином, чим частіше і прискіпливіше художник буде вдивлятися в оточуюче його життя і відображати його, тим більше він буде бачити в ньому найдивовижніших мотивів. Не варто боятися відобразити натуру так, як ніхто ще до вас її не сприймав!

Під час вибору мотиву головне – не закрити доступ живим враженням від натури, не спиратися на готові схеми. Треба намагатися забути про побачені колись загальновідомі картини і репродукції й при світоглядному розмірковуванні, наприклад, над сосновим лісом, не обов'язково пов'язувати це з відомим твором художника І. Шишкіна.

Відомий імпресіоніст-француз Клод Мане, приїхавши до Лондону, написав картину "Туман на Темзі", тим самим викликав здивування англіїців: бо туман на картині не сірий, а лілово-багряний [1; 2]. Ван-Гог, Гоген, Моне і багато інших імпресіоністів мали сміливість писати світ таким, яким бачили тільки вони.

Відвідаючи виставки, деякі не досвідчені в живописі глядачі обурюються, коли бачать на картинах блакитні або фіолетові дерева, бо їм зазвичай відомо, що листя влітку завжди зелені. У психологічній площині банального бачення це знання про те, що аналогічно випадку з картиною "Туман на Темзі", дерева – зелені, туман – сірий, і сприймання цього є незмінно правильним.

Безпосередність, відсутність впливу усталених догм є головним у роботі талановитого митця. Такі якості варто і потрібно розвивати у власній особі. В такому разі художник стає самодостатнім, самобутнім, оригінальним.

Вибираючи мотив, необхідно бути дуже уважним до всього довкола, до найдрібніших деталей, бо часто з дрібничок вимальовуються "родзинки", які надають твору особливе, часто захоплююче значення.

Живописця має цікавити і широкий ландшафт, і просторі лани, і поля соняшників, і хмарки на блакитному небі, і багато іншого, на перший погляд ніби звичайного для людини. Із всього різноманіття оточення він повинен вибрати те, що на його думку є найбільш виразним і яскравим. Так, художник О. Іванов у своїх чудових роботах з натури яскраво і багатогранно відображав довколишню природу. Він із захопленням зображував безмежну дальину або знаходив чарівну красу в найзвичайнісній гільчці. Навіть у цьому виявився його великий самобутній талант живописця.

Н. Кримов часто сміливо і оригінально писав звичайнісінькі дахи будинків і створював завдяки своїй майстерності хвилюючі художні твори. Так сприймають природу справжні великі майстри пейзажу. Варто зазначити, що творчість починається не з моменту торкання пензля до полотна, а набагато раніше. Це потрібно взяти за аксіому кожному художникові! Вивчення життя, пошук мотиву майбутнього твору безпосередньо впливають на його кінцевий результат.

При виборі мотиву визначаються, в основних рисах, композиція і колірний задум майбутнього твору, які виражаються через почуття і головний задум художника. Адже коли фахівець приступає до роботи над картиною, у його свідомості уже існують у загальних рисах образи майбутнього твору, які узагальнюючись поступово відтворюються на полотні.

Іноді для вибору мотиву початкуючі художники користуються рамкою, так званім "видошукачем". Однак у такому разі потрібно пам'ятати: явно видиме неможливо сприймати як дещо беззаперечне, яке потрібно лише перенести на полотно. Таке помилкове бачення може призвести до сліпого копіювання натури. Варто пам'ятати: художник не є фотографом, тому головним у творі має бути особистісне, образне мислення митця. Власне бачення процесу автор викладає у картинах, методичних порадах.

При виборі мотиву і в подальшій зображувальній роботі намагайтеся відчувати характер місцевості, відображених предметів, стан природи. Це зобов'язує бачити все в цілому і одночасно бути уважним до характерних деталей.

Отже, завдання полягає у виявленні характеру зображуваного, що дисциплінує роботу, так би мовити, "комплектуючих", допомагає відокремити головне від другорядного і таким чином акцентувати увагу на суттєвому, найбільш важливому.

Потрібно вміти знаходити красу в найменш очікуваних, а часом – у найбільш звичайних речах. Не обов'язково за мотивом йти на край світу. Часом найгарніший, найцікавіший об'єкт зображення може бути в двох кроках від вас. Варто завжди бути готовим до творчого сприйняття натури і не на мить не розлучатися з кишеньковим альбомчиком для начерків. З таким альбомчиком слід йти на природу для вибору мотиву і робити зарисовки, поки не буде повної ясності задуму.

Краще за все спочатку робити начерки з кожного місця, що зацікавило вашу увагу. Можливо, на це можна витратити не один день, адже цікавих місць так багато, що важко одразу розібратися у низці вражень від натури. Дома, в спокійній обстановці, коли вас не будуть відволікати безперервно нові і нові враження, стане ясно, який мотив вам хотілося б написати понад усе, і ви зумієте зробити правильний, найбільш прийнятний і оптимальний, вибір.

І ось мотив вибрано. Не варто одразу писати етюд, не обміркувавши фундаментально завдання. Перш ніж почати роботу, доцільно дуже серйозно поставити перед собою завдання, для розв'язання якого художник власне і буде писати етюд.

Безумовно, може статися й так, що вже при першому спілкуванні з натурою вибраний мотив явно буде переважати над іншими. Тоді слід неодмінно перейти до наступного етапу роботи, який буде полягати в тому, що митець виконує рисунок визначеного мотиву з натури. В цьому ви шукаєте, уточнюєте композицію майбутнього твору, його просторове і колірне вирішення.

Знаний майстер живопису П. Кончеловський надавав великого значення попередньому рисункові, у якому не лише передається перше враження від натури, а й осмислюється композиція майбутньої картини. Художник стверджував, що малювати – це розмірковувати про очевидне, усвідомлювати, осмислювати майбутню структуру твору, його об'єм, колір [1].

У таких рисунках не женіться за зовнішнім, за ілюзорною подібністю з натурою, не звертайте увагу на другорядні деталі. Намагайтеся визначити розміщення основних форм і кольорових плям. Коли, ви робите рисунок олівцем або туш'ю, ні на секунду не забувайте й про колір.

Натурні зарисовки – ваша "кухня", підготовка до роботи над картиною і в пошуках композиційного вирішення вам потрібно зробити декілька таких рисунків. З одного місця доцільно зробити багато різноманітних варіантів і в кожному з них може бути свій настрій та своє пластичне бачення. При цьому багато буде залежати від кількості і розміщення кольорових плям і основних форм, які повинні передавати ваші враження і задуми.

Перед тим, як писати фарбами, дуже корисно зробити один, а якщо треба – декілька чорнових ескізів олівцем на папері. Не завадить зробити правильний рисунок на полотні. Поганий, неохайний рисунок обов'язково врешті-решт виявиться. Однак не варто боятися збити рисунок, а потім виправити його пензлем вже під час роботи фарбами [5].

Доцільно завчасно подумати і про колорит етюду, прийняти рішення щодо ладу вибраного мотиву. Про що у своїх роботах зазначали Народний художник України В. Гурин, Заслужений діяч мистецтв України Ю. Ларіонов, Заслужений діяч мистецтв України В. Сергєєв [1; 2; 4].

Всім відомо, що стан природи різноманітний. Наприклад, туманний ранок не схожий за колірним ладом на яскравий сонячний день або на багрянний вечірній захід сонця. В одному випадку етюд може бути вирішений у сіро-блакитній гамі, а іншому – у вохристій, у третьому – у фіолетовій [1].

Завжди враховуйте повітряне середовище і взаємовплив кольорів один на одного. Наприклад, пишучи зелене дерево, слід усвідомити, як під дією оточуючих кольорів і середовища зелений колір ускладнюється і видозмінюється.

Якщо в натурі бачимо декілька відкритих кольорів: наприклад синій, червоний, жовтий, зелений, а художник на своєму полотні просто пофарбує їх відповідними фарбами – синьою, червоною, жовтою, зеленою – це не буде гармонійною передачею. Для уникнення цього недоліку усі відкриті колірні співвідношення необхідно розкласти на допоміжні кольори. Тоді вони будуть сприйматися в етюді в їх природній гармонії і правильно передаватимуть колір предметів. Художникові варто твердо пам'ятати, що, працюючи над етюдом, аж ніяк не можна бути ні одної хвилини бездумним і байдужим. Механічне "списування" предметів ніколи не дасть потрібних результатів. Окрім особистих вражень необхідно керуватися й колористикою – вченням про колірні співвідношення [1; 5].

Етюд з натури – це активне спостереження та аналізування з пензлем в руках. Художник увесь час, коли створює етюд, вишукує, порівнює, сумнівається.

Безперечним є те, що усі предмети несуть у собі не лише сенс, а й пластичний лад, тобто, кожен предмет наділений формою і розміщується в просторі, знаходиться в зв'язку з кольором, формою і положенням інших предметів. Втілення враження художника від натури буде пов'язане з виявленням одночасно пластичного і змістовного у предметах, що зацікавили його.

Окрім того, дуже важливими є питання композиції. Часто роботи художників-початківців страждають одноманітністю: стандартизований формат полотна, на одному рівні у просторі картини зображений горизонт, що стандартизує пропорційність неба і землі в композиції. Часто спостерігаємо нетрадиційні однакові за розміром дерева та ін. Треба усвідомити, що формат і розміри полотна не повинні бути випадковими. Саме поле картини має допомагати виразити відчуття довколишнього середовища, яке художник передає через свій етюд.

У одному випадку потрібне полотно вертикальне, в іншому – горизонтальне або квадратне. Продумайте завчасно можливості найбільш виразного розміщення в площині полотна предметів, світла і тіні, колірних акцентів.

У пейзажі, зазвичай, взаємодіють дві основні маси – небо і земля. У недосвідченого художника дуже часто одну половину полотна займає небо, а іншу половину – земля. Лінія горизонту ділить полотно на дві рівні частини. Внаслідок цього створюються дві однакові за масою кольорів площини. При тому кожна з них зосереджує на собі увагу однаковою мірою. Внаслідок цього, композиція етюд розпадається ніби на дві частини, втрачаючи виразність та цілісність сприйняття.

Уявімо, що перед нами небо, земля, одне дерево на передньому плані, інше – на дальньому. Художник пише небо, дивлячись виключно на небо, потім – переднє дерево, дивлячись лише на нього, не порівнюючи їх з іншими елементами пейзажу, тоді етюд ніколи не вийде гармонійним і цілісним. Художникові варто бачити одночасно все, що знаходиться перед ним, уявити, яке значення має той чи інший предмет, та чи інша "колірна" пляма в загальному сприйнятті цілого. Тоді можна змінювати етюд, уточнюючи подібність і різницю між елементами пейзажу. Це має здійснюватися стільки разів, скільки буде необхідно для досягнення поставленої мети щодо створення високомистецького твору.

Складним є питання, коли етюд можна вважати закінченим? Оскільки потрібен великий практичний досвід, щоб зупинитись вчасно. Одні впевнені, що не варто вважати етюд закінченою роботою, якщо в ньому не виписані всі деталі. Інші, навпаки, вважають, що деталі не мають ніякого значення, і що важливі лише загальні широкі співвідношення кольорів, форм. В першому випадку приходимо до такої думки, що деталі не є самоціллю, не заважають, а підсилюють враження від загального. В іншому – коли широке живописне вирішення передає задум і почуття автора так, що немає потреби в великій кількості деталей і етюд не здається сумбурним [3].

У всякому разі, які б не були темперамент і переконання художника, в закінченій роботі повинен бути переданий як стан природи, так і ставлення до неї самого художника. Саме тоді ми отримаємо свідчення того, що етюд виконано достатньо майстерно і він може бути конкурентним серед інших визнаних в мистецькому середовищі творів.

Завершити хотілось би цитуванням із особистої розмови С. Коровіна та В. Бялиницького-Біруля: "У пейзажиста натура капризна: вода і небо позують погано, нетерпляче, тому художнику дуже важливо і форму передати, і дуже швидко, влучно, побачити тон. Не варто надто захоплюватися деталями, а найважливіше – схопити сутність натури, щоб у випадку непередбачуваних обставин, коли продовжувати етюд неможливо – залишилась основна сутність художнього твору" [4, с. 34].

Література

1. Бялиницький-Біруля В. К. Наши учителя. О методе преподавания пейзажа / В. К. Бялиницький-Біруля // Мастера Советского искусства о пейзаже. – М. – С. 31–42.
2. Короткевич С. В. Пленер в пейзажах Александра Иванова / С. В. Короткевич // Труды Всероссийской Академии художеств. – М., 1947. – С. 23–45.
3. Ляковская О. А. Пленер в русской живописи XIX / О. А. Ляковская. – М., 1966. – С. 8–12.
4. Маслов Н. Я. Пленер / Н. Я. Маслов. – М.: Просвещение, 1984. – 110 с.
5. Мельничук І. Ю. Методика викладання живопису та композиції під час літньої сесії / І. Ю. Мельничук. – Міністерство культури України; Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 2013. – С. 30–47.

References

1. Bialynitskii-Birulia V. K. Nashi uchitelia. O metode prepodavaniia peizazha / V. K. Bialynitskii-Birulia // Masters Sovetskogo iskusstva o peizazhe. – M. – S. 31–42.
2. Korotkevich S. V. Plener v peizazhakh Aleksandra Ivanova / S. V. Korotkevich // Trudy Vserossiiskoi Akademii khudozhestv. – M., 1947. – S. 23–45.
3. Liaskovskaia O. A. Plener v russkoi zhivopisi XIX / O. A. Liaskovskaia. – M., 1966. – S. 8–12.
4. Maslov N. Ia. Plener / N. Ia. Maslov. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 110 s.
5. Melnychuk I. Yu. Metodyka vykladannia zhyvopysu ta kompozitsii pid chas litnoi sesii / I. Yu. Melnychuk. – Ministerstvo kultury Ukrainy; Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. – K., 2013. – S. 30–47.

**РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ ПІДТЕКСТУ У ПРАЦІ
"ХУДОЖНЄ СЛОВО НА СЦЕНІ" Р. ЧЕРКАШИНА**

У статті розкривається суть поняття "підтекст" К. Станіславського відомим українським театральним педагогом Романом Черкашиним в його посібнику "Художнє слово на сцені". Вказується на двозначність розуміння цього явища Черкашиним. Акцентується увага на тому, що автор посібника наблизився до трактування підтексту як прихованого змісту. Ставиться проблема усвідомлення понять "літературний підтекст" і "сценічний підтекст".

Ключові слова: внутрішній психологічний підтекст, бачення, внутрішній зміст, внутрішня установка, підтекст мовної дії, тон, Станіславський, Роман Черкашин.

Сорока Іван Іванович, доцент кафедри режиссури Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Понимание понятия подтекста в работе "Художественное слово на сцене" Р. Черкашина

В статье раскрывается суть понятия "подтекст" К. Станиславского известным украинским театральным педагогом Романом Черкашиным в его пособии "Художественное слово на сцене". Указывается на двойственность понимания этого явления Черкашиным. Акцентируется внимание на том, что автор пособия приблизился к трактовке подтекста как скрытого смысла. Ставится проблема осознания понятий "литературный подтекст" и "сценический подтекст".

Ключевые слова: внутренний психологический подтекст, видение, внутреннее содержание, внутренняя установка, подтекст речевого воздействия, тон, Станиславский, Роман Черкашин.

Soroka Ivan, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Understanding the concept of subtext at work "Artistic expression on stage" by Roman Cherkashin

The article reveals the essence of the concept of "subtext" of Stanislavsky by famous Ukrainian theater teacher Roman Cherkashin in its manual "Artistic expression on stage". Duality of the Cherkashin's understanding of this phenomenon is indicated. The author approached guide to the interpretation of subtext as hidden content. We pose the problem of understanding the concepts of "literary subtext" and "stage subtext".

Among the Ukrainian theater theorists concept of "implication" saw M. Karasev, in his book "Stanislavsky and stage speech" (the "Illustrated subtext – the basic premise of converting text on the role of verbal action") and R. Cherkashin at work "artistic expression on stage" (the "Text and subtext"). Both Ukrainian authors followed the teachings of Stanislavsky and considered the implication from the perspective of the founder of theater pedagogy.

For Cherkashyn, subtext (internal psychological) – subtext vision shaped the imagination. Contractor literary text for a live verbal action required: tie words of the text with their imaginative visions of imagination, bringing awareness of their inner meaning, which will further "music language" (intonation) and heard it to the listener. The inner meaning of the words – subtext – is a combination of (communication by Cherkashyn) text of his vision shaped by imagination. This is what is meant by "inner meaning" of words both theorist, then when our time is treated only as subtext hidden inner meaning of words, where "domestic content" is not figurative and emotional idea, vision, and effective, meaningful semantic expression Essentially purpose word, its hidden meaning or direct opposite meaning.

In this case Cherkashin says the same "illustrated subtext" Stanislavsky. He, like Stanislavsky, the subtext is in the stage of awareness, decoding, interpretation of the word, i.e. the phase of work on short, text role.

Cherkashyn confirms this: "The inner psychological meaning wider implication content vocabulary words and phrases. Unraveling feel and identify according to the text of the artwork inside its subtext – the main creative task of the actor and director."

on the interpretation of theatrical subtext still not conscious and not resolved the apparent contradiction that appears following questions (direct answer to which we are still nowhere and no one found): "Yet what is the subtext?". Is it 1) is that under the text ("internal installation", the meaning of words and our attitude, our experiences, visions, everything we decipher and realize on the text, all the text evokes in our minds before their deliverance) or 2) tone, expression that sounds? Finally, to understand this and to clarify the understanding of the concept of theatrical subtext is the main objective of our study.

We see no apparent awareness of existing differences between literary overtones (overtones literary texts designed for reading and understanding when the words expressed by letters, carry information, plot) and subtext theater, stage, performing (text-cues for speech, hearing, verbal sound effect, their emotional and semantic expression). In our understanding of theatrical overtones – it is the tone, sound, "the true sounds of language." It seems appropriate

to anything that is "under the text" continue to call overtones and sound, word-effective, semantic, meaningful expression of the essence of destination should be given to his words, the updated term – subtext-tone. Thus, the subtext – the essence of the text, decoded, found mentally conscious sense opinions. A subtext, tone-intonation opinion expressed by the statements. The implication is always a tone for the audience and the skill of the musician is in a report by subtext subtext-tone listener.

The resulting text vision, understanding and experiences are treated as subtext. But here inconsistency "subjective experience of reality is further manifested in the psychological implications of linguistic action." First, our attitude (subjective experience of reality) is not an additional manifestation and straight. Secondly, since implication of linguistic action, then, respectively, he already sounds (verbal action overtones). And the implication that sounds, that's subtext-tone.

Emotional attitude is a direct implication nature, not its essential properties. Our emotional attitude dictates the tone of the character, is a subtext-tone. We must talk about the correct, exact expression of our emotional state (subtext-through action), and in any case not the intonation. You can not appeal to the ephemeral tone, because you can not define, describe, mark (as in music notes) – it can only "voice", play, repeat, never – to fix once and for all by certain laws, requirements, regulations. (Do not take into account the rules of logical intonation, it is a so-called performing, artistic intonation.).

Intonation mainly conducts search prettiness words, whereas the most important is its emotional content of education effectiveness. So intonation – is someone correctly interpreting, fixation, and subsequently playing it is just copying.

Key words: internal psychological subtext, vision, inner meaning, the internal installation, subtext of speech influence, tone, Stanislavsky, Roman Cherkashin.

Серед українських теоретиків театру поняття "підтекст" розглядали М. Карасьов у своїй книзі "Станіславський і сценічна мова" (розділ "Ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тексту ролі на словесну дію") та Р. Черкашин у праці "Художнє слово на сцені" (розділ "Текст і підтекст"). Обидва українські автори слідували вченню К. Станіславського і розглядали підтекст під кутом зору основоположника театральної педагогіки.

У своїй статті ставимо собі за мету дошукатися суті розуміння поняття "підтекст" провідним українським педагогом і автором одного з найкращих вітчизняних посібників з сценічної мови Романом Черкашином. Не дивлячись на те, що в анотації до посібника зазначається про викладення методики роботи актора і режисера зі словом в руслі системи Станіславського, ми спробуємо віднайти як спільні, так і можливі відмінні погляди в питанні театального підтексту у двох визнаних теоретиків минулого століття.

Вже у вступному слові "від автора" зазначається, що "в першій частині посібника розкривається творча природа живої словесної дії, головним в якій є зв'язок між текстом і внутрішнім психологічним підтекстом, що оживляє слова баченнями образної уяви. Цей внутрішній зміст знаходить вияв не тільки в словах, а й в "музиці мови": у виразності інтонацій, темпоритмів, голосності, тембральних забарвленнях мовного тону" (тут і далі у цитатах курсив і виділення наші. – І. С.) [1, с. 4].

Отож, за Черкашином, підтекст (внутрішній психологічний) – підтекстові бачення образної уяви. Виконавцеві художнього тексту для отримання живої словесної дії потрібно: зв'язати слова цього тексту зі своїми баченнями образної уяви, в результаті чого усвідомлюється їх внутрішній зміст, який складе в подальшому "музику мови" (інтонацію) і доноситься нею до слухача. Внутрішній зміст слів – підтекст – являє собою поєднання (зв'язок за Черкашином) тексту з його баченням образною уявою. Ось що мають на увазі під "внутрішнім змістом" слів обидва теоретика, тоді коли в наш час підтекст трактується виключно як прихований внутрішній зміст слів, де "внутрішній зміст" – це не образно-емоційне уявлення, бачення, а дієвий, значеннєво-змістовний вияв суті призначення слова, його прихований чи протилежний прямому значенню зміст.

У цьому випадку Черкашин говорить про той же "ілюстрований підтекст" Станіславського. В нього, як і в Станіславського, підтекст входить в етап усвідомлення, розшифровки, тлумачення слова, тобто в етап роботи над словом, текстом, роллю.

У вищенаведеному контексті для нас важливим є усвідомлення суті твердження "внутрішній психологічний підтекст". Автор подає його розуміння так: "В живій мові багато важить внутрішній психологічний підтекст. Це та внутрішня установка, що складається у свідомості раніше слів і змушує говорити, діяти словами. Це – те, заради чого говоряться слова" [1, с. 10]. У наведеному висловлюванні Черкашин вже по-іншому трактує підтекст: тепер це вже не підтекстові бачення образної уяви, а внутрішня установка, що змушує говорити, діяти словами, те, заради чого говоряться слова. (У Станіславського: "Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова ролі".) Важливим і новим у автора виокремлюємо "внутрішню установку" на те, що буде сказано. Це вже не "бачення

образної уяви", не бачення слів, а внутрішня установка на зміст цих слів. Бачення відходять на задній план, а то й в загалі втрачають сенс.

Черкашин підтверджує це: "Внутрішній психологічний зміст підтексту ширший словникового змісту слів і фраз. Розгадати, відчувати й виявити за словами тексту художнього твору його внутрішній підтекст – головне творче завдання актора і режисера" [1, с. 10]. Безумовно погоджуємося, що внутрішній психологічний зміст підтексту є ширшим словникового змісту слів. Підтекстом не можуть бути бачення образної уяви, бо вони якраз і виражають прямий, безпосередній зміст слова чи фрази, тим більше бачення ніколи не змушують говорити, діяти словами, і вже явно не можуть бути тим, заради чого говоряться слова. А от внутрішня установка від цих бачень якраз і змушує говорити, діяти словами, бути тим, заради чого говоряться слова. Словами передаються не бачення образної уяви, а саме ця "внутрішня установка". А "внутрішня установка" – це ніщо інше, як наше ставлення до суті того, що будемо висловлювати. Словами ми передаємо своє ставлення, те, "що складається у свідомості раніше слів". Розгадувати, відчувати й виявляти – ці складні дії не може стосуватися бачень образної уяви, адже вони просто бачаться, уявляються. А от наше ставлення якраз і розгадується, і відчувається, і виявляється.

У продовженні перерваної цитати говориться: "Підтекст активно впливає на тон, яким вимовляються слова живої мови" [1, с. 10]. Твердження Черкашина, що підтекст впливає на тон, красномовно підтверджує наше переконання, що підтекст у автора бачиться, усвідомлюється, готується, проживається, але не звучить. Процес утворення "живої мови" за Станіславським та Черкашиним такий: Текст – Підтекст ("внутрішня установка" – ставлення до змісту слів) – Тон.

У цьому контексті вважаємо вкрай важливим вказати, що у тлумаченні театрального підтексту досі не усвідомлене і не вирішене явне протиріччя, що виявляється наступним запитанням (прямої відповіді на яке ми досі ніде і ні в кого не знаходили): "Все ж таки, що таке підтекст?". Чи це 1) все, що під текстом ("внутрішня установка", зміст слів і наше ставлення до нього, наші переживання, бачення, все, що ми розшифруємо і усвідомлюємо під текстом; все, що текст пробуджує в нашій свідомості ще до свого виголошення) чи 2) тон, вираження, що звучить? Остаточно розібратися в цьому і внести ясність в розуміння поняття театрального підтексту є головним завданням нашого дослідження.

Ми вбачаємо явне не усвідомлення існуючої розбіжності між підтекстом літературним (підтекст літературних художніх текстів, призначених для читання й усвідомлення, коли слова, виражені буквами, несуть інформацію, сюжет) і підтекстом театральним, сценічним, виконавським (тексти-репліки для озвучення, слухання, словесна дія звуком, емоційно-значеннєвий їх вияв). У нашому розумінні театральний підтекст – це саме тон, звучання, "правдиві звуки живої мови". Нам видається доречним все, що є "під текстом" продовжувати називати підтекстом, а звуковому, словесно-дієвому, значеннєво-змістовному вияву суті призначення слова слід надати свого, уточненого терміну – підтекст-тон. Отже, підтекст – суть за текстом, розшифрований, виявлений, подумки усвідомлений сенс думки. А підтекст-тон – думка інтонаційно виражена, стверджена. Підтекст-тон завжди для слухача, а майстерність виконавця полягає у донесенні підтексту через підтекст-тон слухачеві.

Черкашин продовжує: "Залежно від тону сказаного психологічний зміст розширюється, сповнюється додаткових, асоціативних значень, які часто навіть протилежні звичайному словниковому значенню слів і фраз [1, с. 10]. Залежно від тону розширюється психологічний зміст, але і тон не може бути сам по собі, без нічого: пустий, нічим не наповнений тон не здатен розширити психологічний зміст, тим більше сповнюватися додаткових, асоціативних значень. Тон сповнюється нашим емоційним ставленням до змісту тексту і стає його носієм, вираженням – художнім словом, з підтекстом-тоном. Та найціннішим в цьому твердженні Р. Черкашина є те, що "додаткові, асоціативні значення" часто виявляють протилежний зміст. Ось цей розширений, сповнений додаткових асоціативних значень психологічний зміст, що звучить, і є підтекстом-тоном у нашому розумінні, а найголовніше – саме в протилежному "звичайному словниковому значенні слів". У цій думці автор наблизився до розуміння явища підтексту як протилежного психологічного змісту слова, чого не спостерігається, як не дивно, у самого основоположника театральної теорії – Станіславського, в його основній теоретичній праці "Мова і її закони". Втім, Черкашин тільки наблизився до цього трактування, та, на жаль, не розвив й не ствердив його.

Продовжуючи, автор говорить: "Сповнений яскравої образності емоційний підтекст збуджує співпереживання слухачів, набагато посилює дієвість слова. І навпаки, формальне проголошення тексту, без уваги до внутрішнього змісту сказаного, згубно позначається на сценічному виконанні навіть найкращих літературних шедеврів" [1, с. 10]. Отже, якщо "підтекст збуджує співпереживання слухачів, посилює дієвість слова" – виходить, підтекст вже звучить? Тут автор суперечить собі, адже щойно він стверджував, що

"підтекст активно впливає на тон", відповідно, – не є ним, отожд, і не звучить. За автором, "образний емоційний підтекст" є "внутрішньою установкою", тобто існує всередині актора, і нам, глядачам, вона не відома і не досяжна, допоки не прозвучить, не виявиться в тоні і не збудить "співпереживання слухачів та набагато посилить дієвість слова". Підтекст-тон – це і є дієвість слова, підтекст наскрізної дії в нашому тлумаченні.

Та автор все ж наполягає, що художнє мовлення "потребує артистичного таланту й майстерності. Їх творчою основою є передусім здатність до образного мислення, активність образної уяви. Творча уява здатна переносити людину в чарівний поетичний світ художнього вимислу:

...один собі
У моїй хатині
Заспіваю, заридаю,
Як мала дитина.
Заспіваю, – море грає,
Вітер завиває,
Степ чорніє, і могила
З вітром розмовляє.
Заспіваю, – розвернулась
Висока могила,
Аж до моря запорожці
Степ широкий вкрили" [1, с. 10].

По-перше, треба чесно відповісти собі: ваша творча уява здатна перенести вас у вашу "хатину", ви можете уявити, як ви один "співаєте, ридаете, як мала дитина"? Не кажучи вже про уявлення абстрактних речей: "море грає", "вітер завиває", "могила з вітром розмовляє", "аж до моря запорожці степ широкий вкрили". По-друге, для чого ці уявлення, і що вони вам дадуть? Геніальний Шевченко змальовує картини своїх уявних бачень чи ділиться своїм станом, доносить своє ставлення до сказаного? Не можливо і не потрібно "творчій уяві" виконавця переноситися в "поетичний світ" поета, тим більше в світ "художнього вимислу". До поетичного художнього вимислу поета ніколи не "дотягнуться" уявні бачення виконавця, їх не порівняєш і не зіставиш. Тим більше коли "об'єктивна дійсність невичерпна в своїй складності й завжди багатозначніша, ніж її відображення в свідомості. В свою чергу суб'єктивне переживання дійсності не вміщається у логіко-граматичні конструкції мови, знаходячи додатковий вияв у психологічному підтексті мовної дії. Художню мову вдало порівнюють з айсбергом. Більша частина якого схована під водою. Зображені словами і тоном голосу сцени, події, різноманітні реалії дійсності сповнюються життя, руху, постають в уяві такими, якими, їх мислено бачить, розуміє і переживає актор" [1, с. 68]. Отже, викликані текстом бачення, розуміння і переживання трактуються як підтекст. Але тут же неузгодженість: "суб'єктивне переживання дійсності знаходить додатковий вияв у психологічному підтексті мовної дії". По-перше, наше ставлення (суб'єктивне переживання дійсності) знаходить не додатковий вияв, а прямий. По-друге: оскільки підтекст мовної дії, то, відповідно, він вже звучить (мовна дія підтекстом). А підтекст, який звучить, це вже підтекст-тон.

"Істотною властивістю підтексту є емоційне ставлення до життєвих фактів, подій, людей. Внутрішнє ставлення до образного змісту мови відіб'ється на способі мови – на виразності інтонацій словесної дії [1, с. 68–69]. Вияв нашого ставлення і є виявленням підтексту наскрізної дії. Емоційне ставлення є безпосередньою суттю підтексту, а не істотною його властивістю. Наше емоційне ставлення диктує характер тону, виявляється в підтексті-тоні. Потрібно говорити про правильний, точний вияв нашого емоційного стану (підтексту наскрізної дії), і в жодному разі не про інтонацію. Не можна апелювати до ефемерної інтонації, оскільки її не можна окреслити, описати, позначити (як в музиці нотами) – її можна тільки "озвучити", відтворити, повторити, і ніколи – зафіксувати раз і назавжди за певними законами, вимогами, правилами. (Не беремо до уваги правил логічного інтонування, мова йде про так звану виконавську, художню інтонацію.)

Інтонування, в основному, веде до пошуку красивості слова, тоді коли найголовнішим є його емоційно-змістова дієвість. Отже, інтонація – це чиєсь потрактування, фіксація, і в подальшому її відтворенні є тільки копіюванням.

Далі автор говорить про іронічний підтекст, хоча, за його попередньою логікою, повинна бути іронічна інтонація, іронічний тон. "Яскравим зразком іронічного підтексту, коли автор свідомо маскує гострий ідейний зміст художнього твору, є сатиричний вірш І. Франка "Сучасна приказка". Авторська іронія приховується за удаваною простодушністю тону. У цьому творі речення-рефрен "Не тратьте, куме, сили, спускайтеся на дно!" повторюється з різним емоційним підтекстом. Спершу – це побутова фраза, сповнена безнадійності, зневіри, на що вказує й жест "махнув рукою": мовляв, усе одно нічого не

допоможе. Пізніше рефрен набуває більшого узагальнення. Усе виразніше просвічується гнівна іронія автора. Чим далі, тим більше вірш сповнюється їдкого сарказму, погрози, неминучості розплати над "доблесними ворогами". Завершенням ідейної спрямованості твору стає останнє повторення трохи зміненого цього разу рефрену – крізь його саркастичність недвозначно прозирає неминучість історичного вироку:

Не тратьте, браця, сили,
Спускайтеся на дно! [1, с. 68–69].

"Іронічний підтекст", "авторська іронія" приховується за удаваною простодушністю тону: тон виявляє форму, якість підтексту і приховує його зміст – "авторську іронію" – авторське ставлення – підтекст-тон. Форма, якість підтексту, якісний вияв ставлення – іронічний, удавана простодушність, безнадійність, зневіра, гнівна іронія. їдкий сарказм. Зміст підтексту, наскрізна словесна дія змістом підтексту, його суттю – погрози, неминучість розплати, вирок: пропадайте, погибайте.

"Розмовна мова у житті неодмінно сповнюється емоційного підтексту. (Доказ того, що мова завжди сповнена підтекстом – виявом нашого ставлення до проголошуваного, і він – звучить. – І. С.) Навіть буденні слова здатні сповнюватись за певних обставин глибокої психологічної змістовності" [1, с. 69]. Глибоку психологічну змістовність слова, його емоційно-дієву значимість ми називаємо підтекстом. Всі слова сповнені завданням і дією – підтекстом-тоном. Автор тут же підтверджує: "За стриманим буденним тоном можуть ховатися бурхливі й глибокі переживання. Часом за гарячністю мови або удаваною щирістю тону свідомо маскується неправда. Емоційний зміст підтексту знаходить різноманітний вияв у живому звучанні мови – вдумливому, зосередженому, серйозному або жартівливому, веселому, безтурботному тощо" (зміст підтексту знаходить вияв у мові. – І. С.). Тут автор плутає форму вираження підтексту (як), з його суттю (що). Зміст підтексту в його суті: "що роблю підтекстом", зміст підтексту не може бути в його емоційності. Емоційність підтексту – це форма його вираження. "За стриманим буденним тоном" (формою підтексту) ховаю бурхливі й глибокі переживання суті підтексту: "за гарячністю мови, удаваною щирістю (формою підтексту), свідомо маскується неправда (зміст підтексту)". Неправдиво про правдиве – суть явища "підтекст".

"Правильно розгадати в художньому творі його внутрішній підтекст і виразно донести образний зміст словесної дії до глядачів – найважливіше творче завдання актора" [1, с. 70]. Чергова неузгодженість: правильно розгадати в творі його внутрішній підтекст і, щоб саме його і донести, автор наголошує на виразному донесенні образного змісту словесної дії, що є, "найважливішим творчим завданням актора". Донесення образного змісту, а не змістовно-дієвого, веде до красивості мови, до любування голосом, звуком, пошуків красивої інтонації. Тоді коли: "Органічно відчуті в художній мові її внутрішній підтекст – значить творчо жити думками й почуттями персонажа в п'єсі або переживаннями оповідача в творах епічних, автора або його ліричного героя у творах ліричних. Слухачі повинні не тільки чітко розуміти, про що говорять слова і фрази, а й відчуті те, що їх породило, те, заради чого вони говоряться. Мотивом словесної дії і її метою можуть бути бажання розповісти або розпитати, ствердити або заперечити, попрохати або звеліти, закликати до роздумів або розважити, поділитися заповітним чи просто погомоніти про се, про те" [1, с. 70]. Тобто – чітко донести підтекст наскрізної дії, в якому і мотив, і мета.

"Джерелом підтексту художньої мови є передусім ідейна оцінка життя. Працюючи над літературним твором, актор і режисер повинні чітко усвідомити погляд на дійсність автора та його героїв, їх життєву й естетичну позицію, розділити з автором переживання дійсності, відображеної в художніх образах. Головна мета сценічної словесної дії – вплив на слухача в бажаному напрямі – ідейному, моральному, емоційному, естетичному тощо" [1, с. 70]. Ідейна оцінка життя – це знову таки вияв нашого до нього ставлення. І головна мета сценічної словесної дії – передати авторське і власне ставлення до створеного митцем художнього життя.

У подальшому своєму викладі про підтекст Черкашин прямо слідує за "ілюстрованим підтекстом" Станіславського. "Художня мова здатна малювати словами й голосом найскладніші життєві ситуації й події, відтворювати розмаїтість людських взаємин і конфліктів, передавати найінтимніші переживання. Безперервна лінія образних бачень "ілюстрованого підтексту" розгортається у внутрішньому ритмі у різних "планах" уявного простору – дальніх і ближчих. Рух мислених "кадрів" образної уяви має істотне значення в словесній дії. Художня мова спроможна предметно малювати в уяві живі прикмети пори року – зимовий, весняний, літній, осінній пейзаж; яскраво змальовувати хвилюючі явища природи, схід або захід сонця, зміни освітлення; виразно описувати всілякі звуки тощо. Усі такі предметні реалії навколишньої дійсності створюють певний настрій і викликають різні почуття. Образна уява здатна "зупинити мить", повернути перебіг часу в зворотному напрямі, перебивати хід теперішніх подій картинами минулого або уявленнями майбутнього. Утворення в уяві на основі змісту й тексту художнього літературного твору безперервної лінії внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії –

захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою. Вільну гру творчої уяви має спрямовувати й дисциплінувати логіка думки. Її перспектива веде до головної мети – творчого надзавдання, заради якого й створюються художні образи" [1, с. 69].

"Художня мова спроможна предметно малювати в уяві живі прикмети пори року, яскраво змальовувати хвилюючі явища природи, виразно описувати всілякі звуки тощо", та тільки тоді, коли: "артист сповнює слова тексту власною "музикою почуття", логікою інтонацій, емоційністю слова й голосу, грою темпоритмів, зміною голосності, тембральних забарвлень, розстановкою пауз, красномовністю міміки й жестів, що супроводять живу мову, – всім, що належить на сцені творчості актора" [1, с. 9], та все це, підсумовуємо ми, завдячуючи тільки одному – власному емоційному ставленню до проголошеного, власній "музиці почуття", бо "предметні реалії навколишньої дійсності створили певний настрій і викликали різні почуття" (якими хочеться поділитися), а не "безперервну лінію образних бачень "ілюстрованого підтексту", що розгортається у внутрішньому ритмі у різних "планах" уявного простору – дальніх і ближчих". "Рух мислених "кадрів" образної уяви" не має істотного значення в словесній дії, більше того, ним ніхто не послуговується, бо його просто не існує. Неможливо одночасно вести словесну дію і паралельно переглядати внутрішнім зором "рух мислених кадрів", що призведе до краси "малювання тоном мислених кадрів" – найстрашнішого, що може бути в художньому слові. І далі "утворення в уяві на основі змісту й тексту художнього літературного твору безперервної лінії внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії – захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою". При цьому сам Черкашин не розкриває суті власного розуміння поняття "ілюстрованого підтексту" Станіславського, не пояснює, як створюється в уяві безперервна лінія внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії, що взагалі це таке і як застосовується.

До цього висновку слід ще додати, що Черкашин не усвідомлено дуально тлумачить підтекст: перше розуміння в руслі "ілюстрованого підтексту" ("викликані текстом, бачення, розуміння і переживання", підтекстові бачення образної уяви), друге – як психологічний підтекст мовної дії. Автор прямо слідує за Станіславським, і, як і той, не виокремлює різницю між цими трактуваннями. Розглядаючи явище підтексту, Черкашин теж чітко не вказує, він звучить чи ні, а також плутає форму підтексту з його суттю. Проте дуже близько, на відміну від Станіславського, Черкашин наблизився до усвідомлення підтексту як прихованого змісту, однак нерішучість відійти від загальноновизнаного вчення Станіславського не дозволила йому заглибитись і розвинути справжню сутність розуміння поняття "підтекст".

Література

1. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навч. посібник / Р. О. Черкашин. – К. : Вища шк., 1989. – 327 с.

References

1. Cherkashyn R. O. Khudozhnie slovo na stseni : navch. posibnyk / R. O. Cherkashyn. – K. : Vyshcha shk., 1989. – 327 s.

УДК 778.534.42:791.641.3

Заря Світлана Валеріївна
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ОЗВУЧУВАННЯ РЕКЛАМНИХ РОЛИКІВ

У статті розглядаються художні засоби озвучування рекламних роликів. Здійснено спробу виявити чинники ефективності в озвучуванні рекламної продукції та використання нових технічних можливостей, а також досить широко відображена емоційно-ціннісна складова впливу рекламних відеороликів на масову аудиторію. Використовуючи існуючу нині теоретичну базу та власний досвід в озвучуванні рекламних відеороликів, автор визначає художні засоби, як допоміжні функції в озвучуванні реклами.

Ключові слова: відеоролик, реклама, голос, музика, джінгл, озвучування реклами.

Заря Светлана Валерьевна, старший преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, кафедра эстрадного исполнительства

Художественные средства озвучивания рекламных видеороликов

В статье рассматриваются методы озвучивания рекламных роликов. Предпринята попытка выявить факторы эффективности в озвучивании рекламной продукции и использования новых технических

захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою. Вільну гру творчої уяви має спрямовувати й дисциплінувати логіка думки. Її перспектива веде до головної мети – творчого надзавдання, заради якого й створюються художні образи" [1, с. 69].

"Художня мова спроможна предметно малювати в уяві живі прикмети пори року, яскраво змальовувати хвилюючі явища природи, виразно описувати всілякі звуки тощо", та тільки тоді, коли: "артист сповнює слова тексту власною "музикою почуття", логікою інтонацій, емоційністю слова й голосу, грою темпоритмів, зміною голосності, тембральних забарвлень, розстановкою пауз, красномовністю міміки й жестів, що супроводять живу мову, – всім, що належить на сцені творчості актора" [1, с. 9], та все це, підсумовуємо ми, завдячуючи тільки одному – власному емоційному ставленню до проголошеного, власній "музиці почуття", бо "предметні реалії навколишньої дійсності створили певний настрій і викликали різні почуття" (якими хочеться поділитися), а не "безперервну лінію образних бачень "ілюстрованого підтексту", що розгортається у внутрішньому ритмі у різних "планах" уявного простору – дальніх і ближчих". "Рух мислених "кадрів" образної уяви" не має істотного значення в словесній дії, більше того, ним ніхто не послуговується, бо його просто не існує. Неможливо одночасно вести словесну дію і паралельно переглядати внутрішнім зором "рух мислених кадрів", що призведе до краси "малювання тоном мислених кадрів" – найстрашнішого, що може бути в художньому слові. І далі "утворення в уяві на основі змісту й тексту художнього літературного твору безперервної лінії внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії – захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою". При цьому сам Черкашин не розкриває суті власного розуміння поняття "ілюстрованого підтексту" Станіславського, не пояснює, як створюється в уяві безперервна лінія внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії, що взагалі це таке і як застосовується.

До цього висновку слід ще додати, що Черкашин не усвідомлено дуально тлумачить підтекст: перше розуміння в руслі "ілюстрованого підтексту" ("викликані текстом, бачення, розуміння і переживання", підтекстові бачення образної уяви), друге – як психологічний підтекст мовної дії. Автор прямо слідує за Станіславським, і, як і той, не виокремлює різницю між цими трактуваннями. Розглядаючи явище підтексту, Черкашин теж чітко не вказує, він звучить чи ні, а також плутає форму підтексту з його суттю. Проте дуже близько, на відміну від Станіславського, Черкашин наблизився до усвідомлення підтексту як прихованого змісту, однак нерішучість відійти від загальноновизнаного вчення Станіславського не дозволила йому заглибитись і розвинути справжню сутність розуміння поняття "підтекст".

Література

1. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навч. посібник / Р. О. Черкашин. – К. : Вища шк., 1989. – 327 с.

References

1. Cherkashyn R. O. Khudozhnie slovo na stseni : navch. posibnyk / R. O. Cherkashyn. – K. : Vyshcha shk., 1989. – 327 s.

УДК 778.534.42:791.641.3

Заря Світлана Валеріївна
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ОЗВУЧУВАННЯ РЕКЛАМНИХ РОЛИКІВ

У статті розглядаються художні засоби озвучування рекламних роликів. Здійснено спробу виявити чинники ефективності в озвучуванні рекламної продукції та використання нових технічних можливостей, а також досить широко відображена емоційно-ціннісна складова впливу рекламних відеороликів на масову аудиторію. Використовуючи існуючу нині теоретичну базу та власний досвід в озвучуванні рекламних відеороликів, автор визначає художні засоби, як допоміжні функції в озвучуванні реклами.

Ключові слова: відеоролик, реклама, голос, музика, джінгл, озвучування реклами.

Заря Светлана Валерьевна, старший преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, кафедра эстрадного исполнительства

Художественные средства озвучивания рекламных видеороликов

В статье рассматриваются методы озвучивания рекламных роликов. Предпринята попытка выявить факторы эффективности в озвучивании рекламной продукции и использования новых технических

возможностей, а также достаточно широко отражена эмоционально-ценностная составляющая воздействия рекламных видеороликов на массовую аудиторию. Используя существующую ныне теоретическую базу и собственный опыт в озвучивании рекламных видеороликов, автор определяет методы, как вспомогательные функции в озвучивании рекламы.

Ключевые слова: видеоролик, реклама, голос, музыка, джиггл, озвучивание рекламы.

Zaria Svitlana, lecturer National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Artistic means scoring commercials

The article discusses artistic methods of voicing commercials. An attempt was made to identify the factors of effectiveness in articulating promotional products and use of new technical capabilities, as well as broadly reflected the emotional-value component impact promotional videos to a mass audience. Using the existing theoretical base and her own experience in articulating promotional videos, the author defines the methods as auxiliary functions in articulating advertising.

Sound promotional videos is a process that requires professionalism in the creative and technical understanding. In its form it is in many ways similar to the scoring feature, documentary and animated films, but has its own specifics. Modern scholars rightly believe that the most emotional and spectacular views of advertising is television advertising.

Despite the fact that artistic aspects of production and distribution of advertising generally sufficient research (the works of Vuymy, A. Muhaeva, D. Ogilvie, K. Hopkins and others), but it is artistic means and methods of scoring promotional videos and still remain out of sight of scientists. The need for a clear definition of the basic characteristics of the genre of video, identification of key technical and artistic features sound makes promotional videos urgency of the article, whose author can draw on its own expertise.

Advertising as a way of transmitting information takes many forms. However, the most popular and effective among them are promotional videos as covering the widest range of consumers and in contrast to other types of advertising including the emotional factor of influence on the audience.

Sponsored videos are divided into two types: it is informative videos and music clips without music. Commercials musical composition called "jingles". Each has its own specific sound, technical support and opportunities. It should be noted that it is creating music videos are unexplored creative process. Thus, the art of scoring factors commercials deserve special attention.

In today's advertising market there are several types of television advertising. Leading among them is the television video – a small advertising "film" lasting 15-30 seconds. After completion of the visuals, which manages producer, comes an interesting and crucial final phase of video production – editing and dubbing. At the forefront of this creative process are the breaking sound, the singer, if the music video, and necessarily announcer.

All promotional videos are aired at professional recording studios. This may be the studio working only with advertising production and conventional recording studio. Today, almost every professional studio recording commercials (most often – advertising for radio stations). This process requires the participation of recording studio professionals, and quality necessary technical equipment and conditions.

Sound advertising has many forms and specifics. This may be offscreen sound or dubbing. When adapting clip is duplicated basic version, which will be broadcast in another country, replaced all tracks – the speaker's voice and background sound. The original language is replaced with one in which the country is adaptation. Today scoring promotional videos foreign origin – the most popular type of work on the speech.

Sound clips can be carried out as follows: Narration, sounding off screen or frame, a song or a combination of songs and Narration. If a dubbing that is adapting video advertising, announcers or vocalist should necessarily start from the original.

To duplicate some promotional videos used technology. Advertising agency receives a foreign movie version, the session "Pro Tools" (number of tracks), that presented separately music, language specific characters and various effects. The first stage of duplication of video advertising is a translation of the text to be correct and appropriate to the original. Correctly translated text – the basis dubbing.

The manner of scoring in every singer or speaker is an individual. Artists use their "tricks" and secrets possibilities sound of his voice, its timbre and color manner. Considerable importance in voicing the roller are acting ability Artist: announcer and vocalist should work together with the characters "relive" history, proposed director, which is an important component of the quality and success of video advertising.

Sound promotional videos – is painstaking, difficult and interesting creative process. In a short period of time required to draw the audience's attention, hold it and encourage the audience to certain actions. For this interesting video series must be combined with good speech. Commercials that are broadcast on television, often broadcast at intervals of interesting films and programs.

Key words: video, advertising, voice, music, jingle, sound advertising.

Озвучування рекламних відеороликів – це процес, що вимагає професіоналізму у творчому та технічному розумінні. За своєю формою він багато в чому схожий до озвучування художніх, документальних та мультиплікаційних фільмів, проте має свою специфіку. Сучасні дослідники справедливо вважають, що найбільш емоційним та видовищним видом реклами є телереклама [7].

Незважаючи на те, що художні аспекти виготовлення та розповсюдження реклами загалом є достатньо дослідженими (праці А. Вуйми [2], О. Мухасва [5], Д. Огілві [6], К. Хопкінса [8] та інші), проте саме художні засоби та методи озвучування рекламних відеороликів і досі залишаються поза

увагою науковців. Необхідність чіткого визначення основних характерних рис жанру відеореклами, виокремлення основних технічних та художніх особливостей озвучування рекламних відеороликів зумовлює актуальність теми статті, автор якої може спиратися на власний професійний досвід.

Метою цієї статті є детальна характеристика художніх чинників озвучування рекламних відеороликів на основі аналізу процесу їх запису на студії.

Реклама як один із способів передачі інформації має багато форм. Проте найбільш популярними й ефективними серед них вважаються рекламні відеоролики, оскільки охоплюють найбільш широке коло споживачів та на відміну від інших видів реклами містять у собі емоційний чинник впливу на аудиторію. "Рекламні ролики – це звукові рекламні повідомлення, призначені для радіомовлення і складаються з двох основних елементів: вокальної партії або партії диктора й музичного тематичного супроводу" [9].

Рекламні відеоролики можна розділити на два типи: це інформативні музичні відеоролики та ролики без музичного супроводу. Рекламні ролики музичного складу називаються "джинглами". Кожен з них має свою специфіку озвучування, технічне забезпечення й можливості. Слід зазначити, що саме створення музичних відеороликів є малодослідженим творчим процесом. Отже, художні чинники озвучування таких рекламних роликів заслуговують на особливу увагу.

На сучасному рекламному ринку існують декілька видів телевізійної реклами. Провідне місце серед них належить телевізійному відеоролику – маленькому рекламному "кінофільму" тривалістю 15-30 секунд. Після завершення роботи над відеорядом, яким керує режисер, настає цікавий і відповідальний завершальний етап виробництва ролика – монтаж і озвучування. На перший план у цьому творчому процесі виходять звукорежисер, співак, якщо це музичний ролик, та обов'язково, диктор: "Навіть цікава для цільової аудиторії радіореklama може бути безнадійно зіпсована невизначним голосом диктора" [1]. Від майстерності дикторів залежить успіх справи. Головне при цьому – привернути увагу глядачів до рекламованого товару. Велику роль у цьому процесі відіграють цікаві ідеї реклам, оригінальні рішення зображень та музичне оформлення.

Усі рекламні відеоролики озвучуються на професійних студіях звукозапису. Це можуть бути студії, що працюють тільки з рекламною продукцією, а також звичайні студії звукозапису. На сьогоднішній день майже кожна професійна студія записує рекламні ролики (найчастіше – рекламу для радіостанцій). Такий процес вимагає від студії звукозапису участі професіоналів, необхідного та якісного технічного обладнання та відповідних умов. Головною у цій структурі є кімната для запису голосу. Вона повинна бути ізольована від будь-якого шуму, для того, щоб мікрофон не вловив жодних сторонніх звуків. До бажаних технічних вимог належать також телемонітори для звукорежисера, вокаліста або диктора, які розташовані у кімнаті для запису голосу. До речі, з появою рекламних музичних відеороликів, вокалісти отримали нагоду продемонструвати свій голос у якості рекламних співаків, тобто опанували для себе ще одну професію. Участь у роботі над рекламним роликом для вокаліста є однією зі сфер професійної самореалізації, адже озвучування рекламного ролика – це дуже цікавий творчий процес, а також школа професійного удосконалення.

Озвучування реклами має різні форми та специфіку. Це може бути закадрове озвучування або дубляж. Коли адаптується ролик, тобто дублюється основний варіант, який транслюватиметься в іншій країні, замінюється вся аудіодоріжка – голос диктора й звуковий фон. Оригінальна мова замінюється на ту, до якої країни йде адаптація. На сьогоднішній день озвучування рекламних відеороликів іноземного походження – найбільш популярний вид робіт з озвучуванням.

Для створення повного сценарію плану озвучування рекламного відеоролика потрібно зрозуміти, адаптований цей ролик чи ні. Потім з'ясувати, до якого типу він належить – музичного чи суто інформаційного, від цього залежить, який звуковий ряд потрібно використовувати. Якщо відеоролик не адаптований, а щойно знятий, у готовий аудіомікс композитор пише музику до реклами чи пісню, в якій треба передати емоційну палітру для створення певної атмосфери. До готового музичного фону додається дикторський голос та голос вокаліста (якщо ролик з піснею), щоб передати основну інформацію про запропонований товар.

Озвучування відеороликів може здійснюватись за наступною схемою: дикторський текст, що звучить за кадром або в кадрі, пісня чи поєднання пісні й дикторського тексту. Якщо це просто дубляж, тобто адаптація рекламного відеоролика, диктору чи вокалісту необхідно обов'язково відштовхуватись від оригіналу. Оригіналом визначається вокальна манера звукоутворення, настрій, тембр голосу, акценти в тексті (це також ярко виражені художні засоби). Потрібно декілька разів переглянути оригінал і тільки після цього спробувати з новим текстом поєднати музичну основу з інформацією. Важливо, якщо герой знятий крупним планом, при адаптації ролика дотримуватись артикулятивної співвіднесеності. Втім, якщо ролик створюється вперше, тоді композитор, вокаліст та диктор мають більш широкий простір для творчості і, відповідно, несуть значно більшу відповідальність.

Для дублювання рекламного відеоролика застосовується певна технологія. Рекламна агенція отримує ролик в іноземному варіанті, сесію "Pro Tools" (низку звукових доріжок), тобто подані окремо музика, мова героїв та різні специфічні ефекти. Першим етапом дублювання рекламного відеоролика є переклад тексту, який має бути коректним і відповідним до оригінального. Правильно перекладений текст – основа дубляжу. Майстерність перекладу полягає не тільки в правильній передачі ідеї, а й в такому підборі слів, щоб глядач не міг навіть уявити, що герой розмовляє іншою мовою. Окрім того, як вже зазначалося, артикуляція повинна співпадати з оригінальною.

Студія, маючи власну базу даних голосів, також проводить кастинги голосів (дикторських та вокальних). Замовник обирає, який голос найкраще підходить до рекламної продукції, все залежить від сценарію, при цьому подача голосу може бути інформаційною, репортерською або акторською. Інколи клієнту до вподоби тільки певні голоси дикторів. Наприклад, в українському рекламному відеовиробництві найбільш затребуваними є чоловічі голоси Андрія Середи, Івана Розина, Григорія Германа, а серед жіночих – Ірини Грей та Наталі Валецької.

Відомо, що кожний голос має свій тембр та діапазон. Кожен голос у рекламі відіграє певну роль. Приміром, більшість рекламних відеороликів озвучують диктори-чоловіки з низьким оксамитовим тембром голосу. Жіночий голос також не повинен звучати високо, водночас не дуже низько – потрібна золота середина. Зазвичай, якщо рекламований товар, спрямований на жіночу аудиторію, закадровий текст чи пісня виконуються чоловічим голосом, а коли на чоловічу – навпаки. Якщо зробити невелике дослідження та прослідкувати за рекламними зверненнями, стає очевидним, що більшість рекламних роликів, озвучені саме жіночими голосами. Чоловічі голоси зустрічаються в більш інформативних роликах. Слід зазначити, що повідомлення, здійснені жіночими голосами, сприймаються з більшою довірою. Це дозволяє нам розглядати зазначений фактор, як ще один художній засіб.

Для озвучування музичного аудіоролика студією залучаються професійні вокалісти та диктори. Цікаво, що подекуди дитячі голоси імітують професійні диктори, що значно скорочує час запису та істотно полегшує роботу звукорежисерів. Голос у відеоролику також дає можливість скласти уяву про вікову аудиторію, на яку спрямовано рекламну пропозицію. Наприклад, рекламу крему для зубних протезів "Корега" не можна уявити з "молодим" голосом диктора.

Манера озвучування у кожного вокаліста чи диктора є індивідуальною. Артисти використовують свої "хитрощі" та секрети, можливості звучання свого голосу, його тембрального забарвлення та манеру виконання. Неабияке значення в озвучуванні ролика мають акторські здібності виконавця: диктор та вокаліст повинні разом з героями "пережити" історію, запропоновану режисером, що є важливою складовою якості та успіху рекламної відеопродукції. Водночас голос вокаліста нерідко стає своєрідним брендом та головним художнім засобом у рекламних кампаніях. За одним лише голосом можна навіть упізнати рекламу деяких товарів. У своїй книзі А. Мудров розрізняє різні види рекламних роликів у залежності від емоційного забарвлення. Наприклад: м'яка, жорстка, гумористична, драматична реклама. "Емоційна реклама повинна викликати почуття співпереживання і бути правдоподібною. Тільки в цих випадках вона досягне очікуваного ефекту. Чим вище вдається рекламі підняти ступінь співпереживання, тим більший прояв емоційної реакції і, як наслідок, схвалення рекламованого товару" [3, с. 105].

Голосова емоційна подача дикторів чи вокалістів залежить від типу реклами. Яскраві тембральні забарвлення голосу відіграють важливу роль. Правильно підібрані приємні чоловічі голоси в озвучуванні рекламного відеоролика впливають на жіночу аудиторію (згадаймо відомий афоризм О. Уайльда, про те, що жінки люблять вухами).

До створення музичного оформлення рекламної відеопродукції існують певні вимоги. Якщо це пісня або розспівується рекламний слоган, прописується так звана в музичних колах "вокальна пачка". "Вокальна пачка" – це акорд з вокальних партій. Як правило, для посилення звуку основний тон завжди дублюється, тобто прописується такий самий голос, тільки, наприклад, з більш м'якою подачею від основного, що має назву "дабл". Потім від основного тону може прописуватись "терція" (квінта, октава, інші музичні інтервали) для створення красивого акорду. Майже всі інтервали прописуються в дабл. Рідше зустрічаються такі рекламні ролики, в яких голос вокаліста записано тільки однією партією – усе залежить від ідеї рекламного ролика.

Для створення ефекту хору в рекламному ролику запрошують декількох вокалістів з різним тембральним забарвленням голосу. Іноді різні партії виконуються одним вокалістом. Вибір залежить від фінансового забезпечення замовлення. Вокальні партії називаються бек-вокальними і потребують додаткової обробки. Вони повинні звучати рівно, цілісно, кожний звук має бути проспіваний чітко та ритмічно. Після запису декількох варіантів звукорежисер переходить до дуже відповідального етапу – монтажу звуку. У процесі монтажу вирізаються сторонні звуки – клацання, дихання між фразами. Якщо звукорежисер виявляє фальшиві ноти, позиційно завищені або занижені, або потрібно відкорегувати

деякі ноти, використовується спеціальна програма для редакції голосу та корекції нот "AutoTune". За допомогою цієї ж програми замість перезапису цікавих фраз можна підвищити якість звучання. Потім відбувається обробка вокалу та дикторського тексту за допомогою "Еквалайзера", "Компресора" та "Ділея". Сучасна звукозаписувальна техніка також дозволяє переносити записаний голос у різні тональності, переробляти, змінювати його звучання, з дорослого зробити дитячий тощо [4]. Проте звучання, так би мовити, "натурального" голосу підносить якість відеоролика на значно вищий щабель.

Для досягнення високого результату, а саме – ефективного впливу на споживача, важливе значення в озвучуванні рекламних відеороликів має позитивна емоційна насиченість музичного та вокального оформлення, тим більше у рамках короткого за часом формату цього виду рекламної продукції. Водночас інформативна складова ролика має бути чіткою та лаконічною. Зокрема, у ролику обов'язково має робитися акцент на слогані, бренді (який промовляють чи розспівують у ролику), тобто назві самої торгової марки.

Показовим у цьому аспекті є рекламний відеоролик мінеральної води ТМ "Прозора", в якому знімався відомий танцівник Влад Яма. У цій рекламі в основну мелодію дуже вдало вплетений розспівуваний наприкінці слоган "Прозора". Ефект прозорості музичного супроводу, створений завдяки аранжуванню, підсилено звуком падіння краплі води, таким чином збільшуючи й підсилюючи емоційний вплив на споживача та ще раз акцентуючи його увагу на самому бренді. Якщо в ролику присутній тільки дикторський текст, у цьому випадку ретельно підбирається вдала інтонація, наголос у словах, манера звуковідтворення. Процес запису дикторського голосу схожий на запис вокалу: прописується багато варіантів фраз. При записі звукорежисер виділяє кращі вокальні чи дикторські дублі, потім складається рекламний ролик, який не тільки якісно та цікаво знятий, а й озвучений. Зазвичай звукорежисер завжди робить декілька варіантів реклами, з яких в ефір іде варіант, обраний замовником.

Одним з прикладів різних видів озвучування рекламного відеоролика є ролик для "Інтертелекому", знятий режисером Максом Ксьондою, рекламним агентством "JWT Ukraine" разом з продакш-студією "2332", який нещодавно вийшов на телебаченні. Композитором рекламного ролику став Антон Денисов. Рекламний ролик знімався 20 годин. Озвучування зайняло теж немало часу, тому, що необхідно було здійснити запис непрофесійних вокалістів, у ролику колядки співають прості люди. Для правдивості рекламну пісню-щедрівку записували на студії не вокалісти, а працівники студії Київ Постпродакшн. Оскільки рекламний ролик планувалось розмістити не тільки на телевізійних каналах, а й на радіо, виникла необхідність запису другого варіанту озвучування, тому що радіослухач не бачить того, що відбувається в кадрі, та його може просто злякати непрофесійний народний хор. Для цього випадку була створена радіоверсія за участю професійних вокалістів.

Існують також такі відеоролики, які не потребують спеціального озвучування. Таким прикладом є російська реклама, яку зняв відомий український режисер Віталій Кокошко. Це ролики "Драма" та "Опера", зняті одним кадром та без монтажу. Акторські голоси були записані безпосередньо на знімальному майданчику та не озвучувались спеціально. Але таких роликів одиниці, це велика рідкість. Частіше, на знімальному майданчику не завжди можна додати шумові ефекти. Студійна робота звукорежисера допомагає відтворити якісний звук в поєднанні з зображенням.

Значну роль у створенні телевізійної реклами відіграють психологічні моменти: герої рекламного сюжету мають бути зрозумілими глядачеві, викликати у нього певний емоційний стан, наслідком якого буде бажання придбати запропонований товар. Однією з основних складових у досягненні цієї мети є озвучування рекламного ролика.

Озвучування рекламних відеороликів – це копіткий, складний та цікавий творчий процес. За короткий період часу потрібно привернути увагу глядачів, утримати її та спонукати аудиторію до певних вчинків. Для цього цікавий відеоряд повинен поєднуватись з якісним озвучуванням. Рекламні ролики, які транслюються по телебаченню, частіше за все транслюються у перервах цікавих фільмів та програм. Якщо спробувати переключитись на інший канал, можна також побачити рекламні звернення. Для того, щоб спробувати хоч трохи звернути увагу на рекламний блок, необхідно створити якісний продукт синтезу відео- та аудіоряду. Озвучування відеоролика – це завершальний етап створення реклами, тому велику роль якісного звучання рекламного звернення є монтаж звуку (тобто робота звукорежисера). Рекламний відеоролик не може бути ефективним без якісного озвучування. Деякі чинники ефективності в озвучуванні реклами такі як (майстерність манери звукоутворення дикторів, вокалістів, робота звукорежисерів, правильність перекладу реклами, якість технічного студійного обладнання, музика, мова героїв та різні специфічні ефекти) з'ясовані в цій статті. Для роботи над озвучуванням реклами залучається ціла команда професіоналів та спеціалістів своєї справи, завдяки якій створюється вишукане художнє оформлення рекламного ролика.

Рекламні ролики можуть бути різними: гумористичними, актуальними, драматичними (якщо це соціальні ролики), музичними, розважальними, повчальними, пізнавальними. Від їхньої різноманітності залежить стиль озвучування. Озвучування рекламних відеороликів – це творчість у повній мірі й мистецтво.

Література

1. Особенности восприятия рекламы : [электронный ресурс] // Бизнес-журнал BePrime. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://beprime.ru/vospriyatiya-reklamy/>. – Название с экрана.
2. Вуйма Ю. Методы озвучивания рекламы : [электронный ресурс] / Ю. Вуйма // PR библиотека. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://pr-club.com/pr_lib/pr_raboty/earlier/vuima-advsound.shtml. – Название с экрана.
3. Мудров А. Н. Основы рекламы : учеб. / А. Н. Мудров. – 2-е изд. – М.: Магистр, 2008. – 105 с.
4. Запись и обработка вокала : [электронный ресурс] // CJCITY: музыкальный портал. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://cjcitu.ru/content/zapis-i-obrabotka-vokala.php>. – Название с экрана.
5. Мухаев О. Творчество и креатив в социальной рекламе : опыт современной России : [электронный ресурс] / О. Мухаев // disser Cat. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-i-kreativ-v-sotsialnoi-reklame-opyt-sovremennoi-rossii>. – Название с экрана.
6. Огилви Д. Тайны рекламного двора : [электронный ресурс] / Д. Огилви // Библиотека "Полка Букиниста". – Электрон. данные. – Режим доступа: http://polbu.ru/ogilvi_advertsecrets. – Название с экрана.
7. Песоцкий Е. Современная реклама : [электронный ресурс] / Е. Песоцкий // Электронная библиотека ModernLib.Ru. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/pesockiy_e/sovremennaya_reklama_teoriya_i_praktika/read_5. – Название с экрана.
8. Хопкинс К. Моя жизнь в рекламе : [электронный ресурс] / К. Хопкинс // RuLit. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/moya-zhizn-v-reklame-read-196493-1.html>. – Название с экрана.
9. Рекламный радиоролик : (радио ролик) : [электронный ресурс] // Sound Production. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://sound-production.ru/service/commercial/radorolik>. – Название с экрана.

References

1. Osobennosti vospriiatiia reklamy : [elektronnyi resurs] // Biznes-zhurnal BePrime. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://beprime.ru/vospriyatiya-reklamy/>. – Nazvanie s ekrana.
2. Vuima Iu. Metody ozvuchivaniia reklamy : [elektronnyi resurs] / Iu. Vuima // PR biblioteka. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://pr-club.com/pr_lib/pr_raboty/earlier/vuima-advsound.shtml. – Nazvanie s ekrana.
3. Mudrov A. N. Osnovy reklamy : ucheb. / A. N. Mudrov. – 2-e izd. – M.: Magistr, 2008. – 105 s.
4. Zapis' i obrabotka vokala : [elektronnyi resurs] // CJCITY: muzykal'nyi portal. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://cjcitu.ru/content/zapis-i-obrabotka-vokala.php>. – Nazvanie s ekrana.
5. Mukhaev O. Tvorchestvo i kreativ v sotsial'noi reklame : opyt sovremennoi Rossii : [elektronnyi resurs] / O. Mukhaev // disser Cat. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-i-kreativ-v-sotsialnoi-reklame-opyt-sovremennoi-rossii>. – Nazvanie s ekrana.
6. Ogilvi D. Tainy reklamnogo dvora : [elektronnyi resurs] / D. Ogilvi // Biblioteka "Polka Bukinista". – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://polbu.ru/ogilvi_advertsecrets. – Nazvanie s ekrana.
7. Pesotskii E. Sovremennaya reklama : [elektronnyi resurs] / E. Pesotskii // Elektronnaia biblioteka ModernLib.Ru. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: http://modernlib.ru/books/pesockiy_e/sovremennaya_reklama_teoriya_i_praktika/read_5. – Nazvanie s ekrana.
8. Khopkins K. Moia zhizn' v reklame : [elektronnyi resurs] / K. Khopkins // RuLit. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://www.rulit.me/books/moya-zhizn-v-reklame-read-196493-1.html>. – Nazvanie s ekrana.
9. Reklamnyi radorolik : (radio rolik) : [elektronnyi resurs] // Sound Production. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://sound-production.ru/service/commercial/radorolik>. – Nazvanie s ekrana.

Лян Сяомэй
преподаватель консерватории
Тайшаньского университета (КНР)
e-mail: 574285650@qq.com

О РЕФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Статья посвящена вопросам развития фортепианной педагогики в системе высшего специального музыкального образования в Китае. Проблемы реформирования учебных программ рассматриваются в контексте современных интеграционных культурных процессов, которые определяют задачи и перспективы музыкального образования в Китае. На основе экспериментального исследования выявляются необходимые для успешного воспитания профессиональных пианистов методические принципы и формы работы.

Ключевые слова: Китай, Европа, межкультурный диалог, фортепианная педагогика, методический принцип.

Лян Сяомей, викладач консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Про реформування та розвиток фортепіанної педагогіки в сучасному Китаї

Стаття присвячена питанням розвитку фортепіанної педагогіки в системі вищої спеціальної музичної освіти в Китаї. Проблеми реформування навчальних програм розглядаються в контексті сучасних інтеграційних культурних процесів, які визначають завдання та перспективи музичної освіти в Китаї. На основі експериментального дослідження виявляються необхідні для успішного виховання професійних піаністів методичні принципи і форми роботи.

Ключові слова: Китай, Європа, міжкультурний діалог, фортепіанна педагогіка, методичний принцип.

Liang Xiaomei, teacher of Conservatory Taishan State University (China)

On the reform and development of piano pedagogy in modern China

The article deals with the development of piano pedagogy in higher musical education in China. Problems of curriculum reform are discussed in the context of modern integration of cultural processes that determine the challenges and prospects of music education in China. Based on the experimental study highlights the need for a successful training of professional pianists methodological principles and forms of work. The purpose of this article – to identify the main "problem areas" in traditions of piano pedagogy at universities in Shandong Province and ways to solve them.

The problem of raising the professional level of the graduates of music schools is an urgent problem of the system of music education in modern China. Piano performance in this regard, occupies a special position, since Chinese pianist actively integrated into the European cultural space – a large number of representatives of China are being trained in European and American educational institutions, and in concert and performing practice today are increasingly talking about the Chinese "piano boom."

Given the active and purposeful interaction of Chinese cultural policy and system of music education with European traditions, before piano teachers in Chinese universities are updating task and reform of the usual teaching methods in accordance with the requirements of modern professional level. Therefore, reference to the subject is topical and relevant.

The main idea of reforming the piano education are associated with a comprehensive approach to the special music education, which combines the development of practical skills and abilities, as well as the theoretical awareness of students. High professional level of modern Chinese pianists should be formed exclusively from the standpoint of professional competence of the performing musician, which is complex in its nature: it organically combines theoretical and practical levels of personal development, which generally form a performing pianist culture.

Under real conditions, renewal of curricula of music education in Shandong based on innovation and integration principles, requires the introduction of comprehensive training, incorporates not only narrow-profile training, but also the historical discipline, humanities and social science. This disciplinary complex should be based on the inclusion in the curriculum base for the European system of music education a comprehensive study of world music. This approach to the system of higher music education in schools Shandong reflects current socio-cultural needs of the Chinese piano pedagogy.

In recent years dramatically increased the number of students in Shandong University, while teaching resources related to the education of highly qualified teachers to carry out scientific and methodological work and learning process, meeting modern requirements of piano culture is not able to provide the quality education of so many students.

Key words: China, Europe, intercultural dialogue, piano pedagogy, methodological principle.

Проблема повышения профессионального уровня выпускников музыкальных вузов является актуальной проблемой системы музыкального образования в современном Китае. Фортепианное исполнительство в этом плане занимает особое положение, поскольку китайские пианисты активно интегрированы в европейское культурное пространство – большое количество представителей Китая

проходит обучение в европейских и американских учебных заведениях, а в концертно-исполнительской практике сегодня всё чаще говорят о китайском "фортепианном буме".

Учитывая активное и целенаправленное взаимодействие китайской культурной политики и системы музыкального образования с европейскими традициями, перед преподавателями специального фортепиано в китайских вузах стоят задачи обновления и реформирования привычных методик обучения в соответствии с требованиями современного профессионального уровня. Поэтому обращение к данной теме является актуальным и востребованным.

Вопросы, связанные с развитием фортепианной культуры и особенностями фортепианного образования в Китае составляют одно из самых актуальных направлений современных исследований китайских специалистов. Так, к этой проблематике обращались в своих работах Хе На [4], Сюй Бо [6], Фэн Дэган [8], Хоу Юэ [9], Чжоу Чжэнмао [11]. Педагогические аспекты китайской фортепианной культуры рассматриваются в исследованиях Ин Шигжэнь [3], Ню Яцань [5]. Также большой интерес исследователей вызывает проблема модернизации системы музыкального образования в Китае в аспекте её взаимодействия с европейской культурой [1; 5].

Тем не менее, часто открытыми остаются вопросы методического характера и региональной специфики музыкального образования, которые составляют практический аспект этой темы. Цель данной статьи – выявить основные "проблемные зоны" традиций фортепианной педагогики в вузах провинции Шаньдун и наметить пути их решения.

Исследователи развития фортепианной культуры в современном Китае отмечают, что обучение игре на этом инструменте чрезвычайно популярно в стране. Эта популярность имеет совершенно практический результат, поскольку китайские пианисты имеют большую популярность в мировой концертной жизни: "китайский фортепианный бум" – это реальность современного фортепианного искусства. Сюй Бо по этому поводу пишет: "К началу нашего столетия фортепианное образование в Китае достигло огромных масштабов – за последние двадцать лет XX века оно стало по-настоящему массовым" [6, с. 1].

После того как Китай преодолел последствия Культурной революции, в стране открылось солидное число государственных учебных заведений, в которых можно получить специальное музыкальное образование – консерватории, факультеты в университетах и педагогических институтах, огромное количество школ, в том числе частных. Во главе этих процессов часто стояли выдающиеся мастера китайского фортепианного искусства, которые стремились модернизировать систему музыкального образования в своей стране. Так, например, лауреат Второго международного конкурса имени П. И. Чайковского и выдающийся педагог Лю Ши Кунь явился создателем более тридцати школ в разных городах Китая, в которых проходит обучение около ста тысяч учеников. С изменением культурной политики Китая значительно активизировалась и конкурсная практика: в стране значительно возросло число фортепианных конкурсов, с которых молодые китайские пианисты начинают свою исполнительскую карьеру.

Международные завоевания современной китайской фортепианной культуры закономерно порождают вопросы и размышления: "Как и почему в эпоху намечающегося мирового кризиса фортепианного исполнительства в Китае возникает "всплеск" интереса к игре на этом инструменте, стремление к достижению высочайших пиков профессионального овладения им? Каковы национальные истоки массового увлечения обучением на фортепиано? Где коренятся основания профессиональной оснащённости музыкантов при отсутствии национальной фортепианной школы? Можно ли считать залогом успеха обучение за пределами Китая, в авторитетных центрах Европы, США, России или это результат образования на родине?" [5, с. 3].

С начала модернизации в 1978 года и до настоящего времени китайское общество претерпело коренные изменения. Китай переживает бурный подъём и успешное развитие различных отраслей политики, экономики, культуры и социальной сферы. Исследователи китайской культуры отмечают, что примерно с середины 1990-х годов этап в культурной политике страны намечается магистральная линия "открытости" европейскому миру, широкому и разнообразному диалогу с европейскими культурными традициями и тенденциями современного развития. А с 2000-х годов в Китае активно идет процесс "[...] углубления реформ культурной системы, [...] ставится задача по активизации освоения международного культурного рынка и "продвижения" китайской культуры во внешний мир" [7, с. 2], в результате чего "[...] Китай вступает в новый этап своего взаимодействия с миром, становясь значимым субъектом глобализации" [1, с. 50]. Идея продвижения китайской культуры в европейский мир активно развивается в музыкально-исполнительской практике современного Китая, в репертуарной политике оперных театров и в музыкальном образовании.

Принципы современной фортепианной педагогики в Китае направлены на развитие всесторонних навыков и умений учащихся начальной и средней школы, на расширение их знаний и представлений о

музыке. Интеграционные процессы, происходящие в китайской культуре, во многом определяют педагогические установки профессионального фортепианного образования, которые связаны с развитием общего культурного уровня будущих пианистов, их осведомленностью с традициями европейской фортепианной культуры – именно эти позиции рассматриваются сегодня как прочная основа профессиональной деятельности китайских пианистов.

Профессиональное обучение на фортепиано не связано исключительно с приобретением и развитием специальных исполнительских навыков: общеизвестен тот факт, что занятия музыкой способствуют гармоничному и целостному развитию личности учащегося – его эстетической культуре, нравственным качествам, способности ориентироваться в художественной культуре, эмоционально-психологической организации. Понимание фортепианной педагогики в таком аспекте придало новые импульсы её развитию в Китае. В связи с этим возникли разнообразные предпосылки реформирования фортепианного образования, а также корректировка учебных программ и учебных курсов начальной, средней и высшей специальных школ.

Главные идеи реформирования фортепианного образования связаны с комплексным подходом к специальному музыкальному образованию, которые сочетают в себе как развитие практических профессиональных навыков и умений, так и теоретической осведомленности учащихся. Высокий профессиональный уровень современных китайских пианистов должен формироваться исключительно с позиций профессиональной компетентности музыканта-исполнителя, которая комплексна по своей природе: в ней органично сочетаются теоретический и практический уровни личностного развития, которые в целом образуют исполнительскую культуру пианиста.

Музыкальное образование в провинции Шаньдун развивалось в общем для Китая направлении фортепианной педагогики, которая долгое время игнорировала интегрированное обучение и межкультурное взаимодействие педагогических традиций. Этот разрыв с европейскими стандартами профессионального музыкального образования не способствовал воспитанию педагогических ресурсов, обладающих комплексной музыкальной грамотностью и способностью адаптироваться в своей профессиональной деятельности в "чужой" культурной среде – странах Европы и Америки.

В настоящее время европейская фортепианная культура активно осваивается китайскими музыкантами, её огромная популярность направлена на развитие связей и сотрудничества между культурами Европы и Китая. Основные идеи развития фортепианного искусства в системе современного специального музыкального образования в Китае направлены на подготовку высокопрофессиональных молодых специалистов. Это направление фортепианной педагогики дает возможность обмениваться национальным опытом между Китаем и европейскими странами, а также способствует достижению высокого уровня подготовки молодых пианистов.

Подготовка профессиональных исполнителей направлена на продвижение фортепианного искусства, как на внутреннем культурном рынке, так и на внешнем, на привлечение широкой публики в концертные залы и формирование будущей слушательской аудитории.

Репертуар современных китайских пианистов, способствуя популяризации среди широкой слушательской аудитории классической музыки, ориентирован на фортепианную классику. Так, среди самых исполняемых произведений – сочинения В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси, М. Равеля, С. Рахманинова, П. Чайковского.

Следствием такого межкультурного взаимодействия являются все более частые гастроли в Китае европейских пианистов мирового класса, которые собирают огромные залы, и выдвижение в первые ряды современного мирового фортепианного искусства выдающихся китайских исполнителей.

Отметим, что наиболее актуальной для Китая является сегодня проблема профессиональной подготовки пианистов, формирование своего национального исполнительского потенциала: этот факт объясняет огромное количество китайских студентов, обучающихся в американских и европейских вузах. С этой же целью, в 2012 году, была создана специальная программа стипендий "Национального Театра", целью которой явилась поддержка молодых певцов и музыкантов. Такая культурная политика говорит о том, что для современного Китая актуальным является возрождение классического фортепианного искусства, которое понимается как величайшее культурное наследие европейского мира, и которое сегодня органично вписано в культурную жизнь китайцев.

В реальных условиях обновления учебных программ музыкального образования в Шаньдуне, основанных на инновационных и интеграционных принципах, требуется внедрение комплексного обучения, вбирающего в себя не только узкопрофильное обучение, но и дисциплины исторического, социального и гуманитарного профилей. Этот дисциплинарный комплекс должен базироваться на включении в учебные программы базового для европейской системы музыкального образования комплексного изучения мировой музыкальной культуры. Такой подход к системе высшего

профессионального музыкального образования в учебных заведениях Шаньдуна отражает актуальные социально-культурные потребности китайской фортепианной педагогики.

Для того, чтобы исследовать современное состояние процессов обновления фортепианной педагогики в Шаньдуне, было проведено анкетирование учителей и учащихся трех университетов (Taishan University, Weifang University, Jining University) с целью выявить основные проблемы и трудности, возникающие в реальной учебной практике. Из проведенного анкетирования можно сделать следующие выводы, касающиеся как практической стороны фортепианного обучения, так и теоретической. Например, вследствие экспериментального исследования выяснилось, что в учебном процессе недостаточное внимание уделяется развитию общекультурного уровня учащихся, так как основной акцент в организации учебного процесса делается на развитие технических навыков фортепианного исполнительства, на овладение технологией музыкального исполнительства.

В то время как методике развития музыкально-исторических, музыкально-стилевых представлений учащихся, их эстетическому воспитанию, уделяется значительно меньше внимания. Игра на фортепиано, как отмечает Г. Цыпин, "[...] щедро обогащает учащихся личным, собственноручно добытым опытом. При этом непосредственное соприкосновение с музыкальным материалом помогает увязывать отвлеченно-абстрактное с музыкально-конкретным, систему представлений и понятий с реальными звуковыми образами, и тем самым подводит необходимую базу для различных музыкально-мыслительных операций, способствует их успешному протеканию" [10, с. 52].

И учитывая перспективу дальнейшей профессиональной деятельности выпускников этих учебных заведений, связанную с работой в других странах, необходимо понимать, что эти недостатки в базовом образовании могут создать дополнительные проблемы и конфликтные ситуации.

Еще одним дисбалансом в системе фортепианной педагогики оказалось соотношение развития в процессе обучения в высшей школе специальных исполнительских навыков игры на фортепиано и импровизации на фортепиано. Импровизация на заданную тему, как специальный профессиональный навык, является выражением способностей музыкального мышления ученика, его теоретических знаний о музыкальном искусстве: гармонии, ритме, мелодии, фразировке, артикуляции, фактуре, стиле, жанре и т. п.

Развитие музыкального мышления является важнейшим звеном в формировании музыканта-исполнителя, поскольку именно оно лежит в основании творческой индивидуальности пианиста. Ведь характерная особенность фортепианного обучения и состоит в том, что мыслительные логические процессы ученика активизируются в процессе технологического и эмоционально-психологического освоения музыкального произведения. Осваивая музыкальное произведение как исполнитель, по замечанию Г. Цыпина, ученик "не только умозрительно, но и посредством практических действий оперирует с музыкальным материалом" [10, с. 51]. При этом ученик комплексно развивает свои профессиональные навыки и умения, он не только постигает композиторский замысел, но в процессе работы над исполнительской стороной (выявление и преодоление технических трудностей, отбор необходимых пианистических приемов, понимание логики исполнительской интерпретации) формирует свою исполнительскую компетентность. Этим комплексом невозможно овладеть, если учащийся не обладает способностью мыслить, и не только музыкально, но и рационально-логически. От уровня развития музыкального мышления студента во многом зависит его успех в овладении пианистическим мастерством, а значит – его профессиональный уровень.

Результат опроса показал, что умение играть на фортепиано (то есть чисто технический навык) и умение импровизировать на фортепиано не составляют единого комплекса профессиональных умений учащихся, поскольку развитию навыков музыкальной импровизации в исследуемых учебных заведениях уделяется очень мало внимания. Следствием такой педагогической системы является развитый базовый потенциал выпускников (узкопрофильный) и неразвитый потенциал интегрированных профессиональных навыков и умений.

В ходе экспериментального исследования выяснилось, что традиционную систему фортепианной педагогики в высших музыкальных учебных заведениях Шаньдуна необходимо адаптировать к современным потребностям профессиональной компетентности пианиста. Потребности специального музыкального образования в музыкальных вузах связаны с воспитанием высокопрофессиональных преподавателей, способных осуществлять научно-методическую работу и учебный процесс, отвечающих современным требованиям фортепианной культуры. В последние годы резко возросло количество студентов в университетах Шаньдуна, в то время как педагогические ресурсы не в состоянии обеспечить качественное обучение такого количества учащихся.

Традиционные методы обучения игре на фортепиано, принятые в китайской фортепианной педагогике ("один на один") сегодня, по мнению студентов, нуждаются в обогащении формами коллективного обучения. Такие формы и методы обучения ставят своей целью развитие общего

культурного уровня учащихся, их эстетических представлений и эрудиции. При этом такие учебные дисциплины как История искусства, История фортепианного исполнительства, История фортепианных стилей и т. п. влияют на развитие музыкальной культуры студентов и их музыкального мышления в целом. Таким образом, комплексное содержание коллективных уроков для большинства учащихся не ясны в достаточной мере. И задача разрешения этого методологического противоречия должна решаться на уровне реформирования учебных программ вузов.

Понятно, что при этом не имеет смысла полностью нивелировать продуктивность традиционной методики. Выдающиеся педагоги справедливо говорят о том, что "индивидуальная форма занятий особенно перспективна для личностного воздействия педагога – изначально предполагая тесный контакт, она дает возможность педагогу учитывать индивидуальные особенности учащегося, использовать соответствующие им методы обучения, а также реализовать в процессе сотворчества и диалогического общения собственный личностно-творческий потенциал. Это позволяет достигнуть особенно высоких результатов в развитии ученика" [2, с. 36].

Обучение фортепианному искусству не может сводиться исключительно к развитию технологического навыка игры на инструменте: "фортепианное искусство" – это не просто игра и владение исполнительским аппаратом. "Фортепианное искусство" – это сложный и многоуровневый комплекс навыков, умений и представлений, который дает возможность пианисту осуществлять исполнительскую деятельность, быть творческой личностью, интерпретирующей композиторский замысел. Выдающийся музыкант XX века – Л. Баренбойм отмечал, что "исполнитель должен обладать рядом качеств: творческой страстностью, сосредоточенностью, гибким воображением, творческим эстрадным самочувствием, высоким интеллектуальным уровнем общей и специальной, связанной со спецификой данного искусства, культурой" [2, с. 11].

Исходя из этого понимания профессионального уровня пианиста, учебные программы должны охватывать такие дисциплины как специальное фортепиано, история искусства, история фортепианного исполнительства, анализ музыкальных форм, методика преподавания фортепиано и т. д.

Китайские педагоги отмечают, что противоречия можно видеть в педагогических концепциях системы фортепианного образования на всех уровнях обучения. Сюй Бо по этому поводу пишет: "В целом практическая деятельность (критерии экзаменационных требований, конкурсная практика внутри страны) ориентирована на достижение не просто технической оснащенности, по выразительности исполнения, глубины музыкального переживания. Этому посвящены и многие научно-методические исследования, приобретающие все более массовый характер в вузах страны. Но характерной тенденцией обучения является ориентир на мировые авторитеты пианизма, на достижения великих музыкантов, запечатленные в аудио- и видеозаписи. Подражание высоким авторитетам, имитация выдающихся интерпретаций служат достижению успехов молодых китайских артистов в конкурсах, оценке стиля исполнения, а также, одновременно, обвинениям в заимствованиях, "копировании", отсутствии оригинальности и самостоятельности" [6, с. 8].

Таким образом, исходя из результатов нашего исследования, приходим к выводу о том, что на современном этапе развития специального музыкального образования в Китае невозможно игнорировать существующие проблемы в системе фортепианной педагогики. Главной из них является отсутствие сбалансированной системы комплексного обучения и интеграционной методики. Трансформация методов специального музыкального образования в высших учебных заведениях отвечает потребностям современной фортепианной исполнительской культуры, которая базируется на комплексном развитии профессиональной компетенции пианиста. В условиях интеграционных культурных процессов современной жизни китайская фортепианная педагогика активно осваивает европейский опыт системы музыкального образования, что позволяет молодым китайским специалистам успешно вести профессиональную деятельность за пределами Китая, а также достойно пополнять педагогический потенциал своей музыкальной культуры.

Література

1. Анохина В. В. Культурные традиции и парадоксы модернизации современного Китая / В. В. Анохина // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 3, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Права. – 2009. – № 1. – С. 48–57.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 250 с.
3. Ин Шичжэнь Методика преподавания фортепиано / Ин Шичжэнь. – Пекин: Народная музыка, 1990. – 87 с.
4. Не На. Становление и развитие фортепианного искусства в Китае (до 70-х годов XX века) / Не На. – Минск: Четыре четверти, 2011. – 168 с.

5. Ню Яцянь Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дисс. канд. ... искусств.: специальность 13.00.08 – "Теория и методика профессионального образования" / Ню Яцань. – М., 2009. – 197 с.
6. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусств.: специальность 17.00.02 – "Музыкальное искусство" / Сюй Бо. – Ростов-на-Дону, 2011. – 149 с.
7. Турушева Н. В. Политика Коммунистической партии Китая в области культуры в период реформ (1978–2012 гг.): автореферат дис. ... канд. истор. наук: специальность 07.00.03 / Н. В. Турушева. – Томск, 2013. – 21 с.
8. Фэн Дэган О расширении учебных содержаний и системы предметов для обучения на фортепиано в педвузах / Фэн Дэган. – Пекин, 2000.
9. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: дисс. ... канд. искусств.: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Хоу Юэ. – СПб., 2009. – 183 с.
10. Цыпин Г. М. Развитие учащегося фортепианного класса: формы и методы / Г. М. Цыпин ; ред.-сост. В. А. Натансон // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 1. – М., 1979. – С. 44–58.
11. Чжоу Чжэнмао Основные пути совершенствования фортепианной подготовки специалистов в вузах КНР / Чжоу Чжэнмао. – М., 2008.

References

1. Anokhina V. V. Kul'turnye traditsii i paradoksy modernizatsii sovremennogo Kitaia / V. V. Anokhina // Vesnik Belaruskaga dziazhaŭnaga ŭniversiteta. Ser. 3, Gistoryia. Filasofia. Palitalogiia. Satsyialogiia. Ekanomika. Prava. – 2009. – № 1. – С. 48–57.
2. Barenboim L. A. Muzykal'naia pedagogika i ispolnitel'stvo / L. A. Barenboim. – L.: Muzyka, 1974. – 250 s.
3. In Shichzhen' Metodika prepodavaniia fortepiano / In Shichzhen'. – Pekin: Narodnaia muzyka, 1990. – 87 s.
4. Ne Na. Stanovlenie i razvitie fortepiannogo iskusstva v Kitae (do 70-kh godov XX veka) / Ne Na. – Minsk: Chetyre chetverti, 2011. – 168 s.
5. Niu Iatsian' Fortepiannaia pedagogika Rossii i Kitaia: integrativnyi podkhod: diss. kand. ... iskusstv.: spetsial'nost' 13.00.08 – Teoriia i metodika professional'nogo obrazovaniia / Niu Iatsan'. – M., 2009. – 197 s.
6. Siui Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX-XXI vekov: diss... kand. iskusstv.: Spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Siui Bo. – Rostov-na-Donu, 2011. – 149 s.
7. Turusheva N. V. Politika Kommunisticheskoi partii Kitaia v oblasti kul'tury v period reform (1978–2012 gg.): avtoreferat dis. ... kand. istor. nauk: spetsial'nost' 07.00.03 / N. V. Turusheva. – Tomsk, 2013. – 21 s.
8. Fen Degan O rasshirenii uchebnykh soderzhanii i sistemy predmetov dlia obuchenii na fortepiano v pedvuzakh / Fen Degan. – Pekin, 2000.
9. Khou Iue. Detskoe fortepiannoe obrazovanie v Kitae i problemy ego razvitiia: diss. ... kand. iskusstv. : spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Khou Iue. – SPb., 2009. – 183 s.
10. Tsypin G. M. Razvitie uchashchegosia fortepiannogo klassa: formy i metody / G. M. Tsypin ; red.-sost. V. A. Natanson // Voprosy muzykal'noi pedagogiki. – Vyp. 1. – M., 1979. – S. 44–58.
11. Chzhou Chzhenmao Osnovnye puti sovershenstvovaniia fortepiannoi podgotovki spetsialistov v vuzakh KNR / Chzhou Chzhenmao. – M., 2008.

УДК 75.03(477.74):37046(477.74)

Папета Олена Валеріївна
старший викладач кафедри живопису і рисунку
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: papeta.ev@gmail.com

НАВЧАННЯ В ОДЕСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ УЧИЛИЩІ ЯК ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ Л. М. СЕМИКІНОЇ

Феномен творчості художниці Людмили Семикіної є яскравою сторінкою художньої культури України другої половини XX – початку XXI століття. Одна з найхарактерніших рис її мистецтва – це розмаїття напрямків творчості: живопис, графіка, дизайн одягу, робота в кіно. Художні твори Л. Семикіної представлені сучасним цінителям мистецтва в широкому розмаїтті своїх видових, стильових і жанрових проявів. Однією з необхідних умов створення цілісної картини творчого шляху художниці на сьогодні видається дослідження багатоманітних зв'язків, в яких відобразилася динамічна взаємодія всіх складових становлення і розвитку таланту майстрині.

Ключові слова: мистецтво, культурна традиція, одеська школа живопису, європейська художня освіта, громадська позиція, живописна палітра.

10. Алексеева-Горбунова Н. Мені пощастило бути однією з перших учениць Академії мистецтва / Н. Алексеева-Горбунова // Українська академія мистецтва. – 1994. – Вип. 1. – С. 96–99.
11. Глухенька Н. Був у вузі факультет художньо-педагогічний / Н. Глухенька // Українська академія мистецтва. – 1995. – Вип. 2. – С. 112–113.
12. Криволапов М. Українська академія мистецтва. Сторінки історії / М. Криволапов // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – К., 2006. – № 6/7. – С. 511–530.
13. Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом / упоряд. та загальна ред. І. М. Блюминої. – К., Мистецтво, 1994. – 168 с.: іл.

References

1. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
2. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
3. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
4. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
5. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
6. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
7. F.-R.-622, Op. 2, od. zb. 185. Protokol № 12. Zasadannia kafedry zhyvopysu i kompozytsii vid 11 bereznia 1952 r. Stor. 59.
8. Interviu z Liudmyloiu Semykinoiu. Traven, 2014 r. Pryvatnyi arkhiv Papety O. V.
9. F. R. – 622, op. 2, sprava 219. Stor. 8.
10. Aliksieieva-Horbunova N. Meni poshchastylo buty odniieiu z pershykh uchenyts Akademii mystetstva / N. Aliksieieva-Horbunova // Ukrainska akademiia mystetstva. – 1994. – Vyp. 1. – S. 96–99.
11. Hlukhenka N. Buv u vuzi fakultet khudozhno-pedahohichnyi / N. Hlukhenka // Ukrainska akademiia mystetstva. – 1995. – Vyp. 2. – S. 112–113.
12. Kryvolapov M. Ukrainska akademiia mystetstva. Storinky istorii / M. Kryvolapov // Mystetstvoznnavstvo Ukrainy : zb. nauk. pr. – K., 2006. – № 6/7. – S. 511–530.
13. Oleksii Shovkunenko ta yoho uchni: Albom / uporiad. ta zahalna red. I. M. Bliumynoi. – K., Mystetstvo, 1994. – 168 s.: il.

УДК 008:312.421

Легенький Іларіон Юрійович
аспірант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського
e-mail: y-legenkiy1949@ya.ru

НОНКОНФОРМІЗМ ЯК ФАКТОР СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

В статті надається культурно-історична реконструкція формування стилю в ХХ столітті. Визначається, що нонконформізм як стадія стильової динаміки, виникає в контексті формотворення, коли культура або культурні практики досягають "квітучої складності", за К. Леонтьєвим. В нонконформізмі інтенції неповноти, незавершеності думки і надлишковість образних інновацій (синтез всіх стильових артефактів) б'ють через край. Доводиться, що нонконформізму властива модельна конфігурація відображення зовнішньої заданості, що завжди пов'язує мистецтво з нормами та зразками наслідування поведінки, а також іманентні реалії заперечення цих норм, що надає той дискурс, який фіксує потік змін, відкритості і незавершеності творчих інновацій.

Ключові слова: стиль, модерн, авангард, постмодернізм, нонконформізм.

Легкий Илларион Юрьевич, аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского
Нонконформизм как фактор стилиевой динамики в культуре XX века

В статье изложена культурно-историческая реконструкция формирования стиля в XX веке. Определено, что нонконформизм как стадия стилиевой динамики возникает в контексте формообразования, когда культура или культурные практики достигают "цветущей сложности", по К. Леонтьевым. В нонконформизме интенции неполноты, незавершенности мысли и избыточность образных инноваций (синтез всех стилиевых артефактов) бьют через край. Доказывается, что нонконформизму свойственна модельная конфигурация отображения внешней заданности, связывающая искусство с нормами и образцами подражания поведения, а также имманентные реалии отрицание этих норм, придает тот дискурс, который фиксирует поток изменений, открытости и незавершенности творческих инноваций.

Ключевые слова: стиль, модерн, авангард, постмодернизм, нонконформизм.

Lehenky Hilarion, graduate student National Music Academy of Ukraine named behalf P. I. Chaykovskoho

Nonconformism as a factor of style speakers culture in the XX century

The article provided cultural reconstruction style formation the twentieth century. Determined that non-conformism as a stage style dynamics shaping occurs in the context where culture or cultural practices reach "blossoming complexity" by Leontiev. In non-conformism intention incompleteness, incompleteness thoughts and redundancy imaginative innovation (synthesis of style artifacts) overflowing. It is proved that non-conformism is characteristic model configuration predetermined external display that always connects art with rules and models imitation behavior and immanent reality denial of these standards, providing a discourse that captures the flow changes, openness and incompleteness of creative innovation.

In non-conformism style is a secondary phenomenon, because the non-reality tends to the creative eclecticism. Non-conformism – is no dichotomy alternatives, a conscious choice – creative thinking.

Language, speech, discourse is always figurative, pictographic focus and can not be abstractly defined.

The discourse of non-conformism – is always incomplete image culture, are a symptom of incomplete permanent continuous formation of images, image, ideals and standards.

Arts and signify this way as non-conformism purely artistic.

So we fix two stages in the transition style formation – internal (non-conformism as immanent transformation blossoming complexity stationary style) and foreign – denial following the previous style, which takes place in the context of the stage of simple radical actions (fusion – Art Nouveau, demonstrations objection classical culture in the forefront; frakalnih genetic algorithm searches micro intervals as denial culture of postmodernism in general).

What is called "dialogue of cultures", "stylistic interaction" is at the stage of primary and secondary simplification cultures and their practices, which is a prerequisite not synthesis, symbiosis, and proper dialogue – preserve the authenticity of cultural artifacts.

In style are created under: proto phase which defines metaphysical little principle shaping style as the previous final stylistic development; stage primary shaping simplicity of style that correlates with the simplicity of the style of the previous finals; flowering stage as excess complexity of a system that produces nonkonformni intentions – the search for organic art systems; retrospective stage or second stage of simplification, which correlates with the stage of primary simplicity of style and produces denial stage of ease in the next style.

If we are talking about non-conformism, then he characterized predetermined outer configuration model that always connects art with the rules and realities of those who create designs of imitation behavior.

Difficulties stylistic interpretations are not only non-conformism that is hard to describe internal and external determinants, difficult to describe how one goes in a different style in the context of multi stylistic reality culture of the twentieth century.

Artistic innovation of the twentieth century chronologically by avant-garde. Vanguard returned to the simple and clear configurations. This is the avant-garde, which itself represents a return to the stage poetics of the first prophets of the first analysts and synthetic vision as a world vanguard aesthetics.

Phase vanguard nonconformity that occurs as a reflection and embodiment of avant-garde creative intuitions that require new (fractal) monism.

At the forefront can see the different stages: the first stage, which is the following of modern intuitions Nouveau as a negation of antiquity, held in eclecticism, vidtvorylasya as a radical negation, negation of the entire classical culture, sharp break, demonstration of the world.

In figurative art, architecture did not experience such a sharp breaking, as it happens in music. It may be noted that all the talk about symmetry, which helps to structure the twentieth century, a certain diversity of art practices as one big song is not productive.

We are not trying to draw parallels between music and architecture Art Nouveau, our task – only to determine that modern non-conformism nose in a new model of budivnoyi design.

It can be said that the style is not modern two stages: eclecticism and its own modernist style, but the third stage of primary simplicity (eclectic), stage and stage Nouveau dual simplification (retrospection, or so-called modern classicism).

When it comes to modern style, it is often too formally define it as purely linear, focused on plastics plant type shaping. It is a style that existed in the late twentieth century until the First World War, according to a number of theorists on art, architecture, design. However – this is superficial and artificial interpretation style.

Homelessness exist in space, devoid of big narratives, do adds nothing to understanding discourse nonconformity? Non-conformism (art, music) is an extremely versatile product culture, product multidimensional, synthetic, if not eclectic. However it is eclectic topic as guidance nonconformity is the closest to the value style. Stylistic features nonconformity difficult to specify because we have a discourse specifies located in marginal space.

The discourse of non-conformism – is always incomplete image culture, are a symptom of incomplete permanent continuous formation of images, image, ideals and standards. That is not about the system and by the system characteristics that plunge man without a conscious or deliberate over the act and encourage artistic intuition and faith.

Key words: style, модерн, advance-guard, after modernism, not conformism.

Важливо зазначити, що категорія "стиль" в дослідженнях з мистецтва і культури ХХ століття тлумачиться досить неоднозначно. Тим, хто детально визначив категорію "художній стиль" на підставі ґрунтового аналізу культурно-історичного підходу щодо цієї номінації, був О. Лосєв.

О. Лосєв дає таке визначення стилю: "Таким чином, якщо звести в одне все про що йшлося, ми б могли дати таке формулювання художнього стилю: він є принципом конструювання всього

художнього твору на основі тих чи інших надструктурних і позахудожніх даностей, а також, його первинних моделей, що відчувуються іманентно самою художньою структурою твору" [9, с. 226]. Тобто, це означає те, що стиль є надсистемним явищем, яке характеризується іманентно, тобто в просторі рецепції та творення мистецького твору. Проте, важливо зазначити, що ця характеристика відноситься лише до класичного мистецтва, і ні в якій мірі не може характеризувати на презентацію стильових ознак мистецтва, яке виникає посткласичний (авангард) і постнекласичний (постмодернізм) період. Тобто йдеться не про надсистемні, а вже досистемні характеристики, які занурюють людину в несвідоме, або надсвідоме і спонукають діяти художньою інтуїцією і віру.

Аналіз публікацій та досліджень. Проблема музичного нонконформізму піднімалась в працях С. Грици, О. Зінкевич, Л. Кияновської та ін. [2; 3; 5]. Адже неекспліковані стильові ознаки "дії всупереч" в контексті стилю модерн, авангарду, постмодернізму.

Мета статті – визначити стильові детермінанти нонконформізму як акту культуротворчості.

Основна частина. В нонконформізмі в стильовому визначенні можна побачити надсистемні і позасистемні (досистемні) реалії, які впливають на сам акт протесту, заперечення, роблять його актуальним вчинком. Важливо, що нонконформізм як настанова творчості асимілював всі стилі. Певною мірою він відповідав космосу репресованої художньої інтелігенції, космосу культури і розумівся як своєрідна форма становлення, яку пов'язують з відкритістю витоків. Тому стиль як система запису нонконформізму або фіксування витоків, самого перманентного становлення творчості всупереч має свій специфічний дискурс, промову.

В нонконформізмі інтенції неповноти, незавершеності думки і надлишковість образних інновацій (синтез всіх стильових артефактів), надлишку, б'ють через край. В нонконформізмі стиль є другорядним явищем, бо нереальність творчості тяжіє до еклектизму. Нонконформізм – це не дихотомія альтернатив, це свідомий вибір – розмисел художнього мислення. Це цілепокладання без фіксованої цілі (порівняйте з кантівським визначенням естетичного) визначається єдністю рефлектуючого розуму і концепту, схеми, патерну, які вбудовані в поведінку локалізованого почуття митця-нонконформіста у своїй повноті. Мова, промова, дискурс завжди є зображувальними, піктографічно орієнтованими і не можуть бути абстрактно визначеними. Це дискурс жесту зазивали, дискурс безпосередньої ідентифікації, що позбавляється розуму і будь-якої рефлексії. Дискурс нонконформізму – це завжди культура незавершеного образу, суть симптом, суцільне становлення перманентної неповноти образів, іміджів, ідеалів і норм.

Можна сказати, що стиль в контексті презентацій інтенцій нонконформізму як свої детермінанти, визначається в рамках особистісного коду, який формується в тому чи іншому просторі, в тих чи інших реаліях музичних інновацій. Простір нонконформізму є анонімним як презентація великого Ніщо, Великого Іншого, як апафотична дескрипція, хоча і презентується великими іменами.

Так, бездомність існування в просторі, позбавленому великих нарацій, щось додає для розуміння дискурсу нонконформізму. Нонконформізм (художній, музичний) є надзвичайно універсальним продуктом культури, продуктом багатовимірним, синтетичним, якщо не еклектичним. Втім, саме тема еклектики як настанови нонконформізму має найтісніше значення до стилю. Стильові ознаки нонконформізму важко специфікувати, адже, ми їх специфікуємо як дискурс, що знаходиться в маргінальному просторі. Пояснимо це твердження.

М. Леонтьєв вважав, що всі культури, водночас і їх культурні практики проходять стадії первинної простоти, квітучої складності та подвійного спрощення [7]. Це так званий генетичний алгоритм культуротворчості, що презентує життєвий цикл культури або стилю, в нашому випадку. В культурі ХХ століття ми маємо три великих стилістичних анклави – модерн, авангард, постмодерн. Так, нонконформізм виникає лише в умовах надлишку, квітучої складності культури, коли вона вже сама шукає розумного виходу із екстатичного експансизму усталених норм, канонів, ідеологічних догматів. Саме в цей період (еклектичний, турбулентний, неструктурований ані ззовні, ані зсередини творчості) мистецтво стає моделлю Абсолюту. Саме так сталося вже в посттоталітарний (постсталінський) період, коли застій й стагнація вимагали виходу. Мистецтво й означило цей вихід як нонконформізм суто мистецький, за О. Лосєвим – інтелігібельний. Цей шлях не мав нічого спільного з нонконформізмом західного зразка, коли хіпі та панки заперечували протестантську етику відкладеного задоволення й намагалися створити бунт у відношеннях з батьками.

Коли йдеться про стиль модерн, то часто теж визначають його суто формально як лінійні, орієнтовані на пластику рослинного типу, формотворення. Це стиль, який існував наприкінці ХХ століття аж до Першої Світової війни, як вважає ціла низка теоретиків з мистецтвознавства, архітектури, дизайну. Втім – це поверхове і штучне тлумачення стилю. Часто, особливо архітектори, протиставляють еклектику стилю модерн. Це вже стало нормою, зокрема такі дослідники як Є. Кириченко, В. Горюнов, М. Тублі, В. Чепелик та ін. різко розводять образні реалії еклектики і модерну [4; 1].

Проте виникають і інші, вже більш пізні системи бачення, де вважається, що еклектика є першою стадією стилю модерн, до речі такого твердження тримається Ю. Легенький [6]. О. Соколов теж характеризує еклектику як частину стилю модерн, вважає, що з позиції межі тисячоліть розводить ці категорії виглядає не актуальним [11]. Якщо ідеться про авангард, то проблема специфікацій цього явища є ще більш складною. Часто інколи замість номінації "авангард" використовується номінація "модернізм", що стало загальноприйнятим у філософських, естетичних дослідженнях. Найбільш проблематичною є категорія "постмодернізм", або постмодерн, яка, з одного боку, асимілює в собі всі здобутки авангарду, модернізму, а, з іншого боку, вже заперечує їх на новому етапі.

Стиль в широкому розумінні (як система пам'яті і як певна детермінація творчості (зовнішня і внутрішня)) дає можливість описати такі реалії як нонконформізм саме під кутом зору їхньої специфіки, відкритості, їхнього способу артикуляції сенсів, образів, інформації, тобто дискурсу діяння всупереч. Втім, якщо визначає стильову парадигму як суто зовнішню, зокрема, так робить у своєму дослідженні "Вступ до композиції XX століття" О. Соколов, то стиль, а також, його предикати (у цьому випадку – нонконформізм) може бути визначеним як принцип тотальної соціальної детермінації. Цей автор намагається продувати ідею, що кожен стиль XX століття не здійснив себе в певній мірі, бо був перерваний, виходячи з тих чи інших соціальних обставин. Потім відбувається стадія повернення і "переінтонування" первинних інтенцій формотворення, добудови їх певної повноти.

Тобто він помічає дві фази: першу – продукуючу, й іншу (модельно-реконструктивну). Якщо в модерні – це еклектика і сам стиль модерн в чистому вигляді, то в авангарді це авангард-1 і авангард-2, а в постмодерні – це радикальна еклектика і пізній нееклектичний рух, який утворює вже постмодерні парадигми деконструкції, що пов'язують з полістилістикою [11]. Здається, що така бінарність опозицій, дихотомія і орієнтація на добудову характеризує стильову детермінацію як надсистему, задану ззовні, а іманентний аспект стилетворення, за О. Лосєвим, є невизначеним, не осмислюється як реальність, яка може бути здійснена шляхом внутрішньої детермінації.

Так, можна стверджувати, що стиль модерн має не дві стадії: еклектику і власне стиль модерн, а й третю стадію, тобто стадію первинної простоти (еклектики), стадію цвітучої складності (власне модерн) і стадію подвійного спрощення (ретроспекції, історизму, або так званого модернового класицизму, коли стиль модерн звертається до класицизму, який він в стадії еклектики гостро заперечував).

Втім, нонконформізм як явище стилю модерн виявився в інтроверсії еклектичної парадигми (тотальність орнаменту в декорі стіни, наприклад, заперечується і весь декор переноситься в прорізи, що домінують на чистій стіні). Цей поштовх відбувся не зненацька, а був внутрішнім конструктивним орієнтиром – пошуком втраченої субстанції світобудівництва – стіни. Ми не намагаємося провести паралелі між музикою й архітектурою стилю модерн, наше завдання – лише визначити, що модерний нонконформізм ніс в собі нову модель світобудівної конструкції. Це є визначним, поза цими констеляціями всі розмови про "художність" нонконформізму будуть суто формальними констатаціями. Тобто ми бачимо повний цикл розвитку модерних інтенцій – від класики до неокласики через стадію активного заперечення світобудівних інтенцій.

Дещо подібне можна побачити і в авангарді: перша стадія, яка є наслідуванням модерних інтуїцій стилю модерн як заперечення античності, що відбулося в еклектиці, відтворилася як більш радикальні заперечення всієї класичної культури, різкий злам, маніфестація іншого світу. Це певне світобудівництво на підставі простих і ясних конфігурацій Платонових тіл (ліній, крапки, площини, кола, квадрату, трикутника та ін.). Можна однак зазначити, що авангард досягає вже стадії квітучої складності, коли виникає те, що П. Філонов зазначив як "світовий розквіт" – в одному творі відбувається розквіт світів.

Якщо говорити про авангард в його стадії, яка характеризує квітучу складність, то його можна легко зазначити як авангард-2, за тим же О. Соколовим. Авангард-1 змінив в музиці авангард-2, що виглядає вже як розгорнена, ускладнена поліфонія на рівні мікросинтезу, на рівні занурення в синтез знакової, або звукової риторики. Це й є стадія авангардного нонконформізму, який виникає як рефлексія та творче уособлення авангардних інтуїцій, що потребують нового (фрактального) монізму в діапазоні нищення Всесвіту до мікросвіту.

Це здобутки Дармштадтської школи, зокрема таких авторів, як: П. Булез, К.-Х. Штокгаузен. Можна говорити і про стадію авангард-3, тобто, про спрощення, яке можна назвати радикальною переддією, або своєрідною передумовою виникнення постмодернізму. Тобто авангард знов повертається до простих і ясних конфігурацій. Це вже той авангард, який уособлює себе в стадії повернення до поезики перших пророків, перших аналітиків і до синтетичного бачення авангарду як світової естетики. Цю стадію вже прийнято називати "трансавангардом". Вона характерна тією простотою, яка набула своїх якостей на мікрорівні формотворення, на рівні внутрішньоструктурної, іманентної реальності осягнення художнього твору в мікрівимірі. Цей авангард вже в певній мірі поєднує полістилістику та монізм надідеї формотворення. Втім, цей авангард часто плутають з постмодернізмом.

Ця стадія, як і ретроспекція в стилі "модерн", яку так невдало назвали неокласикою, є необхідною, проміжною для переходу до іншого стильового виміру, який називається постмодернізм. В постмодернізмі первинний період тотальної еклектики, коли в мистецькому творі легко комбінуються всі стилі, що утворюють простий і ясний монтаж, водограй архетипів (наприклад, побудований павільйон "Площа Італії" в Новому Орлеані, США, який створив художник-архітектор Ч. Мур) – це просто запозичені цитування різних артефактів, переважно ордерного типу в театралізованому просторі. Таких еклектичних субструктур дуже багато, вони характеризують перший період тотальної еклектики постмодернізму. Згодом настає стадія квітучого розквіту, який зазначається в архітектурі стадією "реконструкції", тобто поверненням до авангарду і перетворенням власне настанов авангарду в ігрові форми. Відбувається звертання до проектів К. Малевича, Е. Лисицького, що утворює певні артефакти, як, наприклад твір Б. Чумі – парк "Ля Віллет" в Парижі.

Окреслена стадія визначається підвищеною рефлексією в творах Р. Вентурі, П. Ейзенмана як стадія пошуку складності. Цю стадію можна визначити як постмодерний нонконформізм, або постнонконформізм. Це й визначення певних архетипів, систем, стильових механізмів квітучої складності як єднання стильових систем постмодернізму, які в еклектиці були просто приєднані один до одного шляхом риторичного прийому. Наступна стадія визначається як постмодерний класицизм, тобто подвійне спрощення (за М. Леонтьєвим).

Втім, постмодерний класицизм знов-таки є ретроспекцією, вторинним спрощенням і зверненням до класики, яка заперечувалася в стадії деконструкції (постмодерного нонконформізму). Так, стилетворення як тернарна система (продукуюча, іманентна трансформація певних матриць культуротворення) визначається як зовнішня та внутрішня детермінація, що характеризує ці стилі й як своєрідні цикли, соціальні організми.

Якщо ми говоримо про нонконформізм, то йому властива модельна конфігурація зовнішньої заданості, що завжди пов'язує мистецтво з нормами і тими реаліями, які створюють зразки наслідування поведінки. А внутрішні, іманентні реалії дають той дискурс, який фіксує потік змін, відкритості і незавершеності творчих інновацій. Проте можна сказати, що складності стильових інтерпретацій нонконформізму полягають не лише в тому, що важко описати зовнішні та внутрішні детермінанти, складно також описати, як один стиль переходить в інший в контексті мультистилістичної реальності культури ХХ століття. Ми визначили лише мегастилі, не вдаючись в розмаїття субстилей, етнокультурних репрезентацій, рекламних алюзій та візуальної презентації музики як мультiversumu.

Важливо усвідомлювати, як же можна поєднати одвічність, паралельність існування стильових констант мистецтва, зокрема наскрізну метаморфозу мистецького нонконформізму як заперечення стадії "квітучої складності" стилю, або культури в цілому, якщо йдеться про таку сурогатну культуру, як "радянська культура". Важливо визначити саме вичерпаність циклів як певних констант в рамках життєвого циклу. Так, в контексті зовнішньої детермінації ця паралельність є цілком доцільною і вона характеризує той культурно-історичний горизонт, те культурно-історичне тло, яке вічно оновлюється, дає той засадничий принцип ювенальності, що характеризує творчість як відкриту систему.

Можна стверджувати, що художні інновації ХХ століття хронологічно були визначені авангардом-1. Саме вони вже були тією стадією, яка несла в собі ті інтенції, які вже існували в стилі модерн, адже, винесли їх на поверхню як ту деструкцію і ту декомпозицію, яка раніше відбулася в стилі модерн. Простір утворення інтерпретаційних матриць, які описують культуру ХХ століття, має включати принципи синхронії та діахронії. В зображувальному мистецтві, архітектурі не відбулось такого різкого зламу, як це відбувається в музиці. Можна зазначити, що всі розмови щодо симетричності, яка допомагає структурувати ХХ століття у певне розмаїття художніх практик як один великий витвір не є продуктивними, а продуктивним є доповнення бінарної системи стилетворення до тернарної. Вона може включати в себе три одиниці циклічного розвитку, а може включати і більше.

О. Лосєв говорить про тетрактиду [8]. Тернарність системи культуротворення позначена Ю. Лотманом [10]. Так, всі системи формотворень в культурі зводяться до чотирьох вимірів, які характеризують завершений пропорційний циклізм. Можна множити ці моделі, але в наше завдання це не входить. Ми лише констатуємо, що відбувається внутрішній іманентний динамізм стильових вимірів культури, який має свій поштовх, свою зону переходу. Вона існує в межах стилю модерн, існує і формується в авангарді, існує й формується в постмодерні.

Так, одна із стадій попереднього циклу входить в стадію первинної простоти наступного циклу стилетворення як феномен адаптації. Втім, і завершальна стадія циклу стилетворення входить в наступну стадію як феномен його витоку. Таким чином, ми не вбачаємо смерті культури як смерті культурних організмів, а бачимо один величезний організм культури і культуротворчості в цілому. Це можливо тому, що існує передбачення майбутнього, існує динаміка діалогу субструктур культури як певних циклів, певних елементів стильового відмінювання, зокрема, що і здійснює цю динаміку.

Можна сказати, що стиль модерн як незавершене ціле не описується лише еkleктикою, власне модерном, і ретроспекцією. В нього входить остання стадія класицизму, яку можна назвати умовно "посткласицистською". Вона формується в архітектурі з постурбанізмом, ландшафтною архітектурою, буквально цитування і алюзіями штучних макетів минувшини, які входять в класицизм як культивация руїн, апелювання до античності. Так ми потрапляємо в лосівську тетрактиду, яка складає вже замкнене ціле стилю. Але ця цілісність стилетворення розмикається в майбутнє. У модерн входить також частина наступного стилю.

Висновки. Якщо ми говоримо про тернарність стилетворення, то сюди входять: протостадія, яка визначає метафізичну засаду стильового формотворення як фінал попереднього стильового розвитку; стадія первинної простоти стильового формотворення, що корелює з простотою фіналу попереднього стилю; стадія квітучої складності як надлишку розвитку системи, що продукує нонконформні інтенції – пошуки органічності та людиновимірності мистецьких систем; ретроспективна стадія або стадія вторинного спрощення, що корелює зі стадією первинної простоти стилю і продукує стадію заперечення цієї простоти у наступному стилі.

Таким чином, ми фіксуємо дві стадії переходу у стилетворенні – внутрішню (нонконформізм як іманентна стадія трансформації квітучої складності стилю) і зовнішню – заперечення наступним стилем попереднього, що відбувається в контексті стадії простих радикальних дій (синтезу – у стилі модерн; маніфестації заперечення класичної культури у авангарді; генетичному алгоритмі фрактальних пошуків мікроінтервалики як запереченні культури в цілому у постмодернізмі). Власне те, що ми називаємо "діалог культур", "стильова взаємодія" відбувається на стадії первинного та вторинного спрощення культур та їх практик, що й є передумовою не синтезу, симбіозу, а власне діалогу – збереження автентичності культурних артефактів.

Література

1. Горюнов В. С. Архитектура эпохи модерна / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
2. Грица С. И. Леся Дичко в житті і творчості / С. И. Грица. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 272 с.
3. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К.: ТОВ "Задруга", 2007. – 616 с.
4. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-1910 годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – 400 с.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX століття / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
6. Легенький Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю. Г. Легенький. – К.: НПУ им. М. П. Драгоманова, 2012. – 488 с.
7. Леонтьев К. Избранное / К. Леонтьев. – М.: Рарог, Московский рабочий, 1993. – 400 с.
8. Лосев А. Ф. Дialeктика художественной формы / А. Ф. Лосев // Юбилейное собрание сочинений в 9-и томах. – М.: Мысль, 1993. – Т. 4 "Форма – Стиль – Выражение" – С.5–297.
9. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К.: "Collegium", "Киевская Академия Евробизнеса", 1994. – 288 с.
10. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
11. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М.: Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

References

1. Goriunov V. S. Arkhitektura epokhi moderna / V. S. Goriunov, M. P. Tubli. – SPb.: Stroiizdat, 1992. – 360 s.
2. Hrytsa S. Y. Lesia Dychko v zhytti i tvorchosti / S. Y. Hrytsa. – Drohobych: Posvit, 2012. – 272 s.
3. Zin'kevich E. S. Mundus musicalae. Teksty i konteksty / E. S. Zin'kevich. – K.: TOV "Zadruga", 2007. – 616 s.
4. Kirichenko E. I. Russkaia arkhitektura 1830-1910 godov / E. I. Kirichenko. – M.: Iskusstvo, 1982. – 400 s.
5. Kiianov'ska L. Galits'ka muzichna kul'tura XIX-XX stolittia / L. Kiianov'ska. – Chernivtsi: Knigi – XXI, 2007. – 424 s.
6. Legen'kii Iu. G. Mir kak kul'tura. Kul'tura kak mir (oчерki differentsial'noi kul'turologii) / Iu. G. Legen'kii. – K.: NPU im. M. P. Dragomanova, 2012. – 488 s.
7. Leont'ev K. Izbrannoe / K. Leont'ev. – M.: Rarog, Moskovskii rabochii, 1993. – 400 s.
8. Losev A. F. Dialektika khudozhestvennoi formy / A. F. Losev // Iubileinoe sobranie sochinenii v 9-i tomakh. – M.: Mysl', 1993. – T. 4 "Forma – Stil' – Vyrazhenie" – S.5–297.
9. Losev A. F. Problema khudozhestvennogo stilia / A. F. Losev. – K.: "Collegium", "Kievskaiia Akademiia Evrobiznesa", 1994. – 288 s.
10. Lotman Iu. M. Kul'tura i vzryv / Iu. M. Lotman. – M.: Gnozis, 1992. – 272 s.
11. Sokolov A. S. Vvedenie v muzykal'nuu kompozitsiiu XX veka / A. S. Sokolov. – M.: Tsentr VLADOS, 2004. – 231 s.

ДИАЛОГ РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В ФОРМИРОВАНИИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА (на примере жанра фортепианной сказки)

В статье рассмотрены личность и творчество Н. Метнера, исследованы культурные и биографические корни его творчества. Определена характерная черта генезиса творчества Н. Метнера как симбиоз русской народной образности с западноевропейскими приемами композиторского письма. На примере созданного Н. Метнером жанра музыкальной фортепианной сказки выявлены особенности индивидуального композиторского стиля художника.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальная фортепианная сказка, жанр, диалог культур, творческий симбиоз, индивидуальный композиторский стиль.

Лебедева Зинаида Денисовна, студентка факультету музичного мистецтва Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

Діалог російської та західноєвропейської музичних культур у формуванні індивідуального композиторського стилю Миколи Метнера (на прикладі жанру музичної фортепіанної казки)

У статті розглянуто особистість і творчість М. Метнера, досліджено культурні та біографічні коріння його творчості. Визначено характерну рису генезису творчості М. Метнера – симбіоз російської народної образності із західноєвропейськими засобами композиторського письма. На прикладі створеного М. Метнером жанру музичної фортепіанної казки виявлено особливості індивідуального композиторського стилю митця.

Ключові слова: музична культура, музична фортепіанна казка, жанр, діалог культур, творчий симбіоз, індивідуальний композиторський стиль.

Lebedeva Zinayida, student of the Department of Music Art R. Glier Kyiv Institute of Music

Dialogue of Russian and west-European music culture in the formation of individual composer's style of Nikolai Medtner (on the example of musical piano tale's genre)

The article is dedicated to personality N. Medtner's creativity, which penetrates Russian & West-European music cultures. Biographical details of composer's life which affected on formation of individual style of the artist were examined. Composer's individual features of N. Medtner style were revealed with the help of musical piano fairy tale genre, created by him.

The main aim of the article is to study an individual composer's style & it reflects Russian folk imagery and features of West-European musical culture.

There were proposed such problems for achievements of the goal:

– to highlight the archetypal influence of cultural and biographical roots of N. Medtner on the formation of the individual composing style of the artist;

– to identify stylistic originality of the music genre of piano fairy tale created by N. Medtner.

Every composer in the process of his creative formation develops his own special intonation and melodic complex with favorite colorful structure, which in due course becomes some type of his mentality. So, such complex of abilities and skills transforms into the personal stylistic manner, definitely characteristic for the artist.

On the forming of N. Medtner's person as an artist his relative roots consisting of Russian and German nations exercise influence on him (N. Medtner was born in Russia, in German family, who lived in Moscow that time). His roots also exercise influence on his thirst and interest for music by J. Bach, W. Mozart, L. Beethoven, R. Shuman, F. Chopin, R. Wagner, poetry by G. Goethe and so on. On opinion of a researcher Apetyan in his work "N. K. Medtner. Memoirs, articles, materials" gives very interesting facts, touching the symbiosis of West-European and Russian culture of N. Medtner creative activity.

For 1912, when the first time N. Medtner's songs on poems by Russian poets Tyutcev and Fet were sounded in concert, it was noted in press the beneficial influence of Russian spirit. However, only to the end of the second decade N. Medtner's creative activity the critics began to talk about his Russian nature. One reviews concentrated the attention on his arts as an example of deep synthesis of German and Russian culture, others emphasize that on the ground of "modern Germanism", "from the depth of poor German culture" there was not be born such beautiful, spiritual composing as his "First Concert". Further analysis of the ground of N. Medtner's art led critics to correct reasoning that N. Medtner organically connected with Russian melodies subconsciously abstaining from the borrowings of folklore.

Here it need to be noted that father of N. Medtner (Karl Petrovich, who was born in Parnu, Estonia) was very educated person. He was fond of philosophy, Russian and German literature, poetry, valued poetry of Goethe and this love gave to his children.

His passion to Goethe's poetry reflects in future on the creative activity of his son. Composer would write four vocal cyclists on verses by this author, and in 1909 N. Medtner receive Glinka Reward for one of the cycles of the songs on great German poet poems.

N. Medtner's mother was a sister of another great composer F. Gedike, which in turn was an uncle for Nicolay Medtner and studied and prepared him for entering into Moscow conservatory. The fact, that N. Medtner was Russian in his attitude to the world and has German roots, became the reason of the critics and contemporaries called him "Russian Brahms". In fact, these two composers have a lot of general, holding on to the same artistic principles.

The base of their composer's mental activity was variability as the most important method of developing themes and polyphonic ways of manners and also improvised metro-rhythm. All the creative activity of those artists was penetrated by impulse of nation and songs.

But genesis of N. Medtner's creative activity is not bordered by relationship with German musical culture. In his works he uses classical traditions and principles with romantic. From one side, this is a polyphony of writing, clear form of play, classical seriousness of idea, concentration and exactness its realization. From the another side, it is significant for his composer's style to appeal for genres, typically for romantic creativeness, for example, to a miniature, an interest to folklore arts, which was the favorite program for romantic composers. N. Medtner gave some program name to many fairy tales, parts of sonatas and majority of the sonatas, fairy tale colorize. The most thin lirism have to be related to romantic features of composer's creativity, which becomes complicated by polyrhythm, metro rhythm, satiated with rich and complicated harmony, difficulty of piano facture, intensive employment of chord alliteration and other indications of romantic method of mentality.

The conclusion of the article is that N. Medtner's creative activity have to be studied more carefully.

Key words: musical culture, musical piano fairy tale, genre, dialogue of cultures, creative symbiosis, individual composing style.

Творческое наследие Н. Метнера не отличается универсальностью жанровой палитры. Композитор тяготел к сочинению камерно-вокальной, камерно-инструментальной и фортепианной музыки. Особое место занимает музыкальная фортепианная сказка – жанр, впервые созданный и введенный в музыкальную литературу Н. Метнером, к которому композитор обращался на протяжении всего творческого пути.

Творчество Н. Метнера привлекало к себе многих исследователей – современников и друзей композитора, биографов и музыкальных критиков, а также исследователей истории музыки и ученых-музыковедов наших дней. Особую ценность имеют работы З. Апетяна [1], Е. Долинской [4], Д. Житомирского [10], И. Зетеля [6], С. Федякина [11]. Вопросы стилиевой характеристики и гармонического языка фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера исследованы в диссертации А. Штром [9]. К проблеме творчества композитора в аспекте культурно-стилевого синтеза, выявления разнообразия форм и взаимодействия стилиевых тенденций в камерно-вокальном наследии Н. Метнера обращалась Н. Швец [8].

Однако большая часть упомянутых исследований касается биографии композитора и анализа отдельных жанров – сонаты и камерно-вокального творчества художника, в то время как жанр музыкальной фортепианной сказки недостаточно освещен в музыковедческой литературе. Правда, некоторые исследования косвенно затрагивают и эту часть композиторского творчества Н. Метнера. Например, А. Колосович на материале цикла фортепианных сказок ор. 26 изучает проблему сочетания романтических и символических черт в русской фортепианной миниатюре начала XIX века [7]. Краткую характеристику циклам фортепианных сказок дает К. Зенкин в труде "Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма" [5]. В культурологическом же аспекте тема до сих пор исследована недостаточно.

Все вышесказанное обуславливает актуальность искусствоведческого и историеведческого анализа жанра музыкальной фортепианной сказки как важнейшего в проявлении индивидуального творческого стиля Н. Метнера.

Цель данной работы – осветить индивидуальный композиторский стиль Н. Метнера, отражение в нем русской народной образности и черт западноевропейской музыкальной культуры.

Для достижения этой цели была поставлена задача – определяя характерные черты композиторского стиля Н. Метнера, высветить архетипическое влияние культурных и биографических корней на формирование стиля художника.

У каждого выдающегося композитора в процессе его творческого становления вырабатывается свой узнаваемый интонационно-мелодический комплекс и излюбленный образный строй, который со временем становится типом его творческого мышления и композиторского стиля. Этот комплекс выработанных умений и приемов преобразовывается в персональный стилистический почерк, характерный для определенного художника.

На формирование личности Н. Метнера как художника оказали влияние его родовые корни, объединяющие русскую и немецкую нации (художник родился в России, в семье выходцев из Германии,

которые долгое время жили в Москве), а также его тягу и интерес к музыке И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Р. Вагнера, поэзии И. В. Гете и др. Исследователь З. Апетян, во вступительной статье к книге "Н. К. Метнер. Воспоминания, статьи, материалы", приводит факты, касающиеся симбиоза западноевропейской и русской культур в творчестве Н. Метнера.

Многие музыкальные критики указывали на немецкие истоки творчества Н. Метнера, его музыкальную родословную вели от Л. Бетховена, Й. Брамса и Р. Шумана и отрицали влияние русской школы. Лишь к концу второго десятилетия творчества Н. Метнера, когда в концертах стали исполняться его песни на стихи русских поэтов (Ф. Тютчева и А. Фета), а критики заговорили о его русской природе. В одних рецензиях его искусство рассматривалось как пример глубокого синтеза немецкой и русской культуры, в других – подчеркивалось, что "[...] на почве "современного германизма", "из недр истощенной немецкой культуры" не могло бы родиться сочинение такой духовной красоты, как Первый концерт Метнера" [1, с. 4]. Дальнейший анализ "почвы" искусства Н. Метнера, как отмечала З. Апетян, "привел критиков к справедливому выводу, что, воздерживаясь от фольклорных заимствований, Метнер подсознательно органически связан с русским мелосом" [1, с. 4].

Интерес к своей родословной, анализ культурных корней своего рода характерны для самого композитора и всей его семьи. Немецкая купеческая семья Метнеров, соединила в себе две немецкие традиции: фермерскую (К. П. Метнер) и музыкальную (А. Ф. Гедике). Так, в письме брата композитора, Эмилия Карловича Метнера к П. Д. Эттингеру, говорится о том, что происхождение рода Метнеров идет от двух эмигрантских семей – Gebhard (Геххард) и Gödicke (Гедике). Э. Метнер пишет: "Фамилия Метнер (Medtner) родом из Шлезвиг-Гольштейна, где она занималась фермерством. Подобно тому, как традиция фамилии Гедике напоминает о шведских предках, традиция фамилии Метнер – о датских. Вероятно, приблизительно одновременно с эмиграцией в Россию Геххардов и Гедике, то есть в конце XVIII столетия или в начале XIX, переселилась и фамилия Метнер, сначала в Лифляндию, где приобрела права гражданства в Пернаве" [1, с. 299].

Очень важна культурная генеалогия этих родов. Читаем далее у Э. Метнера: "Семья Геххард (как сообщил мне в бытность мою в Веймаре один из сотрудников архива Гете и Шиллера) принадлежит к одному из самых старинных и многочисленных родов, представители которого были большей частью пасторами и органистами. С большой вероятностью можно предположить, что некоторые ветви этого рода состояли в родстве с ветвями другого уже знаменитого тюрингического рода, а именно Бахов" [1, с. 92].

Но как композитор и как личность Н. Метнер сформировался в русской культурно-художественной среде и сам неоднократно позиционировал себя именно как русского человека и композитора. Об этом свидетельствует эпизод, когда, транслируя его выступление на радиостанции BBC, его представили как немецкого композитора, на что в ответ последовало следующее письмо от возмущенного маэстро к руководству компании: "Говорилось о моем немецком происхождении вместо того, чтобы сказать, что я русский композитор, о чем не было даже упомянуто. Я русский не только по рождению, но и по своему воспитанию [...]" [6, с. 174].

Однако, даже оставив в стороне биографические факторы, повлиявшие на формирование творческого портрета композитора, и анализируя его произведения, можно ясно представить, как велико архетипическое влияние культуры нации, культурного наследия предыдущих поколений, оказывающее бессознательное воздействие на творчество художественной личности. Русская музыка русского композитора Н. Метнера воспринимается как бы сквозь дымку немецкого колорита, немецких классических форм и традиций музыкального письма.

Тот факт, что Н. Метнер являлся русским в своем мироощущении и имел немецкие корни, послужило причиной того, что современники и критика называли его "русским Брамсом". Действительно, эти два композитора имеют много общего, едины в своих художественных принципах. Основой их романтического композиторского мышления становится вариационность как важнейший метод развития тематизма и полифонические приемы письма, а также импровизационный метроритм. Все творчество обоих художников пронизано импульсами народности и песенности. Б. Асафьев писал о произведениях Н. Метнера как об "[...] умиротворенно-созерцательной, глубоко поэтичной и серьезной музыке, в которой соединились культура германской наивно-чувствительной песенности (Брамс) с русской задушевностью и нежностью [...]" [2, с. 83].

Этот творческий симбиоз привел к плодотворному диалогу двух культур в творчестве Н. Метнера. Б. Асафьев точно охарактеризовал стиль композитора: "Даже в своей "философичности", в своем блуждании на перекрестке двух культур, германской и русской, в витиеватости и некоторой риторичности своей музыки и подчеркнутости в ней интеллектуальных факторов Метнер, все-таки, не теряет лирического нерва и умеет быть трогательным и волнующим [...]. Метнер – чистый и подлинный лирик, которому чужда стихия эстрадности, но близка зато более интимная и строгая сфера камерности [...]" [2, с. 84].

Поражает духовная связь, удивительные совпадения в органических "арках" творческих наследий обоих композиторов. Так, Й. Брамс возвращается в последних страницах сборника народных песен, завершающего его творчество, к песне "Луна взошла украдкой", использовавшейся им в Первой фортепианной сонате: "Последняя в сборнике народных песен и она же в моем опусе № 1 – это как бы змея, жалающая свой собственный хвост, то есть, просто-напросто символ, означающий, что история окончена" [3, с. 57]. Аналогично и Н. Метнер, подводя итог своего творческого пути, ностальгически использует в последнем вокальном опусе стихотворение Ф. Тютчева "Когда, что звали мы своим", положенное в основу Сказки № 2 ор. 34, которая была сочинена еще в конце русского периода творчества.

По мнению И. Яссера, характерная для Й. Брамса преданность своему искусству, редкая музыкальная культурность, "безупречное мастерство вместе с каким-то безмолвным презрением к дилетантизму", роднят Н. Метнера не только с Й. Брамсом, но и с Л. Бетховеном и И. Бахом [1, с. 200]. При этом Н. Метнер является наследником этих композиторов, но отнюдь не их эпигоном. Те основные технические средства, которые применялись ими для воплощения своих идей, использованы в какой-то степени и Н. Метнером, который лишь претворял их "сообразно собственному художественному мирозерцанию". Элементы полифонического искусства И. Баха, монументальной стройности Л. Бетховена, ритмической изобретательности Р. Шумана, неукоснительной логичности Й. Брамса – все это без труда отыскивается в произведениях Н. Метнера, но каждый раз в "различном и исключительно ему присущем сочетании" [1, с. 200].

Однако генезис творчества Н. Метнера не ограничивается родством с немецкой и русской музыкальной культурой. В своих произведениях он сочетает классические традиции и принципы с романтическими. С одной стороны, это полифоничность письма, четкость формы произведения, классическая серьезность замысла, сосредоточенность и точность его воплощения. С другой стороны, для его композиторского стиля характерно обращение к жанрам, типичным для творчества романтиков, в частности, к миниатюре, интерес к народному искусству, излюбленная композиторами-романтиками программность (Н. Метнер дает программные названия многим сказкам, частям сонат и большинству самих сонат), сказочный колорит. К романтическим чертам творчества композитора также следует отнести тончайший лиризм, усложненный полиритмией метроритм, насыщенную богатую и сложную гармонию, сложность фортепианной фактуры, интенсивное использование аккордовой альтерации и иные признаки романтического типа мышления.

Более того, как утверждает Н. Швец: "'Полифоничность" стиливого мышления Метнера проявляется в удивительном сплаве черт, характерных для классицизма, романтизма и импрессионизма". В творчестве Н. Метнера сплелись классические традиции полифонии (использование имитации, обращений тем, фугированных разделов в неполифонических формах), романтические ("диалогичность, дуэтность" мелодических линий, полифонизация фактуры в процессе ее варьирования, образных трансформаций тематизма" и современные черты – "использование полиритмических образований, остинатных и полиостинатных структур" [8, с. 152]. Классицистские особенности творчества композитора проявились в понимании им искусства как высокого явления, несущего масштабные, нравственные идеи, пафос постоянного стремления к гармонии разума и чувства. По мнению Н. Швеца, "классицистичность композитора" сказалась в интенсивной разработке сонатной формы, сохранении тональной системы, стремлении к завершенности высказывания, в тематической четкости, лаконизме, подчеркнутой "отшлифованности" пластичной рельефной мелодической линии, в "структурной организованности целого" [8, с. 153–155].

Жанр музыкальной фортепианной сказки Н. Метнер использовал как своеобразную творческую лабораторию, подобно тому, как Ф. Шуберт обращался к жанру песни, а Ф. Шопен – к мазурке. Именно в этом жанре формировались типичные и узнаваемые черты индивидуального композиторского стиля Н. Метнера. В его сказках наиболее очевидны поиски интонационных, стилистических и профессиональных композиторских ориентиров, идущих от различных культур. К. Зенкин так пишет об этом плодотворном стилистическом симбиозе в сказках ор. 34 и ор. 35 (1916–1917): "В них вырисовывается эпико-повествовательный тип лирики. Вариантное прорастание тематического материала постепенно обретает имитационно-полифоническое развитие" [5, с. 432]. Иными словами, эпический и повествовательный стиль изложения музыкального материала, свойственный русской народной сказочности, сочетается с профессиональными западноевропейскими приемами полифонического письма.

Те же качества можно обнаружить, анализируя форму сказок ор. 34 и ор. 35. К. Зенкен справедливо допускает их сравнение с сонатным циклом из-за "стремления найти новое основание для универсальности и всесторонности" [5, с. 431]. В связях Н. Метнера как с европейской, так и русской музыкальной культурой особенно важны традиции романтизма. Это проявляется, например, в том, что каждая из сказок ор. 34 имеет программное название или подзаголовок.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что музыкальное наследие Н. Метнера пронизано синтезом черт, как русской, так и европейской музыкальной культуры. Этот своеобразный диалог двух культур, проявился, в частности, в созданном композитором жанре музыкальной фортепианной сказки в виде сказочности и былинности образного строя, с одной стороны, и балладности, саговой фантастичности и мистичности, с другой. Эпический и повествовательный стиль изложения музыкального материала, свойственный русской народной сказочности, сочетается в творчестве Н. Метнера с профессиональными западноевропейскими приемами полифонического письма, гармонического языка, и создает уникальный симбиоз русской народной образности с профессиональным композиторским мышлением западноевропейского типа.

Особенно ясно ощущается "русский дух" в фортепианных сказках Н. Метнера. Это и традиция обращения к сказочным образам, идущая от М. Глинки, Н. Римского-Корсакова и А. Лядова, и романтическая приподнятость, эмоциональное состояние, характерное для творчества выдающихся музыкальных деятелей переломной эпохи конца XIX – первой половины XX ст. – великих современников Н. Метнера – А. Скрябина и С. Рахманинова, в тени которых он оказался исторически и потому, на наш взгляд, до сих пор остается не до конца оцененным.

Литература

1. Апетян З. Статьи, материалы, воспоминания. Н. К. Метнер / З. Апетян. – М.: Советский композитор, 1981. – 352 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. Асафьев. – М.: Музыка, 1956. – 315 с.
3. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. – М.: "Радуга", 1986. – 478 с.
4. Долинская Е. Н. Метнер: монографический очерк / Е. Долинская. – М.: Музыка, 1966. – 225 с.
5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1997. – 509 с.
6. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист : исследование / И. Зетель. – М.: Музыка, 1980. – 231 с.
7. Колосович А. Поєднання романтичних і символістських рис в російській фортепіанній мініатюрі початку XX ст. / А. Колосович // Київське музикознавство. – Вип. 17. – К.: Клякса, 2005. – С. 40–45.
8. Шве́ц Н. Творчество Н. Метнера в аспекте культурно-стилевого синтеза / Н. Шве́ц // Київське музикознавство. – Вип. 11. – К.: Клякса, 2003. – С. 149–161.
9. Штром А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера : дис. ... на соискание канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. Штром; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2009. – 197 с.
10. Житомирский Д. Н. К. Метнер. (заметки о стиле) : [электронный ресурс] / Д. Житомирский // Открытый текст. Электронное периодическое издание. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=5016>. – Название с экрана.
11. Федякин С. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели : [электронный ресурс] / С. Федякин // Открытый текст. Электронное периодическое издание. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=4884>. – Название с экрана.

References

1. Apetian Z. Stat'i, materialy, vospominaniia. N. K. Metner / Z. Apetian. – M.: Sovetskii kompozitor, 1981. – 352 s.
2. Asaf'ev B. Russkaia muzyka XIX i nachala XX veka / B. Asaf'ev. – M.: Muzyka, 1956. – 315 s.
3. Gal' G. Brams, Wagner, Verdi. Tri mastera – tri mira / G. Gal'. – M.: "Raduga", 1986. – 478 s.
4. Dolinskaia E. N. Metner: monograficheskii ocherk / E. Dolinskaia. – M.: Muzyka, 1966. – 225 s.
5. Zenkin K. Fortepiannaia miniatiura i puti muzykal'nogo romantizma / K. Zenkin. – M.: MGK im. P.I. Chaikovskogo, 1997. – 509 s.
6. Zetel' I. N. K. Metner – pianist : issledovanie / I. Zetel'. – M.: Muzyka, 1980. – 231 s.
7. Kolosovych A. Poiednannia romantychnykh i symbolistskykh rys v rosiiskii fortepiannii miniatiuri pochatku XX st. / A. Kolosovych // Kyivske muzykoznavstvo. – Vyp. 17. – K.: Kliaksa, 2005. – S. 40–45.
8. Shvets N. Tvorchestvo N. Metnera v aspekte kul'turno-stilevogo sinteza / N. Shvets // Kyivske muzykoznavstvo. – Vyp. 11. – K.: Kliaksa, 2003. – S. 149–161.
9. Shtrom A. Rol' fortepiannoii partii v kamerno-vokal'nom tvorchestve N. K. Metnera : dis. ... na soiskanie kand. iskusstvovedeniia: 17.00.02 / A. Shtrom; Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. A. Rimskogo-Korsakova. – SPb., 2009. – 197 s.
10. Zhitomirskii D. N. K. Metner. (zametki o stile) : [elektronnyi resurs] / D. Zhitomirskii // Otkrytyi tekst. Elektronnoe periodicheskoe izdanie. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=5016>. – Nazvanie s ekrana.
11. Fediakin S. Metner i ego vremia. Literaturno-muzykal'nye paralleli : [elektronnyi resurs] / S. Fediakin // Otkrytyi tekst. Elektronnoe periodicheskoe izdanie. – Elektron. dannye. – Rezhim dostupa: <http://opentextnn.ru/music/personalia/metner/?id=4884>. – Nazvanie s ekrana.