КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008 (575.4)

Аманмурадов Нурберди
кандидат політичних наук,
Посол Туркменістану в Україні,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОДІЯ ТУРКМЕНІСТАНУ З ОРГАНІЗАЦІЄЮ ОБ'ЄДНАНИХ НАЦІЙ У КОНТЕКСТІ ПОЛІТИКИ КУЛЬТУРНОГО РОЗМАЇТТЯ

Метою дослідження є вивчення політики Туркменістану в формуванні системи міжнародних зв'язків у сфері культури (зокрема, з ООН) щодо питань освіти, науки і культури. **Методи дослідження**. Основою вибору методів студіювання стали засади системності та комплексного підходу. У дослідженні застосовано історико-хронологічний принцип та використано метод документального аналізу, що дало змогу простежити у часовому вимірі розвиток напрямів співпраці Туркменістану та ЮНЕСКО і сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці й розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі досліджується вперше. Обґрунтовано ідею формування геокультурного простору Центральної Азії і у цьому контексті розглянуто взаємодію Туркменістану з ООН щодо реалізації у регіоні політики культурного розмаїття. **Висновки**. Принципи, на яких побудовано зовнішньополітичний курс Туркменістану, - це зрозумілі орієнтири розвитку та зміцнення двосторонніх і багатосторонніх відносин Туркменістану з державами світу. Туркменістан тісно взаємодіє насамперед з Організацією Об'єднаних Націй, зокрема з ЮНЕСКО щодо питань освіти, науки і культури. Констатується, що міжнародне співробітництво в гуманітарній сфері займає особливе місце у політиці Туркменістану на світовій арені і відкриває культуру туркменського народу світові.

Ключові слова: Туркменістан, ООН, ЮНЕСКО, Центральна Азія, геокультурний простір, культурна спадщина, культура, кластер.

Аманмурадов Нурберды, *кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Взаимодействие Туркменистана с Организацией Объединенных Наций в контексте политики культурного разнообразия

Целью исследования является изучение политики Туркменистана в формировании системы международных связей в сфере культуры (в частности, с Организацией Объединенных Наций) в вопросах образования, науки и культуры. **Методы исследования**. Основой выбора методов изучения стали принципы системности и комплексного подхода. В исследовании применен историко-хронологический принцип и использован метод документального анализа, что позволило проследить во временном измерении развитие направлений сотрудничества между Туркменистаном и ЮНЕСКО, что способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении исследуется впервые. Обосновано идею формирования геокультурного пространства Центральной Азии и в этом контексте рассмотрено взаимодействие Туркменистана с Организацией Объединенных Наций по реализации в регионе политики культурного разнообразия. **Выводы**. Принципы, на которых построен внешнеполитический курс Туркменистана, представляют собой ясные ориентиры для развития и укрепления двусторонних и многосторонних отношений Туркменистана с государствами мира. Туркменистан тесно взаимодействует в первую очередь с Организацией Объединенных Наций, в частности по вопросам образования, науки и культуры. Констатируется, что международное сотрудничество в гуманитарной сфере занимает особое место в политике Туркменистана на мировой арене и открывает культуру туркменского народа миру.

Ключевые слова: Туркменистан, ООН, ЮНЕСКО, Центральная Азия, геокультурное пространство, культурное наследие, культура, кластер.

Amanmuradov Nurberdy, *Candidate of Political Science Ambassador of Turkmenistan in Ukraine Doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Interaction of Turkmenistan and the United Nations cultural diversity policy

Purpose of Article. The study aims to evaluate the policy of Turkmenistan in shaping the system of international cultural relations and, in particular, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). **Methodology**. The basis of the choice of methods of study were the principles of systematic and integrated approach. The historical-chronological principle was used in the research, and the practice of documentary analysis was used, which allowed to trace the development of directions of cooperation between Turkmenistan and UNESCO in a

© Аманмурадов Н., 2017

time perspective. The use of these methods of research contributed to obtaining their theoretical results. **Scientific novelty** of the obtained results consists in the formulation and development of an actual topic, which is investigated in scientific research for the first time. The idea of the formation of the geocultural space of Central Asia is substantiated, and in this context, the interaction of Turkmenistan with the United Nations Organization regarding the implementation of cultural diversity policy in the region is considered. **Conclusions**. The principles on which the foreign policy course of Turkmenistan has been constructed are clear benchmarks for the development and strengthening of bilateral and multilateral relations of Turkmenistan with the states of the world. In the cultural sphere, Turkmenistan is working closely with the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). It is stated that international cooperation in the humanitarian field occupies a special place in Turkmenistan's politics on the world stage and opens the culture of the Turkmen people to the world.

Key words: Turkmenistan, UN, UNESCO, Central Asia, geocultural space, cultural heritage, culture, cluster.

Актуальність теми. ЮНЕСКО створює Глобальний альянс за культурне розмаїття. Цей Альянс відкриває дорогу новим формам партнерства між приватними і державними організаціями з метою надання підтримки місцевої індустрії культури в країнах, що розвиваються. Альянс має за мету розвивати нові методики, заходи і стратегії, спрямовані на скорочення комерційного дисбалансу в області товарів, що належать до сфери культури, зокрема між Північчю і Півднем, одночасно запобігаючи фактам піратства і забезпечуючи міжнародне визнання авторських прав.

Прийнята в 1972 році Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини ґрунтується на тому, що деякі цінності культурної і природної спадщини становлять винятковий інтерес для всього світу і тому повинні вважатися частиною всесвітньої спадщини всього людства. Повністю поважаючи суверенітет держав, на території яких знаходиться культурна і природна спадщина, і не ущемляючи їх прав власності, передбачених національним законодавством щодо цієї спадщини, держави-учасники Конвенції визнають, що охорона всесвітньої спадщини є обов'язком всього міжнародного співтовариства в цілому.

На сьогоднішній день Список всесвітньої спадщини об'єднує близько 1073 природних і культурних об'єктів, від Тадж-Махала в Індії до стародавнього міста Тімбукту в Малі, включаючи таке чудо природи як Великі коралові рифи в Австралії. Постійним секретаріатом Конвенції є Центр всесвітньої спадщини. Туркменістан представлений в цьому списку трьома об'єктами культурної спадщини.

Аналіз досліджень та публікацій. За заявленою темою співпраці Туркменістану та міжнародних гуманітарних організацій наукових досліджень не виявлено. Основним джерелом для проведення дослідження є офіційні документи Туркменістану та ЮНЕСКО, що є достатнім для отримання теоретичних результатів.

Метою дослідження є дослідження політики Туркменістану у формуванні системи міжнародних зв’язків в сфері культури та, зокрема, із Організацією Об’єднаних Націй у питання освіти, науки і культури (ЮНЕСКО).

Виклад основного матеріалу. ЮНЕСКО співпрацює з Туркменістаном з тих пір, як п'ять країн Центральної Азії Співдружності Незалежних Держав (СНД) отримали незалежність у 1991 році, а згодом протягом 1992 та 1993 років стали державами-членами ЮНЕСКО. Туркменістан для реалізації програм співпраці створив Національну комісію Туркменістану для ЮНЕСКО та відкрив Постійне представництво Туркменістану в ЮНЕСКО, а також здійснює співпрацю з ЮНІСЕФ, ПРООН та з іншими установами ООН. Кластерне бюро ЮНЕСКО в Тегерані, створене у 2003 році, охоплює діяльність в Туркменістані. Співпраця базується на визначених Декларацією тисячоліття, а також Програмою реформування президентства, Національною програмою "Стратегія економічного, політичного та культурного розвитку Туркменістану до 2020 року" цілями та завданнями та іншими ключовими національними пріоритетами.

Чотири стратегічні пріоритетні напрямки ООН: зміцнення демократизації та верховенства права; зміцнення людського розвитку для досягнення Цілей розвитку тисячоліття; покращення сталого розвитку та інклюзивного зростання і сприяння миру та безпеки є основою для співпраці.

У галузі зміцнення демократизації та верховенства права Уряд зміцнив спроможність захищати і просувати права та свободи в Туркменістані і, як результат: навчальні заклади інтегрують питання прав людини у свої навчальні програми, а державні організації та установи об'єднують принципи належного врядування та верховенства права в національні політики, законодавство та прийняття рішень.

У сфері посилення людського розвитку для досягнення Цілей розвитку тисячоліття Національні та місцеві органи влади створюють рівні можливості для всіх людей отримувати безперервну якісну освіту на всіх рівнях, з пріоритетом – дошкільною та середньою освітою та особливим акцентом на уразливих дітей.

Уряд розробляє та реалізує політику, спрямовану на досягнення інклюзивного зростання та рівності для всіх що відображено у політиці, фінансуванні та програмах, спрямованих на сприяння включенню економічних, гендерних та соціальних рівнів.

Відповідно до пріоритетів Уряду ЮНЕСКО приділяє важливу увагу питанням розвитку культури шляхом: сприяння та посилення основи стандартизації культурної різноманітності, зокрема конвенцій ЮНЕСКО, сприянню створенню потенціалу для збереження культурної спадщини, як матеріальної, так і нематеріальної, включаючи створення субрегіонального потенціалу для виявлення та збереження спільної спадщини, підтримці процесу серійної номінації об'єктів спадщини Шовкових шляхів.

Основними напрямками співпраці ЮНЕСКО з Туркменістаном є подальший розвиток існуючої системи освіти, захист навколишнього середовища та кращого управління природними ресурсами, зміцнення національних, професійних можливостей, активізація та збереження багатої культурної спадщини Туркменістану.

Співпраця Туркменістану з міжнародними організаціями та іншими країнами відбувається на основі договорів. Правові відносини країни з ЮНЕСКО відображені у Договорі про державну програму ЮНЕСКО (UCPD) для Туркменістану, дія якої була розрахована до кінця 2013 року. Прийнятий у 2013 році Стратегічний документ ЮНЕСКО для Туркменістану розглядає напрями співпраці на період з 2013 по 2015 роки. Цей документ є продовженням Договору про державну програму ЮНЕСКО (UCPD) для Туркменістану і був переглянутий та деталізований у 2014 році після прийняття Програми та бюджету на 2014-2017 роки Генеральною конференцією ЮНЕСКО. Він ґрунтується на національних пріоритетах у сферах освіти, природничих наук, культури, зв'язку та інформації і визначає напрями, в яких ЮНЕСКО може найкращим чином підтримувати процеси розвитку Туркменістану.

Що стосується реального прогресу в Туркменістані щодо досягнення Цілей розвитку тисячоліття, узгоджених між урядом Туркменістану та Організацією Об'єднаних Націй, то, зокрема, ті цілі, які найбільш важливі для сфер діяльності ЮНЕСКО, визначені такими:

- Підвищення рівня життя населення та макроекономічних показників. Національна мета щодо досягнення цієї Цілі розвитку тисячоліття полягає в тому, щоб скоротити в три рази за період з 2000 до 2015 року частку людей, які мають дохід менше 50% середньомісячного рівня. Внаслідок ефективної перебудови економіки з точки зору ВВП на душу населення, Туркменістан 2001 року став країною з середніми доходами. Частка людей з доходом менше, ніж 2,15 долара на день, була зменшена з 7% у 1998 році до 0,6% в 2003 році. Всесвітній банк, згідно зі своєю класифікацією, у жовтні 2012 року присвоїв Туркменістану статус країни з доходом вище середнього рівня – Upper Middle Income Country Status. Відповідне рішення було прийнято на підставі даних про стабільно високе зростання економіки протягом більш ніж 10 років. Сьогодні, в умовах світової фінансово-економічної кризи, Туркменістан уживає всі необхідні кроки для покращення макроекономічного регулювання. Прийнята керівництвом країни Програма соціально-економічного розвитку на 2018-2024 роки передбачає підтримку високого річного темпу росту ВВП країни (на рівні 6,2 – 8,2 відсотка). Так, темп росту ВВП Туркменістану за 11 місяців 2017 року склав 6,5 відсотка. У промисловості цей індикатор виріс на 5,8 відсотка, будівництві – 1,4 відсотка, транспортно-комунікаційному секторі – 10,9 відсотка, торгівлі – 9,6 відсотка, сільському господарстві – 5,1 відсотка, у сфері послуг – 8,9 відсотка. У порівнянні з аналогічним періодом минулого року зростання виробництва продукції досягло 6,4 відсотка. За підсумками одинадцяти місяців обсяг роздрібного товарообігу, у порівнянні з відповідним періодом 2016 року, збільшився на 18 відсотків. Ціни на споживчі товари, а також тарифи на надання послуг населенню в порівнянні з показником грудня минулого року виросли на 9,4 відсотка. За цей період на розвиток соціальної сфери спрямовано 78,9 відсотка бюджетних коштів. Розміри середньомісячної заробітної плати по великих і середніх підприємствах країни в порівнянні з тим же періодом 2016 року вище на 8,9 відсотка.

- Досягнення загальної початкової освіти. Туркменістан має відносно високий рівень початкової та середньої освіти, як це було підтверджено Кластерним опитуванням кількох показників, а частка ВВП, витрачена на освіту в 2010 році, склала 24%. Близько 99% дітей початкового шкільного віку відвідують школу, тоді як більш ніж 95% дітей середнього шкільного віку відвідують школу.

- З перших років незалежності Туркменістан планомірно здійснює заходи щодо поліпшення становища жінок і досягнення гендерної рівності. В 1996 році країна приєдналася до Конвенції про ліквідацію всіх форм дискримінації відносно жінок (CEDAW), в 2009 році – до Факультативного протоколу до неї. Туркменістан також прийняв Програму Пекінської платформи дій IV Всесвітньої конференції по становищу жінок. Прогрес у забезпеченні гендерної рівності підтверджують статистичні дані. Так, доля жінок у складі депутатів Меджлісу становить 26 відсотків, що в рази вище середньосвітового значення (15-16 відсотків). Росте зайнятість жінок, в 2015 році цей показник склав 45 відсотків. Завдяки пріоритету соціального вектора середня тривалість життя з 1995 року підвищилася на 7 років. У два рази з 2007 року підвищився рівень народжуваності. У країні підтримується стовідсоткова грамотність населення у віці 15 років і більше. 22 січня 2015 року Президентом Туркменістану Гурбангули Бердимухамедовим затверджений Національний план дій по гендерній рівності на 2015-2020 рр. як інструмент для подальшого просування гендерної рівності, націлений на створення необхідних умов для подальшого розширення участі жінок у всіх сферах життя держави й суспільства. Особливе зна-

чення надається тісному співробітництву з ООН і іншими міжнародними структурами, що сприяє успішній реалізації гендерної політики в регіоні. Жінки Туркменістану становлять 46% від усієї кількості працюючих в установах і на підприємствах країни.

Співпраця з Туркменістаном в галузі наук була на низькому рівні протягом перших кількох років після незалежності країни в 1990-х роках і багато науково-дослідних інститутів стикалися з браком фінансування та підтримки.

Згодом ця співпраця отримала поштовх, зокрема через субрегіональне, регіональне та міжнародне співробітництво.

Сьогодні в Туркменістані відбуваються кардинальні зміни в системі освіти й науки. У всіх регіонах країни ведеться інтенсивне будівництво нових дитячих дошкільних установ, середніх шкіл і вищих навчальних закладів. Президентом підписаний наказ про реформування системи освіти, скасування "дев'ятирічки" й введення повної дванадцятирічної середньої освіти, а в вузах – 5-6-річної. На сьогоднішній день в Туркменістані працює 1741 школа, 848 дошкільних установи, 24 вищих навчальних заклади, 127 училищ початкової професійної освіти, 27 технікумів і середніх професійних навчальних закладів. У всіх школах поступово вводиться інтернет-зв'язок. Відроджено Академію наук, військові кафедри у вищих навчальних закладах. За останні роки в столиці створено нові профільні вищі навчальні заклади – Міжнародний університет Гуманітарних наук і розвитку й Інженерно-технологічний університет імені Огуз хана, де заняття проводяться англійською і японською мовами. Стрімко зростає нове покоління освічених молодих людей, які володіють іноземними мовами і новими технологіями, освоюють світ шляхом отримання якісної освіти, яке фінансується державою.

Керівництво країни робить усе можливе для освіти молоді, у тому числі надаючи їй можливість навчання за кордоном. Сьогодні студенти з Туркменістану займають одну з лідируючих позицій по кількості іноземних громадян, що навчаються в українських ВНЗ, яка становить більш ніж 4000 студентів з Туркменістану. Відповідно до угоди в галузі освіти між урядами двох країн, на основі якої будуються наші відносини в цьому напрямку, українська сторона щорічно виділяє 50 бюджетних місць у ВНЗ України для студентів з Туркменістану. Також успішно функціонує Рада ректорів вищих навчальних закладів Туркменістану й України.

Стратегічна орієнтація співпраці з ЮНЕСКО була зосереджена на тому, що екологічно стійке використання природних ресурсів сприяє ефективності економічних процесів та підвищенню якості життя, і ЮНЕСКО, відповідно до стратегії ООН, працює над створенням та посиленням планування та формування політики в країні з метою включення екологічних проблем в національні пріоритети.

Оскільки 80% території Туркменістану складається з безводної пустелі, довгострокове співробітництво ЮНЕСКО з Туркменістаном базується, в основному, на Міжнародній гідрологічній програмі (МГП), Програмі "Людина і біосфера" (МАВ) та Міжнародній програмі наук про Землю (IGCP). МГП має цільове управління транскордонними водними ресурсами і підтримує рух до інтегрованого управління водними ресурсами, в той час як основна увага МАВ полягає у мінімізації втрат біорізноманіття та взаємодії цих питань з стійким розвитком.

У Туркменістані є один біосферний заповідник "Репетек", розташований на північно-східному краю пустелі Каракум (ця пустеля складає близько 80% території Туркменістану). Біосферний заповідник займає понад 34 000 гектарів піщаних пустель та є одним з перших в світі дослідницьких станцій екології пустелі (заснований в 1908 р.) І, таким чином, є важливою науковою спадщиною. Ця станція є важливою для довгострокового екологічного дослідження та спостереження та вивчення глобальних екологічних змін. Протягом багатьох років проводилися довгострокові дослідження щодо динаміки цієї піщаної пустелі, відновлення надгірних пасовищ та припинення вторгнення піску. Захист та моніторинг біологічного різноманіття пустелі Східного Каракуму є головною проблемою біосферного заповідника "Репетек", який керується Міністерством охорони природи.

В екологічній стратегії Туркменістану, націленій на запобігання процесів опустелювання, забезпечення екологічної безпеки, особливу роль має зіграти грандіозний проект будівництва в серці найбільшої пустелі Каракум штучної водойми – озера "Алтин асир". Цей гідротехнічний проект закордонні вчені назвали зразком державної турботи про здоров'я населення, про навколишнє середовище й прикладом раціонального використання водних ресурсів. На сьогоднішній день у будівництво цього об'єкта інвестовані значні кошти.

Державна екологічна політика Туркменістану спрямована на забезпечення пріоритету екологічних інтересів, розвиток господарської діяльності з урахуванням питань охорони навколишнього середовища, раціонального використання природних ресурсів. Послідовно реалізується національна екологічна політика й більш ніж 20 державних екологічних програм, розроблена й функціонує ефективна система законодавчих актів.

Програма "Культура" була першою програмою вступу до Туркменістану для ЮНЕСКО, і це продовжує стимулювати уряд продовжувати співпрацювати з ЮНЕСКО. Протягом перших років незалежності на початку 1990-х років ЮНЕСКО підтримала Туркменістан у перегляді своїх законів про

культурну спадщину та вивчення потенційних сфер культурного розвитку. У 1994 році Туркменістан ратифікував Конвенцію про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини (1972). У 2000 році відбулося перше засідання ЮНЕСКО в Туркменістані під назвою "Глобальна зустріч на глобальному рівні з культурної всесвітньої культурної спадщини", яка слугувала важливим каталізатором активізації ініціативи уряду Туркменістану щодо культурної спадщини.

Участь ЮНЕСКО в Туркменістані щодо сектору культури після 2003 року збільшилася завдяки створенню Кластерного бюро ЮНЕСКО в Тегерані (Іран), зокрема, у сфері нарощування потенціалу регіонального співробітництва, національної інвентаризації, підготовки попередніх списків, побудови збереженої пам'ятки та успішних написів всесвітньої спадщини .

У результаті визнання Всесвітньої спадщини Стародавнього Мерва в 1999 р., Кунья Ургенч в 2005 р. та Парфійської фортеці Нізи в 2007 р., Туркменістан оцінює ЮНЕСКО як другу за популярністю міжнародну організацію в країні після Міжнародного Червоного Хреста та Червоного Півмісяця.

Стародавній Мерв внесений до списку у 1999 р. – це найстаріше середньоазіатське місто, розташоване на історичному Великому Шовковому шляху. Історія цього великого оазису налічує чотири тисячі років. До наших днів дійшов цілий ряд пам'ятників Мерва, причому найбільш добре збереглися об'єкти, що відносяться до двох останніх тисячоліть.

Сучасне місто Мари успадкувало традиції й культуру найбільшого в стародавності центру Мерва, в 2012 році офіційно отримало статус культурної столиці Співдружності Незалежних Держав. Рішення про надання статусу культурної столиці Співдружності туркменському місту Мари було прийнято наприкінці 2011 року на неформальному ювілейному засіданні Ради глав держав СНД. А 30 квітня 2012 року в адміністративному центрі Марийського велаяту відбулася урочиста церемонія вручення відповідного сертифіката.

Те, що Мерв – світовий центр культури, стало відомо багато в чому завдяки російському археологу, лауреату Міжнародної премії імені Махтумкулі, академіку, професору Віктору Саріаніді. У ході розкопок, які проводилися наприкінці XX століття, Саріаніді довів, що Мерв (або Маргуш) був центром вогнепоклонства. Тут жив засновник вогнепоклонників Заратустра, тут з'явилися перші храми вогню. Російський учений першим висунув гіпотезу, згідно з якою Мерв є п'ятим центром цивілізації поряд із Прадавнім Єгиптом, Індією, Китаєм і Месопотамією. Результати своїх досліджень Саріаніді виклав у працях "Маргуш: таємниця і правда великої культури", "Маргуш. Древньосхідне царство в старій дельті ріки Мургаб" і "Гонур-Депе. Місто царів і богів". Він є першовідкривачем країни Маргуш, що існувала на території сучасного Туркменістану в III-II століттях до нової ери. Туркменсько-російська експедиція під його керуванням близько півстоліття вела в прадавній дельті ріки Мургаб розкопки столиці цієї країни – Гонура – міста палаців, храмів і царських поховань.

З'ясувалося, що знайдене городище Гонур-Депе – столиця країни Маргуш. Саріаніді виявив кілька сотень великих і малих поселень цієї країни, але головним об'єктом його досліджень був і залишається Гонур. Саме цей палацово-храмовий комплекс дав максимум свідчень найвищого рівня розвитку цивілізації, що існувала колись на території сучасного Туркменістану.

Найбільшого розквіту Мерв досяг при султані Санджарі. Мандрівники називали місто, розташоване на перехресті Великого шовкового шляху, Святинею Хороссана. Це місто було одним з перших у Центральній Азії "наукоградів". Тут жили й працювали відомі математики й лікарі, у тому числі знаменитий астроном і вчений Омар Хайям.

Одна із шести глав нової книги Президента Туркменістану Гурбангули Бердимухамедова "Туркменістан – серце Великого Шовкового шляху", яка вийшла в світ у 2017 році напередодні 26-ї річниці Незалежності Туркменістану, присвячена Древньому Мерву – перлині прадавньої й середньовічної архітектури.

Великий Шовковий шлях, що зв'язав десятки держав торговельними, інформаційними й культурними контактами, розглядається в книзі Президента Туркменістану як унікальне історико-культурне явище. Автор показує, який глибокий слід залишив цей феномен древнього світу на прикладі сучасного незалежного нейтрального Туркменістану – країни, де дбайливо зберігається й шанується найбагатше надбання століть.

У 2005 році до Списку культурної спадщини ЮНЕСКО було також внесено стародавнє місто Куня-Ургенч (Старий Ургенч), яке розташоване на півночі Туркменістану, на південь від річки Аму-Дар'я. Це місто було столицею Хорезма – області, що входила в імперію Ахеменідів. У стародавньому місті знаходиться ряд пам'ятників, що відносяться в основному до періоду XI-XVI ст., включаючи мечеть, ворота караван-сараю, фортеці, мавзолеї і мінарет. Вони свідчать про видатні досягнення в архітектурі та ремеслах, вплив яких проявився в Ірані і Афганістані, а пізніше, в XVI ст. – і в архітектурі імперії Великих Моголів в Індії.

І третій об'єкт культурної спадщини Туркменістану внесений в 2007 році до Списку культурної спадщини ЮНЕСКО – Парфянські фортеці Ніси. Ніса – найдавніше і багате місто Парфянської імперії – держави, яка славилася своєю могутністю протягом шести століть, з середини III ст. до н.е.

по III ст. н.е. Два пагорби Старої і Нової Ніси зберігають в собі сліди античної цивілізації, яка поєднала вишуканість своєї традиційної культури і елементи культури античного Риму і Греції. Археологічні розкопки, проведені в двох частинах городища, дозволили знайти багато прикрашені архітектурні споруди – житлові споруди, офіційні і культові будівлі. Місто знаходилося на важливому перехресті торгових шляхів і стратегічних інтересів. Парфянська держава служила своєрідним бар'єром, стримуючим імперські устремління Риму, але при цьому залишалася значущим сполучним центром між Сходом і Заходом, Півднем і Північчю.

В рамках Асоціації інтелектуальних досліджень шовкових доріг, як шляхів діалогу ЮНЕСКО, що відбулася в столиці Туркменістану Ашгабат 18 квітня 1991 р. була запущена програма "Експедиція" та "Степові маршрути". Експедиційною групою ЮНЕСКО вивчалися об'єкти як матеріальної, так і нематеріальної спадщини Шовкового шляху. В рамках програми "Шовкові шляхи" за серійними номінаціями 30 культурних цінностей в Туркменістані були визначені та включені в попередній список Шовкових шляхів, розташованих вздовж одинадцяти окремих маршрутів, визначених наступним чином: I. Амуль-Мерв (3 культурні об'єкти); II. Мерв-Хорезм (5 об'єктів); III. Merv-Heart (2 властивості); IV. Амул-хорезм (2 властивості); B. Амуль-Земм (Керки) (3 властивості); VI. Мерв-Сарахс (3 майна); VII. Сарахс-Серце (2 майна); VIII. Сарахс-Айвверд (3 майна); IX. Авівер-Ніса (2 властивості); X. Ніса-Дехістан (2 майна); і XI. Дехстан-Хорезм (5 об'єктів).

Вивчено п'ятнадцять пам'ятників, що лежать уздовж Шовкових шляхів в Туркменістані, внаслідок чого завершено проекти номінацій. У 2012-13 рр. країна підготувала номінацію серійної спадщини шовкових шляхів з іншими країнами Центральної Азії та Китаєм. Більш конкретно, Туркменістан є частиною досьє номінації на проекти для маршруту "Пенджикент-Самарканд-Мерв" (що рухається між Таджикистаном, Узбекистаном та Туркменістаном), можливо, за участю трьох об'єктів в Туркменістані, а саме: Амул, Акча-гала та Геок-Гумбез. Це досьє подане у 2013 році на розгляд Комітету всесвітньої спадщини.

Для сприяння збереженню та пожвавленню нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО надав символічну підтримку Міжнародному фестивалю нематеріальної культурної спадщини та фольклору 2006 року, організованому урядом Туркменістану. В 2011 р. Туркменістан ратифікував Конвенцію 2003 р. "Про захист нематеріальної культурної спадщини", а Оперативні директиви 2008 р. для її впровадження були переведені на туркменську мову. Підготовка перших номінацій до Репрезентативного списку була розпочата у 2013 році.

Свято далеких предків Новруз, що знаменує прихід Нового року й початок весни в багатьох країнах, який щорічно 21 березня святкують більш 300 мільйонів людей в усьому світі, в 2009 році був включений до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО як культурна традиція багатьох народів.

Комітет ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини в 2015 році включив до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства епос "Герогли" – традицію усних розповідей, що описують подвиги легендарного героя Герогли і його сорока вершників. Ця традиція відображає прагнення туркменського народу до кращого життя й прославляє такі риси характеру, як хоробрість, чесність, дружба й вірність.

7 грудня 2017 року було прийняте одностайне рішення про включення в список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО туркменського національного мистецтва співу й танцю "Куштдепді". Цей факт підтверджує визнання величезного значення духовної культури туркменського народу – невід'ємної складової загальнолюдської культурної спадщини.

На субрегіональному рівні ЮНЕСКО також активізує місцеві галузі культури через проекти, спрямовані на відродження використання традиційних методів та підвищення якості ремесел. Окрім того, що вони сприяють розвитку культурних традицій, це було зроблено з метою створення ремісничих робочих місць та підтримки малого ремесла, що сприяло б зменшенню масштабів бідності.

Висновок. Починаючи з 90-х років, Туркменістан активно сприяв дослідженню історії цивілізацій Центральної Азії та співпрацювала з ЮНЕСКО в рамках програми міжкультурного діалогу в Центральній Азії, яка має, зокрема, сприяти культурному плюралізму та міжрелігійному діалогу в регіоні. Зокрема, він заохочує міжкультурну співпрацю між країнами, що знаходяться в період перехідного або постконфліктного стану, з метою посилення соціальної єдності, солідарності та миру в регіоні.

Основним завданням, яке стоїть перед ЮНЕСКО в Туркменістані, є його статус агентства нерезидентів, а також обмежені ресурси Кластерного бюро ЮНЕСКО, де 57% програмних посад були заморожені з березня 2011 року. Це обмежує можливі масштаби співробітництва та ускладнює забезпечення ефективних комунікацій з національними партнерами, можливими донорами та ООН. Іншими ключовими проблемами є необхідність створення потенціалу для здійснення конвенцій 1972 та 2003 років; низька адгезія країни до важливих культурних договорів, зокрема, Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту та два протоколи до неї (1954 та

1999), Конвенція про заходи щодо заборони та запобігання незаконному ввозу, експорту та передачі права власності на культурні цінності (1970).

Ключова можливість полягає в тому, що ЮНЕСКО, хоча вона і не є резидентом, є відома та шанована агенція ООН в Туркменістані. Цей позитивний імідж приписується загальній роботі ЮНЕСКО та гострим інтересам уряду Туркменістану в галузі культури, особливо світової спадщини, а також у міжнародному співробітництві в галузі освіти та науки.

Література

1. BIENNIAL ACTIVITY REPORT 2014/2015 UNESCO Tehran Cluster Office for Afghanistan, Iran, Pakistan and Turkmenistan / Editing, design/layout supervision: Tooraj Akbarlou / Published by UNESCO / Tehran Cluster Office / Printed in Tehran, I.R.Iran / p.39-70
2. Древний Мерв и строительная культура эпохи Великих Сельджуков. Издание второе, дополненное. – А.: Туркменская государственная издательская служба, 2011. – 232 с.
3. Гурбангулы Бердымухамедов. Туркменистан – сердце Великого Шелкового пути. – А.: Туркменская государственная издательская служба, 2017.
4. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972 р.).
5. Список всесвітньої спадщини
6. Національна програма "Стратегія економічного, політичного та культурного розвитку Туркменістану до 2020 року"
7. Договір про державну програму ЮНЕСКО (UCPD) для Туркменістану
8. Стратегічний документ ЮНЕСКО для Туркменістану
9. Індекс розвитку людського розвитку ПРООН
10. Конвенція про ліквідацію всіх форм дискримінації щодо жінок
11. Декларація Цілей розвитку тисячоліття
12. Конвенція про захист нематеріальної культурної спадщини (2003 р.)
13. Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту та два протоколи до неї (1954 та 1999)
14. Конвенція про заходи щодо заборони та запобігання незаконному ввозу , експорту та передачі права власності на культурні цінності (1970 р.).
15. Всесвітня конвенція про авторське право (1952 та 1971 роки)
16. Конвенція про захист та заохочення різноманіття форм культурного самовираження (2005 р.).
17. Сарианиди В. Маргуш. Тайна и правда великой культуры. – А.: Turkmendöwlethabarlary, 2008. – 37 с.
18. Ýazberdiýew A. Türkmenistan dünýä medeniýetiniň gadymy ojagydyr. – A.: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2011. – s. 36-37.

References

1. Biennial activity report 2014/2015 UNESCO Tehran Cluster Office for Afghanistan, Iran, Pakistan and Turkmenistan, 39-70 [in English].
2. Ancient Merv and the building culture of the Great Seljuk era (2011). A.: Turkmenskaja gosudarstvennaja izdatel'skaja sluzhba [in Russian].
3. Gurbanguly Berdimuhamedov (2017). Turkmenistan is the heart of the Great Silk Road.- A.:Turkmensksya gosudarstvennaya izdatelskaya sluzhba [in Russian].
4. Convention on the Protection of All-Union Cultural and Natural Disasters (1972). [in Ukrainian].
5. UNESCO World Heritage List [in Ukrainian].
6. National program "Turkmenistan's Economic, Political and Cultural Development Strategy till 2020" [in Ukrainian].
7. Contract for the UNESCO State Program (UCPD) for Turkmenistan [in Ukrainian].
8. UNESCO Strategic Document for Turkmenistan [in Ukrainian].
9. UNDP Human Development Index [in Ukrainian].
10. Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination against Women [in Ukrainian].
11. Millennium Development Goals Declaration [in Ukrainian].
12. Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage (2003) [in Ukrainian].
13. The Hague Convention of 1954 on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its two protocols (1954 and 1999) [in Ukrainian].
14. Convention on measures to ban and prevent the illicit import, export and transfer of the right to property to cultural values (1970) [in Ukrainian].
15. World Copyright Convention (1952 and 1971) [in Ukrainian].
16. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (2005) [in Ukrainian].
17.Sarianidi V. Margush (2008). The Mystery and Truth of a Great Culture. A.: Turkmendöwlethabarlary [in Russian].
18.Yazberdiyev, A. Turkmenistan is an ancient world of civilization. A.: Türkmen döwlet neşirýat gullugy [in Turkmen].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2017 р.

УДК 008:005]:304.4

Головач Наталія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв.
natagol@i.ua

МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

Метою статті є дослідження особливостей розвитку сфери культури, зокрема стану менеджменту культури у сучасному українському суспільстві. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні таких методів, як порівняльний аналіз та синтез - для характеристики теоретичних основ дослідження стану менеджменту культури; філософсько-логічний - для розкриття сучасних трансформаційних процесів у сфері культури; каузальний - для виявлення проблем та їх причин у сфері культури. **Наукова новизна** полягає в аналізі трансформаційних процесів у сфері культури, зокрема в переосмисленні ролі менеджменту культури, адекватної державної кадрової політики, адже професійний менеджмент забезпечує умови для створення і популяризації того чи іншого культурного продукту. **Висновки**. Нині в культурній сфері України існують різні проблеми, які у рамках ініціативи "Культура-2025" було систематизовано та поділено на шість сфер (менеджмент, комунікація, інфраструктура, законодавство, фінанси і освіта) з метою створення стратегії розвитку культури України до 2025 року. Для покращення ситуації у культурній сфері були здійснені певні кроки, а саме: у 2016 році було прийнято Закон України "Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури", набула чинності Угода між Кабінетом Міністрів України та Європейською Комісією про участь держави в програмі "Креативна Європа", що дало можливість українським менеджерам культури та організаціям співпрацювати з менеджерами інших країн у рамках європейських платформ. Також було визначено матрицю реформи, операційні цілі та завдання на 2017 рік, зазначені в концепції "Децентралізація: сектор Культура", на основі якої було розроблено LOGIC MODEL реформи та операційний план дій. Отже, в Україні відбувається модернізація сфери культури, а також з'являється нове покоління незалежних менеджерів культури, які ефективно працюють та реалізують цікаві культурно-мистецькі проекти, зокрема спільно з європейськими партнерами, проте ще залишається чимало проблем, які слід вирішити для оптимального розвитку культурної сфери.

Ключові слова: культурно-мистецький проект, культурний менеджмент, модернізація, сфера культури, трансформація.

***Головач Наталия Николаевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Менеджмент культуры в контексте современных социокультурных преобразований

Целью работы является исследование особенностей развития сферы культуры, в частности состояния менеджмента культуры в современном украинском обществе. **Методология** исследования заключается в использовании таких методов, как сравнительного анализа и синтеза - для характеристики теоретических основ исследования состояния менеджмента культуры; философско-логический - для раскрытия современных трансформационных процессов в сфере культуры; каузальный - для выявления проблем и их причин в сфере культуры. **Научная новизна** работы заключается в анализе трансформационных процессов в сфере культуры, в частности в переосмыслении роли менеджмента культуры, адекватной государственной кадровой политики, так как профессиональный менеджмент обеспечивает условия для создания и популяризации того или иного культурного продукта. **Выводы**. На современном этапе развития общества в культурной сфере Украины существуют различные проблемы, которые в рамках инициативы "Культура-2025" были систематизированы и разделены на шесть сфер (менеджмент, коммуникация, инфраструктура, законодательство, финансы и образование) с целью создания стратегии развития культуры Украины до 2025 года. Для улучшения ситуации в культурной сфере были осуществлены определенные шаги, а именно: в 2016 году был принят Закон Украины "О внесении изменений в некоторые законодательные акты Украины относительно внедрения контрактной формы работы в сфере культуры и конкурсной процедуры назначения руководителей государственных и коммунальных учреждений культуры", вступило в силу Соглашение между Кабинетом Министров Украины и Европейской Комиссией об участии государства в программе "Креативная Европа", которое предоставило возможности для украинских менеджеров и организаций культуры сотрудничать с менеджерами других стран в рамках европейских платформ. Также были определены операционные цели и задачи на 2017 год, которые указаны в концепции "Децентрализация: сектор Культура" на основе которой была разработана LOGIC MODEL реформы и операционный план действий. Таким образом, в Украине осуществляется модернизация сферы культуры, а также появляется новое поколение независимых менеджеров культуры, которые эффективно работают и реализуют интересные культурные проекты, в частности совместно с европейскими партнерами, однако еще остаются не решенными многие проблемы, которые необходимо решить для оптимального развития культурной сферы.

Ключевые слова: культурный проект, культурный менеджмент, модернизация, сфера культуры, трансформация.

© Головач Н. М., 2017

Golovach Nataliya, *Ph.D (Philosophy), Associated Professor of the art management and event-technologies, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Culture management in the context of modern sociocultural transformations

The purpose of the article is to study the peculiarities of the development of the sphere of culture, in particular the state of cultural management in modern Ukrainian society. The **methodology** of the research lies in application of such methods as comparative analysis and synthesis to characterize the theoretical foundations of the study of the state of cultural management; philosophical and logical for disclosure of modern transformational processes in the field of culture and causal to identify problems and their causes in the field of culture. The **scientific novelty** of the work consists in analysing the transformational processes in the sphere of culture, in particular rethinking the role of cultural management, adequate state personnel policy, since professional management provides conditions for the creation and promotion of a cultural product. **Conclusions**. Currently, in the cultural sphere of Ukraine, there are various problems that, within the framework of the Culture-2025 Initiative, were systematized and divided into six areas (management, communication, infrastructure, legislation, finance and education), with the aim of creating a strategy for the development of the Ukrainian culture to 2025. In order to improve the situation in the cultural sphere, certain steps were taken, in particular, in 2016 the Law of Ukraine "On Amendments to Certain Legislative Acts of Ukraine regarding the introduction of a contractual form of work in the field of culture and the competitive procedure for the appointment of heads of state and communal institutions of culture" was adopted and acquired the Agreement between the Cabinet of Ministers of Ukraine and the European Commission on the participation of the state in the program "Creative Europe", which provided opportunities for Ukrainian cultural managers and organizations to cooperate with managers of other countries in the framework of European networks and platforms. The reform matrix, operational objectives and targets for 2017, mentioned in the concept of "Decentralization: Culture Sector", have been identified, based on which the LOGIC MODEL reforms and operational plan of action were developed. Thus, modernization of the sphere of culture takes place in Ukraine, and new generation of independent cultural managers, who effectively work and implement interesting cultural and artistic projects, in particular with the European partners is appearing. However, there are still many problems that need to be solved for optimal development of cultural sphere.

Keywords: cultural-artistic project, cultural management, modernization, sphere of culture, transformation.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на сучасному етапі в сфері культури України відбуваються суттєві зміни, а саме переосмислення ролі менеджменту культури, зокрема адекватної державної кадрової політики, так як нині успішний розвиток мистецтва переважно залежить від професійного менеджменту, що забезпечує умови для створення і популяризації того чи іншого культурного продукту. І це є основним принципом сучасних культурних практик усіх провідних країн світу.

Аналіз досліджень і публікацій вказує на те, що деякі аспекти стану сфери культури України та менеджменту культури вивчають такі дослідники, як О. Антонюк, яка розкрила особливості менеджменту культурно-мистецької сфери, О. Буценко, який виявив головні проблеми української культури, Т. Шлепакова визначила основні аспекти модернізації культурного менеджменту та ін., проте сучасне суспільство досить динамічне і є потреба у дослідженні сучасних культурних процесів, які відбуваються в українському суспільстві.

Метою роботи є дослідження трансформаційних процесів у сфері культури України, зокрема менеджменту культури.

Виклад основного матеріалу. Культура є однією із важливих сфер суспільного розвитку українського суспільства, а менеджмент культури є складовою державного управління.

В минулі часи під менеджментом культури розуміли управління культурними організаціями, такими як театрами, музеями, галереями, клубними закладами та ін. Проте нині даний термін набуває розширеного тлумачення, а саме – це творча праця з метою досягнення більш різноманітного і динамічного культурного життя суспільства та задоволення духовно-культурних потреб людини. А тому під менеджментом культури слід розуміти не лише управління закладами культури, а і діяльність спрямовану на регулювання процесів у цій сфері, які впливають на економічну, політичну, соціальну, духовну складові життя суспільства [3].

Нині специфіка сфери культури полягає в тому, що вона включає в себе як некомерційну (нонпрофітну) діяльність, так і комерційну (надання платних послуг), а особливістю менеджменту в сфері культури є те, що гроші в цій сфері з'являються переважно в результаті залучення коштів різних донорів, серед яких органи влади, спонсори, благодійні організації, меценати та ін. [2].

Проте нині в культурній сфері України існують різного роду проблеми. Наприклад, у рамках ініціативи "Культура-2025", яка займається створенням стратегії розвитку культури України до 2025 року, учасники (понад 400 осіб) систематизували основні проблеми української культурної сфери в результаті стратегічних сесій, що тривали у восьми містах України [5]. Проблеми в українській культурі поділили на шість сфер серед яких менеджмент, комунікація, інфраструктура, законодавство, фінанси і освіта. У кожній сфері було виявлено кілька ключових проблем, а учасники сесій намагалися знайти їх причини та наслідки.

Серед основних проблем в українській культурі було визначено:

- невідповідність норм роботи в цій сфері викликам часу;
- застаріла нормативна база, частина якої діє ще з радянських часів;
- відсутність комунікації тощо.

Наприклад, у менеджменті було виявлено такі проблеми як відсутність практик ухвалення стійких компетентних рішень та недостатнє кадрове забезпечення сфери культури. Причинами проблеми відсутності практик ухвалення стійких компетентних рішень було визначено наступні: законодавство України у сфері культури орієнтоване на виклики радянського часу, а не на сучасність; надмірна регуляція і громіздкі виконавські процедури обмежують новаторство у сфері; короткий горизонт планування в центральних і місцевих органах влади; слабка координація між різними рівнями та органами влади.

Причинами проблеми недостатнього кадрового забезпечення сфери культури було визначено такі як: застаріла нормативно-правова база (наприклад, відсутність практики конкурсів на заміщення вакансій у сфері культури); неефективні практики управління кадрами; низька оплата праці та відсутність реальних перспектив творчого зростання;нестабільність працевлаштування [5].

Утім, Директор Українського центру культурних досліджень, голова правління центру розвитку "Демократія через культуру", експерт Ради Європи з питань культурної політики О. Буценко зазначив, що однією з основних проблем культурної ситуації в Україні на різних рівнях є розрив між державною політикою і громадянським суспільством. Разом з тим, культурна політика, що реалізується через численні заходи та програми, організовані владою, не отримує загального схвалення та підтримки. А тому слід залучати відділи культур до формулювання цілей культурної політики, які б відповідали інтересам більшості груп у місцевій громаді, розробці чи плануванню заходів, які б сприяли досягненню цих цілей. О. Буценко підкреслює, що співпраця має починатися на стадії формулювання політики й розуміння її цілей: збереження традицій та культурної спадщини, розширення доступу до культурних надбань, підтримка сучасних творчих пошуків тощо. Це стане передумовою для будь-яких наступних кроків з реформування культурної політики [1]. І навіть ті кошти, які виділяються на культуру можуть бути використані ефективніше для досягнення поставлених цілей. Наприклад, недержавні та приватні організації залучають додаткові кошти та партнерів, для реалізації культурних проектів в різних донорських організаціях.

Певні зрушення в нашій країні вже відбулися, зокрема в рамках здійснення реформаторських законодавчих ініціатив 28 січня 2016 року Верховна Рада України прийняла в цілому Закон України "Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури", що передбачає створення конкурентного середовища шляхом призначення керівного складу за прозорою конкурсною процедурою, в тому числі запровадження контрактної форми трудових відносин для артистичного й художнього персоналу. Також у законі визначено характеристики професійних та особистих якостей менеджерів культури, встановлено чіткі принципи формування конкурсних комісій та механізми добору кандидатів, що дозволить провести ротацію кадрів [6].

Наприклад, контрактна форма роботи керівника закладу культури є популярною в цивілізованому світі, яка передбачає надання топ-менеджером власного плану роботи на декілька років. Фахівці зазначають, що слід впровадити таку вимогу до керівників, як представлення власної стратегії розвитку, а відведені законодавчою нормою 5 років дії контракту є оптимальним терміном для впровадження суттєвих змін у закладах культури. Також нині керівником державного або комунального закладу культури може стати кожен, хто має певний досвід роботи в даній сфері, мотивацію та відповідну освіту, так як мають вирішувати складні завдання, які стоять перед менеджерами культури, а саме:

- сучасний управлінець керує розробкою та реалізацією культурно-мистецьких проектів з урахуванням наявних соціально-економічних умов;
- сучасний управлінець повинен вміти ризикувати в розумних межах і здатен зменшувати вплив певних погроз на фінансовий стан підприємства;
- досвідчений менеджер послідовно реалізує програми розвитку персоналу для забезпечення життєздатності підприємства в умовах внутрішньої і зовнішньої конкуренції;
- розуміння міжнародного контексту розвитку сучасної української культури допомагає українським менеджерам здійснювати промоцію своїх організацій та мистецьких проектів на належному рівні [6].

До сучасних менеджерів висуваються вимоги щодо специфічних знань та відповідної практики впровадження інноваційних заходів, з використанням нових технологій соціально-культурного програмування в діяльності культурно-мистецьких закладів. Впродовж останніх десяти років в Україні проводилися численні тренінги з проектного менеджменту та фандрейзингу як для недержавних, так і державних організацій культури, як наслідок проектні заявки складають керівники бібліотек, музеїв і

клубів, багато з них виграли і реалізували не один грант, а управління культури розробляють критерії оцінки діяльності установ та проведених ними заходів[1].

Уряд допомагає сучасним культурним менеджерам отримати відповідні знання. Наприклад, 11 березня 2016 року набула чинності ратифікована Верховною Радою Угода між Кабінетом Міністрів України та Європейською Комісією про участь держави в програмі "Креативна Європа", що надало можливості для українських менеджерів та організацій шукати партнерів в інших країнах Європи, повноцінно взаємодіяти з ними в рамках європейських мереж і платформ, здійснювати промоцію своїх організацій та мистецьких проектів, знаходити порозуміння з боку європейських колег, співпрацювати з менеджерами інших країн, розробляти та реалізовувати спільні культурно-мистецькі проекти, виводити діяльність організацій на якісно новий рівень [6].

Відбувається співпраця між культурними менеджерами та їхніми організаціями з України та країнами ЄС, Молдовою, Білоруссю.

Наприклад, міжнародний проект Tandem Ukraine 2016-17 р. (інтенсивна півторарічна програма) мав за мету навчити представників культурного менеджменту створювати нові ідеї та практичні підходи. До програми було включено:

- робочі візити до партнерської організації;
- міжнародні зустрічі з модерованими навчальними сесіями у форматі "рівний–рівному" (peer-to-peer) і досвідченими тренерами;
- початкове фінансування для пілотного проекту партнерства;
- залучення до мережі Tandem [6].

Наприклад, програма Фонду Роберта Боша "Менеджери культури з Центральної і Східної Європи" (Німеччина) допомагає молодим спеціалістам, які мають повну вищу освіту, здобути кваліфікацію у галузі культурного менеджменту, а вихідцям з постсоціалістичних країн надається річна стипендія. Програмою передбачено навчання плануванню проектів, роботі у групах, пошуку фінансування проектів, роботі з пресою та громадськістю, а також маркетингу у сфері культури [6].

У свою чергу, в Україні для професійного росту працівників культурного сектору та розвитку співпраці між ними працює львівська громадська організація Центр культурного менеджменту, яка заснована у 2002 році і реалізує цікаві проекти. Впродовж 2010–2013 рр., за підтримки Європейського культурного фонду, Центр культурного менеджменту координував процес створення Української мережі культури, направлений на розвиток співпраці між фахівцями з культурного менеджменту, митцями, журналістами та всіма зацікавленими.

У процесі створення Мережі організацією було втілено низку цікавих і корисних проектів:

- проекту "Українська мережа культури" в рамках якого було проведено, у Києві наприкінці 2011 року, семінар "Розвиток місцевих громад: місцева культурна політика і культурний менеджмент", який зібрав представників управлінь культури і недержавних організацій десяти українських міст, а відомий експерт з питань культурного розвиту Філ Вуд (Велика Британія), під час проведення семінару, використав метод "Пошук майбутнього" ("Future Search"), щоб спонукати представників різних секторів (державного і недержавного) знайти спільні позиції у формуванні місцевої культурної політики, тим самим збірні команди з державних службовців і незалежних менеджерів генерували ідеї, розробляли плани реалізації проектів, презентували та відстоювали свої заявки [1];

- проект "Альтернативні мистецькі путівники" надав можливість учасникам вишколів з культурного менеджменту створити мистецькі путівники своїх міст, зокрема над путівниками працювали Центр сучасного мистецтва (Київ), "Мистецькі мандри" (Одеса), "Форумс" (ІваноФранківськ), "Арабески" (Харків), Symbolum Sacrum (Львів), "ЕкоАрт" (Донецьк), "Тотем" (Миколаїв);

- проект "Резиденції для менеджерів культури" (реалізований у 2013 році) відбувся в одинадцяти містах України з метою розширення професійних зв'язків, налагодження співпраці між організаціями культури та творення професійної мережі менеджерів культури і митців, а також збагачення досвідом міста і громади, в якому перебуватиме резидент, підтримки мобільності та обміну досвідом менеджерів культури [6].

Між тим, команда Конгресу Активістів Культури у 2016 році долучилася в якості менторів та викладачів до тримісячного курсу Creative Management Camp 2.0. Creative Management Camp – це навчальний курс для менеджерів культурних проектів і міських підприємців. В основі даної програми визначено три принципи:

- Creative (кореляція з кращими представниками креативної індустрії, вивчення кейсів і стажування);
- Management (сучасна теорія та інтенсивна практика з управління проектами, організації подій та розробки бізнес-теорії);
- Camp (практика генерації ідей, командна робота, індивідуальні задачі).

За декілька місяців інтенсивного навчання слухачі пройшли 10 етапів створення культурного проекту, самостійно склавши для себе методичний план. Кожен з них зміг опрацювати власні ідеї та інсайти, познайомитися з лідерами соціально-культурної сфери та інсайдерськими кейсами, перевірити власні задуми на стійкість та життєздатність у таких галузях, як кіно, видавнича справа, медіа, фестивалі, театр, дитячі навчальні програми. Також досліджували кейси проектів:

- Арт-центр Павла Гудімова "Я Галерея", Port Creative hub, Art Management, CANactions, OK Project, BOtaN, Comma, всеукраїнська платформа соціальних інновацій Big Idea, Культура–2025 і Конгрес Активістів Культури;
- фестивалів ГОГОЛЬFEST, Docudays UA, Ulichnaya Eda, Don't Take Fake, The New Old і Кураж Базар, Hackraft Software Conference та ін [6].

Позитивним зрушенням в сфері культури України є й те, що 20 січня 2017 року на стратегічній сесії щодо децентралізації у сфері культури було визначено матрицю реформи, операційні цілі та завдання на 2017 рік. На сесії було представлено концепцію "Децентралізація: сектор Культура" в якій чітко визначені кроки, попередній розподіл закладів культури за рівнями підпорядкування та індикатори результатів впровадження реформи у галузі, а саме:

- зменшення індексу злочинності у територіальних громадах;
- підвищення відсотку дітей, які постійно відвідують заклади культури;
- питома вага власних надходжень закладів культури від загального обсягу фінансування на утримання закладів культури;
- кількість створених нових робочих місць в креативному секторі галузі культури.

На основі концепції розроблено LOGIC MODEL реформи та операційний план дій. Було створено робочу групу Міністерства культури України, яка розробляла модель "Центрів розвитку громади", які повинні мати освітньо – культурний функціонал. Як зазначила координатор проекту секторальної децентралізації в культурі Ірина Френкель, то необхідно створювати умови для розвитку креативного сектору, наявність якого є характерною ознакою постіндустріального суспільства. Наприклад, у 2007 році Велика Британія прийняла рішення стати креативною країною і створила програму Creative Britain, мета якої - поліпшити якість життя кожного британця завдяки культурним і спортивним подіям, розвивати творчі індустрії, туризм та індустрію розваг. І вже у 2016 році, за даними сайту британського уряду, творчі індустрії у Великій Британії генерують майже 9,6 млн фунтів на годину, а Міністр культури Ед Вайзе зазначає, що вони приносять в економіку країни рекордні 84 млрд. фунтів на рік, і ростуть у два рази швидше, ніж будь-який інший економічний сектор. Це вказує на те, що Великобританія вивела культуру на економічний рівень, так як майже 8% ВВП становлять культурні і креативні індустрії, які формулюють його. В Україні за статистикою 4% бюджету також формується саме завдяки культурним креативним індустріям, а тому в майбутньому можливо і в нашій країні культура буде формувати бюджет країни на зразок Великобританії, Німеччини, Франції [7].

В Україні планується започаткувати роботу Освітньої Академії для перепідготовки ТОП менеджерів установ базового рівня та молодь, яка має прагнення та творчий потенціал працювати у креативній сфері в громадах. Пілотний проект почав реалізовуватися наприкінці березня 2017 року [4].

Висновки. Нині в Україні відбувається модернізація сфери культури, з'явилося нове покоління незалежних менеджерів культури, які працюють в недержавних організаціях, реалізують цікаві проекти спільно з європейськими партнерами, володіють іноземними мовами, сучасними технологіями. А приклади успішної взаємодії влади та громадського сектора в галузі культури існують у багатьох містах України. Ефективні схеми надання грантів на підтримку культурних ініціатив працюють у Львові, Луцьку, Вінниці, Сумах, Мелітополі, що сприяє вирішенню проблем та покращує ситуацію у сфері культури.

Література

1. Буценко О. Дві головні проблеми культурного сектора [Електронний ресурс] / Олександр Буценко. - Режим доступу: www.ji-magazine.lviv.ua/.../Bucenko_Dvi_golovni_problem.
2. Менеджмент в сфере культуры: от теории к практике [Электронный ресурс] // Культурная спадчына, менеджмент, маркетынг. Іх роля ў развіцці музея: матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 1 снежня 2009 г.) / Нацыянальная бібліятэка Беларусі. – Мінск, 2010. – С. 15-24. - Режим доступа: elib.bsu.by.
3. Мочалов Д.В. Менеджмент культуры и арт-менеджмент: взаимосвязь и взаимообусловленность [Электронный ресурс] / Д.В. Мочалов. - Режим доступа: https://cyberleninka.ru.
4. У Києві відбулася стратегічна сесія щодо децентралізації у сфері культури [Електронний ресурс]. - Режим доступу : mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id.
5. Учасники ініціативи "Культура-2025" сформулювали основні проблеми української культури [Електронний ресурс]. - Режим доступу : ukr.lb.ua/culture/2015/03/.../297267_uchasniki_initsiativi.ht.
6. Шлепакова Т. Л. Модернізація менеджменту та формування нової генерації професіоналів в галузі культури (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами за 2015–2016 рр.) / Т. Шлепакова [Електронний ресурс]. - Режим доступу : www.nplu.org/storage/files/Infocentr/.../2016/modern.pdf.
7. Юлія Федів: Україна зможе отримати від Європи фінансування на 18 культурних напрямів/Ю.Федів [Електронний ресурс]. - Режим доступу : https://espreso.tv/article/2017/08/06/yuliya_fediv.

References

1. Butsenko, O. Two main problems of the cultural sector. Retrieved from: www.ji-magazine.lviv.ua/.../ Bucenko_Dvi_golovni_problem ... [in Ukrainian].

2. Cultural management: from theory to practice. Retrieved from: elib.bsu.by [in Belarusian].

3. Mochalov, D. V. Management of culture and art management: interconnection and interdependence. Retrieved from: https://cyberleninka.ru [in Russian].

4. A strategic session on decentralization in the field of culture was held in Kyiv. Retrieved from: mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id ... [in Ukrainian].

5. Participants of the "Culture-2025" initiative formulated the main problems of Ukrainian culture. Retrieved from: ukr.lb.ua/culture/2015/03/.../297267_ uchasniki_initsiativi.ht [in Ukrainian].

6. Shlepakova, T.L. Modernization of management and formation of a new generation of professionals in the field of culture (an overview of the press materials, Internet and unpublished documents for 2015-2016). Retrieved from: www.nplu.org/storage/files/Infocentr/.../2016/modern.pdf [in Ukrainian].

7. Yulia Fediv: Ukraine will be able to receive funding from Europe for 18 cultural areas. Retrieved from: https://espreso.tv/article/2017/08/06/yuliya_fediv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2017 р.

УДК 316. 776: 316.752

Денисюк Жанна Захарівна
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

ЦІННОСТІ ЕТНОКУЛЬТУРИ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета роботи – дослідити етнокультурні цінності в умовах соціокультурних трансформацій і змін. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, соціологічного та культурологічного методів у вивченні функціонування етнокультурних цінностей в сучасному суспільстві та його соціокультурних трансформацій. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі чинників актуалізації етнокультурних цінностей в умовах соціокультурних трансформацій суспільства. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що питання етнічності виразно й гостро постає в періоди соціальної напруги всередині суспільства або коли ситуація між різними спільнотами набуває конфлікту. За останні роки аксіосфера українського суспільства зазнала певних метаморфоз, пов'язаних із помітним зростанням важливості патріотизму, демократизму. У ситуації соціокультурної й ціннісної аномії часто відбувається активізація захисних і регулятивних функцій етнокультурних цінностей, що виражається у відповідних реакціях людини в процесі повсякденних соціальних практик. В умовах нестабільності соціуму саме етнокультурні цінності здатні гармонізувати його буттєвий простір, виражаючи при цьому всім доступні і зрозумілі ціннісні імперативи.

Ключові слова: етнокультура, етнокультурні цінності, трансформаційні процеси, соціум, ціннісна аномія.

Денисюк Жанна Захаровна, *кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Ценности этнокультуры в условиях социокультурных трансформаций

Цель работы – исследовать этнокультурные ценности в условиях социокультурных трансформаций и изменений. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, социологического и культурологического методов в изучении функционирования этнокультурных ценностей в современном обществе и его социокультурных трансформаций. **Научная новизна** работы заключается в анализе факторов актуализации этнокультурных ценностей в условиях социокультурных трансформаций общества. **Выводы**. В результате исследования установлено, что вопросы этничности отчетливо и остро проявляются в периоды социального напряжения внутри общества или когда ситуация между различными сообществами стает конфликтной. За последние годы аксиосфера украинского общества претерпела определенные метаморфозы, связанные с заметным ростом важности патриотизма, демократии. В ситуации социокультурной и ценностной аномии часто происходит активизация защитных и регулятивных функций этнокультурных ценностей, что выражается в соответствующих реакциях человека в процессе повседневных социальных практик. В условиях нестабильности социума именно

© Денисюк Ж. З., 2017

References

1. Butsenko, O. Two main problems of the cultural sector. Retrieved from: www.ji-magazine.lviv.ua/.../ Bucenko_Dvi_golovni_problem ... [in Ukrainian].

2. Cultural management: from theory to practice. Retrieved from: elib.bsu.by [in Belarusian].

3. Mochalov, D. V. Management of culture and art management: interconnection and interdependence. Retrieved from: https://cyberleninka.ru [in Russian].

4. A strategic session on decentralization in the field of culture was held in Kyiv. Retrieved from: mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id ... [in Ukrainian].

5. Participants of the "Culture-2025" initiative formulated the main problems of Ukrainian culture. Retrieved from: ukr.lb.ua/culture/2015/03/.../297267_ uchasniki_initsiativi.ht [in Ukrainian].

6. Shlepakova, T.L. Modernization of management and formation of a new generation of professionals in the field of culture (an overview of the press materials, Internet and unpublished documents for 2015-2016). Retrieved from: www.nplu.org/storage/files/Infocentr/.../2016/modern.pdf [in Ukrainian].

7. Yulia Fediv: Ukraine will be able to receive funding from Europe for 18 cultural areas. Retrieved from: https://espreso.tv/article/2017/08/06/yuliya_fediv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2017 р.

УДК 316. 776: 316.752

Денисюк Жанна Захарівна
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

ЦІННОСТІ ЕТНОКУЛЬТУРИ В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета роботи – дослідити етнокультурні цінності в умовах соціокультурних трансформацій і змін. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, соціологічного та культурологічного методів у вивченні функціонування етнокультурних цінностей в сучасному суспільстві та його соціокультурних трансформацій. **Наукова новизна** роботи полягає в аналізі чинників актуалізації етнокультурних цінностей в умовах соціокультурних трансформацій суспільства. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що питання етнічності виразно й гостро постає в періоди соціальної напруги всередині суспільства або коли ситуація між різними спільнотами набуває конфлікту. За останні роки аксіосфера українського суспільства зазнала певних метаморфоз, пов'язаних із помітним зростанням важливості патріотизму, демократизму. У ситуації соціокультурної й ціннісної аномії часто відбувається активізація захисних і регулятивних функцій етнокультурних цінностей, що виражається у відповідних реакціях людини в процесі повсякденних соціальних практик. В умовах нестабільності соціуму саме етнокультурні цінності здатні гармонізувати його буттєвий простір, виражаючи при цьому всім доступні і зрозумілі ціннісні імперативи.

Ключові слова: етнокультура, етнокультурні цінності, трансформаційні процеси, соціум, ціннісна аномія.

Денисюк Жанна Захаровна, *кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Ценности этнокультуры в условиях социокультурных трансформаций

Цель работы – исследовать этнокультурные ценности в условиях социокультурных трансформаций и изменений. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, социологического и культурологического методов в изучении функционирования этнокультурных ценностей в современном обществе и его социокультурных трансформаций. **Научная новизна** работы заключается в анализе факторов актуализации этнокультурных ценностей в условиях социокультурных трансформаций общества. **Выводы**. В результате исследования установлено, что вопросы этничности отчетливо и остро проявляются в периоды социального напряжения внутри общества или когда ситуация между различными сообществами стает конфликтной. За последние годы аксиосфера украинского общества претерпела определенные метаморфозы, связанные с заметным ростом важности патриотизма, демократии. В ситуации социокультурной и ценностной аномии часто происходит активизация защитных и регулятивных функций этнокультурных ценностей, что выражается в соответствующих реакциях человека в процессе повседневных социальных практик. В условиях нестабильности социума именно

© Денисюк Ж. З., 2017

этнокультурные ценности способны гармонизировать его бытийное пространство, выражая при этом всем доступные и понятные ценностные императивы.

Ключевые слова: этнокультура, этнокультурные ценности, трансформационные процессы, социум, ценностная аномия.

Denysyuk Zhanna, *Ph.D. of Cultural Science, Head of research and publishing department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Values of ethnic culture in conditions of socio-cultural transformations

Purpose of Article. The work aims to explore the values of the ethnic culture in the context of sociocultural transformations and changes. The **methodology** of the research consists in the application of analytical, sociological and cultural science methods in the study of the functioning of the values of the ethnic culture in terms of modern society and its socio-cultural transformations. The **scientific novelty** of the work is to analyze the factors of actualization of ethnocultural values in the context of sociocultural transformations of society. **Conclusions**. As a result of the research, it was established that the issues of the ethnicity are distinctly and sharply manifested during periods of social tension within the society or when the situation between different communities becomes conflictual. In recent years, the axiosphere of Ukrainian society has undergone certain metamorphosis associated with a marked increase in the importance of patriotism and democracy. In the situation of socio-cultural and value anomie, the protective and regulative functions of ethnocultural values often take place, which is expressed in the corresponding reactions of the person in the process of everyday social practices. In conditions of the instability of the society, it is ethno-cultural values that are able to harmonize its existential space, while expressing all accessible and understandable value imperatives.

Key words: ethnic culture, ethnocultural values, transformation processes, society, value anomie.

Актуальність теми дослідження. Етнічні культури формувалися з огляду на об'єктивні чинники та логіку розгортання історичного процесу цивілізаційного розвитку, виходячи з потреби самоусвідомлення етносом себе з-поміж інших. Відтак, в етносів є як спільні характерні риси, притаманні всім таким спільнотам, так і те специфічно-окремішне, що належить конкретному етносу і не повторюється в таких само формах і проявах в іншого. Етнічність формується й існує у контексті того соціального досвіду, з яким ідентифікують себе самі представники етносу або ж ідентифікується як окреме утворення членами іншої етнічної групи. Простір буття будь-якого етносу є соціоприродним утворенням, специфіка якого знаходить відображення у формах та характерах національної культури. Відповідно, в часі формування і буття етносу зароджуються і формуються його цінності, що й визначають соціокультурну організацію.

Будь-яке порушення сталості суспільного ладу, його ціннісно-смислових норм, обумовлюване як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками, пов'язується із процесами трансформації й переосмислення, що супроводжуються певними негативними наслідками. Так, глобалізаційні процеси ставлять під сумнів традиційні цінності, моральні норми та етичні ідеали, які були притаманні суспільствам і культурам на попередніх етапах розвитку. Розуміння феномена трансформації цінностей людини в процесі історичного розвитку суспільства, при переході від одного його типу до іншого, полягає в тому, шо цінності, які сформувалися та домінували на певному етапі суспільного розвитку, у подальшому виявилися недієздатними у зв'язку з новими суспільними вимогами. Це саме можна зазначити й по відношенню до етнокультурних цінностей. Їх основна місія в умовах цивілізаційного розвитку суспільств змінилася, поступившись місцем спочатку іншим цінностям технологічно-інформаційної доби, а потім набула нового осмислення в парадигмі буттєвого сенсовизначення. Глобалізаційні перетворення, що супроводжуються тенденціями культурної уніфікації, актуалізували також й національно-етнічну складову, в дихотомії глобального та національно-специфічного.

Аналіз досліджень і публікацій. До питання вивчення етнокультурних цінностей під впливом дії різноманітних соціальних і культурних трансформацій зверталися вітчизняні дослідники Л. Аза, О. Балакірєва, О. Башкеєва, Н. Бойко, Ф. Власенко, Г. Гараніна, О. Злобіна, А. Камбур, Н. Костенко, К. Куєвда, В. Личковах, М. Михайлова, М. Міщенко, М. Оксютович, А. Ручка. Серед науковців ближнього зарубіжжя – Л. Єрмоленкіна, О. Костяшкіна, С. Лур'є, О. Малахова, Л. Нізамова, А. Пустарнакова.

Мета роботи – дослідити етнокультурні цінності в умовах соціокультурних трансформацій і змін.

Виклад основного матеріалу. Етнокультурні цінності як певні життєві орієнтири формуються і утверджуються культурою етносу, що в процесі своєї еволюції здійснює відбір і "кристалізацію" певних вартостей, що мають першорядне значення в бутті спільноти. Основним критерієм виділення етносу в ієрархії множинності соціальних груп, за думкою дослідників, є його самобутня культура. Специфічні риси будь-якої етнічної культури складаються історично в ході пристосування певної соціокультурної спільноти до умов існування, створення стійких зв'язків міжгрупової, міжособистісної й міжетнічної взаємодії [10, 101]. Таким чином, "етнічність" як суспільний феномен виступає одним із обов'язкових, системоутворюючих факторів, що включає етнокультурні особливості мови, матеріальну та духовну культури, обряди, звичаї тощо.

Етнічність і етнічна культура тісно пов'язані з традицією як єдино доцільним і відомим способом накопичення та трансляції як соціокультурного досвіду загалом, так само й цінностей етнічної спільноти, які повинні відтворюватися в часопросторі буття інших поколінь. Під традицією найперше розуміється закон, закономірність, "що визначає і забезпечує суспільно-психологічну, етнокультурну спадкоємність і свідомо підтримується народом задля забезпечення своєї життєдіяльності, збереження етнокультурної, ментальної самості" [6, 9-10]. Таким чином, традиції за допомоги цінностей та соціокультурної спадщини, що передається між поколіннями протягом тривалого часу, утворюють "колективну пам'ять" суспільства, забезпечуючи його самототожність і спадкоємність розвитку.

У процесі цивілізаційного розвитку суспільств етнокультурні цінності ввійшли в основу національних цінностей, успадковуючись національними культурами, складаючи її ядро або культурну матрицю. Тобто в цьому разі вони мисляться як сталі й незмінні сенси, що пройшли чималі випробування часом та існують в довершеній формі, і своїм універсальним змістом здатні все ж задовольняти потреби представників етнічної та національної спільноти. Передусім, до такого ядра належать способи світовідчування, мислення, соціальні регулятори поведінки, характер культуротворення. Оскільки кожен етнос здійснює освоєння оточуючого світу в процесі свого розвитку через культуру, то, відповідно, формуються ті конфігурації духовності, які в певних межах увиразнюють її самобутність і окремішність. Відтак, якщо говорити про етнічні константи цих меж, то вони, на думку С. Лур'є, постають безсвідомими комплексами, що виникли в процесі адаптації етносу до навколишнього природно-соціального середовища й виконували в етнічній культурі роль основних механізмів психологічної адаптації етносу до оточуючого середовища [7, 297-298]. Етнічні константи є певною формою впорядкування досвіду, що протягом життя етносу наповнювалися різними змістами відповідно до зміни культурно-ціннісних домінант.

Слід також зазначити, що етнокультурні цінності мають амбівалентну природу, оскільки, з одного боку, вони універсальні, а з іншого – мають унікальні особливості, що притаманні тільки конкретному етносу. Так, в різних етнокультурах фактично наявна одна і та ж система цінностей, але яка по-різному сконцентрована і втілена. Сюди відносяться такі відомі, що мають статус загальнолюдських універсальних, цінності краси, істини, свободи, цінності рідної землі, природи, матері, традицій. Таким чином, через етнічну культуру стає можливим прилучення до загальнолюдських цінностей та культурних універсалій.

Формування інформаційного суспільства як нового етапу розвитку трансформованого постіндустріального суспільства позначене тісними взаємозв'язками та взаємозалежністю на всіх рівнях буття. Ключовими факторами тут стають інформаційно-комунікативні системи й похідні від них технології, що стали визначальними в загальній динаміці розвитку світової економіки, політичної та соціальної організації країн та секторів управлінської, міжнародної, культурної діяльності. Такі якості, як універсальність та глобальність на рівні повсякдення спричинили появу нової якості життя, що диктувала нові цінності й ціннісні орієнтири, які далеко на завжди визначалися усталеними традиціями та етнокультурою, а радше новаціями та технологіями.

Зв'язок та комунікація назавжди змінили звичний соціокультурний ландшафт суспільств, змусивши по-іншому осмислити відомі практики, спосіб буття і мислення людиною себе в цьому світі, що виходило поза межі етнічності. Відтак, й культура, що в широкому сенсі виступає середовищем сенсів і цінностей, в умовах превалювання інформації та комунікацій, стає частиною єдиного інформаційно-культурного простору, адаптуючи та поєднуючи актуальні значення для соціуму з наявними етнокультурними цінностями. Культура, таким чином, як зазначає Ф. Власенко, виходить зі свого національного, етнічного середовища й потрапляє в універсальне інформаційне середовище. Так само й людина в нових умовах постійно взаємодіє з універсальним інформаційним середовищем, яке радикально впливає і змінює її саму та систему її цінностей [3, 69, 52].

Як ми вже зазначали, цінності формуються певним історичним часом та середовищем, де й виконують свої функції. Відповідно, окремі базові універсальні або загальнолюдські цінності, етнокультурні цінності є майже незмінними протягом всіх часів, решта ж – визначаються і наповнюються тими змістами, які відображають загальний стан світовідчування, мислення та вартісно-значеннєвих переваг як на рівні загальносвітових тенденцій, так і конкретних суспільств. Кожна доба, стан суспільного розвитку, технічний прогрес впливають на процес творення смислів, особливо на етапі їхнього поширення. Але, на думку Р. Шульги, можна говорити також про те, що незмінним залишається іманентне наповнення культурних смислів – спрямованість на інтеграцію суспільства, на консолідацію дій його членів [12, 385].

Загалом суспільство постмодерну характеризується занепадом ієрархічних інститутів і жорстких соціальних норм, а також розширенням сфери індивідуального вибору й участі. За твердженням

Р. Інглхарта, найбільш показово цей період характеризується появою постматеріальних цінностей, які складають лише один аспект більш широкоохопного процесу культурних змін, що переформовує у людей індустріального суспільстві наявні орієнтири по відношенню до влади, релігії, політики [4, 12]. Власне, доба постмодерну позначена суттєвими соціумними трансформаціями під впливом дії різноманітних чинників (політичного, економічного, мілітарного характеру), що безпосередньо знаходило вияв у сфері аксіології. Для багатьох суспільств став характерним перманентний стан кризи, невизначеності, ціннісної аномії, фрустрації, коли ламалися усталені системи цінностей і, водночас, складно приживалися нові.

Соціокультурні зміни, обумовлені ціннісними трансформаціями, спричиняють утворення безлічі субкультур, які виконують компенсаторну роль, відновлюючи душевну рівновагу в умовах різноманіття життєвих цінностей, пропонуючи нові способи досягнення стійкості і стабільності для людини, надаючи можливість віднайти відчуття "стабільного ґрунту" і знайти контакт із такою самою спільнотою людей.

Система цінностей виступає стратегічною детермінантою діяльності індивідів, груп, спільнот, суспільства. Тому будь-які радикальні зміни в її структурі потребують певного санкціонування з боку суспільства, тобто ціннісного обґрунтування та впровадження нових цінностей у життя. В умовах швидких суспільних змін така "поновлена" система ціннісних орієнтацій не завжди встигає сформуватися. Тим не менше, базові цінності зазвичай залишаються без змін, причому їх значення може значною мірою змінюватися (зменшуватися) під впливом тенденцій надання вагомості іншим декларованим цінностям сьогодення (цінностям-цілям, цінностям-засобам). На думку О. Балакірєвої, саме ці тимчасові, ситуативні цінності й виконують функцію "адапторів", забезпечуючи сприйняння тих перетворень, до яких прямує суспільство [1, 320].

На формуванні ціннісних орієнтацій в Україні значним впливом позначилися й глобальні виклики, зумовлені тим, що країна здобула державну незалежність у період, коли загальносвітові процеси глобалізації досягли свого апогею. За таких умов процес відродження національної свідомості, формування внутрішньонаціональних символів та життєвих смислів із самого початку обумовлювався значною роллю елементів глобального впливу, що, зокрема, виявлялося також у глобальній самоідентифікації помітної частини населення [9, 15].

До того ж, перебування у полі впливу попередньої ціннісно-світоглядної парадигми (радянської) спостерігається протягом всього часу існування української державності і лише останні кілька років показали стійку тенденцію, викликану об'єктивними обставинами, де вектор руху нових (етнонаціональних, національно-європейських) цінностей та орієнтирів є спрямовуючим. Нині дослідники констатують той факт, що суспільна свідомість як цілісний феномен функціонує і детермінується межами української держави, яка її скріплює, центрує, не дає їй розпастися. Українська держава як соціальний інститут наразі перевершила за своєю міцністю суспільну свідомість і забезпечує її існування як цілісності. Численна ж фрагментованість суспільної свідомості обумовлена лініями ціннісно-смислового вибору, зокрема тут виділяються європейські-азіатські (татаро-монгольські, візантійські) цінності, радянські цінності – ліберально-ринкові цінності; радянські цінності – традиційні українські цінності; націоналістичні цінності – західні ліберальні цінності. Таким чином, ми бачимо що реальна система цінностей українського соціуму фактично є негомогенною та постійно перебуває у протиборстві між цінностями, що вже вийшли поза часово-історичні межі та не забезпечують виконання нагальних потреб соціуму, втрачаючи свою актуальність (радянська система); та новими цінностями національно-європейськими, які досить складно входять в суспільну свідомість та узгодженість із регіональними ціннісними преференціями.

Наявна картина в аксіологічному просторі українського соціуму також не сприяє цілісності як суспільної свідомості так і загалом продуктивному поступальному розвитку суспільства, викликаючи конфлікти цінностей та породжуючи негативні соціопсихологічні явища. Фактично суперечності означених двох ціннісних матриць, жодна з яких не є домінуючою в суспільстві у даний конкретний період часу, породжують, за визначенням О. Шульги, ситуацію вакууму легітимних цінностей, яка в більш широкому розумінні торкається ще набагато складної проблеми – символічного вакууму. Тобто в даному разі мова йде про відсутність домінуючого символічного універсуму – своєрідного метасмислового комплексу, що виступає матрицею бачення й інтерпретації об'єктивних (природних), інтерсуб'єктивних (соціальних) і суб'єктивних процесів та феноменів для більшості суспільства [11, 125-126].

Загалом, визначаючи базові етнокультурні цінності українського суспільства, дослідники переважно виокремлювали такі ключові традиційні цінності, які сформувалися історично, – це індивідуалізм, миролюбність, працелюбність. Проте, водночас, звертається особлива увага на трансформування їх змістів в контексті як загальносвітової кризи, так і суспільно-політичних потрясінь

всередині країни, пов'язаних з протестними рухами, Революцією Гідності та війною на сході України, що розпочалася з 2014 р. [2, 37].

За даними соціологічних досліджень у період з 2012-2014 рр. статистично значуще не зросла важливість тільки шести цінностей (із 20 досліджуваних), пов'язаних зі здоров'ям, сім'єю, дітьми, добробутом, цікавою роботою, участю в релігійному житті. Водночас статистично значуще зросла важливість 14 інших цінностей, пов'язаних з державною незалежністю, демократичним контролем рішень влади, демократичним розвитком країни, свободою слова, підприємницькою ініціативою, індивідуальною самостійністю, культурною компетентністю, рівними можливостями для всіх, морально-психологічним станом суспільства, національно-культурним відродженням, участю в політичному житті, соціальною рівністю, інтелектуальним розвитком, суспільним визнанням [8, 121].

Відтак під час надзвичайних подій ментальність зазнала певних метаморфоз, пов'язаних з помітним зростанням важливості патріотизму, демократизму, креативного індивідуалізму, культурної компетентності. Серед означених цінностей аналітично виділяють чотири так звані синдроми: "Безпека" – охоплює вітальні цінності (здоров'я, сім'я, діти, добробут). Функціональне призначення – гарантування екзистенційної безпеки людей, людського життя, його відтворення. Другий синдром – "Соціальний комфорт" – охоплює різноманітні просоціальні (інтеракційні, егалітарні, ардиційні, ралігійні) цінності, які покликані забезпечувати комфорт (у широкому розумінні) у взаємовідносинах між людьми з приводу набуття можливостей для реалізації своїх інтересів, прагнень, дотримання традицій, уникнення конфліктів, пошуку життєвих смислів тощо. Цінностями тут є: морально-психологічний стан суспільства, рівні можливості для всіх, соціальна рівність, національно-культурне відродження, участь у релігійному житті. Третій синдром "Самореалізація" охоплює самореалізаційні цінності (цікава робота, суспільне визнання, індивідуальна самостійність, інтелектуальний розвиток, культурна компетентність). Четвертий синдром "Демократія" охоплює політико-громадянські цінності: державна незалежність, демократичний розвиток [8, 121-122].

Аксіологічний перерозподіл вже відомих вартостей детермінував ряд інших культурних механізмів, що активували орієнтири членування культурного середовища та його учасників за різними ознаками, виокремлюючи такі бінарні опозиції: за політико-культурними ознаками – "україноцентричність" – "руський мир" з усіма існуючими маркуваннями; кримінально-правовими ознаками – "корупціонери" і решта, "бандити" і мирне населення), гуманітарними і вітальними – волонтери, переселенці, поранені, жителі окупованих територій), векторами демократичного розвитку (влада pro/contra народ, олігархи й громадяни) [5, 397].

Наукова новизна роботи полягає в аналізі чинників актуалізації етнокультурних цінностей в умовах соціокультурних трансформацій суспільства.

Висновок. Питання етнічності виразно й гостро постає в періоди соціальної напруги всередині суспільства або коли ситуація між різними спільнотами набуває конфлікту. За останні роки аксіосфера суспільства зазнала певних метаморфоз, пов'язаних з помітним зростанням важливості патріотизму, демократизму. У ситуації соціокультурної й ціннісної аномії часто відбувається активізація захисних і регулятивних функцій етнокультурних цінностей, що виражається у відповідних реакціях людини в процесі повсякденних соціальних практик. В умовах нестабільності соціуму саме етнокультурні цінності здатні гармонізувати його буттєвий простір, виражаючи при цьому всім доступні і зрозумілі ціннісні імперативи.

Література

1. Балакірєва О. М. Трансформація ціннісних орієнтацій в українському суспільстві / О. М. Балакірєва // Український соціум. – 2002. – №1. – С.22–32.
2. Віннічук О. В. Особливості трансформації політичних цінностей українського суспільства у постреволюційний період / О. В. Віннічук // Вісник Дніпропетровського університету. – 2015. – № 1. – С.33–41
3. Власенко Ф. П. Цінності інформаційного суспільства й розвиток сучасної особистості / Ф. П. Власенко // Гуманітарний часопис. – 2013. – № 4. – С.56– 63.
4. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества / Р. Инглхарт // Политические исследования. – 1997. –№ 4. – С.6–32.
5. Костенко Н. Співвіднесеність із культурою в стані "emergensy" // Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. наук. праць / Н. Костенко; Ін-т соціології НАН України. – Вип. 2 (16). – К., 2015. С.390–405.
6. Куєвда В. Т. Рефлексія етнокультурних домінант в українській психологічній думці: історико-психологічний вимір / В. Т. Куєвда // Історико-психологічна реконструкція психологічної думки в етнокультурному просторі України : монографія / за ред. В. Т. Куєвди, В. В. Турбан. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. С. 5–33.
7. Лурье С. Историческая этнология: учеб. пособие / С. Лурье. – М.: Гаудеамус, 2004. – 624 с.
8. Ручка А. Ціннісна метаморфоза в ментальності громадян України під час надзвичайних подій 2014 р. Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. наук. праць / А. Ручка; Ін-т соціології НАН України. – Вип.1 (15). – Т.1. – К., 2014. – С.117– 124.

9. Сіденко В. Р. Нові глобальні виклики та їх вплив на формування суспільних цінностей / В. Р. Сіденко // Український соціум. – 2014. – №1(48). – С.7– 21.

10. Сугробова Ю. Ю. Співвідношення етнічного й національного в полікультурному суспільстві сучасної України / Ю. Ю. Сугробова // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2011. – № 2. – С. 97–102.

11. Шульга О. Кінець вакууму легітимних цінностей в українському суспільстві? Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. нук. праць / О. Шульга; Ін-т соціології НАН України. – Вип. 1(15). – Т.1. – К., 2014. – С.125– 132.

12. Шульга Р. Культура як простір національного порозуміння // Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. наук. праць / Р.Шульга; Ін-т соціології НАН України. – Вип. 2 (16). – К., 2015. – С.384– 389.

References

1. Balakireva, O. M. (2002). Transformation of value orientations in Ukrainian society. Ukrayins`ky`j socium, 1, 22-32 [in Ukrainian].

2. Vinnychuk, O. V. (2015). Features of the Transformation of Political Values of Ukrainian Society in the Post-Revolutionary Period. Visny`k Dnipropetrovs`kogo universy`tetu, 1, 33-41 [in Ukrainian].

3. Vlasenko, F.P. (2013). The values of the information society and the development of modern personality. Gumanitarny`j chasopy`s, 4, 56-63 [in Ukrainian].

4. Inglehart, R. (1997). Postmodern: changing values and changing societies. Politicheskie issledovaniya, 4, 6-32 [in Russian].

5. Kostenko, N. (2015 Relationship with culture in the state of "emergensy".Ukrainian society: monitoring of social change: Sb. sciences works), vol. 2916), pp. 390-405 [in Ukrainian].

6. Kuyevda, V.T. (2012 Reflection of ethnocultural dominant in Ukrainian psychological thought: historical and psychological dimension. Historical and psychological reconstruction of psychological thought in the ethno-cultural space of Ukraine), Kirovograd: Imeks-LTD, 5-33 [in Ukrainian].

7. Lurie, S. (2004). Historical Ethnology. M.: Gaudeamus [in Russian].

8. Ruchka, A. (2014 Valuable metamorphosis in the mentality of Ukrainian citizens during the extraordinary events of 2014 Ukrainian society: monitoring of social changes), vol. 1, 117-124 [in Ukrainian].

9. Sidenko, V.R. (2014). New Global Challenges and Their Impact on the Formation of Public Values. Ukrayins`ky`j socium, 1 (48), 7-21 [in Ukrainian].

10. Sugrobova, Yu. Yu. (2011). The Ratio of Ethnic and National in the Multicultural Society of Modern Ukraine. Kul`tura i suchasnist`. K.: Milenium, 2, 97-102 [in Ukrainian].

11. Shulga, O. (2014 The end of the vacuum of legitimate values in Ukrainian society? Ukrainian society: monitoring social change), Is. 1 (15), vol.1, 125-132 [in Ukrainian].

12. Shulga, R. (2015 Culture as a Space of National Consensus. Ukrainian Society: Monitoring Social Changes), vol. 2 (16), 384-389 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2017 р.

УДК 378:1(16)

Морщакова Олена Степанівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри психології та соціальної роботи
Тернопільського національного економічного
університету
lenat19@ukr.net

КУЛЬТУРНО-ВИХОВНІ ВПЛИВИ В ОСВІТНІЙ СИТУАЦІЇ СУЧАСНОСТІ

Метою статті є аналіз проблеми освітньо-виховного впливу на формування свідомості людини, особистості, фахівця, характеристика культурно-виховних впливів у ситуації науково-освітнього дискурсу сучасності. **Методологія.** Проблема представлена з позицій аналітико-концептуального й культурологічного теоретико-методологічних підходів сучасної соціогуманітаристики за допомогою методів: проблемного аналізу, історико-культурологічного, синтезуючо-осмислювального. **Наукова новизна.** Розвиток інституту освіти представляється як динамічний процес, що ґрунтується на засадах постійного оновлення та професіоналізації знань, є гуманістично орієнтованим і спрямованим на розкриття потенціалу особистості. Культурно-виховний вплив концептуально представлений принципами полікультурності, суб'єкт-суб'єктної взаємодії, рольової перспективи, а також містить культурологічний, аксіологічний, інтегративний, синергетичний та діяльнісно-творчий підходи. **Висновки**. У статті обґрунтовується положення, що тенденції оновлення освітньо-виховних впливів простежуються у розвитку творчої, морально відповідальної особистості. Концепція проблемного навчання (А.В.Фурман) обґрунтовує об'єктивний зв'язок людини з культурою і соціумом як такої системи взаємодії, яка сприяє розвитку й становленню особистості, забезпечує її якісний професійно-компетентісний рівень. У статті зазначається, що перенесення акцентів освіти і виховання у їх полікультурну площину здійснюється з метою оптимізації процесів соціальної взаємодії, спілкування, толерантності.

Ключові слова: освіта, виховання, культура, дискурс, ситуація, гуманізація.

© Морщакова О. С., 2017

9. Сіденко В. Р. Нові глобальні виклики та їх вплив на формування суспільних цінностей / В. Р. Сіденко // Український соціум. – 2014. – №1(48). – С.7– 21.

10. Сугробова Ю. Ю. Співвідношення етнічного й національного в полікультурному суспільстві сучасної України / Ю. Ю. Сугробова // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2011. – № 2. – С. 97–102.

11. Шульга О. Кінець вакууму легітимних цінностей в українському суспільстві? Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. нук. праць / О. Шульга; Ін-т соціології НАН України. – Вип. 1(15). – Т.1. – К., 2014. – С.125– 132.

12. Шульга Р. Культура як простір національного порозуміння // Українське суспільство: моніторинг соціальних змін: зб. наук. праць / Р.Шульга; Ін-т соціології НАН України. – Вип. 2 (16). – К., 2015. – С.384– 389.

References

1. Balakireva, O. M. (2002). Transformation of value orientations in Ukrainian society. Ukrayins`ky`j socium, 1, 22-32 [in Ukrainian].

2. Vinnychuk, O. V. (2015). Features of the Transformation of Political Values of Ukrainian Society in the Post-Revolutionary Period. Visny`k Dnipropetrovs`kogo universy`tetu, 1, 33-41 [in Ukrainian].

3. Vlasenko, F.P. (2013). The values of the information society and the development of modern personality. Gumanitarny`j chasopy`s, 4, 56-63 [in Ukrainian].

4. Inglehart, R. (1997). Postmodern: changing values and changing societies. Politicheskie issledovaniya, 4, 6-32 [in Russian].

5. Kostenko, N. (2015 Relationship with culture in the state of "emergensy".Ukrainian society: monitoring of social change: Sb. sciences works), vol. 2916), pp. 390-405 [in Ukrainian].

6. Kuyevda, V.T. (2012 Reflection of ethnocultural dominant in Ukrainian psychological thought: historical and psychological dimension. Historical and psychological reconstruction of psychological thought in the ethno-cultural space of Ukraine), Kirovograd: Imeks-LTD, 5-33 [in Ukrainian].

7. Lurie, S. (2004). Historical Ethnology. M.: Gaudeamus [in Russian].

8. Ruchka, A. (2014 Valuable metamorphosis in the mentality of Ukrainian citizens during the extraordinary events of 2014 Ukrainian society: monitoring of social changes), vol. 1, 117-124 [in Ukrainian].

9. Sidenko, V.R. (2014). New Global Challenges and Their Impact on the Formation of Public Values. Ukrayins`ky`j socium, 1 (48), 7-21 [in Ukrainian].

10. Sugrobova, Yu. Yu. (2011). The Ratio of Ethnic and National in the Multicultural Society of Modern Ukraine. Kul`tura i suchasnist`. K.: Milenium, 2, 97-102 [in Ukrainian].

11. Shulga, O. (2014 The end of the vacuum of legitimate values in Ukrainian society? Ukrainian society: monitoring social change), Is. 1 (15), vol.1, 125-132 [in Ukrainian].

12. Shulga, R. (2015 Culture as a Space of National Consensus. Ukrainian Society: Monitoring Social Changes), vol. 2 (16), 384-389 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2017 р.

УДК 378:1(16)

Морщакова Олена Степанівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри психології та соціальної роботи
Тернопільського національного економічного
університету
lenat19@ukr.net

КУЛЬТУРНО-ВИХОВНІ ВПЛИВИ В ОСВІТНІЙ СИТУАЦІЇ СУЧАСНОСТІ

Метою статті є аналіз проблеми освітньо-виховного впливу на формування свідомості людини, особистості, фахівця, характеристика культурно-виховних впливів у ситуації науково-освітнього дискурсу сучасності. **Методологія.** Проблема представлена з позицій аналітико-концептуального й культурологічного теоретико-методологічних підходів сучасної соціогуманітаристики за допомогою методів: проблемного аналізу, історико-культурологічного, синтезуючо-осмислювального. **Наукова новизна.** Розвиток інституту освіти представляється як динамічний процес, що ґрунтується на засадах постійного оновлення та професіоналізації знань, є гуманістично орієнтованим і спрямованим на розкриття потенціалу особистості. Культурно-виховний вплив концептуально представлений принципами полікультурності, суб'єкт-суб'єктної взаємодії, рольової перспективи, а також містить культурологічний, аксіологічний, інтегративний, синергетичний та діяльнісно-творчий підходи. **Висновки**. У статті обґрунтовується положення, що тенденції оновлення освітньо-виховних впливів простежуються у розвитку творчої, морально відповідальної особистості. Концепція проблемного навчання (А.В.Фурман) обґрунтовує об'єктивний зв'язок людини з культурою і соціумом як такої системи взаємодії, яка сприяє розвитку й становленню особистості, забезпечує її якісний професійно-компетентісний рівень. У статті зазначається, що перенесення акцентів освіти і виховання у їх полікультурну площину здійснюється з метою оптимізації процесів соціальної взаємодії, спілкування, толерантності.

Ключові слова: освіта, виховання, культура, дискурс, ситуація, гуманізація.

© Морщакова О. С., 2017

Морщакова Елена Степановна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры психологии и социальной работы Тернопольского национального экономического университета*

Культурно-воспитательные влияния в образовательной ситуации современности

Целью статьи является анализ проблемы образовательно-воспитательного воздействия на формирование сознания человека, личности, специалиста, характеристика культурно-воспитательных влияний в ситуации научно-образовательного дискурса современности. **Методология**. Проблема представлена с позиций аналитико-концептуального и культурологического теоретико-методологических подходов современной социогуманитаристики с помощью методов: проблемного анализа, историко-культурологического, синтезирующе-осмысливающего. **Научная новизна.** Развитие института образования представляется как динамический процесс, основанный на принципах постоянного обновления и профессионализации знаний, является гуманистически ориентированным и направленным на раскрытие потенциала личности. Культурно-воспитательное воздействие концептуально представлено принципами поликультурности, субъект-субъектного взаимодействия, ролевой перспективы, а также содержит культурологический, аксиологический, интегративный, синергетический и деятельно-творческий подходы. **Выводы.** В статье обосновывается положение, что тенденции обновления образовательно-воспитательных воздействий прослеживаются в развитии творческой, нравственно ответственной личности. Концепция проблемного обучения (А.В.Фурман) обосновывает объективную связь человека с культурой и социумом как такой системы взаимодействия, которая способствует развитию и становлению личности, обеспечивает ее качественный профессионально-компетентный уровень. В статье отмечается, что перенос акцентов образования и воспитания в их поликультурную плоскость осуществляется с целью оптимизации процессов социального взаимодействия, общения, толерантности.

Ключевые слова: образование, воспитание, культура, дискурс, ситуация, гуманизация.

Morshchakova Elena, *Ph.D in Philosophy, Associate professor, Assosiate Professor of the department of psychology and social work of the National Economic University of Ternopol*

Cultural and educational influences in the educational situation of the present

The purpose of the article is to analyze the problem of education and upbringing influence on the formation of consciousness of a person, personality, and specialist as well as characteristics of cultural and educational influences in the situation of the scientific-educational discourse of modern times. **Methodology.** The problem is presented from the standpoint of analytical-conceptual and cultural theoretical and methodological approaches of contemporary socio-humanitaristics with the help of such methods as problem analysis, historical-cultural and synthetic-comprehending. **Scientific novelty.** The development of the institute of education is presented as a dynamic process based on the principles of continuous updating and professionalization of knowledge. It is humanistic oriented and aimed at revealing the potential of the individual. Cultural and educational influence is conceptually represented by the principles of multiculturalism, subject-subjective interaction, role perspective, and also contains cultural, axiological, integrative, synergetic and active-creative approaches. **Conclusions**. The research substantiates the position that tendencies of updating educational and upbringing influences are traced in the development of creative, and morally responsible person. The concept of problem learning (A.V.Furman) substantiates the objective connection of man with culture and society as a system of interaction, which contributes to the development and formation of the personality and provides his qualitative professional-competent level. The article notes that the transfer of the emphasis of education and upbringing to their multicultural plane is carried out with the aim of optimizing the processes of social interaction, communication and tolerance.

Keywords: education, upbringing, culture, discourse, situation, humanization.

Актуальність теми дослідження. В сучасній освітній ситуації відбувається перехід до такої концепції освіти, важливим завданням якої є світоглядний, методологічний пошук розв’язання складних проблем людського буття у соціальному середовищі, програмування особистісного розвитку людини у гуманістичному й інтелектуально-духовному контекстах. Соціальна дійсність ставить перед індивідом запитання, конкретні відповіді на які необхідно знайти. Когнітивні можливості сучасної освіти об’єктивно розширюють межі здійснення культурно-виховних впливів на формування системи особистості у єдності ментальних, моральних характеристик, функціонуючи як процес проектування, прогнозування і конструювання міжособистісних та інституційних практик спілкування в соціальному просторі. Інноваційні зрушення в освіті (світоглядні, технологічні, інформаційні, організаційні тощо) є свого роду результатом зростання інтересу до "праксису" соціальних взаємин. Рефлексуючи освітню ситуацію як своєрідну проекцію індивідуального і суспільного буття людини, вираз її сутності, специфічний філософський ракурс освітньо-виховних процесів актуалізує їх у полікультурній площині, як джерело культурного досвіду, як результат комунікативної дії зі світом культури. Великого значення набувають проблеми трансформації значеннєвих, ціннісних, смислових сфер, інтерпретативного прочитання предметного світу соціуму. Саме тому перед освітою як навчальною практикою постають культурно-виховні завдання у формуванні психологічно цілісної, культурно зрілої, професійно спрямованої особистості, яка здатна до цілеспрямування й діяльнісної активності, до моделювання ситуаційної поведінки й прийняття відповідальних рішень.

Аналіз досліджень і публікацій. Звернення уваги науковців – культурологів, педагогів, психологів, філософів - до проблеми становлення і розвитку особистості є надзвичайно актуальним для визначення сучасних ціннісно-орієнтаційних принципів у освітньо-виховному процесі. Зокрема, світові

і вітчизняні дослідники наголошують на необхідності формування "Homo inteligentis", "Homo sapiens sapiens" в умовах трансформаційних реалій суспільного буття (В. Андрущенко, Г. Балл, М.Бауман, В. Бех, А.Гофрон, М. Кастельс, М. Михальченко, М.Попович, К.-Г. Тамашевські, А. Фурман, О. Фурман, А. Хорват та ін.) Увага науковців зосереджена на духовно-світоглядних засадах розвитку молоді, що розглядається як принцип вдосконалення освітньо-виховного процесу. Так, американські вчені однією з методологічних проекцій освітніх завдань на сучасному етапі називають виховання культури соціально відповідальної діяльності, прийняття рішення, здійснення вибору і вчинкового акту. Представлена установка вповні розкриває задачі освіти як соціокультурного феномена, функціонування якого спрямоване до вдосконалення перебігу соціальних процесів й взаємодій. "Вчинок" – це "крок", усвідомлений особистістю поведінковий акт. Через дію, вчинок, вважав Арістотель, людина виражає світовідношення. У сучасних методологічних розробках єднання людини і вчинку розглядається у площині їх діалектичної взаємопов'язаності і представленні як акту особистісного самовиразу людини. У постмодерністичній парадигмі вчинок тлумачиться як дискурс, пов'язаний із життєвим досвідом, культурою. Вчинок як категорія психологічної теорії розробляється у працях В.А.Роменця (вчинок як моральна творчість), О.М.Леонтьєва (вчинок як відповідальне і самостійне діяння особистості), А.В. Фурмана (вчинок як уособлення психософійного буття особистості).

У психосоціальних дослідженнях вчинок насамперед є пов'язаним із суперечністю ситуації, боротьбою мотивів, проблемою вибору людини. Структура вчинкової відповідальності у методології А. В. Фурмана набуває послідовності: ситуація, мотивація, дія, післядія. У сучасних західних концепціях освіти наголошується, що освіта сьогодні все більше набуває гуманістичного звучання внаслідок сформованої на ціннісних засадах інтегративно-комунікативної фахової культури, розвитку "глобального" мислення, що є вагомим чинником формування "цивілізації людини". Професор А.В.Фурман неодноразово підкреслює значимість соціального мислення, його виховного й професійного потенціалу для розвитку свідомості й компетенцій студентів). У сучасній науковій думці особлива увага акцентується на трактуванні виховної системи як такої, яка є вільною від будь-яких примусів, для якої властивим є культивування творчого заохочення, вмілого використання проблемних ситуацій [6, 12], метою чого є сприяння розкриттю пізнавальних, емоційних, вольових здібностей особистості. У монографії А.В.Фурмана "Теорія навчальних проблемних ситуацій: психодидактичний аспект" (2007 р.) розглядається, зокрема "проблемна ситуація" у контексті здобуття знань як ситуація, яка моделюється учасниками освітнього дискурсу, культуротворчий сенс якої визначається важливістю "самостійності пошукової пізнавальної, регуляційної і психосмислової діяльності, інтенсивністю оперування особистісними значеннями і смислами за типових і нових умов життєактивності, персональною відповідальністю за процес, якість і результат свого навчання та самоосвіти, розвиток індивідуальних творчих здібностей, культури критичного і творчого мислення, унікальності" [6, 11].

Сучасна проблематика проблемного навчання, яка ставить акценти на проблемі соціальної обумовленості діяльнісного мислення особистості, демонструє вихід за межі монодисциплінарного знання. Дефініція вказує на проблему існування людини, дотримання динамічної рівноваги її сутнісного "Я" і пов'язану з цим проблему вибору в ситуації дихотомічного єднання особистісного і соціального; діалектичної єдності суб'єктивної детермінації і об'єктивованого світу речей, ситуацій, обставин. Безумовно, культурно-виховні впливи, які є інноваційним освітнім продуктом і здійснюються в ситуації проблемного навчання, ґрунтуються на принципах визнання рівноправності життєвих позицій, переконань, єднання цінностей індивідуальної свободи і соціальної відповідальності, що є базовим підґрунтям етики і складає основи концепції "нового гуманізму". Етичний компонент процесу навчання становить аксіологічний максим, інваріантний зміст якого забезпечує усталеність перебігу процесів соціального обміну. Етика у своїй ціннісно-нормативній площині серед виховних орієнтирів пріоритетними визнає принципи: самодостатності особистості, її гідності, толерантності, цивілізованого консенсусу. Сучасні освітні культурні зразки становлять, по суті, якісно нові форми кроскультурних контактів у системі світової культурної інтеграції.

Мета дослідження. Проблематика культурно-виховного впливу на формування свідомості людини, особистості, фахівця потребує поглибленого вивчення з позицій теоретико-методологічного аналізу й окреслення світоглядно-формотворчих принципів сучасних освітніх інституцій в системі науково-навчального дискурсу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Завдання культурно-виховних впливів сучасності полягає як у вироблені засобів інноваційних форм виховання, так і у розробці нових концепцій духовно-морального статусу особистості з її почуттями загальнолюдської й національної гідності, з тими філософсько-світоглядними та культурно-освітніми характеристиками, які органічно пов'язані з внутрішнім духовним світом особи, з гуманним ставленням до природи й інших людей. Необхідність такого виховання у XXI ст. набуває виняткового значення: XXI ст. ООН назвала "століттям Людини", філософія виховання спрямована на формування системи особистості у єдності усіх її складових, на

гармонізацію психологічного світу суб'єкту, на виховання "людського" в людині, на усвідомлення цінностей "людського": праці, соціальних зв'язків, почуттів, цінностей індивідуальності, унікальності, автономності мікросвіту людини. Польський педагог А.Гофрон зазначає: "Освіта є відповідальною за розбудову більш солідарного світу, її призначенням є творення нового гуманізму" [2, 41].

Цікаво, що гуманістична ідея виховання нової людини сягає своїми коренями доби Відродження, коли висувається ідея гідності людини: на противагу суспільним умовам і заборонам прийшла людина, яка самоствердкується, її Ж.Б.Альберті назвав "Homo faber". Людська гідність – це діяння, розуміння, свобода. Творчість людини – це наполеглива праця, це шлях до пізнання. Саме здатність до пізнання є для людини можливістю самоздійснення, відкриття власної природи. Саме людина є відповідальною за відкриття своєї сутності, за розвиток власних творчих здібностей, що є для неї вищим благом: піднімаючись як творча істота до божественної висоти, людина сповнюється безмежності, світла, безсмертя. Ці ідеї склали основи просвітницького ідеалу автономії індивіда.

Гуманістичне виховання в сучасних умовах набуває якісно нового змісту. Воно покликане стати засобом гармонізації соціальних і міжособистісних відносин, сприяти духовній організації творчих сил суспільства і кожної людини для виходу з кризової ситуації й оптимізації життєвого шляху. Значну роль у розвиток концепцій виховання і освіти внесли західні філософи. Перша новація виникла на початку 70-х років і набрала силу в 80-90-х роках XX століття. Це був рух "за критичне мислення". Суть концепції полягає в тому, що всі академічні дисципліни, які читаються в коледжах і університетах, повинні бути перебудовані в саморефлексивному дусі, а учні мають оволодіти навичками критичного мислення. Сьогодні цей рух збагатився масою атрибутів: створені різноманітні проекти, учбові курси для коледжів і університетів, посібники для викладачів і студентів, видається велика кількість літератури, проводяться міжнародні конференції і конгреси.

З'ясування педагогічних засад інноваційної освіти показує, що гуманізація педагогічного процесу в його сутнісних рисах залежить від вибору навчально-виховних норм та ідеалів, через які реалізуються духовно-моральні і творчо-пізнавальні принципи інноваційної освіти, зокрема, принципи суб'єкт– суб'єктного педагогічного спілкування. Спілкування як поняття, як філософська сутність являє собою категорію філософії духу і духовного пізнання. У ноологічному і психолого-педагогічному аспектах спілкування – це насамперед реальна взаємодія двох або більше творчо-вольових, духовно-розумних, морально-духовних суб'єктів, За А.В.Фурманом, у контексті навчальної проблемної ситуації, "специфіка проблемно-діалогічних ситуацій полягає в тому, що мова в них є засобом не тільки зовнішнього, а й внутрішнього діалогу, тобто породжує взаємодію змістових позицій учасників навчального процесу" [6, 67]. Окрім того, "діалог" як синонім комунікації є таким способом спілкування, який кваліфікується певним чином як "обмін монологами" (М. Бахтін), у вузькому смислі "діалог" є унікальною й неповторною реалізацією "мисленнєдіяльності" (Г. Щедровицький), а це означає, що діалогічна ситуація у форматі навчального спілкування передбачає не стільки обмін заздалегідь підготовленими продуктами інтелектуальної роботи; скільки є орієнтованою на активізацію інтелектуальних процесів, процесів мислення і розуміння як результату спілкування. Загальним прагненням професіонально спрямованої проблемно-діалогічної освітньої ситуації слід визнати формування внутрішньо-мотиваційної основи у суб'єкта навчання, яка базується на індивідуальних особливостях, інтересах, потребах, ціннісних орієнтаціях в процесі розробки педагогічних технологій, інформативних стратегій і тактик. Типові мотиваційні засади і цінності є базовими конфігуративними схемами праксеологічних, інтерактивно-самоорганізаційних імпульсів практично-діяльнісного освоєння світу. Учасники освітньої комунікації мають можливість моделювання параметрів контакту, що, зокрема, актуалізує феномен педагогічного впливу: інтерпретативний аналіз, сформований у професійно зрілій системі світоглядних орієнтацій, задає траєкторії розвитку можливих екзестенційних виборів суб'єкта навчання. Професіоналізм педагога – це інтегральна системна якість, яка формується на основі професійних компетенцій і здатностей до створення власної педагогічної концепції, розвитку педагогічного мислення і педагогічної самосвідомості [1, 190]. Необхідними компонентами професіоналізму педагога, на думку Т.Левченко, виступає критичне мислення, самоаналіз, розуміння закономірностей педагогічного процесу, педагогічна самосвідомість, знання психології міжособистісного спілкування, навички ефективної соціальної комунікації [3, 453-454].

Орієнтація освіти на розвиток індивідуальності, формування творчої особистості молоді припускає пошук шляхів і способів реалізації особистісно-орієнтованого навчання в практиці вищого навчального закладу. До числа основних ознак, що характеризують професійну модель особистості сучасного фахівця, відносять: діяльна самосвідомість, тобто розуміння власної ініціативи як суб'єктної основи професійної діяльності (А.Пригожий); відчуття власної компетентності, особистісної значимості й відчуття своєї моральної цінності (Р. Берні); самоефективність, тобто сприйняття власного "Я", здатного до оволодіння ситуацією досягнення (А.Бандура), здатність до рефлексії і саморефлексії, розвиненість соціального мислення (А.Фурман).

Інтелектуальний розвиток виступає психологічним підґрунтям творчого саморозвитку особистості, інакше кажучи, творчість є особистісним дериватом (надбудовою) інтелекту. У саморозвитку формується простір цілей і завдань як єдиний синергетичний самосконструйований простір, в якому інтеракційно здійснюється діяльність суб'єкта. Самореалізація стає можливою в умовах розвитку індивідуального аксіологічного ресурсу. Результатом і продуктом самореалізації людини є якісні зміни системи особистості, психологічних характеристик людини. Це пов'язане з підвищенням рівня внутрішньої організованості особистості, посиленням функцій адаптації, регуляції, контролю, розширенням меж свідомості та рефлексивним оціночним та аналітичним судженням. Піднімаючись до рівня критичного сприйняття дійсності, індивід здатен досягти освіченості у визначеному полі культури й усвідомлювати себе як вирішального чинника власних життєвих процесів і професійної діяльності. Проектування образу себе в майбутнє дає можливість людині вибудувати стратегію життєвих звершень, при чому саме знання не є самоціллю, а лише умовою набуття якостей людини моральної, відповідальної, компетентної. Моральний світ відкривається індивіду, який мислить, практичність моралі полягає у нормуванні мети і вчинкових актах самозвершення, що можна розуміти і як програму самоактуалізації.

Наукова новизна. Культурно-виховний вплив в контексті розвитку інституту освіти виступає динамічним, гуманістично орієнтованим процесом, спрямованим на розкриття потенціалу особистості, серед основних завдань якого – оволодіння професійними компетенціями в контексті соціальних, культурних засад розвитку суспільства. У межах культурологічного дискурсу актуалізується вагомість інтегрального принципу (здобуття фахової підготовки у єдності інтегральних характеристик освітнього процесу в аспектах конструювання сучасних виховних технологій).

Висновки. Практика сучасних культурно-виховних впливів є спрямованою на всебічний розвиток духовних і творчих потреб людини, її адаптацію до соціуму, реалізацію власного життєвого й інтелектуального потенціалу. Важливими завданнями культурно-виховних педагогічних впливів є посилення гуманістичної мотивації студентів як учасників соціальних інтеракцій, їхніх морально-вольових якостей та культури почуттів, емпатії, поваги до ідентичності Іншого. Філософія виховання виходить з розуміння дійсності як "світу людини", де людина розглядається як найвища субстанція, абсолютна цінність, "міра всіх речей". З цього виходить головне завдання культурно-виховних впливів в освітній ситуації сучасності – масштабна активізація процесів культурації, формування особистості в контексті загальнолюдських гуманістичних цінностей.

Література

1. Барбіна Є.С. Гуманістична спрямованість навчально-виховного процесу у вищих закладах освіти / Є.С. Барбіна // Збірник наукових праць. – Херсон, 2003. – Вип.34. – С.188–191.

2. Гофрон А. Різні погляди на Європу і проектування освітніх концепцій / А. Гофрон // Вища освіта України. – 2005. – №1. – С.37-45.

3. Левченко, Т. І. Розвиток освіти та особистості в різних педагогічних системах / Т. І. Левченко. – Вінниця : Нова Кн., 2002. – 510 с.

4. Марікян С.В. Інноваційні трансформації інституту освіти як фактор оптимізації формування творчої особистості (соціологічний аналіз) : автореф. дис.на здоб. наук. ступ. канд. соц. наук: 22.00.04. "Спеціальні та галузеві соціології"/ Марікян Світлана Володимирівна; Харк. нац. ун-т внутр. справ. – Х., 2007. – 18 с.

5. Настенко Л. Гуманізація освітньо-виховного процесу як фактор культурологічної підготовки майбутнього спеціаліста / Л. Настенко // Гуманітарна освіта в технічному університеті: проблеми та перспективи. – К., 2001. – С.91–98.

6. Фурман А.В. Теорія навчальних проблемних ситуацій: психолого-дидактичний аспект: [монографія]. / А.В.Фурман. – Тернопіль: Астон, 2007. – 164 с.

References

1. Barbina Є. (2003) Humanistic orientation of the educational process in higher educational institutions. Collection of scientific works. Kherson, 34, 188-191 [in Ukrainian].

2. Gofron A. (2005) Different views on Europe and the design of educational concepts:Vishcha osvita Ukraïni, 1, 37-45[in Ukrainian].

3. Levchenko T. (2002) Development of education and personality in various pedagogical systems.Vinnicya: Nova Kn. [in Ukrainian].

4. Marikyan S.V. (2007) Innovative transformations of the institute of education as a factor in optimizing the formation of a creative person (sociological analysis). Extended abstract of candidate's thesis. Harkiv:Hark. nac. un-t vnutr. sprav. [in Ukrainian].

5. Nastenko L. (2001) Humanization of the educational process as a factor in the culturological preparation of a future specialist. Humanitarian education at a technical university: problems and perspectives. Kiev [in Ukrainian].

6. Furman A.(2007) Theory of educational problem situations: the psycho-didactic aspect [monografiya]. Ternopil: Aston. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2017 р.

УДК: 008:7.04](477)"16/17"

Піщанська Вікторія Миколаївна
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри філософії освіти
КВНЗ "Дніпропетровський обласний інститут
післядипломної педагогічної освіти"
victorya.ps@gmail.com

ЕСТЕТИЧНА СИМВОЛІКА САКРАЛЬНОГО В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XVIII СТ.

Метою дослідження є аналіз естетичної символіки сакрального у художньо-живописному вияві козацького мистецтва, в якому повною мірою образно відтворена істинна суть духовного світу українського козацтва. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, зіставлення, узагальнення, а також у використанні термінологічного, ідейно-змістового й історико-культурологічного підходів. Це дало змогу розкрити особливості духовності українського козацтва, яке виявилося здатним у своїй художній творчості передати головне – її синкретичну сутність, єдність релігійного та естетичного, виражену в бароковому мистецтві у вигляді символів. **Наукова новизна** полягає у тому, що у вітчизняній культурології здійснено спробу нової інтерпретації змісту символіки створених українським козацтвом або за його сприяння мистецьких цінностей. Охарактеризовано засади формування синкретичної сутності, єдності релігійного та естетичного, вираженої в бароковому мистецтві у вигляді символів, що постають своєрідною репрезентацією священного в духовній культурі українського козацтва. **Висновок**. Доведено, що вшановуючи українські етнокультурні традиції, визнаючи догматичні засади православних вірувань та відчуваючи мистецькі тенденції бароко, українське козацтво виявилося здатним у своїй художній творчості передати головне – її синкретичну сутність, єдність релігійного та естетичного, виражену в бароковому мистецтві у вигляді символів. Обґрунтовано, що духовні принципи культури українського козацтва суттєво вплинули не лише на художнє образотворення та подальший розвиток українського мистецтва й на утвердження естетичної символіки сакрального через іконографію символічних зображень та знаків. Головне, вони відобразилися на втіленому в його духовній суті комплексі релігійно-естетичних засад культури українського народу, його морально-етичних та світоглядно-ціннісних суджень і переконань.

Ключові слова: українське козацтво, духовна культура, художня творчість, козацьке бароко, естетична символіка сакрального, народна картина "Козак Мамай".

Пищанская Виктория Николаевна, *кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии образования КВУЗ "Днепропетровский областной институт последипломного педагогического образования"*

Эстетическая символика сакрального в украинском искусстве XVII-XVIII веков

Целью исследования является анализ эстетической символики сакрального в художественно-живописном проявлении казацкого искусства, где в полной мере образно воссоздана истинная суть духовного мира украинского казачества. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также в использовании терминологического, идейно-содержательного и историко-культурологического подходов. Это позволило раскрыть особенности духовности украинского казачества, которое оказалось способным в своем художественном творчестве передать главное – ее синкретическую сущность, единство религиозного и эстетического, выраженные в барочном искусстве в виде символов. **Научная новизна** заключается в том, что в отечественной культурологии впервые предпринята попытка новой интерпретации содержания символики созданных украинским казачеством или при его содействии художественных ценностей. Охарактеризованы принципы формирования синкретической сущности, единства религиозного и эстетического, выраженных в барочном искусстве в виде символов, представляющих собой своеобразную репрезентацию священного в духовной культуре украинского казачества. **Вывод**. Доказано, что чтя украинские этнокультурные традиции, признавая догматические основы православных верований и чувствуя художественные тенденции барокко, украинское казачество оказалось способным в своем художественном творчестве передать главное – его синкретическую сущность, единство религиозного и эстетического, выраженные в барочном искусстве в виде символов. Обосновано, что духовные принципы культуры украинского казачества XVII–XVIII вв. существенно повлияли не только на художественное создание образов, дальнейшее развитие украинского искусствам и на утверждение эстетической символики сакрального через иконографию символических изображений и знаков. Главное, они отразились на воплощенном в его духовной сути комплексе религиозно-эстетических основ культуры украинского народа, его морально-этических и мировоззренческо-ценностных суждений и убеждений.

Ключевые слова: украинское казачество, духовная культура, художественное творчество, казацкое барокко, эстетическая символика сакрального, народная картина "Казак Мамай".

Pishchanska Victoriia, *PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philosophy of Education CHEI "Dnipropetrovsk Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education"*

The aesthetic symbols of the sacral in the Ukrainian art of the XVII–XVIII centuries

The purpose of the research is to analyze the aesthetic symbolism of the sacral in the artistic and picturesque expression of the Cossack art, where the true essence of the spiritual world of the Ukrainian Cossacks is reproduced in full. The **methodology** of the research consists in the application of methods of analysis, synthesis, comparison,

© Піщанська В. М., 2017

generalization, as well as in the use of ideological and content, terminological, historical and cultural approaches. This has made it possible to reveal the peculiarities of the spirituality of the Ukrainian Cossacks, which proved capable of conveying the main thing in its artistic creativity – its syncretic essence, the unity of religious and aesthetic, expressed in the Baroque art in the form of symbols. The **scientific novelty** lies in the fact that in the national cultural studies it is the first attempt of the new interpretation of the content of the symbols or artistic values created by the Ukrainian Cossacks. The principles of forming the syncretic essence, the unity of religious and aesthetic, expressed in the Baroque art in the form of symbols, that are a peculiar representation of the sacred in the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks, are characterized. **Conclusion**. It is proved that, while honoring Ukrainian ethno cultural traditions, recognizing the dogmatic principles of Orthodox beliefs and experiencing the artistic tendencies of the Baroque, the Ukrainian Cossacks proved capable of conveying the main thing in its artistic creativity – its syncretic essence, the unity of religious and aesthetic, expressed in Baroque art in the form of symbols. It is substantiated that the spiritual principles of the culture of the Ukrainian Cossacks in the XVII–XVIII centuries had a significant influence not only on artistic education and further development of the Ukrainian art, but also on the confirmation of the aesthetic symbolism of the sacral through the iconography of symbolic images and signs. Above all they are reflected on the embodied in its spiritual essence the entire complex of religious and aesthetic principles of the Ukrainian people`s culture, its moral and ethical, philosophical and value judgments and beliefs.

Keywords: Ukrainian Cossacks, spiritual culture, artistic creativity, Cossack Baroque, aesthetic symbolism of the sacred, folk painting "Cossack Mamay".

Актуальність теми дослідження. На думку Д. Чижевського, "кожна нація є тільки обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Але в оцих обмежених і однобічних здійсненнях загальнолюдський ідеал і є живим. Тому кожна нація якраз в своєму своєрідному оригінальному, у своїй "однобічності" й обмеженості і має вічне, загальне значення" [7, 106]. В межах української культури XVII–XVIII ст., на нашу думку, таким "ідеалом", що має "вічне, загальне значення", є козацтво.

Роль українського козацтва в українському мистецтві XVII–XVIII ст. немовби відома і теоретично доведена, проте й до сьогодні викликає неабиякий інтерес дослідників. Перш за все науковців приваблює той соціально-психологічний тип запорожця, естетичним виявом якого є мистецтво козацького братства, національний ідеал козака в українській культурі XVII–XVIII ст. Утім, історико-культурний феномен узагальненого образу козака як явища української культури мало узгоджується з естетичним досвідом – тогочасним тезаурусом та кодом культури і тому потребує подальших ґрунтовних досліджень. Зокрема, актуальним виявляється дослідження складного та полісемічного художнього образу національного ідеалу козака в українському мистецтві – образу козака Мамая.

Стан наукової розробки проблеми. Живописно-архетиповий образ козацького мистецтва – "Козак Мамай" – цікавить дослідників уже мало не декілька століть. Проте відомі наукові розвідки кінця XIX століття А. Скальковського "Мамай", Д. Щербаківського "Козак Мамай" (народна картина)", Д. Яворницького, деякі праці вчених початку та середини XX ст., зокрема К. Шероцького, О. Держко, Г. Логвіна, П. Жолтовського та ін., мали більш описовий характер. Ці та інші дослідники, розглядаючи зразки всіляких "Мамаїв", класифікували їх у різних мистецьких контекстах, від народного іконопису до портрета. Вони аналізували техніку малювання, розглядали компонування сюжету, досліджували образотворчу конструкцію, розробляли типологію персонажів, класифікували картини "Козак Мамай" за певними ознаками тощо, не обходячи увагою й походження образів та їхню соціальну значимість у житті суспільства.

Сьогодні практично неможливо віднайти жодної значної розвідки з історії культури України узагальнюючого характеру, написаної, починаючи з другої половини XIX ст., в якій би не згадувалися "Мамаї". Але ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз української народної картини було здійснено лише П. Білецьким, якого український мистецтвознавець, історик культури та сучасний дослідник народної картини "Козак Мамай" С. Бушак назвав "українським Мамаєзнавцем".

Цінними у вивченні українських "Мамаїв" є праці Т. Марченко-Пошивайло, в яких дослідниця "знакової" для українського мистецтва народної картини не тільки упорядкувала перший каталог "Мамаїв", включивши до нього 74 тематичні картини із різних музеїв та приватних колекцій, а й здійснила спробу дослідити їхню семантику та символіку [3; 4].

Виклад основного матеріалу. В історії розвитку культури переважно через культурно-мистецькі взаємовпливи та наявний історико-генетичний зв'язок мистецтво не стільки перетворюється, скільки призвичаюється до запропонованих існуючих соціокультурних моделей. Але слід зазначити, що у випадку козацького мистецтва стрижневим виявилося не його "призвичаєння", а створення на основі головних принципів козацького братства – всеосяжної релігійності та традиційних засад етнокультури, – естетики нового рівня, в основі якої лежить не персоніфікований портрет запорожця, а узагальнений образ козака. Саме тому, наприклад, визначальним у козацькому мистецтві є не якийсь індивідуальний портрет запорожця, а народна картина "Козак Мамай". Тому метою нашого дослідження

є аналіз козацького мистецтва, зокрема його художньо-живописних виявів, де насамперед засобом естетичної символіки сакрального повною мірою образно відтворено істинну суть духовного світу українських козаків.

Знаковий образ "козака Мамая" є символічним вираженням національного ідеалу в козацькій культурі, що у своїй суті найповніше схарактеризований у народному живописі. Він одночасно уособлює як козацьку велич духу, непереможність, мужність та відвагу, так і втілює у своєму художньому вираженні духовно-символічну природу та етнокультурний зміст козацького мистецтва. Образ "козака Мамая" в українському мистецтві XVII–XVIII ст. став не лише одним із популярних козацьких фольклорних героїв, а й виявився своєрідним еталоном, "архетипом" і навіть каноном національного ідеалу.

Символічним у "Мамаях" постає не лише архетипове, майже іконографічне зображення славного героя-козака. Художньо-естетичною своєрідністю символічних форм у мистецьких образах вирізняється той атрибутивно-сакральний антураж, без якого є неможливим як відбиття козацької духовної суті, так і висвітлення релігійно-естетичного змісту барокового мистецтва українського козацтва в цілому. У багатій символіці народної картини "Козак Мамай" відзначаємо засновану на етнічних засадах української культури релігійно-естетичну символічну інтерпретацію.

Незмінно наявними на типовій козацькій картині є розміщені поряд з персонажем бандура, що постає духовним "символом козацької душі" та нерозлучною супутницею запорожця; а також кінь, який "символізував народну волю", та розлогий дуб – "його могутність". Крім того, у словнику символів України задекларовано повторювану в різних варіантах зображень "Мамаїв" наявність предметів, пов'язаних зі смертю козака, котрі, як стверджують дослідники, "клалися у могилу, і нагадували вони про скороминучість життя та козацьку долю, в якій загроза смерті в бою була повсякденною реальністю" [5, 153]. Важливими і, на нашу думку, визначальними елементами іконографії народної картини "Козак Мамай" є зображення козацьких штофа і чарки, списа з прапорцем та деяких інших обов'язкових для козака предметів, що постають як типовий набір атрибутів символіко-алегоричної характеристики національного ідеалу українського бароко.

Ідентичні полісемічні символічні та композиційні елементи, наявні у цій народній картині, зустрічаємо і в інших творах сакрального малярства українського козацтва. Зокрема, на козацьких барокових іконах, коли поряд із зображенням святих представлено "страсний образний виклад "стрітенського сюжету", акцентований символічними атрибутами" [8, 15], приміром, у запорозькій чудотворній іконі "Богоматір Самарська", знаній на Придніпров'ї із середини XVII ст. Композиційні спорідненості козацьких "Мамаїв" з іншими сакральним образами українського бароко можемо знайти й у храмовому образі козацької ікони "Св. Микола на зріст" кінця XVIII ст. із Бабайківської Свято-Миколаївської церкви.

Також набули виразного символізму повнота деталей та наявні на козацьких "Мамаях" стислі коротенькі написи, на кшталт: "Я козак Мамай, мене не займай", "Я – козак-запорожець, ні об чім не тужу, як люлька є й тютюнець, то мені й байдуже", які є властивими для так званої "емблематичної поезії" барокової доби. Типовою для даної літературної форми стають і збірки малюнків з доданими до них коротенькими реченнями, висловами, прислів'ями, а найчастіше – влучними поясненнями.

Показово, що у козацькому мистецтві, хоча й у "емблематичній" формі, проте втілено більш доступні поняття, часто у бароковій стилістиці "кончето" – дотепного виразу. Стосовно барокової "емблематичної поезії", то додані до малюнків такі коротенькі речення, прислів'я або вірші типу епіграм, які у здебільш слугували прозаїчними поясненнями, Д. Чижевський назвав "девізами" [6, 190].

Складна, насичена деталями архітектоніка народної картини "Козак Мамай" у її предметній образності за рахунок великої кількості знакових елементів створює унікально-цілісний образ, наповнений глибинним символічним значенням та ідеальним змістом. Завдяки уведеній у композицію картини знаковій символіці, заснованій на сакральному та етнічному началах традиційної української культури, цей художній образ "ідеального козака" стає зрозумілим та доступним. Головне, образ козака Мамая сам перетворюється на символ національного ідеалу та, стаючи "прозорим знаком", наповнюється ідейно-естетичним смислом, відповідним мистецьким тенденціям XVII–XVIII ст. Барокова алегорійність та символічна багатозначність сповнюють козацьку народну картину більш глибинним світоглядним змістом, а сама її композиція і структура надає можливість окреслювати окремі якості та ознаки у цілісному образі "культурного героя".

Втім, якщо алегорійне наповнення мистецького образу козацької картини "Козак Мамай" є достатньо зрозумілим, то наявні у живописному творі символи як культурні коди залишаються майже недоступними для прямого розкодування. У зв'язку із цим виявляється неможливим дешифрування суті такого художнього символу звичайним розсудом без урахування загальної світоглядно-естетичної структури образу, від якого він є невід'ємним. Одночасно наявні у козацьких "Мамаях" культурні символи, зокрема традиційні, козацькі, архетипні, міфологічні та навіть й іконографічні,

лише збагачують глибинний духовно-символічний зміст народної картини. Подібна тенденційність одночасного поєднання різної за культурним походженням символіки, що також спостерігається у козацькому іконописі XVII–XVIII ст., значно употужнює сакральну суть художнього образу козака Мамая, перетвореного з часом у своєрідний національний ідеал українського мистецтва і культури.

Художньо-цілісне використання розмаїтої символіки було притаманне не лише різним живописним вираженням в духовній культурі українського козацтва, а й постало характерною ознакою практично усіх видів козацького мистецтва барокової доби. Ревно вшановуючи українські етнокультурні традиції, цілковито визнаючи догматичні засади православних вірувань та відчуваючи мистецькі тенденції бароко, українське козацтво виявилося здатним у своїй художній творчості передати головне – її синкретичну сутність, єдність релігійного та естетичного, виражену в бароковому мистецтві у вигляді символів.

Виняткова композиція картини створює своєрідний комплекс унікально-яскравих, семантично ємних символів, що відображують широку систему архетипових образів української етнічної культури, усталених як на генетичному рівні, так і виразно представлених у народній обрядовості та образотворчості. Враховуючи, що українці протягом століть "виробили своє, особливе, відмінне від інших народів розуміння православ'я" [2, 320], а "специфічний комплекс українського православ'я ми найчастіше сприймаємо через язичницьку символіку" [2, 319], то й в українській етнічній культурі до стрижневих відносять, насамперед образи, пов'язані зі стихіями природи: водою, вогнем, вітром та землею, з якими пов'язані життєві, естетичні та етичні уявлення українців.

Названі символічні образи "першоелементів світотворення" засобами міфопоетичного осмислення, обожнення явищ природи, закладених у віруваннях давніх українців, не тільки універсалізувались до рівня символів, але й закріпились як основоположні в художніх характеристиках сакрального. До того ж, у фольклорних системах вони стали відігравати роль своєрідних семантичних матриць для формування і розгалуження їх символозначень. Притім якщо брати до уваги, що "в різних регіонах синкретизм, тобто поєднання різнорідних поглядів у релігійно-побутовій сфері, має різні форми свого вияву" [2, 319], то й запорозька художня символіка має чітко виражені відмінності творення семіотики та семантики.

Виражена в образотворчому варіанті символіка козацьких "Мамаїв" постає своєрідною репрезентацією священного в духовній культурі українського козацтва, яка до сьогодні залишається фокусом суперечливих трактувань як у мистецтвознавчому, так і в культурологічному дискурсі. Окрім того, на нашу думку, репрезентація сакрального відіграє ключову роль у розумінні сутності процесу культуротворення та художнього формоутворення естетичних символів козацького мистецтва зокрема, адже воно цілком пов'язане з діалектикою ідеального і реального, тотожного і відмінного.

Описані та розтлумачені більш ранніми науковцями предмети-символи, притаманні козацьким "Мамаям", дають можливість зазначити, що символічні й умовні знаки народної картини не були основною метою зображення. Їх створювали ідентично бароковому сакральному малярству з іншою, часом суперечливою, метою: одночасно виявити й приховати істину, адже, як відомо, чим багатозначніший символ, тим він є більш естетично змістовним. З одного боку символ служить для позначення й виявлення неосяжного в художньому образі, з іншого – він є знаковою оболонкою істини, своєрідним надійним її "укриттям". Сама сутність естетичного символу полягає в тому, щоб через умовний знак окремих деталей, атрибутів, познак тощо дати вичерпну характеристику цілісному художньому образу.

Стосовно козацького мистецтва XVII–XVIII ст. треба відзначити, що у народному малярстві, поширеному на запорозьких теренах, спостерігаємо одночасне вживання архетипних, іконографічних, міфологічних, алегоричних, традиційних, козацьких та ін. символів. Тому із впевненістю можемо стверджувати, що у козацьких "Мамаях" естетична символіка виступає розкриттям духовного світу українського козацтва й майже кожен наявний знак виступає символом і означає дещо більше, ніж він самий. Тому народна картина має властивість передавати інформацію за допомогою цілої системи умовних знаків, що з часом перетворилися на символи та окреслили особливий спосіб вираження "святовідношення". Естетична мова фольклорної символіки здатна передавати закладені в ній складні й глибокі смисли етнокультурних цінностей, а відтак і духовної культури українського козацтва. Притім козацькі символи в мистецтві, як і будь-які інші, можуть мати не одне, а одночасно декілька значень, тобто бути алегоричними, а інколи й означати взаємовиключні знаки, усуваючи їх глибинні спільні риси.

Зображені на картинах речі становили композицію, яка сама "говорить", і не лише обізнані поціновувачі мистецтва, а й прості люди зі знанням справи їх трактували, естетичній свідомості барокової людини закодована символічна суть сакрального була зрозумілою та ментально і перцептивно доступною.

Показово, що у козацьких "Мамаях" також зустрічаємо багато предметів і явищ реального козацького життя, які символізують культурний і сакральний досвід різноманітних естетичних вира-

жень. Цим значною мірою пояснюється як популярність фольклорних зображень, так і особливості їхньої художньої форми, наповнених глибинним етнокультурним змістом. Відтак у народних картинах, архітектоніка яких є сталою із допустимою для народних майстрів незначною авторською інтерпретацією, немає нічого випадкового, бо в них, як й у інших зразках фольклорного мистецтва, кожна деталь є певним символом. П. Білецький навіть самого козака Мамая вважає "улюбленим символом українського народу", а її образно-композиційну схему на картинах сприймає як своєрідний "пластичний аналог поетичної метафори народних пісень, дум, прислів'їв, приказок та оповідань" [1, 57].

Козацькі "Мамаї" були актуальними для тогочасного суспільства й залишалися популярними декілька століть по тому завдяки своїй естетичній виразності, чіткій композиції, суто декоративному трактуванню та багатій, наближеній до традицій української етнічної культури символіці. Даний факт посилює значення образно-естетичних та семіотично-значеннєвих параметрів козацького мистецтва та підкреслює важливість вивчення символів народної картини "Козак Мамай" як визначального складника фольклорно-живописної системи у духовній культурі українського козацтва.

Персоніфікований образ козака-бандуриста на картині, яка вже у запорозькі часи стала народною, є уособленням узагальненого етнонаціонального образу, що ідеально відображує глибинну й сокровенну сутність українства та висвітлює внутрішню духовну міць українського козацтва. Ті приховані душевні переживання козака, що криються у його зовнішньому спокої є уособленням не лише запорозького козацтва, а й репрезентацією української духовної культури XVII–XVIII ст. із її глибинним синкретизмом естетичного та сакрального.

Висновки. Отже, завдяки своїй архетипово-символічній сутності, яка є доволі вагомою та простежується протягом усієї української етнокультурної історії, художній образ "козака Мамая" став важливим чинником конституювання духовної картини світу козацької доби, окреслюючи релігійно-естетичну та комунікаційну стратегії світогляду бароко в Україні. На художньому образотворенні, утвердженні естетичної символіки сакрального та на подальшому розвитку українського мистецтва відчутно позначилися засади духовності українського козацтва. Вони суттєво відбилися на втіленому у духовній суті цілому комплексі релігійно-естетичних засад культури українського народу, його морально-етичних та світоглядно-ціннісних суджень і переконань.

Література

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. / П. О. Білецький. – Київ : Мистецтво, 1981. – 160 с.

2. Лютко О. Синкретизм українського релігійного світогляду / О. Лютко // Історія релігій в Україні : наук. щоріч. 2013 рік / упоряд. : О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич ; Ін-т релігієзнавства – філія Львів. музею іст. релігії та ін. – Львів, 2013. – Кн. 2. – С. 318-324.

3. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї / Т. М. Марченко. – Київ ; Опішне : [Нац. музей-заповідник укр. гончарства], 1991. – 80 с.

4. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина "Козак Мамай" як полісемантичне уособлення світогляду українців / Т. Марченко-Пошивайл // Артанія : альманах. – 1999. – № 5. – С. 34-36.

5. Словник символів культури України : навч. посіб. для вузів / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, Г. І. Потапенка. – 2-е вид., доп. і випр. – Київ : Міленіум, 2002. – 260 с.

6. Чижевський Д. Українське літературне бароко : вибр. праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – Київ : Обереги, 2003. – 576 с. – (Київська б-ка давнього укр. письменництва. Студії, Т. 4).

7. Чижевський Д. Філософія і національність / Д. Чижевський // Основа. – 1994. – № 26 (4). – С. 104-109.

8. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII – початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею : каталог / Л. І. Яценко. – Дніпропетровськ : ДАНА, 1997. – 48 с.

References

1. Biletsky, P.O. (1981). Ukrainian art of the second half of the XVII-XVIII centuries. Kyiv: Musteztvo [in Ukrainian].

2. Lyutko, O. (2013). Syncretism of the Ukrainian Religious Worldview. History of Religions in Ukraine, 2, 318-324 [in Ukrainian].

3. Marchenko, T.M. (1991). Kozaki-Mamai. Kiev; Opishne: Nat. museum-reserve ukr. pottery [in Ukrainian].

4. Marchenko-Poshivaylo, T. (1999). Folk painting "Cossack Mamay" as a polysemantic personification of the Ukrainian world. Artyaniya: almanac, 5, 34-36 [in Ukrainian].

5. Dictionary of symbols of Ukrainian culture: textbook, manual for high schools. (2002). Kyiv: Millennium.

6. Chyzhevsky, D. (2003). Ukrainian literary baroque: vyb. works on ancient literature. Kyiv: Oberegi [in Ukrainian].

7. Chizhevsky, D. (1994). Philosophy and nationality. Osnova, 26 (4), 104-109 [in Ukrainian].

8. Yatsenko, L.I. (1997). Ukrainian icon of the end of the seventeenth and early twentieth centuries in the collection of the Dnipropetrovsk Museum of Art: catalog. Dnipropetrovsk: Dana [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2017 р.

УДК 782.028:7.045

Хлистун Олена Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу Київського
національного університету культури і мистецтв
with_joy@ukr.net

СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ ОБРАЗНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ У ПРАКТИЦІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета – висвітлити символічний зміст образного перевтілення актора в історичній практиці театральної культури. **Методологія** дослідження базується на принципах історичного, проблемно-хронологічного, культурно-мистецтвознавчого аналізу різних етапів розвитку феномена перевтілення. Використовувався метод феноменологічного історизму у виявленні унікальності кожного творчого акту акторського перевтілення. **Наукову новизну** становить виявлення символічної сутності майстерності перевтілення актора в художній образ. **Висновки**. Символічний зміст театрального перевтілення міститься в архетипічній образності, професійній візуалізованості у театральному мистецтві різних культурно-історичних епох, для розуміння яких потрібен належний рівень ментально-духовної розвиненості публіки у процесі сприйняття метафоричного, знаково-символічного змісту образного перевтілення на театральній сцені.

Ключові слова: театральна культура, символ, актор, художній образ, акторське перевтілення, режисерське мистецтво.

Хлистун Елена Сергеевна, *кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Символическое содержание образного перевоплощения в практике театральной культуры

Цель работы – раскрыть символический смысл образного перевоплощения актера в исторической практике театральной культуры. **Методология** исследования базируется на принципах исторического, проблемно-хронологического, культурно-художественного анализа различных этапов развития феномена перевоплощения. Использовался метод феноменологического историзма при выявлении уникальности каждого творческого акта перевоплощения. **Научную новизну** составляет выявление символической сущности мастерства перевоплощения актера в художественный образ. **Выводы**. Символический смысл театрального перевоплощения содержится в архетипичной образности, профессиональной визуализированности в театральном искусстве разных культурно-исторических эпох, для понимания которых требуется надлежащий уровень ментально-духовной развитости публики в процессе восприятия метафорического, знаково-символического содержания образного перевоплощения на театральной сцене.

Ключевые слова: театральная культура, символ, актер, художественный образ, актерское перевоплощение, режиссерское искусство.

Khlystun Olena, *Candidate in art criticism, assistant professor, Head of the Chair of show business, Kyiv National University of Culture and Arts*

The symbolic content of the image impersonation in the practice of theater culture

The purpose of the article is to highlight the symbolic meaning of the image actor impersonation in the historical practice of the theatrical culture. The **methodology** of the research is based on the principles of the historical, problem-chronological, cultural and artistic analysis of the various stages of the development of the phenomenon of the impersonation. The method of the phenomenological historicism was used for identifying of the uniqueness of each creative act of the impersonation. The **scientific novelty** lies in the detection of the symbolic essence of the acting skill of the impersonation of an actor into an artistic image. **Conclusions**. The symbolic meaning of the theatrical impersonation is contained in the archetypical imagery, professional visuality in the theatrical art of the different cultural epochs, understanding of which requires a proper level of the mental and spiritual development of the public in the process of the perception of the metaphorical and symbolic and symbolic content of the image on the theatrical stage.

Keywords: culture, theatrical culture, symbol, actor, artistic image, actor's impersonation, directing art.

Постановка проблеми. Сучасний театр цілком справедливо вважати природним впливовим засобом розвитку креативності людини. Цьому сприяє розгалужений арсенал засобів сценічної майстерності актора. Специфічну сутність акторської майстерності становить перевтілення актора в художній образ. Представникам різних гуманітарних жанрів та видів театральної культури притаманна спроможність вжитися, співпереживати біди та страждання та ін. Проте актор має здійснити це у переконуючих театральну публіку емоціях й безпосередніх вербальних зверненнях, із щирим співпереживанням життєвих колізій своїх сценічних героїв. У майстерному художньому перевтіленні в образ іншої людини вбачається найвища довершеність не лише в уяві, з подальшим занотовуванням його творінь у словесних текстовках,

© Хлистун О. С., 2017

на полотні й ін., а особистою появою на сцені перед глядачем у ролі та в образі, навіть зовнішності іншої людини. Тому поки існує театр і театральна культура, зазначена тема завжди буде актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід нагадати, що зазначена проблематика мало використовується у дослідженнях українських й зарубіжних вчених. У статті В. Демещенко "Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейєрхольда" розглядається творчість видатного радянського режисера Вс. Мейєрхольда, творчі пошуки якого вплинули на світову режисуру ХХ ст. Вс. Мейєрхольд здійснив вагомий внесок у світову скарбницю театрального мистецтва щодо форми, змістовності режисури й виховання актора нового типу. Лейтмотивом театральної концепції митця стала відмова від сценічного натуралізму й сірої буденності, тобто того випадкового, що проникало в театральне мистецтво. Свою концепцію умовної акторської гри, в основу якої лежав принцип гротеску, Вс. Мейєрхольд принципово протиставляв традиційному психологічному "театрові переживань", й навіть запропонована ним техніка природного перевтілення актора у художній образ якісно відрізнялася від активно пропагованої у той час "системи Станіславського" [1]. Сценічна теорія Вс. Мейєрхольда, зважаючи на домінування театральної умовності, прагнула проникнути в глибинну сутність життєвих явищ. У процесі перевтілення, "актор, ступаючи на майданчик, творчо перетворює себе й особисто трансформується у витвір мистецтва" [3, 12]. Запропонована Вс. Мейєрхольдом новаторська система біомеханіки вагомо вплинула на розвиток театрального й кіномистецтва ХХ ст.

У статті М. Крипчук досліджується символічна образність масових давньогрецьких видовищ, зокрема Діонісійських містерій. Зазначається, що серед цілого комплексу художніх засобів значне місце займає символіка, яка є одним із змістоутворюючих основ в масовій видовищній культурі, справжнім чинником художньої образності в різноманітних формах в різні часи та в різних значеннях, втілюваних у певних обрядах як сукупності ритуальних дій [2, 206].

Проблему акторського перевтілення у вокально-сценічному мистецтві розглядає У. Силантьєва. Аналізуючи зазначений феномен у контексті сутнісної природи театрального мистецтва, уособленої у переживаннях актора-співака, дослідниця розкриває психологічні механізми сприйняття та оволодіння актором свідомістю персонажа, вживлення виконавця у сценічний образ, знаходження ним відповідної вокально-сценічної інтерпретації мотивацій внутрішніх та зовнішніх дій у контексті сценарного сюжету. В дисертації визначаються вимоги усвідомленого вибору та використання актором-співаком виражальних засобів з акторської майстерності у процесі перевтілення в сценічний образ [6].

Працюючи на нетрадиційному майданчику, просто неба, театральні постановники повинні приділяти належну увагу створенню артизийованого (від франц. art – мистецтво) природно-символічного середовища, включаючи характер рослинності (діброва, мальовниче узлісся), пейзаж морського узбережжя тощо. Належну увагу зазначеному аспектові режисерсько-постановочного мистецтва приділено відомим російським режисером масового театру О. Силіним [7].

Мета дослідження. Розв’язання такої складної творчої проблеми, як символічний зміст театрального перевтілення актора, вже стає своєрідною моделлю формування творчої людини взагалі. На жаль, це актуальне питання досі комплексно не досліджувалось, що й обумовило мету статті – висвітлити символічний зміст образного перевтілення в театральній культурі.

Виклад основного матеріалу. Історія європейської культури є історією занепаду символічного знання в культурному досвіді людства. Справді, людина, маючи свідомість й дискурсивне мислення, не може не виявляти свою креативну природу, яка розкривається у прагненні пізнати непізнанне, наприклад, у процесах дослідження космосу та його впливу на земне життя, у закономірностях формування оточуючої дійсності, в якій проходить життєдіяльність людини Оскільки відповіді на зазначені пошуки не уміщуються у рамки сучасних традиційних знань,людська допитливість весь час не полишає зв’язку з символами, знаками, алегоріями, метафорами, емблемами тощо, без яких немислиме існування українськості.

Символом (від грецьк. symbolon означає умовний знак або натяк) як предметним або словесним знаком опосередковано виражається сутність певного явища, невіддільно пов’язаного з міфом, релігією, наукою, літературою й драматургією тощо. Театр як високоінтелектуальний й один з найпопулярніших різновидів масового видовищного мистецтва, в оцінці видатного швейцарського психолога й культуролога К.-Г. Юнга (1875-1961), безпосередньо адресований глядачу, здатному зрозуміти сутність складного символічного коду граціозної пластики, експресивної жестикуляції, емоційної міміки, а також зовнішніх атрибутів – костюма, маски [10, 8].

Культурно-історичний контекст символічного перевтілення актора стає чи не найважливішим підґрунтям у дослідженні мистецьких явищ цього порядку. На думку К.-Г. Юнга, розуміння та залагодження певних суперечностей реальності потребує високого рівня свідомого в людині, визначаючи розвиток її психічних процесів, що виражається у символах. У цьому ми бачимо відголоски традицій

ритуальних дійств – священного діалогу з родовими богами. Зазначений вектор розвитку театру та збережені протягом століть традиційні форми культури обумовили подальші високі позиції громадського ставлення до театральної майстерності: театральна справа у прадавні часи на Сході і в Європі користувалася повагою у населення і влади. Адже стародавні театральні вистави були пов'язані із сакральними святкуваннями на честь богів з ритуальною символічною акторською образотворчістю, яскравими характеристиками героїв, дотепними мізансценами.

Театральні символи завжди позначають певні суспільні події і явища, характер і стани людини і тому є архетипічними, адже вони спираються на перевіреності культурно-історичним часом й актуальності соціокультурних потреб. Вони підтверджені самим життєвим досвідом людини та вічною зацікавленістю майстерністю акторів, їх вмінням відтворити сценічні образи, витоки якого йдуть углиб культурної історії. Зокрема, виникнення грецької драми асоційовано з оргіастичним культом Діоніса, бога виноградарства і вина, натхнення й релігійного екстазу, під час якого людина наче виходила у нестямі із своєї людської оболонки (грецьк. – екстазі) й ставала здатною до перевтілення та не притаманних їй вчинків [8]. Таке перевтілення і є основою будь-якої драматичної дії.

Визначний український мовознавець, фольклорист, етнограф і філософ О. Потебня (1835-1891) характеризує феномен символу як стійку, строго диференційовану за змістом поняттєву прикмету, що позначає постійне певне коло асоціацій для певної поетичної системи [5, 26]. Причому вчений розглядає символ не тільки як мовно-стилістичну категорію, а й як продукт тривалого культурно-історичного прогресу людства, супроводжуваного процесами пізнання навколишнього світу і самопізнання, еволюції художньо-мистецької творчої діяльності в її родово-видових перетвореннях, жанровій специфіці і динаміці. Зазначене у повній мірі стосується й розвитку вирізнених драматургії і театру на засадах художнього символізму (М. Кропивницький, М. Садовський, С. Черкасенко, Лесь Курбас, Г. Юра й ін.). Констатуючи елементи тотожності образу–символу й художнього образу, О. Потебня водночас вказує на відмінність між ними. Якщо художній образ є символічним за своєю природою, то не кожний образ-символ може розглядатися як художній образ. Перевтілення – це специфічний, властивий лише акторському мистецтву засіб. І цей засіб є обов'язковим, оскільки акторське мистецтво не може реалізовуватися без його використання [9].

Яскравим зразком прояву театрального символізму в акторському образному перевтіленні є європейський театральний процес початку XX століття. У різних країнах він мав свої відмітні риси, однак особливої уваги, з огляду на доступність джерел, вартий розвиток театрального символізму в дожовтневої Росії. Зокрема, режисерські досліди Вс. Мейєрхольда у першому десятилітті XX ст. ("Театр: До історії і техніки", 1907; "Про театр", 1912) відображали нелегкі процеси становлення режисури, методологічне утвердження цієї професії та нових підходів у розвитку теорії театру. Усі великі теоретичні праці режисерів цього періоду свідчать про ретельні пошуки шляхів розв'язання проблем акторської майстерності перевтілення: М. Євреінов ("Вступ у монодраму", 1909; "Театр як такий", 1912); Ф. Комісаржевський ("Творчість актора та система Станіславського", 1916) й ін. Певну цінність являють переклади статей англійського актора, театрального і оперного режисера, відомого представника театрального символізму Е. Г. Крега ("Сценічне мистецтво", 1908; "Мистецтво театру", 1912) [3, 179].

В Росії символізм у театрі поширився після 1905 р. У 1906-1907 рр. Головним режисером театру В. Комісаржевської у Санкт-Петербурзі Вс. Мейєрхольдом (1874-1940) у політично-символічній манері, з гротескним загостренням й метафоричною яскравістю було поставлено "Балаганчик" О. Блока й "Життя людини" Л. Андреєва.

Традицію теорії і практики символізації акторського перевтілення у російському театральному мистецтві плідно розвинув М. Охлопков. (1900-1967), видатний режисер й талановитий актор. З 1923 р. він служив мистецтву Мельпомени в Театрі імені В. Мейєрхольда, у 1930-1937 рр. очолював Московський реалістичний театр, у період 1943-1966 рр. в якості головного режисера працював у Московському театрі ім. В. Маяковського. Для режисури театральних постановок М. Охлопкова ("Молода гвардія" за романом О. Фадєєва, 1947; "Гамлет" У. Шекспіра, 1954, "Медея" Єврипіда, 1961 й ін.) характерні відкрита театральність прийомів, втілення основних ідей спектаклів у сценічних метафорах, пластичних образах і символах. Режисерські задуми майстра полягають у віднайдені для кожного спектаклю свого узагальнюючого образу-символу, гіперболи, асоціації, потрібних для зосередження продуктивної уваги й сприяння формуванню інтелектуального мислення глядацької аудиторії [4, 164-165]. Отже, художньо-естетична символіка як одна із засадничих основ масової видовищної культури посідає вагоме місце в удосконаленні акторської майстерності перевтілення.

Система К. Станіславського передбачає перевтілення на сцені у художньо-смислові знаки-символи й конкретних предметів костюмів, бутафорії, декорацій тощо), які "співпрацюють" у дії. Й саме включення у сценічну дію предмету-знаку позначене важливою смислоутворюючою роллю. Високодос-

конала у творчому плані реальна людина-особистість за законами сценічної діяльності забезпечує своєю роллю успішну трактовку літературного твору, покладеного в основу театрального спектаклю.

За всієї розмаїтості форм та видів театру їх усіх об'єднують деякі спільні риси. Передусім - це досить високий рівень смислової наповненості усіх його компонентів та семантичної (грецьк. – значеннєвої, символічної) умовності.

Якщо говорити про театральну умовність, яка є невід'ємною рисою театральної вистави, то зазначена умовність передбачає реального глядача з його реальною уявою та домислами, глядача, який мислить не абстрактними, символічними образами, а образами, зв'язаними з життєвими реаліями, з життєвою правдивістю усього того, що показує театральна вистава і що відповідає реальному буттю глядача. М. Охлопков вважав це необхідною умовою довершеного мистецтва: лише тоді своєю уявою широкий, демократичний глядач домалює і образи дійових осіб, і обстановку, і атмосферу і, віддавшись поетичній творчості, зіллється з героями п'єси [4, 55].

В усякому разі, психофізичний вплив театру на глядача здійснюється завдяки ефектові художнього синтезу – консолідації в єдину цільність полісенсорного впливу вистави на емоційно-чуттєвому рівні свідомості глядачів засобами усього комплексу мистецтв, використаних у виставі. Завдяки синтезові підпорядкованих режисерському замислові мистецтв посилюється здатність театру впливати на думки й почуття глядачів, їх переживання і співпереживання, досягнення ефекту катарсису.

Сутність останнього проявляється у колективному співчутті і співпереживанні глядачів на дії та переживання актора, що працює в образі. Етична концепція, висунута німецьким письменником і мислителем Р. Е. Лессінгом, ґрунтується на положенні про те, що трагедія шляхом культивування співчутливості, застерігає душу глядача від вад. За медичною теорією "збудження" філолога-класика XIX ст. Я. Бернайса, майстерне сценічне перевтілення драматичного актора сприяє розрядці афектів шляхом спрямування їх на естетичні емоції, створюючи відчуття полегшення, подібне до того, яке настає після розв'язки горя у сльозах. Драматична ідентифікація переживань глядацької аудиторії й діючого на сцені актора спроможна, на думку психологів і драмотерапевтів, морально й естетично покращити взаємно задіяні у процесі театрального дійства людські особистості.

Тому театральне мистецтво є найсоціальнішим і найкомунікативнішим з видів мистецтва, оскільки містить високої концентрації фундаментальний людський досвід у процесі безперешкодного взаємозацікавленого спілкування задіяних у театральній виставі акторів і глядацької аудиторії. Завдяки естетичному сприйняттю реалізується специфічна здатність лише людини відчувати красу оточуючих її предметів та явищ природи, розрізняти в ній та пояснювати сусідство прекрасного і потворного, трагічного і комічного; піднесених й занепадницьких рис у поведінці деяких людей й героїв витворів мистецтва, особливо сценічно-театральних, відчуваючи при цьому стани насолоди, задоволення або незадоволення. Емоційне піднесення при переживанні глядачем естетичної насолоди сприяє усвідомленню себе співучасником відображуваних у театральній виставі подій.

Отже, вистава у своїй художній цілісності остаточно формується завдяки безпосередньому впливові глядачів й стає успішною лише за умови урахування естетичних потреб глядацької зали, що включає і правильний вибір засобів символічного впливу. Взаємовплив між аудиторією та актором у цьому процесі відбувається залежно від дистанційної взаємодії між ними, здобутої актором при перевтіленні в певний образ: чим менше вона, тим більшим буде його вплив.

Сам жанр детермінує специфіку вибору символічних засобів акторського втілення театральної вистави. Так, уникаючи перевантаження образу зовнішніми деталями, вдумливий актор використовує у сценічній мові певну деталь, яка і має найповніше символічне значення у сценарно-режисерському задумі. Відповідно й користування символікою при оформленні сценічного простору має бути глибоко продуманим та лаконічним у застосуванні метафор, алегорій, знаків й ін., ґрунтуючись на знаннях та естетичному досвіді постановника [2, 165].

Їх осмислення й переосмислення детерміновані висвітленням світоглядних та філософських ідей певної культурно-історичної епохи. Символіка є найтруднішою й найвагомішою з-поміж психофізіологічних впливів та проявів. Тому кожне сценічне слово, жест і міміка, інтонація мають бути вимогливо окресленими драматургом і режисером як спонукання до безперервної інтелектуальної творчості. Режисер обирає тему майбутньої постановки, визначає акторський склад, специфіку декорацій й інші компоненти майбутнього мистецького витвору. Саме режисер у процесі тривалої й копіткої роботи поєднує їх у те єдине неповторне ціле, яке називається спектаклем.

Образне режисерське рішення як акт управління аудиторією режисер визначає, беручи за основу ідейно-художню концепцію сценічного твору. У зазначеному напрямку здійснюється моделювання майбутнього театрального дійства у вигляді сукупної образної моделі. Її формують як знаково-символічну композицію, інтегруючи в єдине ціле творчу уяву режисера, включаючи змістові, емоційно-

почуттєві компоненти сценічного дійства й суто технологічні вимоги його постановки. Самобутня художньо-креативна думка апелює до символу, алегорії, знаку, оскільки зміст цих явищ виходить за межі простого сприйняття окремих подій і явищ дійсності.

Висновки. У феноменові сценічного перевтілення міститься найспецифічніша сутність акторської майстерності. "Грати роль" - значить, природно залишаючись собою, виконавець ролі має творчо перевтілитись у реалізації сценічного образу, постати на сцені в образі іншого. Таку акторську гру і називають перевтіленням. Символічний зміст театрального перевтілення міститься в архетипічній образності, професійній візуалізованості у театральному мистецтві різних культурно-історичних епох, для розуміння яких потрібен належний рівень ментально-духовної розвиненості публіки у процесі сприйняття метафоричного, знаково-символічного змісту образного перевтілення на театральній сцені.

Література

1. Демещенко В. В. Творчий синтез режисерських пошуків Всеволода Мейєрхольда / В.В. Демещенко // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 20. – К.: Міленіум, 2011. – С. 144-153.
2. Крипчук М. В. Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій) / М. В. Крипчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2014. – № 3. – С. 205-211.
3. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи / Сост. Н.В. Песочинский. – СПб.: КультИнформПресс, 1998. – 247 с.
4. Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания / Сост. Е. И. Зотова,Т. А. Лукина. – М.: ВТО, 1986. – 367 с.
5. Потебня О. Естетика і поетика слова / О. Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
6. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : диссертация на соискание науч. степени доктора искусствовед.: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / И. И. Силантьева ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2007. – 727 с. + Прил. (с. 305-727: ил.).
7. Силин А. Д. Дорога на площадь. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений и праздников под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках / А. Д. Силин. – М.: Наука, 2013. – 69 с.
8. Словник античної міфології / Уклад. І. Козовик, О. Пономарів; відп. Ред.. А. Білецький. – 2-е вид. – К.: Наукова думка, 1989. – 240 с.
9. Симонов П. В. Воссоздание индивидуальности
в процессе перевоплощения актера / П. В. Симонов, П. М. Ершов // Психология художественного творчества : Хрестоматия / сост. К. В. Сельченок. – Минск : Харвест, 2003. – С .594-613.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – М.: Издательство "Ренессанс" СП "ИВО-СиД", 1991. – 301 с.

References

1. Demeshchenko, V.V. (2011). The creative synthesis of the directorial searches by Vsevolod Meyerhold. Mystec'ki zapysky, 20, 144-153 [in Ukrainian].
2. Krypchuk, M.V. (2014). The symbolic imagery of the mass spectacles of the Ancient Greece (on the example of Dionysian mysteries). Naukovi zapysky Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mystectvoznavstvo, 3, 205-211 [in Ukrainian].
3. Pesochinsky, N.V. (comp.). (1998). Meyerhold: On the history of the creative method: Publications. Articles. SPb.: Kul'tInformPress [in Russian].
4. Zotova, E.I. & Lukina, T.A. (comp.). (1986). Nikolai Pavlovich Okhlopkov: Articles. Memories. M.: VTO [in Russian].
5. Potebnya, O. (1985). Aesthetics and poetics of the word. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
6. Silantieva, I.I. (2007). The problem of the impersonation of the performer in the vocal and theatrical art. Doctor's thesis. Moskva: Moskovskaya gosudarstvyennaya konsyervatoriya im. P. I. Chajkovskogo [in Russian].
7. Silin, A.D. (2013). A road to the square. The specifics of the director's work when staging mass theatrical performances and holidays in the open air and on the large stage platforms. Moskva: Nauka [in Russian].
8. Kozovyk, I. & Ponomariv, O. (comp.). (1989). Dictionary of the ancient mythology. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
9. Simonov, P.V. & Ershov, P.M. (2003). Recreation of individuality in the process of the impersonation of the actor. K.V. Selchenok (comp.). Psychology of artistic creativity (pp. 594-613). Minsk: Harvest [in Russian].
10. Jung, K.G. (1991). Archetype and symbol. Moscow: Izdatyel'stvo "Renessans" SP "IVO-SiD" [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2017 р.

УДК 930.2: [738.04](477.5)

Щербань Анатолій Леонідович
кандидат історичних наук, старший викладач
Харківської державної академії культури
kozaks_1978@ukr.net.

СЕМАНТИКА ЗОБРАЖЕНЬ НА ДАВНІЙ КЕРАМІЦІ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ: ЗДОБУТКИ ТА ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ

Мета. Дослідження пов'язане з аналізом основних гіпотез щодо тлумачення семантики окремих композицій, зображених на глиняних виробах Лівобережної України VI тисячоліття до н. е. – XIV століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу існуючі на сьогодні уявлення про відображення в декорі давньої кераміки окремих елементів тогочасної духовної культури. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про еволюцію наукової думки в семантичних керамологічних студіях. **Висновки**. З'ясовано, що найбільш системно упродовж столітнього періоду вивчалися композиції доби бронзи. Окремі дослідження стосувалися артефактів часів неоліту та раннього заліза. Семантика масових орнаментів пов'язана з оберегово-примножувальним архетипом. Ідеограми передавали міфологічні сюжети та числову символіку, пов'язану з намаганнями забезпечити благополучне існування певної родини чи общини.

Ключові слова: кераміка, орнамент, семантика, доба бронзи, доба раннього заліза.

Щербань Анатолий Леонидович, *кандидат исторических наук, старший преподаватель Харьковской государственной академии культуры*

Семантика изображений на древней керамике Левобережной Украины: достижения и проблемы изучения

Цель работы. Исследование связано с анализом основных гипотез относительно толкования семантики отдельных композиций, изображенных на глиняных изделиях Левобережной Украины VI тысячелетия до н. е. – XIV века. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу существующие на сегодня представление об отражении в декоре древней керамики отдельных элементов духовной культуры определенного времени. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об эволюции научной мысли в семантических керамологических студиях. **Выводы**. Установлено, что наиболее системно в течение столетнего периода изучались композиции эпохи бронзы. Отдельные исследования касались артефактов времен неолита и раннего железа. Семантика массовых орнаментов связана с оберегово-умножительным архетипом. Идеограммы передавали мифологические сюжеты и числовую символику, связанную с попытками обеспечить благополучное существование определенной семьи или общины.

Ключевые слова: керамика, орнамент, семантика, эпоха бронзы, эпоха раннего железа.

Shcherban Anatoliy, *Ph.D. in History, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture*

Semantics of images on ancient ceramics of the Left-Bank Ukraine: achievements and problems of studying

The purpose of the paper. The research is connected with the main hypotheses analysis regarding the semantics interpretation of separate compositions depicted on clay products of the Left-Bank Ukraine of the VIth millennium BC - XIV century. The **methodology** of the research lies in the applixcation of the comparative and historical-logical methods. This methodological approach allows to disclose and analyze the existing ideas of reflecting certain elements of the spiritual culture of a certain time in the decor of ancient ceramics. The **scientific novelty** of the work consists in broadening of the notion of evolution of scientific thought development in semantic ceramological studios. **Conclusions**. It is established that compositions of the Bronze Age were studied most systematically during the hundred-year period. Some researches dealt with artifacts from the Neolithic and Early Iron Age. The semantics of mass ornaments is connected with the amulet-multiplier archetype. The ideograms conveyed mythological subjects and numerical symbols associated with the attempts to ensure the safe existence of a particular family or community.

Key words: ornamentation, ceramics, semantics, Bronze Age, Early Iron Age.

Актуальність теми дослідження. Дослідження семантики орнаментації кераміки Лівобережної України триває 100 років. За цей час опубліковано значну кількість спеціалізованих наукових статей і кілька монографій [7; 29], захищено кілька дисертацій [24], повністю чи частково їй присвячених. Даний культурний феномен студіювався здебільшого в контексті окремих археологічних спільнот (з ширшими ніж досліджувана територія теренами) як носій інформації про певні вірування та уявлення з поступовим нарощенням аргументованості висновків. Російськими та українськими вченими висловлено кілька гіпотез про сенс окремих орнаментальних композицій доби бронзи та раннього заліза.

© Щербань А. Л., 2017

Деякі з них отримали критичні зауваження. Але узагальнюючого дослідження здобутків і проблем у вивченні даної теми досі не опубліковано.

Подібні роботи актуальні на даному етапі зацікавлення знаковими системами, дозволяють підсумувати досвід попередників, зрозуміти їхні помилки, виокремити пріоритетні напрямки подальшого студіювання.

Мета дослідження – аналіз основних гіпотез щодо тлумачення семантики окремих композицій, зображених на глиняних виробах Лівобережної України VI тисячоліття до н. е. – XIV століття.

Виклад основного матеріалу. Зацікавлення семантикою давніх орнаментів зародилося на території Російської імперії (до складу якої входили всі лівобережно-українські землі) в період наукового оформлення на цих теренах археології, наприкінці XIX – на початку XX століття. Російські археологи князь Павло Путятін [16] та граф Олексій Бобринський [3] звернули увагу на окремі елементи і композиції та висловили гіпотезу, що в них відображені елементи давньої писемності. Вслід за ними припущення щодо можливості інтерпретації зображення на одній зі знайдених під час розкопок на території сучасної Донеччини глиняних посудин, як "знака невідомої писемності" висловив інший росіянин, археолог Василь Городцов 1907 року [5, 243, XIII, 1]. Саме цією публікацією, вважаємо, ознаменований початок семантичних досліджень декору кераміки Лівобережної України.

Орнамент, на який звернув увагу Василь Городцов, належав виокремленій ним зрубній культурно-історичній спільноті (XVI–XII ст. до н. е.), семантика притаманних якій зображень найбільш системно досліджувалася упродовж наступного століття. За цей час було з'ясовано, що знаки на глиняних виробах Лівобережної України не стали елементами класичної писемності аж до доби Руси. В окремих культурних спільнотах знакові композиції на посуді містили піктограми та ідеограми, що мали магічне чи мнемонічне значення в рамках усної культури, розмите, часто внутрішньо суперечливе, набували сенсу по відношенню до ритуалу та усних текстів, мнемонічними знаками яких являлися. Зокрема, київський археолог Віталій Отрощенко, працюючи в даній сфері з 1970-х років, опублікувавши своєрідний каталог ідеограм доби пізньої бронзи, подав власну інтерпретацію окремих з них, пов'язавши з давніми міфами [9-13]. Зокрема, в одному з зображень зрубної культурно-історичної спільноти він вбачав сюжет перевтілення людини в птаха, близький до античного міфу про Арістея Проконеського, що здійснював з допомогою Аполона польоти у вигляді ворона [12]. З таким тлумаченням можна погодитись частково. Оскільки наведена вченим аналогія відноситься до значно пізнішого часу і описує міфологізовані історії з життя реальної людини [4, 94-98], вважаємо паралелі слід шукати в більш давній індоєвропейській міфології. Що, досить аргументовано зробила в другій половині 1990 – на початку 2000 рр. російська дослідниця Олена Захарова. Вона детально проаналізувала в контексті індоєвропейської міфології складні зображення на кераміці кінця часів середньої – початку пізньої бронзи (в тому числі з Лівобережної України) [6; 7; 14], зробила висновок, що зафіксована на кераміці знакова система відображає самобутню світоглядну семіотичну систему. У результаті семантичного аналізу було прослідковано кілька сюжетних ліній в рамках індоєвропейської традиції: міфологічні сюжети космогонічного типу, циклічні композиції, основний сенс яких визначається в рамках універсальної для архаїчних спільнот календарної системи, нечисленні знаки-письмена [7, 75-97].

Значну увагу інтерпретації зображень доби енеоліту – бронзи приділив Юрій Шилов у монографії "Прародина Ариев". Застосовуючи дедуктивний метод дослідження, він витлумачив кілька орнаментів на кераміці в контексті конкретних поховань. Віднайшов у них сюжети, пов'язані з персонажами індоарійської та давньогрецької міфології (зокрема, Праджапаті, Аділі, Дьяуса, Адітйів, Савітара, Зевса, Аполона, Персефони, Діоніса, героїв "Поеми про Гільгамеша") [25, 433-487]. Але констатуючий характер і недостатня аргументованість зроблених ним семантичних реконструкцій та те, що дослідник не пояснив причин нанесення розмаїтих міфологічних сюжетів, притаманних віддаленим хронологічно та територіально народам на один різновид артефактів одного незначного за розмірами регіону, у більшості випадків не дозволяє погодитися з ними.

У 2000-х роках автором даної статті здійснено тлумачення семантики зображень доби неоліту – пізнього середньовіччя. Доведено, що впродовж значного часу їх сенс корелювався міфологічною свідомістю, оскільки все духовне життя в первісному суспільстві визначала міфологічна модель світу. На підставі діахронічного порівняльно-історичного та порівняльно-етнографічного аналізу сформульовано висновок, що з доби неоліту основним фактором вибору певних орнаментів кераміки були вірування в апотропеїчні та магічно-примножувальні функції декору [28, 166-168]. Вдалося отримати узагальнення про зіставність окремих знаків доби бронзи з образами індоарійської міфологічної системи – Аділ та адітйів, Врітри, Валу, корів. Зроблено висновок про те, що семантично навантажені композиції змінювалися, поступово стилістично збіднюючись. Рідкісне сюжетне зображення доби заліза, що складалося з подібних до притаманних добі бронзи знаків, передавало вже інший міфологічний сенс – подібний до вкладеного в

міф про народження Діоніса від Зевса та Персефони [30, 122, рис. 62]. До кінця досліджуваного періоду використання піктограм на кераміці припинилося [28; 29, 261-293].

Орнаментації кераміки зрубної та попередньої до неї катакомбної культурно-історичної спільноти (ІІІ тис. до н. е.) стосувалися й перші та найбільш аргументовані спроби тлумачення "календарних" композицій. Тобто з порушеним орнаментальним ритмом, подібною до "календарних" чи сакральних чисел кількістю використаних знаків. Перші такі публікації щодо орнаментів Лівобережної України опублікували українці Микола Чмихов та Владислав Андрієнко через більш ніж десятиліття після виходу в світ роботи провідного радянського археолога, дійсного члена Академії наук СРСР Бориса Рибакова про зображення "календарів" на глиняному посуді черняхівської культури з території правобережної України [14]. Микола Чмихов, один із засновників української культурології, активно досліджував дану тему до кінця життєвого шляху – початку 1990-х років, винайшов і спробував впроваджувати в наукове життя розроблений здебільшого на основі дослідження орнаментації кераміки "зодіакальний принцип" датування археологічних пам'яток [18-24]. Але його роботи обґрунтовано критикували Борис Рибаков та Ілля Сафонов, звернувши увагу на їх суттєвий недолік – учений використовував у реконструкціях сучасне, а не давнє розуміння Зодіаку [15, 319; 16, 128-129] та Юрій Шилов, наголосивши на факт ігнорування вченим інших календарних систем (зокрема, місячних) [25, 434].

Владислав Андрієнко опублікував лишень одні наукові тези [1]. Але після них побачило світ кілька досліджень за подібною методикою орнаментальних композицій доби бронзи та початку доби заліза. Серед останніх – єдині для Лівобережної України тлумачення зображень на глиняних деталях виробів, пов'язаних з прядінням і ткацтвом початку доби заліза [8; 27]. Нині немає заперечень щодо висновків про відображення в "календарних" орнаментах узагальнених уявлень про основні відрізки часу упродовж року чи його частин. Це не календарі в сучасному розумінні, а ідеограми, нанесені на глиняні вироби у зв'язку з господарською магією. Оскільки користуватися ними, як календарями неможливо, вважаємо, що мешканці Лівобережної України зображували їх для сприяння вдалому проходженню певних господарських циклів через обрядодії з використанням глиняних виробів.

Висновки. В статті розглянуто основні гіпотези щодо тлумачення семантики окремих орнаментів, зображених на глиняних виробах Лівобережної України VI тисячоліття до н.е. – XIV століття. З'ясовано, що найбільш системно упродовж столітньої історіографії вивчалися композиції доби бронзи. Окремі дослідження стосувалися артефактів часів неоліту та раннього заліза. Семантика масових орнаментів пов'язана з оберегово-примножувальним архетипом. Ідеограми передавали міфологічні сюжети та числову символіку, пов'язану з намаганнями забезпечити благополучне існування певної родини чи общини.

Перспективи подальших досліджень полягають у з'ясуванні динаміки орнаментації кераміки як знакової системи та розкритті сенсу окремих семантично-наповнених композицій. Необхідність продовження подібних студій зумовлена тим, що музейні колекції знакових зображень постійно збільшуються.

Література

1. Андриенко В. П. О семантике орнамента сосуда из Владимировки / В. П. Андриенко // Проблемы эпохи бронзы юга Восточной Европы (тезисы докладов конференции 3-6 декабря 1979 г.). – Донецк, 1979. – С. 70.

2. Беседин В. И. Числа в орнаменте срубной культуры / В. И. Беседин, И. Е. Сафонов // Российская археология. – 1996. – № 2. – С. 22–33.

3. Бобринской А. А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии / А. А. Бобринской // Труды Ярославского областного съезда (Съезда исследователей истории и древностей Ростово-Суздальской обл.). – М. : иждивением А.И. Вахрамеева, 1902. – С. 66–75.

4. Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А. От Скифии до Индии. Древние арии : мифы и история / Г. М. Бонгард-Левин, Э. А. Грантовский. – М. : Мысль, 1983. – 206 с.

5. Городцов В. А. Результаты археологических исследований в Бахмутском уезде Екатеринославской губернии 1903 г. // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе / В. А. Городцов. – М. : Типография Г.Лисснера и Д.Собко, 1907. – Т. I. – С. 211–285.

6. Захарова Е. Ю. Отражение основного индоевропейского мифа в срубной изобразительной традиции / Захарова Е. Ю. // Взаимодействие и развитие древних культур южного пограничья Европы и Азии. – Саратов, 2000. – С. 125–127.

7. Захарова Е. Ю. Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы / Е. Ю. Захарова. – Воронеж: Центрально–Черноземное книжное издательство, 2000. – 163 с.

8. Кулатова І. М. "Котушка" [скіфського часу з Мачух] / Кулатова І. М. // Полтавський археологічний збірник. – Полтава : Полтавський літератор, 1994. – Ч. 2. – С. 123.

9. Отрощенко В. В. К вопросу о модели мира у населения срубной области / В. В. Отрощенко // Археоастрономия : проблемы становления. – Тезисы докладов международной конференции. – М. : Ин—т археологии РАН, 1996. – С. 106–108.

10. Отрощенко В. В. К проблеме письменности у племен Северного Причорноморья в эпоху раннего метала / В. В. Отрощенко // Studia Praehistorica. – Sofia, 1988. – Т. 9. – С. 151–188.

11. Отрощенко В. В. Свастика в знакових системах доби міді—бронзи в Україні / Отрощенко В. В., Корпусова В. М. // Магістеріум. – К. : Видавничий дім "КМ Академія", 2003. – Археологічні студії. – Вип.11. – С. 13–18.

12. Отрощенко В. В. Сюжет перевтілення у знаковій системі племен зрубної спільноти / Отрощенко В. В. // Археологический альманах. – Донецк, 1998. – С. 93–98.

13. Отрощенко В. В. Элементы изобразительности в в искусстве племен срубной культуры / Отрощенко В. В. // Советская археология. – 1974. – № 4. – С. 72–81.

14. Пряхин А. Д. Знаки на сосудах средней бронзы Доно-Донецкого региона / А. Д. Пряхин, Е. Ю. Захарова // Доно-Донецкий регион в системе древностей эпохи бронзы восточноевропейской степи и лесостепи – Воронеж, 1996. – С. 58–63.

15. Путятин П.А. Орнаментика древнего гончарства // Труды VI Археологического съезда. – Одесса : типографія А.Шульце, 1886. – Т. 1. – С. 71–83.

16. Рыбаков Б. А. Календарь IV в. из земли полян / Б. А. Рыбаков // Советская археология. – 1962. – № 4. – С. 74–89.

17. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М. : Наука, 1994. – 608 с.

18. Сафонов И. Е. О реконструкции календарных систем населения Восточноевропейской степи и лесостепи эпохи бронзы / Сафонов И. Е. // Археология. – 2002. – № 3. – С. 127–133.

19. Чмихов М. О. Деякі змістові закономірності структури орнамента катакомбної кераміки / Чмихов М. О. // Вісник Київського університету. – Київ, 1979. – Історичні науки. – С. 87–97.

20. Чмихов М. О. Зодіакальний принцип датування в археології / Чмихов М. О. // Вісник Київського університету. – Київ, 1978. – Вип. 20. Історичні науки. – С. 98–109.

21. Чмыхов Н. А. Истоки язычества Руси / Н. А. Чмыхов. – Киев : Лыбидь, 1990. – 384 с.

22. Чмыхов Н. А. К семантике орнаментальных схем катакомбной культуры / Н. А. Чмыхов // Некоторые вопросы археологии Украины. – Киев : Изд-во КГУ, 1977. – С. 17–31.

23. Чмыхов Н. А. Некоторые вопросы изучения орнамента катакомбной керамики / Н. А. Чмыхов // Археологические исследования на Украине в 1976-1977 гг. Тезисы докладов XVII конференции Института археологии АН УССР. – Ужгород, 1978. – С. 44–45.

24. Чмыхов Н. А. Орнамент епохи бронзы степной Украины как исторический источник в изучении первобытного мировоззрения: Автореф. дис. … канд. ист. наук ; Чмыхов Николай Александрович ; Киевский ордена Ленина государственный университет имени Т. Г. Шевченко. – К., 1982. – 22 с.

25. Чмыхов Н. А. Хронологические аспекты структуры орнамента катакомбной керамики / Н. А. Чмыхов // Проблемы эпохи бронзы Юга Восточной Европы. Тезисы докладов конференции. – Донецк, 1979. – С. 87–97.

26. Шилов Ю. А. Прародина Ариев. История, обряды, мифы / Ю. А. Шилов. – К. : СИНТО, 1995. – 744 с.

27. Щербань А. Л. Календарна символіка на пряслиці ранньоскіфського часу / Щербань А. Л. // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава : Археологія, 1999. – Ч. 2. – С. 3 обкл.

28. Щербань А. Л. Семантика орнаментації посуду неолітичної спільноти ямково-гребінцевої кераміки з території України // Щербань Анатолій Леонідович // Актуальні питання культурології : Альманах наукового товариства "Афіна" кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 16. – Рівне : РГДУ, 2016. – С. 165-171.

29. Щербань А. Л. Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н. е. – XIX століття) / А. Л. Щербань. – Харків : Видавець О. Савчук, 2017. – 328 с.

30. Щербань А. Прядіння і ткацтво у населення Лівобережного Лісостепу України VII – початку III століття до н. е. (за глиняними виробами) / Анатолій Щербань. – К. : Молодь, 2007. – 256 с.

References

1. Andrienko, V. P. (1979). On the semantics of the ornament of the vessel from Vladimirovka. Problems of the Bronze Age of the South of Eastern Europe (abstracts of the conference). Donetsk, 70 [in Russian].

2. Besedin, V. I., & Safonov I. E. (1996). Numbers in the ornamentation of the srubnaya culture. Russian Archeology, 2, 22-33 [in Russian].

3. Bobrinskiy, A. A. (1902). On some symbolic signs, common primitive ornamentation of all peoples of Europe and Asia. Proceedings of the Yaroslavl Regional Congress (Congress of researchers of history and antiquities of the Rostov-Suzdal region), 66-75 [in Russian].

4. Bongard-Levin, G. M, & Grantovsky E. A. (1983). From Scythia to India. Ancient arias: myths and history. Moscow: Mysl [in Russian].

5. Gorodtsov, V. A. (1907). Results of archaeological research in Bakhmut district of Ekaterinoslav province in 1903. Proceedings of the XIII Archaeological Congress in Yekaterinoslav. Moscow: Printing house of G. Lissner and D. Sobko, 1, 211-285 [in Russian].

6. Zakharova, E. Yu. (2000). Reflection of the main Indo-European myth in the carved pictorial tradition. Interaction and development of ancient cultures of the southern borderlands of Europe and Asia. Saratov, 125-127 [in Russian].

7. Zakharova, E. Yu. (2000). Vessels with the signs of the carved community of the Late Bronze Age. Voronezh: Central Black Earth Book Publishing House [in Russian].

8. Kulatova, I. M. (1994). "Coil" [Scythian time with Machuhi]. Poltava archaeological digest. Poltava: Poltava writer, 2, 123 [in Ukrainian].

9. Otroshchenko, V. V. (1996). To the question of the model of peace in the population of the cut-off area. Archeoastronomy: problems of formation. Abstracts of the international conference. Moscow: Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences, 106-108 [in Russian].

10. Otroshchenko, V. V. (1988). To the problem of writing in tribes of the Northern Black Sea Coast in the era of early metal. Studia Praehistorica. Sofia, 1988, 9, 151-188 [in Russian].

11. Otroschenko, V. V., & Korpusova, V. M. (2003). Swastika in Sign systems of the Copper Bronze Age in Ukraine. Magisterium. Kyiv: Publishing House "KM Academy", 11, 13-18 [in Ukrainian].

12. Otroschenko, V. V. (1998). The plot of reincarnation in the iconic system of tribes of the log-book community. Archaeological almanac. Donetsk, 93-98.

13. Otroshchenko, V. V. (1974). Elements of Pictorial Art in the Art of the Tribes of Felling Culture. Soviet Archeology, 4, 72-81 [in Russian].

14. Pryakhin, A. D., & Zakharova, E. Yu. (1996). Signs on the vessels of the middle bronze of the Dono-Donetsk region. Dono-Donetsk region in the system of antiquities of the Bronze Age of the Eastern European steppe and forest-steppe. Voronezh, 58-63 [in Russian].

15. Putyatin, P. A. (1886). Ornamentatics of ancient pottery. Proceedings of the VI Archaeological Congress. Odessa: Typograph A. Schulze, 1, 71-83 [in Russian].

16. Rybakov, B. A. (1962). The calendar of the IV century from the land of Glades. Soviet Archeology, 4, 74-89 [in Russian].

17. Rybakov, B. A. (1981). Paganism of the ancient Slavs. Moscow: Nauka [in Russian].

18. Safonov, I. E. (2002). On the reconstruction of the calendar systems of the population of the Eastern European steppe and the forest-steppe of the Bronze Age. Archeology, 3, 127-133 [in Russian].

19. Chmykhov, M. O. (1979). Some content patterns of the structure of the ornament of catacomb ceramics. Bulletin of the University of Kiev. Historical Sciences, 87-97 [in Ukrainian].

20. Chmykhov, M. O. (1978). The zodiacal principle of dating in archeology. Bulletin of the University of Kiev, 20. Historical sciences, 98-109 [in Ukrainian].

21. Chmyhov, N. A. (1990). The origins of the paganism of Rus. Kiev: Lybid, 1990 [in Russian].

22. Chmyhov, N. A. (1977). To the semantics of ornamental patterns of catacomb culture. Some questions of archeology of Ukraine. Kiev: Publishing house KSU, 1977, 17-31 [in Russian].

23. Chmyhov, N. A. (1978). Some questions of studying the ornament of catacomb ceramics. Archaeological research in Ukraine in 1976-1977. Abstracts of the XVII Conference of the Institute of Archeology of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Uzhgorod, 1978, 44-45 [in Russian].

24. Chmyhov, N. A. (1982). Ornament of the Bronze Epoch of the Steppe Ukraine as a Historical Source in the Study of the Primitive Worldview. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Order of Lenin State University named after TG Shevchenko, 1982 [in Russian].

25. Chmykhov, N. A. (1979) Chronological aspects of the structure of the ornament of catacomb ceramics. Problems of the Bronze Age of the South of Eastern Europe. Abstracts of the conference. Donetsk, 1979, 87-97 [in Russian].

26. Shilov, Yu. A. (1995). The ancestral home of the Aryans: history, rites and myths. Kiev : SINTO [in Russian].

27. Shcherban, A. L. (1999). Calendar symbols on the span of early-Scythian time. Archaeological Chronicle of the Livoberezhna Ukraine. Poltava: Archeology, 1999, 2, 3 [in Ukrainian].

28. Shcherban, A. L. (2016). Semantics of the ornamentation of utensils of the Neolithic community of pit and comb ceramics from the territory of Ukraine. Current issues of Cultural Studies: Almanac of the Athena Scientific Society of the Department of Culturology and Museology. 16. Rivne: RGDU, 165-171 [in Ukrainian].

29. Shcherban, A. L. (2017). Transformation of ornamentation of ceramics in the traditional culture of the Left Bank of Ukraine (end of the VII millennium BC - XIX century). Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

30. Shcherban, A. (2007). Spinning and weaving of the population of the Left-bank Forest-steppe of Ukraine in the VII - beginning of the III century BC. e. (for clay products). Kyiv: Molod' [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 7.067:316.728

Безугла Руслана Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
r.bezuhla@gmail.com

ДЕНДИЗМ ЯК КУЛЬТ ВІЗУАЛЬНОЇ ДЕМОНСТРАТИВНОСТІ ТА ПІДҐРУНТЯ "ГЛАМУРНОЇ ФІЛОСОФІЇ"

Мета роботи – виявити подібність між такими явищами, як гламур і дендизм. Стаття стала продовженням дослідження історичної континуальності візуальної демонстративності, зокрема гламуру, який розглядається як один із феноменів, що пронизує всі сфери сучасної соціальної системи. В цьому контексті дендизм становить значний інтерес як соціокультурне явище, основою якого є візуальна демонстративність; як феномен, в якому головні складові базуються на візуальних "ефектах": спосіб життя, зовнішність, манера поведінки, техніки тіла тощо. Висувається гіпотеза про наявність спорідненості між явищами дендизму та гламуру. **Методологія** дослідження полягає у поєднані принципу міждисциплінарності, який дав змогу використати при аналізі ідеологем гламуру та дендизму основні теоретичні досягнення не тільки філософії і культурології, а й лінгвістики, семіотики, соціальної психології, тощо та системного підходу, відповідно до якого уможливлюється розгляд "ідеології" гламуру як складного багатоаспектного соціокультурного феномена. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про походження сучасних соціокультурних феноменів, зокрема гламуру. **Висновки**. Доведено, що явища гламуру і дендизму є досить спорідненими феноменами, які об'єднує: візуальна демонстративність; відсутність стійкої понятійної референції (понятійна розпливчатість таких понять, як "дендизм" та "гламур"); штучність, театральність, ілюзорність; символізм та наявність певних кодів; маскування своєї сутності (в дендизмі, як і в гламурі, не має значення, чим наповнений внутрішній світ людини, головним стає вміння "замаскувати", приховати справжні почуття, відчуття, емоції, думки тощо).

Ключові слова: денді, дендизм, гламур, демонстративність, візуальність, стиль.

Безуглая Руслана Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дендизм как культ визуальной демонстративности и основа "гламурной философии"

Цель работы – найти сходство между феноменами гламура и дендизма. Статья стала продолжением исследования исторической континуальности визуальной демонстративности, в частности гламура, который рассматривается как один из феноменов, пронизывающий все сферы современной социальной системы. В этом контексте дендизм представляет значительный интерес, как социокультурный феномен, основой которого стала визуальная демонстративность, как явление, в котором главные составляющие базируются на визуальных "эффектах": стиль жизни, внешность, манера поведения, техники тела и т.д. Выдвигается гипотеза о наличии родства между такими явлениями, как дендизм и гламур. **Методология** исследования заключается в сочетании принципа междисциплинарности, который в анализе идеологем гламура и дендизма позволил использовать основные теоретические достижения не только философии и культурологии, но и лингвистики, семиотики, социальной психологии и т.д. и системного подхода, в соответствии с которым представляется возможным рассмотреть "идеологию" гламура как сложного многоаспектного социокультурного феномена. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о происхождении современных социокультурных феноменов, в частности гламура. **Выводы**. Доказано, что явления гламура и дендизма являются родственными феноменами, которые объединяет: визуальная демонстративность; отсутствие устойчивой понятийной референции (понятийная расплывчатость таких понятий, как "дендизм" и "гламур"); искусственность, театральность, иллюзорность; символизм и наличие определенных кодов; маскировка своей сущности (в дендизме, как и в гламуре, не имеет значения, чем наполнен внутренний мир человека, главным становится умение "замаскировать", скрыть истинные чувства, ощущения, эмоции, мысли и т.д.).

Ключевые слова: денди, дендизм, гламур, демонстративность, визуальность, стиль.

Bezugla Ruslana, *Ph.D in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Graphic Design and Advertising, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Dandyism as a cult of visual ostentation and the basis of the "glamorous philosophy"

The purpose of the work is to find the similarity between such phenomena as glamor and dandyism. The article was a continuation of the study of historical continuity of visual ostentation, in particular glamor, which is

© Безугла Р. І., 2017

considered as one of the phenomena that penetrates into all spheres of modern social system. In this context, dandyism is of considerable interest as a socio-cultural phenomenon, based on visual ostentation, as a phenomenon, in which the main components are based on the visual "effects": lifestyle, appearance, demeanor, body art, etc. It hypothesized the existence of relationship between the phenomena of dandyism and glamor. The **methodology** of the study consists in a combination of the principle of interdisciplinarity, which allowed using the main theoretical achievements not only of philosophy and cultural studies, but also linguistics, semiotics, social psychology, etc., in analyzing the ideology of glamor and dandyism and a systematic approach, according to which it is possible to consider the "ideology" of glamor, as a complex multi-aspect sociocultural phenomenon. **Scientific novelty** consists in broadening the concept of the origin of modern sociocultural phenomena, in particular glamor. **Conclusions**. It is proved that glamor and dandyism are related and united by the following: visual ostentation; lack of a stable conceptual reference (the conceptual vagueness of such concepts as "dandyism" and "glamor"); artificiality, theatricality, illusory; symbolism and the presence of certain codes (in dandyism, as in glamor, it does not matter what the inner world of a person is full of, the main thing is skill, "disguise", to conceal true feelings, sensations, emotions, thoughts, etc.).

Keywords: dandy, dandyism, glamor, ostentation, visual effect, style.

Актуальність теми дослідження. Візуальність соціального життя та сучасної культури – відносно нове явище, яке поступово стає глобальним, перетворюючись із засобу донесення інформації у самоціль. В житті людини, особливо в повсякденній сфері, відбувається заміна реального світу симулякрами – символічно-візуально-наглядними знаками, які орієнтуються на естетичне сприйняття. Мас-медіа поряд з "тотальним дизайном" монополізують репрезентацію дійсності, створюючи особливу форму існування сучасної культури – її нову візуальність, центром якої стає гламур.

Гламур сьогодні можна розглядати, як один із феноменів, що пронизує всі сфери соціальної системи, все буття людини, як соціальне так і індивідуальне. Слово "гламур" активно використовується засобами масової інформації та комунікації, на телебаченні існують "гламурні" програми, популярністю користується глянцева (гламурна) преса, різноманітні заклади (особливо салони краси) використовують слово "гламур" в своїх назвах та різноманітних заходах, з'являються нові мистецькі стилі із приставкою гламур (glam), наприклад, glam-рок в музиці, або glam style в хореографії тощо. Кожен дослідник цього феномену розуміє і тлумачить його, виходячи із власної суб'єктивної позиції проте, незважаючи на те, що гламурна проблематика розглядалася з різних наукових позицій та точок зору (інколи навіть кардинально протилежних), можна констатувати, що сьогодні в культурологічній літературі відсутня єдина точка зору не тільки відносно сутності та історичних передумов виникнення, а й тієї ролі, яку гламур відіграє в сучасному суспільстві.

Для культурологів тема гламуру актуальна тим, що виявлення закономірностей зародження, функціонування та зміни культурних явищ і патернів (як нових, так і асимільованих) полегшить розуміння процесів, які відбуваються в сучасній українській культурі, що сприятиме соціальному і культурному розвитку нашої країни.

Аналіз досліджень і публікацій. "Золотим століттям" дендизму прийнято вважати XIX століття, коли спочатку в Англії і дещо пізніше у Франції, сформувався певний культурний канон, який полягав у поєднанні трьох чинників: мистецтві вдягатися, манері поведінки та особливій життєвій філософії. Починаючи з цього періоду з'являються роботи, в яких європейський дендизм XIX століття розглядається з точки зору філософії, історії, культурології, мистецтвознавства, соціології, психології, лінгвістики тощо (Ж.А. Барбе д'Оревільї [2;3], Ш. Бодлера [5], Е. Моера [14], Т.А. Барнетт [11], Шиффера Д. [9], О.Вайнштейн [6] та інших).

Мета статті – виявити подібність між такими явищами, як гламур і дендизм.

Виклад основного матеріалу. Засновником явища дендизму та винахідником стилю, що пізніше стали називати стилем англійського джентльмена, прийнято вважати англійця Джорджа Браммелла (Brummell, 1778–1840), який був першим і найбільш відомим денді. Браммелл – зразок для наслідування, його сприймали як головного арбітра англійської моди і стилю XIX століття. Він винайшов новий спосіб вдягатись (який не допускав очевидних відмінностей між одягом багатих та бідних, благородних та простих за походженням), виробив нову манеру поведінки. Оскільки в місті люди постійно зустрічали тих, з ким не були знайомі, зовнішній вигляд почав відігравати особливо важливу роль, даючи нові можливості тим, хто витрачав час та зусилля на "культивування" та "моделювання" власної зовнішності. Браммелл розігрував маскарад зверхності, а сучасники захоплювались цим спектаклем і відчайдушно його копіювали, оскільки вважали його новою людиною на кшталт Наполеона: "весь світ дивився на Браммелла та наслідував йому, замовляючи одяг у того ж торгівця, що вдягав і головного денді" [7, 61].

Браммелла, за словами біографа, "завжди тягнуло до гламуру" [18]. Як відмічав С. Гандл, Браммелл "купався в славі", а наслідувати його майстерності стилю прагнули чоловіки різних соціальних прошарків. Наприклад, поглядіти на ритуалізований п'ятигодинний ранковий туалет Браммелла збиралися різноманітні глядачі, в числі яких декілька разів, опинявся навіть принц Георг (1762–1830, принц-

регент (Уельський) з 1811–1820 рр., з 1820 року – Георг IV, король Великобританії і Ганновера). Брамелл – виняткова та суперечлива особистість на яку "складно наклеїти відповідний ярлик". З одного боку, він заперечував театральність, дотримуючись нової моделі мужності (яку, до речі, створив сам); з іншого – він же поставив цю модель під сумнів, хизуючись одягом та старанно за собою доглядаючи [19, 147].

Денді виділялись не самим одягом, а скоріше значенням, яке вони йому надавали. На думку Е.Уілсон (Wilson), денді "подібні до французьких куртизанок". Вони не торгували тілом, але так само як і куртизанки, жили тільки своїм розумом та "домінували в суспільстві завдяки силі своєї індивідуальності, тобто взяли на себе роль соціальних куртизанок. Ці ходячі символи еротизму були, насамперед, закохані в самих себе…" [8, 172].

З таким порівнянням, ми можемо погодитись тільки частково. Важливо відмітити, що феномен дендизму – це не маргінальне явище. Значна кількість діячів епохи романтизму (при чому в різних країнах) були представниками дендизму (Байрон, Бульвер-Літтон, Дізраелі, Діккенс, Теккерей, Бальзак, Стендаль, Чаадаєв та інші). С. Бейнбрідж (Bainbridge), автор сатири "Дендіманія", писав, що існували "денді-юристи, денді-пастори, денді-лікарі, денді-крамарі, денді-клерки, денді-письменники, денді-бідняки і денді-кишенькові злодії" [10, 13]. Дендизм як соціокультурне явище є досить суперечливим та неоднозначним. Дендизм виникає на стику двох ідеологій – раціоналізму та романтизму. Денді зуміли поєднати досить суперечливі способи світосприйняття: раціоналізм, володіння собою, самоконтроль тощо, та протилежну романтичну "ідею" з її життєтворчістю, відношенням до себе як до твору мистецтва, гедонізмом та здатністю отримувати насолоду від самовідтворення та самосприйняття.

На думку С.Гандла, "Браммел був центром соціальних та культурних перетворень, які породили гламур як систему відносин та впливів" [7, 59]. На перший погляд може здатися, що між дендизмом і гламуром немає нічого спільного. Проте, якщо більш уважно та детально розглянути ці соціальні явища, можна впевнено стверджувати, що це "ланки одного ланцюга". В XIX столітті закладається філософія дендизму, яка пізніше буде використана гламуром. На нашу думку, однією із головних ознак, які об'єднують дендизм та гламур, є візуальна демонстративність (адже всі основні ефекти цих явищ базуються на зовнішніх, візуальних "складових": зовнішність, одяг, манера поведінки, спосіб життя тощо).

Цікавим є той факт, що термін "денді" був запозичений, до речі, як і термін "гламур", із шотландської мови. О.Вайнштейн відмічає, що вперше цей вираз був зафіксований в Шотландії 1632 року [6]. Поняття "денді" має численні тлумачення. Марі-Крістін Натта (Natta) зауважила, що "перш ніж втілитися в легендарних фігурах Байрона, Браммела або графа д'Орсе, це слово знущалося над кропіткою працею етимологів" [15, 14].

Етимологічні версії значно відрізняються одна від одної, адже існують, як позитивні так і негативні тлумачення цього слова. В сучасній англійській мові слово "dendy" використовується як прикметник із значенням "франтівський", "прекрасний", "відмінний", "першокласний". Існують тлумачення, які містять і негативно-несхвальний характер. Наприклад, етимологію слова пов'язували із назвою дрібної розмінної монети XVI століття "dandiprat", що в переносному значенні означало "нікчемна людина, комашка", інше джерело перекладає цей термін, як "хлопець, вуличний хлопчина" [11]. Існують версії походження терміну, які наголошують на спорідненості слів "dendy" та "dandelion" ("кульбаба"), оскільки в останньому терміні міститься ще слово "lion" ("лев"), яке стало синонімом світського чепуруна в XIX столітті [14].

Найбільш розповсюджена версія пов'язує походження терміна "dendy" із давньофранцузьким словом "dandin" ("маленький дзвоник"), що породило переносні значення такі, як "пустодзвін", "базіка", "бовдур", "шалапут" тощо. Цієї версії, до речі, дотримувався і Барбе д'Оревільї [3]. Схожий спектр значень містять і дієслова "dandiner" ("бовтатися з боку у бік", "ходити перевальцем") та "to dandle" ("качати" та "гойдати на руках дитину", важливо відмітити, що це дієслово містить також інші смисли – "пестити, балувати, ніжити, грати, бавитися" тощо) [2]. Зі змістовим наповненням "чепурун або "франт" слово "dendy" починають використовувати на початку XIX століття. Вважається, що вперше його використав Байрон (25 липня 1813 року) в листі до Томаса Мура, описуючи клубний бал денді [6, 25].

XIX століття – період, коли відбувається "змішання" старої аристократичної еліти та нової буржуазної еліти (хоча відмінності (соціальні, економічні, символічні тощо) між цими стратами залишаються ще досить чіткими). На думку сучасної дослідниці дендизму О. Вайнштейн, денді завдяки відпрацьованій техніці швидкої зміни соціальних ролей зробили "неймовірну річ: створили віртуальний зліпок аристократичного кодексу манер і дали його на озброєння будь-якому початківцю честолюбцю" [6, 225]. В дендизмі соціальне походження людини відходить на другий план, адже його можна приховати під маскою приємних манер, візуального образу та зовнішньої непроникливості.

Симбіоз трьох основних чинників (манери поведінки, костюму та особливої життєвої філософії) дозволяв денді "зіграти" будь-яку соціальну роль. Манера поведінки денді базувалася на майстерному

поєднанні сухості і невимушеності, шанобливості і дотепної зухвалості. Основним стало вміння створити потрібний візуальний образ, вдало зіграти соціальну роль, тощо. Денді був соціальним "хамелеоном" із значним "рольовим" потенціалом. І, важливе значення в цій "грі" відводилося костюму як одному із засобів візуальної демонстративності. Денді не просто опанував мистецтво вдягатися, його манери підпорядковувались особливому кодексу поведінки, а його костюми – це тільки частина загальної та продуманої системи. В новій чоловічій моді крій і те, як сидів костюм, стали більш важливими, ніж прикраси, колір та ефектність. Варіації чоловічої моди протягом XIX та XX століть – скажімо, бороди у денді едвардіанської епохи або ідеально підігнані піджачні костюми Кларка Гейбла і Кері Гранта в 1930-ті роки – являли собою зовсім не відмову від моди, але більш складний, вишуканий і непрямий підхід до чарівності і глянцю, ніж шовк та атлас придворних в епоху Старого порядку [8, 39].

Денді здійснили "революцію" у візуальній репрезентації костюму, за допомогою нової естетичної категорії – вишуканості. Р.Барт відмітив наявність дискретних знаків в одязі денді (одночасно скромних та "дисконтинуальних"), які вже не є видовищними знаками, що констатують соціальний стан, це всього тільки знаки співтовариства. Оскільки соціальна група, яка повинна прочитати цей код є досить вузькою (обраною), а знаки, що потрібні для цього читання, є досить рідкісними та нерозбірливими для широкого загалу, який незнайомий із цією новою "вестиментарною мовою". Для досягнення цього виборчого впливу, денді використали новий прийом – тонко акцентована "деталь". Ролан Барт відмітив, що саме "деталь" ("дрібничка", "не знаю що", "манера" тощо) взяла на себе диференціюючи функції костюму. "Віднині достатніми означеннями як найтонших соціальних відмінностей стали вузол краватки, тканина сорочки, жилетні гудзики, туфельні пряжки; одночасно соціальна перевага, яку по демократичним правилам вже не можна було грубо афішувати, стала маскуватися та сублімуватися в такій новітній цінності, як смак, або навіть скоріше вишуканість…" [4, 394]. Денді весь свій вигляд підпорядковують принципу "conspicuous inconspicuousness" ("помітна непомітність"), який полягає в тому, щоб зробити свій костюм таким, що не привертає загальної уваги, проте в певних колах їх костюм буде оцінений належним чином.

Можна констатувати, що денді запропонували суспільству новий різновид демонстративної розкоші – приховану. Зрозуміло, що саме словосполучення "демонстративно-прихована" розкіш містить в собі певний оксюморон. Проте, як це не парадоксально, кожне з цих слів-антиподів, найбільш чітко розкриває сутність нового підвиду розкоші. Тільки "обраний", тільки знавець спроможний оцінити справжню вартість речі, яка демонструється, оцінити зусилля витрачені на створення потрібного візуального образу, тощо.

Денді "зумовили" виникнення і тих тенденцій, які пізніше набудуть популярності в гламурі. Мова йде про так зване, стримане споживання, коли серед певних соціальних прошарків віддається перевага "стриманим" товарам, в яких приховані зовнішні атрибути (наприклад, Jil Sander або Bottega Veneta). Поціновувачі та знавці, незважаючи на відсутність яскравого та видимого логотипу, відрізняють такий товар по дизайну та іншим характерним ознакам. "Впізнаване" споживання "не кричущих" про себе товарів, сьогодні розглядається, як більш витончене та вишукане. Можна констатувати, що цей символічний код, який був запропонований дендизмом, залишається актуальним і сьогодні. Наприклад, петлі на рукаві піджака можуть розповісти "досвідченому оку" про свого власника досить багато, починаючи із смаків власника та закінчуючи його прибутками. А такий аксесуар, як годинник – є найкращим свідченням матеріального добробуту його власника.

В той же час, денді змінили відношення не тільки до костюма, але і до самої людської тілесності. Якщо раніше, людське тіло, і в мистецтві зокрема, використовувалось, як "потенціал репрезентації" (як це було в минулому в живопису та скульптурі), то тепер людське тіло використовується і як "потенціал виробництва". Як наголошує І. Мішо (Michaud), основна новизна полягає в тому, що тіло саме стає художнім засобом; воно змінює свій статус та переходить від "статусу предмету мистецтва" до "статусу діючого суб'єкту" та матеріалу художньої дійсності [13, 431]. Бодлер (Baudelaire) вважає денді ідеалом, який протилежний природному – краса денді антинатуральна [5, 119], він ніколи не виглядає природно. В цьому контексті доречно згадати і про "гламурну тілесність", яка також є повністю штучною, створеною за допомогою "makeup", зачіски, одягу, різноманітних програм "photoshop", пластичної хірургії тощо. Як відмічав С. Гандл: "Браммелл був першим втіленням гламурного парадоксу досяжної винятковості" [7, 61].

Дендизм – це не просто етика, а й певна тілесна техніка, манера поведінки. Як слушно зауважив Р.Барт, в дендизмі досить органічно поєднується одне і друге, "причому техніка, зрозуміло, слугує гарантом етики, як і в усіх аскетичних філософіях… де певна тілесна поведінка дає шлях для вироблення певної думки; а оскільки в даному випадку ця думка полягає в абсолютно своєрідному баченні себе самого, то денді приречений безперервно винаходити все нові, безкінечно нові відмінні

риси: то він робить ставку на розкіш, щоб відсторонитися від бідних, то прагне до поношеності плаття, щоб відсторонитися від багатих; для цього саме і слугує "деталь", що вона дозволяє денді вислизати від маси, ніколи їй не даватися… (денді – прим.авт.) в жодному випадку не повинен впадати в ексцентрику – форму надзвичайно зручну для наслідування" [4, 395–396].

Від модної людини денді відрізнявся тим, що присвячував своє життя візуальній демонстративності, зовнішній вишуканості та певній манері поведінки. "Коли йому (денді – прим. авт.) залишили тільки свободу покупки, а не творчості, дендизм волею-неволею повинен був померти від задухи; купувати останню модель італійських туфель або новітню марку англійського твіду – вчинок у вищому ступені вульгарний, оскільки це означає підпорядкування Моді" [4, 396]. А коли, всьому сучасному одягу "прищепили" трохи дендизму, це фатально "призвело до смерті самого дендізму, оскільки він по самій суті повинен бути радикальним або не бути взагалі" [4, 397].

Проте стверджувати, що явище дендизму остаточно зникло, буде помилковим. В кінці XX – початку XXI століття ми стикаємось з таким явищем міської культури, як метросексуал. Вперше термін "метросексуал" був використаний М. Сімпсоном (Simpson) 1994 року, у статті "Here come the mirror men" [17]. Сімпсон охарактеризував метросексуала, як "молодого чоловіка з пристойним прибутком, який живе в столиці (метрополії) або поряд – оскільки саме там розташовані всі найкращі магазини, клуби, спортивні центри та салони краси. Він може бути геєм, гетеросексуалом або бісексуалом, проте це зовсім неважливо, оскільки його єдина сексуальна орієнтація – любов до самого себе та пошук насолоди для себе" [17]. Е. Баландіна відмічає, що терміном "метросексуал" позначили чоловіків, які приділяють забагато уваги своїй зовнішності [1, 74], а на думку О. Вайнштейн, "метросексуал – сучасний модник, його характерні риси – нарцисизм, зв'язок з міською культурою споживання та сексуальна орієнтація, яка визначається по-новому" [6, 603]. Саме такий набір ознак був характерним і для денді. Одночасно Вайнштейн відмічає й існуючі відмінності між денді та метросексуалом. На її думку денді, як справжній лансер випереджає суспільний смак та сам створює і диктує стиль, а метросексуал згодний наслідувати канон, який вже склався на цей момент.

Метросексуал читає глянцеві журнали призначені для чоловіків "FHM", "GO", "Maxim", "The Face", "Details", "Arena", "Esguire" та інші. Він серйозно ставиться до свого іміджу, розбирається в одязі (може з першого погляду відрізнити речі із останньої колекції), регулярно купує нові марки парфумів, кремів та шампунів, відвідує салони краси тощо. Тобто за своєю сутністю метросексуал є яскравим прикладом чоловічого гламуру. До сучасних метросексуалів відносять Дж. Тімберлейка, Б. Аффлека, Б. Піта, Х. Джекмена, Д. Бекхема і представників українського та російського шоубізнесу, наприклад, С. Звєрєва, Д. Коляденко, А. Малахова та інших.

Можна стверджувати, що спочатку явище дендизму з'явилося як реакція аристократів на стиль життя, звички і манери буржуазії (нової соціальної страти), яка все більше набирала соціальної значущості і впливу у суспільстві (не випадково на цей же час припала і низка буржуазних революцій у Європі). Буржуазія використовуючи різноманітні способи і засоби прагнула стати справжньою (а не тільки фінансовою) елітою суспільства. Виникає певний парадокс. Родова аристократія за допомогою дендистських "засобів та прийомів" прагнула збільшити соціальну дистанцію між своєю стратою та буржуазією. Остання, навпаки, використовуючи всі засоби "запропоновані" дендизмом – знівелювати відмінності між цими стратами.

На нашу думку, цим бажанням (збільшити, або навпаки скоротити дистанцію між соціальними стратами, групами тощо) зобов'язаний своїм походженням і гламур – спроба створити образ граничного красивого, рафінованого світу, безтурботної країни задоволення, млості і розкоші. Цим, до речі, можна пояснити актуальність і значну популярність проблематики гламуру (і дендизму зокрема) на теренах пострадянських країн. Сучасні нувориші прагнуть самоідентифікуватися і співвіднести себе з представниками аскриптивних еліт – як сьогодення, так і минулого. Але, з іншого боку, будь-яка еліта прагне всіма силами вберегти своє коло від проникнення в нього сторонніх – інших за фінансовими статками, походженням (як це не парадоксально звучить в демократичному суспільстві), рівнем інтелекту, виховання тощо.

Наукова новизна полягає у розширенні уявлень про походження сучасних соціокультурних феноменів, зокрема гламуру. Частково доведена гіпотеза про історичну континуальність візуальної демонстративності та виявлена наявність загальних характерних рис між явищами дендизму та гламуру.

Висновки. Отже, ми можемо констатувати, що явища гламуру і дендизму є досить спорідненими феноменами. Їх об'єднує: візуальна демонстративність; відсутність стійкої понятійної референції (понятійна розпливчатість таких понять, як "дендизм" та "гламур"); штучність, театральність, ілюзорність; символізм та наявність певних кодів; маскування своєї сутності (в дендизмі, як і в гламурі, не має значення чим наповнений внутрішній світ людини, головним стає вміння "замаскувати", приховати справжні почуття, відчуття, емоції, думки тощо).

Література

1. Баландина Э.Г. Метросексуал в городе: явление, стиль, альтернативы /Э.Г. Баландина // Известия Волгоградского технического университета. – 2010. – Т.7. – № 7. – С. 74–82.
2. Барбе д'Оревильи Ж.-А. Дьявольские повести / Ж.-А. Барбе д'Оревильи – Сост., посл.: Т.В. Соколова. – Санкт-Петербург: Лениздат, 1993. – 510 с.
3. Барбе д'Оревильи Ж.-А. О дендизме и Джордже Браммелле / Ж.-А. Барбе д'Оревильи. – Москва: Независимая газета, 2000. – 204 с.
4. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
5. Бодлер Ш. Денди / Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. – Москва, 1997. – 818 с.
6. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / Ольга Вайнштейн. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с. – (Серия "Культура повседневности").
7. Гандл С. Гламур / Стивен Ганл; пер. с англ. под. ред.. А.Красниковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 384 с. (Серия "Библиотека журнала "Теория моды").
8. Уилсон Е. Облаченные в мечты: мода и современность / Элизабет Уилсон; пер. с англ. Е. Демидовой, Е.Караш, Е.Л. Яминой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 288 с. (Серия "Библиотека журнала "Теория моды").
9. Шиффер Д. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьерегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / Д.Шиффер; пер. с франц. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2011. – 296 с.
10. Bainbridge S. Napoleone and English Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – PP. 1, 13, 111–112, 125–127.
11. Burnett T.A.J. The rise and fall of regency dandy: The Life and Times of Scrope Berdmore Davies. – London: John Murray Pub., 1981. – 243 p.
12. Mansel Ph. The Eagle in Splendoue: Napoleone I and his Court. – London: George Philip, 1987.
13. Michaud Y. Visualisations. Le corps et les arts visuels // Histoire du corps (3. Les mutations du regard. Le XXe siècle / Sous la direction d'A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. – Paris: Seuil, 2006. – P. 431.
14. Moers E. The Dandy: Brummell to Beerbohm. New York: The Viking Press, 1960. – 372 p.
15. Natta M.-C. La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme. – Paris: Felin, 1991.
16. Salvatorelli L. Leggenda e realta di Napoleone. – Turin: UTET, 2007.
17. Simpson M. Here come the mirror men // The Independent. 1994. November 15.
18. Treveleyan G. M. English Social History: A Survey of Six Centuries: Chaucer to Queen Victoria. 1944; London: Longman, 1973. – Pp.492–493.
19. Wilson A.N. Life of Walter Scott: The Laird of Abbotsford. London: Mandarin, 1996. – Pp. 4, 147.

References

1. Balandina, E.G. (2010). "Metrosexual in the city: the phenomenon, style, alternatives". Izvestiya Volgogradskogo Tehnicheskogo Universiteta, [Bulletin of the Volgograd Technical University], 7, 74–82 [in Russian].
2. Barbe d'Orevili, Zh.-A. (1993). The Devil's Tales. Saint Petersburg: Lenizdat [in Russian].
3. Barbe d'Orevili, Zh.-A. (2000). About Dandyism and George Brammell. Moscow: Nezavisimaya gazeta [in Russian].
4. Bart, R. (2004). Fashion System. Articles on Semiotics of Culture. Moscow: Izdatelstvo im. Sabashnikovyih [in Russian].
5. Bodler, Sh. (1997). Dandy / The Poet of Modern Life. Moscow: Izdatelstvo im. Sabashnikovyih [in Russian].
6. Vaynshteyn, O.B. (2005). Dandy: Fashion, Literature, Lifestyle. Moscow: Novoye literaturnoe obozrenie [in Russian].
7. Gundle, S. (2011). Glamour: A History. Moscow: Novoye literaturnoe obozrenie [in Russian].
8. Uilson, E. (2012). Wearing in Dreams: Fashion and Modernity. Moscow: Novoye literaturnoe obozrenie [in Russian].
9. Shiffer, D. (2011). Philosophy of Dandyism. Aesthetics of the Soul and Body (Kieregor, Wilde, Nietzsche, Baudelaire). Moscow: Izdatelstvo gumanitarnoy literaturyi [in Russian].
10. Bainbridge, S. (1995), Napoleone and English Romanticism, Cambridge University Press, Cambridge, Pp. 1, 13, 111–112, 125–127.
11. Burnett, T.A.J. (1981), The Rise and Fall of Regency Dandy: The Life and Times of Scrope Berdmore Davies, John Murray Pub., London, 243 p.
12. Mansel, Ph. (1987), The Eagle in Splendoue: Napoleone I and his Court, George Philip, London, P. 287.
13. Michaud, Y. (2006), Visualisations. Le Corps et Les Arts Visuels, Sous la direction d'A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Paris: Seuil, P. 431.
14. Moers, E. (1960), The Dandy: Brummell to Beerbohm, The Viking Press, New York, 372 p.
15. Natta, M.-C. (1991), La Grandeur Sans Convictions. Essai Sur le Dandysme, Felin, Paris, P.14.
16. Salvatorelli, L. (2007), Leggenda e Realta di Napoleone, UTET, Turin, P. 73.
17. Simpson, M. (1994), "Here come the mirror men", The Independent, November 15.
18. Treveleyan, G. M. (1973), English Social History: A Survey of Six Centuries: Chaucer to Queen Victoria. 1944, Longman, London, Pp.492–493.
19. Wilson, A.N. (1996), Life of Walter Scott: The Laird of Abbotsford, Mandarin, London, Pp. 4, 147.

Стаття надійшла до редакції 08.10.2017 р.

УДК 792.8

Бойко Ольга Степанівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана факультету хореографічного
мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв

ТАНЕЦЬ-ТЕАТР У СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета – коротко охарактеризувати історію створення та діяльність танцювальних театрів у Європі як феномена сучасного музично-хореографічного мистецтва. **Методологія** дослідження ґрунтується на історичному, мистецтвознавчому та культурологічному підходах з використанням загальнонаукових методів аналізу, синтезу, описового та ін. **Наукова новизна дослідження**. Вперше в українському мистецтвознавстві аналізується історія створення та сучасний стан діяльності танцювальних театрів у Європі. Визначаються суспільно-політичні та соціокультурні чинники, які спровокували поєднання танцювальних і театральних засобів художньої виразності. **Висновки**. Танцювальні театри на сьогодні є чи не найбільш поширеною формою презентації хореографічного мистецтва в Європі. Основною причиною їх виникнення, з одного боку, стало бажання хореографів популяризувати танець за допомогою нових форм, які дали б змогу побачити в ньому засіб серйозного інтелектуального спілкування, а з іншого – соціально-культурні й політичні умови, зміна яких фактично зумовила докорінну трансформацію уявлень про танець та нове розуміння його значення в суспільстві.

Ключові слова: танець, театр танцю, музично-хореографічне мистецтво, Європа.

Бойко Ольга Степановна, *кандидат искусствоведения, доцент, заместитель декана факультета хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Танец-театр в современном европейском музыкально-хореографическом искусстве

Цель – коротко охарактеризовать историю создания и деятельность танцевальных театров как феномена музыкально-хореографического искусства в Европе. **Методология** исследования основана на историческом, искусствоведческом и культурологическом подходах с использованием общенаучных методов анализа, синтеза, описательного и др. **Научная новизна исследования.** Впервые в украинском искусствоведении анализируется история создания и современное состояние деятельности танцевальных театров в Европе. Определяются общественно-политические и социокультурные факторы, которые спровоцировали сочетание танцевальных и театральных средств художественной выразительности. **Выводы**. Танцевальные театры на сегодня является наиболее распространенной формой презентации хореографического искусства в Европе. Основной причиной их возникновения, с одной стороны, стало желание хореографов популяризировать танец с помощью новых форм, которые позволили бы увидеть в нем средство серьезного интеллектуального общения, а с другой – социально-культурные и политические условия, изменение которых фактически обусловило коренную трансформацию представлений о танце и новое понимание его значения в обществе.

Ключевые слова: танец, театр танца, музыкально-хореографическое искусство, Европа.

Boyko Olga, *PhD in Arts, associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Dance-theater in modern European musical and choreographic art

The goal is to briefly describe the history of creation and activity of dance theaters as a phenomenon of musical and choreographic art in Europe. The **methodology** of the research is based on historical, art criticism and cultural studies using general scientific methods of analysis, synthesis, descriptive, and others. The **scientific novelty** of the study. For the first time in Ukrainian art history, the history of the creation and the current state of the activity of dance theaters in Europe is analyzed. Socio-political and socio-cultural factors that provoked a combination of dance and theatrical means of artistic expressiveness are determined. **Conclusions**. Dance theaters for today is the most common form of presentation of choreographic art in Europe. The main reason for their occurrence, on the one hand, was the desire of the choreographers to popularize the dance with the help of new forms that would make it possible to see in it a means of serious intellectual communication, and on the other – socio-cultural and political conditions, the change of which actually led to a radical transformation of the concept of dance and a new understanding of its significance in society.

Key words: dance, dance theater, musical and choreographic art, Europe.

З середини XX століття спостерігається значне зростання загальносуспільного інтересу до хореографічного мистецтва, зокрема балету. Такий інтерес, з одного боку, спровокував збільшення кількості наукових праць, присвячених цій сфері мистецтва, а з іншого – змушував танцівників і хореографів відшукувати нові форми і засоби виразності. Одним із прикладів їх вдалої відповіді на нові потреби, насамперед збоку вимогливих і прагнучих видовищності глядачів, стали сміливі експерименти, зокрема щодо поєднання балету і театральних форм.

© Бойко О. С., 2017

Хореографічне мистецтво, як ми вже зазначали вище, вже давно перебуває в колі наукового зацікавлення представників різних галузей знання – мистецтвознавців, культурологів, істориків, філософів. Так, в Україні його дослідженням займаються Д. Бернадська, Т. Погребняк, Д. Шариков, О. Чепалов та ін. Прикметно, що ці дослідники розглядають сучасний танець, зокрема у контексті становлення різних форм, які прийнято називати синтезом мистецтв, що є актуальним і для нашого дослідження. Так, Д. Бернадська у статті "Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв " розуміє синтез мистецтв як створення нового якісного продукту за допомогою органічного з'єднання видів мистецтва в одне ціле [1, 78]. При цьому дослідженню власне європейських танцювальних театрів уваги не приділяється, що й актуалізує наші пошуки у цьому напрямі.

Отже, мета дослідження – коротко охарактеризувати історію створення та діяльність танцювальних театрів Європи як феномена сучасного музично-хореографічного мистецтва.

Тут варто нагадати, що ще в епоху Ренесансу балетне мистецтво вважалося театральною формою, в якій вдало поєднувалися вокал, хореографія, драматургія та сценічні засоби.

Наприклад, у Франції тривалий час танцювальне мистецтво не відокремлювалося від сценічного. Водночас саме в цій країні вперше в другій половині XVIII ст., не в останню чергу завдяки творчості балетмейстера-новатора Ж.-Ж. Новера, балет відділився від опери і став самостійним напрямом хореографії.

Так, у праці флорентійського музикознавця кінця XIX – початку XX століття А. Солерті "Музика, танець і драматичне мистецтво при дворі Медічі з 1600 до 1637 рр." наводяться такі жанри мистецтва, популярні у ті часи, як: ballo a corte (придворний балет), balletto (балет, або музично-хореографічна вистава з інструментальним вступом); festa da ballo [a corte] (танцювальне святкування (при дворі), mascherata (маскерата), mascherata della Bufola (комічна маскерата); veglia (вечірнє або нічне карнавальне свято) та ін. [2]. Як зрозуміло з самих назв, у таких дійствах справді тісно переплiталися музичне, хореографічне і театральне мистецтво, перетворюючи розважальні заходи на справжнє шоу.

Також автор наводить приклади вистав, які відбувалися за всіма канонами тогочасного танцювально-театрального мистецтва, серед яких: "Танець циганок" – відбулася у 1615 р. у флорентійському Палаццо Пітті; "Маскерата німф Сени" – відбулася у 1611 р. в палаці Медічі. Російська дослідниця А. Максимова наголошує, що сприяв появі жанру dramma per musica, а згодом проник у балетні вистави stile rappresentativo. Танцювальні свята почали супроводжуватися вокальними номерами у речитативному стилі, які часто виконували головні герої балету. Більшість танцювальних спектаклів розпочиналася вихваляннням "господаря", а далі слідувало власне театральне дійство у виконанні професійних танцівників і співаків. Завершувався спектакль великим танцем, в якому брала участь і аристократія. Багато постановок були зроблені в стилі балетів "театрально-алегоричного типу" за участю хору [2].

У другій половині XVII ст. балет і далі тісно сусідує з театром, виникають комедія-балет, опера-балет, в яких постановники намагаються надати балету драматичного контексту.

Такий короткий екскурс в історію поєднання театру і балету ми робимо з метою показати, що сама ідея синтезу цих двох видів мистецтва не є новою та сягає корінням часів, коли різні види мистецтв часто сусідували на сцені, утворюючи жанри, які наші сучасники назвали б синтетичними, такими, наприклад, як мюзикл чи оперета.

Отже, після виокремлення балету в самостійний різновид хореографічного мистецтва тривалий час театрально-хореографічні постановки не користувалися особливою популярністю. Утім, вже у XX столітті знов набули актуальності. Так, варто згадати діяльність французького Театру де ля Вілль (фр. Théâtre de la Ville, міський театр) – одного з найвідоміших і найпрестижніших театрів танцю у Парижі. Його історія представляє собою дещо зворотний процес, позаяк спочатку концепція театру вибудовувалася на зверненні до виключно театральних постановок. Про це, зокрема, свідчить той факт, що в 1949 р. театру було присвоєно ім'я Сари Бернар – відомої французької акторки, яка тривалий час працювала в ньому. Після здобуття всесвітньої слави театр звернувся виключно до хореографічних постановок, навіть незважаючи на втрату ім'я Сари Бернар у назві. Не останню роль у такій переорієнтації мистецьких інтересів відіграло зростання популярності нового французького танцю, представленого іменами відомих хореографів Ф. Декуфле, Ж.-К. Галлота та ін. Також театр живо відреагував на загальноєвропейські тенденції: у той час особливою популярністю користувалися постановки німецьких, бельгійських та інших європейських хореографів. Так, поєднання мистецьких тенденцій і почасти глобалізаційні процеси, які сприяли культурній відкритості й мобільності, додали нового сенсу динамічному і надто напруженому в результаті двох світових війн XX століттю та змінили потреби глядачів, які почали вимагати позитивних емоцій і нових яскравих шоу. Як зазначає О. Павлова, тематизация смаку далеко виходить за межі аналітики прекрасного. Проблема полягає в тому, що конкретно-історичний зміст смакових практик вкорінений в коді культури, а також є не

константою, а динамічним процесом [8]. Основну відмінність між технологіями минулого і сучасними Н.Постман вбачав у домінуванні видовищно-розважальної складової, що поступово перетворюється на своєрідну ідеологію і кінцеву мету будь-якої сфери суспільної взаємодії [4, 188].

Відтак, з 1968 р. театр Théâtre de la Ville, вчасно прореагувавши, на нашу думку, на суспільні запити, користується незмінною популярністю не лише у глядачів, а й у хореографів, які й нині вважають за честь виступати в театрі. Театр презентує та підтримує сучасний танець, представляючи тридцять шоу на рік, які є результатом власної діяльності театру або світовими прем'єрами інших хореографів. Тісно спрацює театр з театром Ла Монне в Брюсселі та Бруклінською академією музики в Нью-Йорку.

Поступово інтерес до поєднання різних видів мистецтва у танці став домінуючим у всьому світі, а рівень професійної підготовки і режисерських задумів хореографів значно зріс, визначивши на довго за театрами танцю чи не провідне місце серед хореографічних колективів, які працюють у сфері сучасних танцювальних напрямів. Оскільки метою нашого дослідження є сучасні європейські танцювальні театри, то зупинимося на їх характеристиці. Проте варто наголосити, що театр танцю не є феномен суто європейської трансформації хореографічного мистецтва, позаяк такі колективи існують і на інших континентах, наприклад: театри Pilobolus та Dance Theater Workshop – у США, Derevo, "Кінетік" та "Ігуан" – в Росії, Australian Dance Theatr, театр "Форс-мажор", Танцевальный театр Bangarra [7] – в Австралії та ін. Цікавим феноменом є подорожуючий танцювальний театр Гарлема (США), представлений багатоетнічною групою танцівників-акторів, які пропонують глядачеві авангардний репертуар з метою популяризації афроамериканської культури та підтримки ідеї рівності.

З 1973 р. найбільшою популярністю у світі користувався і користується театр сучасного танцю у Вуппертале Піни Бауш, який фактично не тільки відродив у Європі інтерес до поєднання театру і танцю, а й, ставши своєрідним трендом, визначив моду на цей вид мистецтва на довгі роки. Так, незважаючи на зміну керівництва після смерті у 2009 р. його засновниці, театр продовжує активно гастролювати, залишаючись на хвилі успіху вже понад чотири десятиліття. Також серед німецьких колективів на відомою є балетна група "Театр танцю Коміше опер" ("Tanztheater der Komischen Oper"), створений у 1965 р. хореографом Томом Шиллінгом при "Коміше опер". У 1999 р. він був перейменований у "Берлінський балет – Коміше опер" ("BerlinBallett – Komische Oper").

У палкій Іспанії, яку загалом не можна вважати країною, в якій, наприклад, такий різновид хореографічного мистецтва, як балет користується популярністю, найбільш затребуваними, зокрема, у світовому соціокультурному контексті, стали колективи, які орієнтуються на репрезентацію традиційних для країни танцювальних постановок, як, наприклад, випускники Національної Королівської Академії танцю і балету імені Королеви Софії з Театру танцю "Фламенко ", назва якого говорить сама за себе.

На противагу "Фламенко", Танцювальний театр "Булевар" відомий насамперед своєю нетрадиційною концепцією відомого іспанського танцю фламенко. Керівник колективу – всесвітньовідома виконавиця цього танцю Марія Пахес – у 2002 р. отримала національну хореографічну премію в номінації "творчість". Танцівниця створила ансамбль у 1990 р. У 1996 р. очолила танцювальний ансамбль Андалусії, а в 1999 р. мерія невеличкого містечка Торрелодонес, розташованого в передмісті Мадрида, віддала у розпорядження ансамблю театр "Булевар" [3].

Також незмінною популярністю користується Національний іспанський театр танцю під керівництвом відомої балерини, хореографа Аїди Гомес.

Національний театр танцю Іспанії в Мадриді (Compania Nacional de Danza de Espana) відомий завдяки популярності своїх керівників – колишнього – Начо Дуато – та сучасного – Хосе Мартинеса – провідного соліста балету Паризької опери, який очолив театр з вересня 2010 р. До речі, Начо Дуато став художнім керівником балетної трупи Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі.

Найбільш відомим швецьким театрально-танцювальним колективом є "Кульберг балет" ("Cullberg Ballet"), створений в 1967 р. відомою танцівницею Біргіт Кульберг. У 1985 р. трупу очолив її син – хореограф Матс Ек. Сьогодні балет є частиною Національного театру в Норсборгу. Світову славу театру принесли цікаві інтерпретації відомих класичних творів, зокрема "Федри", "Медеї", "Ромео і Джульєтти".

Представлена на театрально-танцювальній мапі світу і Фінляндія. Так, танцювальний театр "Хур'яруут" (Хюрджаруут, Hurjaruuth) у Гельсінкі, заснований у 1981 р., має власну студію у Cable Factory. У постановках театру поєднується сучасний танець, образотворче мистецтво, цирк, музика і, звичайно ж, театральні засоби виразності. При цьому найбільш відомими у світі є актори-танцівники театру, які вражають своєю універсальністю, виконуючи танцювальні, акторські, акробатичні й подібні номери. Цікаво, що спочатку театр планувався і діяв виключно як гастрольний театр для постановки класичних театральних вистав. Він показував близько 150-200 шоу на рік і відвідав Великобританію,

Німеччину, Танзанію, США і Тайвань. Однак згодом, залучившись підтримкою циркових артистів, став чи не найвідомішим фінським театром – Театром Гельсінкі, який пропонує глядачам грандіозні й динамічні зимові шоу [5].

У Греції поєднання хореографічного і театрального мистецтва представлене Театром танцю "POEC" на чолі з Софією Спірату.

У Польщі переломними для творення театрів танців стали 80-90-і роки ХХ ст. століття, коли завдяки творчим пошукам та менеджерським здібностям низки хореографів виникли Театр танцю "Alter" (В. Юревич), "Експериментальна студія танцю EST" (І. Ольшовська), "Театр експресії" (В. Місюро), Кєлєцький театр танцю (Е. Шлюфік-Паньтак), Сопотський театр танцю (Й. Чайковська, Я. Кравчик), Театр "Kino Variatino" (А. Гарач), Театр танцю "Арка/ Arka" (Я. Ґембура) та ін. Такий активний розвиток, як і підвищений інтерес та бажання їх створювати, дослідники пов'язують з новими суспільно-політичним обставинами, що спровокувало відсутність державної підтримки в цій галузі мистецтва та сформувало звичку в амбіційних митців не озиратися і не чекати на підтримку офіційних інституцій [6]. Нині найбільшою популярністю користуються Польський національний балет, Балтійський театр танцю, Люблінський театр танцю, Польський театр танцю, Познанський балет, Сілезький театр танцю, театр "Bretoncaffe", "Harakiri Farmers", Театр "Dada von Bzdülöw".

Отже, можна зробити висновки, що танцювальні театри на сьогодні є чи не найбільш поширеною формою презентації хореографічного мистецтва в Європі. Основною причиною їх виникнення у більшості випадків стало поєднання низки взаємозалежних чинників. З одного боку, бажання хореографів популяризувати танець за допомогою нових форм, які дали б змогу побачити в ньому не тільки яскраве, динамічне і емоційно-видовищне шоу, а й засіб серйозного інтелектуального спілкування з глядачем, а з іншого – соціально-культурні й політичні умови, зміна яких фактично зумовила докорінну трансформацію уявлень про танець та нове розуміння його значення в суспільстві. Все це суттєво змінювало сам підхід до хореографічного мистецтва та провокувало хореографів-режисерів до сміливих експериментів, які згодом суттєво змінили концепцію і балету, і театру.

Перспективним уявляється подальше дослідження діяльності танцювальних театрів як у Європі, так і у світі, зокрема з проекцією дослідницької уваги на діяльність окремих колективів, на різні фестивальні заходи і под.

Література

1. Бернадська Д. Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв / Д. Бернадська // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2013. – Вип. 7. – С.78-86.

2. Максимова А. Старинная музика / А. Максимва. – 1999. – № 4.

3. Мария Пахес [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.belcanto.ru/pages_maria.html.

4. Вільчинська І.Ю. Актуальні форми медійних продуктів як відображення суч.тенденцій [Електронний ресурс]. – Режим доступу: /Users/Ira/Downloads/vdakkkm_2015_2_43.pdf/

5. Hurjaruuth [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.hurjaruuth.fi/en/historia/

6. Маєвська Я. Схожі одне на одного / Я. Маєвська [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah6_2/02.pdf.

7. Танец в Австралии [Електронний ресур]. – Режим доступу: http://ru.knowledgr.com.

8. Павлова О. Генезис вкуса в трансформациях культурных практик [Електронний ресурс]. – Режим доступу: Users/Ira/Downloads/490-489-1-PB.pdf.

References

1. Bernadska D. (2013) Contemporary choreography in the context of the synthesis of arts. Aktualni pytannia humanitarnyh nauk, 7, 78-86 [in Ukrainian].

2. Maksimova A. (1999). Ancient Music, 4 [in Russian].

3. Maria Paxes. Retrieved from: http://www.belcanto.ru/pages_maria.html [in Russian].

4. Vilchinskaya I. Actual forms of media products as a reflection of trends. Retrieved from /Users/Ira/Downloads/vdakkkm_2015_2_43.pdf/[in Ukrainian].

5. Hurjaruuth. Retrieved from: http://www.hurjaruuth.fi/en/historia/ [in English].

6. Maevskaya Ya. Related to one another. Retrieved from: http://www.kurbas.org.ua/projects/ [in Ukrainian].

7. Dance in Australia [Electronic resource]. - Access mode: http://en.knowledgr.com [in Russian].

8. Pavlova O. Genesis of taste in the transformation of cultural practices. Retrieved from: /Users/Ira/Downloads/490-489-1-PB.pdf. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2017 р.

УДК 792.57

Донченко Наталія Петрівна
заслужений діяч мистецтв України,
професор Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com;
Зайцева Ірина Євгеніївна
кандидат педагогічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

НОВАЦІЇ ПОСТАНОВКИ МЮЗИКЛУ "НОРД-ОСТ"

Мета дослідження – здійснити реконструкцію першого мюзиклу на пострадянському театральному просторі, створеному за бродвейськими технологіями та проаналізувати і з'ясувати особливості реалізації західної моделі створення і прокату мюзиклу на прикладі вистави "Норд-Ост" за романом В. Каверіна "Два капітани". **Методологія** дослідження побудована на комплексному підході історичного театрознавства, застосовано методи систематизації, реконструювання та узагальнення. **Наукова новизна** полягає в утвердженні значення європейського "мюзиклового буму" кінця XX – початку XXI ст. як нового етапу розвитку сучасного театрально-музичного мистецтва, зокрема російського мюзиклу "Норд-Ост" як вдалої моделі поєднання західних технологій створення і прокату видовищної форми з традиціями системи ілюзорного театру. **Висновки**. У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок, що, по-перше, "мюзикловий бум" кінця XX – початку XXI ст. актуалізував для митців перспективні завдання: підготовку генерації універсальних акторів для цього синтетичного жанру, композиторів, лібретистів, режисерів та хореографів-постановників; по-друге, збагачення професійного досвіду російських продюсерів, здатних працювати у сфері музично-театрального мистецтва; по-третє, мюзикл поліфункціональний і синтетичний жанр, а тому є дійовим засобом виховання аудиторії; одна з його найважливіших функцій – пізнавально-евристична – знайомство з класичними творами літератури ("Норд-Ост" – інсценізація роману В. Каверіна "Два капітани"); по-четверте, мюзикл "Норд-Ост" відкрив нову сторінку в історії сучасного російського театру, продемонструвавши високий художній рівень постановочної і виконавської культури, наявність новітніх технологій, оволодіння практикою бродвейського маркетингу; по-п'яте, "Норд-Ост" сприяв подальшому розвитку жанру на російській національній основі.

Ключові слова: західна продюсерська модель, бродвейські технології, самобутня форма російського мюзиклу, універсальний актор.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Зайцева Ирина Евгеньевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Новации постановки мюзикла "Норд-Ост"

Цель работы. Осуществить реконструкцию первого мюзикла на постсоветском театральном пространстве, созданного по бродвейским технологиям, проанализировать и выяснить особенности реализации западной модели создания и проката мюзикла на примере спектакля "Норд-Ост" по роману В. Каверина "Два капитана". **Методология** исследования основана на комплексном подходе исторического театроведения, в котором использованы методы систематизации, реконструкции и обобщения. **Научная новизна** состоит в утверждении значения европейского "мюзиклового бума" конца XX – начала XXI века как нового этапа развития современного театрально-музыкального искусства, в частности российского мюзикла "Норд-Ост" – удачной модели соединения западных технологий создания и проката зрелищной формы с традициями системы иллюзорного театра. **Выводы**. В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что, во-первых, "мюзикловый бум" конца XX – начала XXI века актуализировал для творцов перспективные задания: подготовку генерации универсальных актеров для этого синтетического жанра, композиторов, либреттистов, режиссеров и хореографов-постановщиков; во-вторых, обогащение профессионального опыта российских продюсеров, способных работать в сфере музыкально-театрального искусства; в-третьих, мюзикл полифункциональный и синтетический жанр, а потому является действенным методом воспитания аудитории, одна из его важных функций – познавательно-эвристическая – знакомство с классическими произведениями литературы ("Норд-Ост" – инсценизация романа В. Каверина "Два капитана"); в-четвертых, мюзикл "Норд-Ост" открыл новую страницу в истории современного российского театра, продемонстрировавши высокий художественный уровень постановочной и исполнительской культуры, наличие новейших технологий, овладение практикой бродвейского маркетинга; в-пятых, "Норд-Ост" способствовал дальнейшему развитию жанра на российской национальной основе.

Ключевые слова: западная продюсерская модель, бродвейские технологии, самобытная форма российского мюзикла, универсальный актёр.

© Донченко Н. П., 2017
© Зайцева І. Є., 2017

Donchenko Natalia, *Honored Artist of Ukraine, Professor of Kyiv National University of Culture and Arts;*
Zaytseva Irina, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Kyiv National University of Culture and Arts*

Innovations of the production of the musical "Nord-Ost"

The purpose of the article is to carry out the reconstruction of the first musical in the post-Soviet theater space, created with the Broadway technologies, analyze and clarify the features of the realization of the Western model of musical creation and distribution through the example of the play "Nord-Ost" based on V.Kaverin's novel "Two Captains". The **methodology** of the research is based on the complex approach of historical theater studies, which uses methods of systematization, reconstruction and generalization. The **scientific novelty** consists in affirming the significance of the European "musical boom" of the late twentieth and early twenty-first centuries as a new stage in the development of modern theatrical and musical art, in particular the Russian musical "Nord-Ost", a successful model of combining Western technologies for creation and distribution of spectacular forms with the traditions of the illusory theater system. **Conclusions**. As a result of the study, we can conclude that, firstly, the "musical boom" of the late twentieth and early twenty-first centuries actualized for the creators perspective tasks: preparation of a generation of universal actors for this synthetic genre, composers, libretists, directors and choreographers-directors; secondly, the enrichment of the professional experience of Russian producers, who are able to work in the field of musical theatrical art; thirdly, the musical is a polyfunctional and synthetic genre, and therefore is an effective method of educating the audience, one of its important functions is cognitive-heuristic acquaintance with classical works of literature (Nord-Ost staged the novel by V. Kaverin "Two Captains"); fourthly, the musical "Nord-Ost" opened a new page in the history of the contemporary Russian theater, demonstrating a high artistic level of the staging and performing culture, the availability of new technologies, mastery of the practice of Broadway marketing; fifthly, Nord-Ost contributed to the further development of the genre on the Russian national basis.

Keywords: Western producer model, Broadway technologies, original form of Russian musical, universal actor.

Актуальність теми дослідження. Театр як "художнє дзеркало життя" на рубежі XX – початку XXI століття виводить на сцену нових героїв, визначає популярні жанри, в якості одного з яких виступає мюзикл. Запорукою успіху цього жанру у масової аудиторії є синтез видовищності, музики та драматургії. (Сюжетною основою мюзиклу здебільшого є видатні твори класичної та сучасної літератури, а жанровий діапазон його проблематики майже безмежний). Використовуючи сучасну лексику та новації споріднених мистецтв, мюзикл озброюється новітніми технологіями, що відкривають невичерпні можливості для творчих зусиль усієї постановочної команди, що впроваджує музичний проект у життя.

Викладення основного матеріалу. Справжній мюзикловий бум, який охопив Європу напередодні третього тисячоліття, коли ознакою часу стає театральність, значно урізноманітнив історію сучасного світового театру багатьма новими успішними постановками. Серед них – широковідомі мюзикли: польський "Метро" Я. Стоклоси (1992), віденський німецькомовний "Елізабет" С. Левая (1992), французькі – "Собор Паризької Богоматері" (1998) Р. Коччанте, "Десять заповідей" (1999) П. Обиспо, "Ромео і Джульєтта" Ж.Пресгурвіка (2001) та десятки інших. Популярність цього видовищного жанру сприяла відкриттю нових музичних театрів в Гамбурзі, Берліні, Штуттгарті, Празі та інших містах. Доречно констатувати, що у столиці Чехії, крім п'яти великих театрів, в репертуарі яких йдуть мюзикли, 2001 р. відкрили Театр Бродвей, назва якого говорить сама за себе. Не втрачає своїх лідерських позицій і лондонський Вест-Енд – цей англійський Бродвейський театр. Більшість успішних європейських мюзиклів побачив глядач і по той бік океану. Таким чином, на часі стала потреба створення власного мюзиклового продукту на основі західних технологій та форми прокату і в країнах СНД.

Мета роботи: здійснити реконструкцію першого мюзиклу на пострадянському театральному просторі, створеному за бродвейськими технологіями, проаналізувати і з'ясувати особливості реалізації західної моделі створення і прокату мюзиклу на прикладі вистави "Норд-Ост" за романом В. Каверіна "Два капітани".

"Першою ластівкою" – мюзиклом, створеним за бродвейськими канонами на теренах пострадянського простору, став "Норд-Ост" за романом В.Каверіна "Два капітани", прем'єра якого відбулася 19 жовтня 2001 року на російській сцені. Пізніше з цією виставою познайомилися і українські глядачі під час гастрольного турне в Києві.

"Норд-Ост" поєднав щоденну стаціонарну форму прокату, національні корені літературної першооснови і новітні технології. Протягом 2001року вистава була зіграна 323 рази, трупа готувалася до першого ювілею. Але сценічну долю "Норд-Осту" 23 жовтні 2002 року трагічно перервали терористи. У той момент поняття "мюзикл" набуло навіть зловісного відтінку, відштовхнувши як потенційних глядачів, так і самих творців сценічних вистав.

Після трагедії та чотиримісячної перерви, пов'язаної з нею, було зіграно ще 90 вистав, – і мюзикл почав нове гастрольне життя. Побачили його і кияни, хоча подарувати мюзиклу "довге життя", як передбачалося авторами ще на початковій стадії проекту, так і не вдалося.

"Норд-Ост" у координатах сьогодення – це самобутня форма російського мюзиклу на основі бродвейської системи, одна з перших спроб поєднання російських театральних традицій (передусім

системи ілюзорного театру) і запозиченої продюсерської моделі, найновішої театральної практики, що відрізняється від моделей репертуарного чи антрепризового театру. І спроба, як виявив час, вдалася. Певною мірою вона вплинула і на створення 2003 року продюсерським центром "Арт-проект" першого стаціонарного українського мюзиклу "Екватор" (музика О.Злотника, текст Ю.Рибчинського, постановка В.Шулакова) за тими самими бродвейськими технологіями.

Відомі російські рецензенти мюзиклів, серед яких А. Варгафнік [1], М. Давидова [2], Г. Заславський [7], Б. Ігнатов [3], В. Кічин [4], А. Крижевський [5], Н. Потапова [6] та інші, висвітлюють, як правило, окремі аспекти втілення традиційного американського жанру на вітчизняному кону. Отже, наша мета – реконструювати виставу "Норд-Ост" від першої картини до фіналу, що допоможе познайомитися з художнім рівнем "легкого жанру" сучасного музичного театру. Матеріал статті можна використовувати у процесі підготовки студентів творчих спеціальностей драматичного та музичного театру, студентів філологічних факультетів, культурологів з історії сучасного театрального процесу.

Прем'єра мюзиклу "Норд-Ост" на сцені Московського "Театрального центру на Дубровці" відкрила нову сторінку в історії російського театру. Уперше в Росії було здійснено постановку мюзиклу за бродвейськими технологіями з бюджетом чотири мільйони доларів. Втілили цей творчий задум успішний підприємець Олексій Іващенко і актор Георгій Васильєв, вони ж – відомий дует авторської пісні "Івасі", які написали лібрето та музику і стали режисерами-постановниками.

У 1998 р. продюсерська компанія "Лінк" розпочала процес створення мюзиклу "Норд-Ост". Директор проекту популярний шоумен Олександр Цекало разом з авторами консультувалися з фахівцями відомої англійської фірми "Камерон Макінтош", що займається прокатами та постановкою мюзиклів. В наслідок чого було запроваджено бродвейські принципи маркетингу, стереозвук, комп'ютерне обладнання сцени, апаратуру для відеоефектів, спеціально переобладнано зал будинку культури, який здатен здивувати і вразити найвибагливішого з глядачів. Для зручності останніх організували спеціальний транспорт, який їх доставляв прямо до Театрального центру.

За бродвейською традицією важливе значення мала видовищність дійства. Образна, стримана, лаконічна сценографія художника Зіновія Марголіна – декілька променів-пандусів, що по ходу миттєво трансформуються, в будь яке місце дії – пристань, комунальну квартиру, коридори "Головпівнічморшляху" або північне стійбище – тут відбувається і головний "атракціон" – на сцену сідає справжній бомбардувальник, а в кінці вистави глядачів чекає ще один несподіваний трюк-сюрприз. Новітні технології, які змінюють перед аудиторією одну візуальну "картинку" на іншу, просто вражають своїми можливостями.

Аранжування композитора Сергія Чекрижова, за диригентським пультом – Ара Карапетян. Великий естрадно-симфонічний оркестр з синтезатором дозволяє глядачам насолоджуватися звуковими ефектами. Спеціальний монітор з гальорки транслює для виконавців на сцені роботу диригента, який знаходиться разом з музикантами в оркестровій ямі.

Задник сцени – екран, на якому відтворюються найрізноманітніші комп'ютерні та відеоефекти. На дуже високому професійному рівні Сергієм Мартиновим розроблена світлова партитура мюзиклу.

У виставі грає професійно підготовлена трупа музичного театру, яка займалася фізичною підготовкою, ритмікою. Актори володіють бездоганною дикцією та, як правило, мають і музичну, і драматичну освіту. У виставі зайнято 32 дорослих актори, та 11 дітей, котрі грають 180 ролей. Трупа має і так званих свінгів – акторів, котрі можуть замінити будь-якого виконавця в разі потреби.

Лібрето "Норд-Осту" створено на основі широковідомого роману російського письменника Валентина Каверіна "Два капітани". Сюжет роману зазнав змістовної переробки, скорочення, спрощення, продиктованих законами жанру. Проте пригоди, випробування, військова героїка, вірність мрії залишилися, як і два головних любовних трикутники – Сашко Григор'єв – Катя – Ромашов, Микола Антонович – Марія Василівна – Корабльов. Автори вважають, що зберегти сюжетну канву роману "Два капітани" допоміг досвід роботи з бардовською піснею, в котрій щільність інформації дуже велика. "Якість видовища, його унікальність, дивовижність повинні привертати глядачів роками. Сучасний мюзикл злився з рок-оперою та стадіонним шоу. Зникли діалоги, проте одночасно зникла потреба в Одрі Хепберн і Роні Моуді – акторів можна міняти, як кубики. І не потрібні напівтони: все на рівні плакату, маски, декларації.

Особливості російської мови, традиції російського театру дозволили нам орієнтуватися на драматичну дію, котра співається. На Заході звертаються до речитативу – у нас скоріше традиції акторського співу. Це схоже на Утьосова, на Висоцького – спів у образі" [4, 9].

За принципом кіномонтажу змінюються 43 картини мюзиклу – драматичні сцени чергуються з жанровими. Важливою видовищною складовою вистави є професійно поставлені танці хореографом Оленою Богдановичем і віртуозний степ Олега Гусенкова.

Мюзикл з коханням на все життя, вірністю, зрадництвом, різноманітними пригодами можна визначити за жанром як героїко-романтичний. А тому назва вистави повинна нести певний образний зміст. З цією метою було проведено окремий кастінг. Вибір впав на назву "Норд-Ост". Саме у напрямку норд-ост відправився мужній підкорювач Півночі капітан Татаринов, пошук його зниклої експедиції триває весь сюжет роману. А ще "Норд-Ост" – північно-східний вітер і вітер змін. Герої роману, пройшовши через випробування і втрати, зберегли честь і своє почуття – норд-ост спрямував їх правильним курсом – до щастя.

Мюзикл побудовано із застосуванням різноманітних новітніх сценічних технологій – це посилює вплив на сприйняття аудиторією класичного літературного тексту. Так, на початку вистави з глибини сцени протягнулися п'ять променів-пандусів, на яких розгортається дійство. Світлові та комп'ютерні спецефекти відтворюють ілюзію північного сяйва з електричними розрядами – захоплююча видовищна картина. На тлі цього дива природи звучать рядки з листа відважного дослідника Арктики, капітана шхуни "Святої Марії", який відкрив нову землю і назвав її "Марією" на честь коханої, але сама експедиція через зрадництво була приречена на загибель. Музична тема підкреслює драматизм їх змісту.

Миттєва трансформація пандусів переносить нас із суворої арктичної країни в теплий ранок. По місточку маленький німий хлопчик Сашко Григор'єв іде на риболовлю, але раптом лиха людина нападає на нього і відбирає ніж, на якому вирізьблене ім'я та прізвище батька малого. За хлопченя заступається поштар, що розвозив пошту. Проте злочинець на очах Сашка безжалісно вбиває поштаря ножем і тікає. Безпорадність та жах охоплює дитину, яка підбирає розкидані листи та поштарську сумку.

Пристань. Гудки пароплавів, ледь чутний шум прибою, повільно спускається великий вантаж із тюками. Робітничий люд з артілі, очолює яку Григор'єв-старший, удатно й вправно перекидає ці тюки, немов жонглюючи, та злагоджено співає і танцює. Чудова пластика акторів (режисер з пластики – Сергій Лобанов) і хореографічне вирішення, запропоноване Оленою Богданович, відразу привертає глядацьку увагу. Вбрання простих поморів (художник по костюмах – Марія Данилова) запам'ятовується передусім малюнком яскравих шалей на дорідних ставних молодицях, що так нагадує витвори народного художнього розпису.

Атмосферу енергійного робочого ритму змінює лірична сцена, в якій домінує романсова тональність, сповнена ностальгічної зажури.

Спокійно й велично пульсує темно-малахітова морська стихія, і, здається, наповнює солоним морським бризом все навколо. Безшумна машинерія переносить нас на набережну міста Архангельська (в романі Каверіна – місто Енськ), де ми знайомимося з Марією Василівною, дружиною капітана Татаринова, їхньою донькою – маленькою Катрусею, її Бабусею, другом родини – Іваном Павловичем Корабльовим і братом Татаринова – Миколою Антоновичем. Немов на старовинному фото ми бачимо російську інтелігенцію початку минулого століття в елегантному, по-літньому білому одязі, одухотворену, вишукану. І лише темний костюм Миколи Антоновича вносить дисонанс у гармонію цієї чудової композиції. Сумно і тремтливо, чарівлива Марія Василівна (Е.Денисенко) прощається з морем, що нагадує давні проводи шхуни "Свята Марія". Татаринови відправляються до Москви, подалі від важких спогадів про зниклих полярників. Корабльов (П.Маркін), мужній, привабливий, стриманий, залишається і обіцяє приїхати до столиці, бо закоханий у Марію Василівну.

На пристані тим часом розгортаються драматичні події – жандарми звинувачують у вбивстві поштаря і заарештовують Григор'єва Івана. Німий Сашко з усіх сил намагається довести невинність батька, але все даремно. Хлопченя стає сиротою.

Миршава статура нещасної дитини, що самотньо сидить на пристані, її приреченість і беззахисність привертає увагу щиросердного Івана Павловича. Він хоче підбадьорити малого, а побачивши його німоту, – прагне допомогти навчитися говорити.

Вправа німого Сашка, який вчиться вимовляти: "Буря млою небо криє" зненацька перетворюється на бурю та імлу історичного перевороту. З усіх боків насуваються чиїсь тіні, як примари старого світу, б'є на сполох знервований ритм мерехтіння ліхтарів. Малюк з поштарською сумкою у софітовому колі, загублений в цьому виру історії, опиняється у темряві та хаосі 1918 року. Гроза, блискавка і речитатив у стилі революційних пісень викарбовує кожне слово: "Руйнується світ на шматки … / Ми історію, не перечитуючи, відправляємо сьогодні на злам". Світлове "стаккато" в мить перекидає увагу глядачів з нашого героя на новий персонаж – підлітка в колі софіту на верхівці пандуса. Маленький Сашко передає йому сумку з листами і прощається. На сцені залишається більш дорослий Григор'єв.

Поступово зростаючий динамізм мізансцени, вибуховий темпоритм створюють атмосферу вселенської руйнації, в якій неймовірно важко знайти свій шлях: "Виживай, на інших не розраховуй / У тебе більше немає нікого". І Сашко йде вперед.

Москва. Блошиний ринок початку НЕПу. Зі старого трамваю з розбитими шибками, що повільно викочується на сцену, висипаються, немов горох зі стручка, маленькі бешкетники-безпритульні в розкішному мальовничому дранті. Цих вуличних шибеників – від мініатюрної дівчинки-дюймовочки до угодованого кремезного хлопчини – з великою віддачею та запалом грають діти. Чудові костюми (знов радує фантазія художника по костюмах М. Данилової), повна органіка, характерна пластика, вражаюча невимушеність вуличних обірванців-розбишак все працює на створення "смачного" колоритного сценічного колажу в дусі Ільфа та Петрова. "Ай-яй! Купи-продай!" завзято співають та майстерно витанцьовують разом з дітлахами, до яких приєднався наш герой Сашко Григор'єв, і дорослі торговці Блошиного ринку. "Родзинкою" ж цієї кумедної та веселої картини є хвацька чечітка на даху трамваю. "Блошиний ринок " – це чудовий мюзикловий номер на "біс!". Він підкорює гумором, легкістю, органікою – кожен рух народжується прямо на очах, – непідробним ентузіазмом дітей-акторів і майстерністю дорослих виконавців, які створюють злагоджений акторський ансамбль, єдиний пластичний малюнок.

На Блошиному ринку доля знову зводить Сашка з Корабльовим Іваном Павловичем, який переїхав до Москви і працює вчителем у школі-комуні № 6. Саме туди він і приводить свого юного архангельського друга, котрий завдяки його вправам, позбавився німоти. Як доказ чудесного зцілення – Григор'єв так натхненно, з драматичним талантом заспівує жалісну сирітську пісню, з якою звик жебрувати, що навіть суворий директор школи Татаринов Микола Антонович (Ю.Мазихін) "подає" бідному сироті. Сашко знайомиться з новими друзями – "біологом" Валькою Жуковим з якоюсь живністю в банці та схильним до плазування перед начальством Ромашовим – і залишається навчатися.

Вуличну пісню впевнено і бадьоро разом з чудовим хлоп'ячим септетом вихованців виводить новоспечений "комунар" з під крила макету планера, поринаючи у нове життя. Важливий зміст в цій сцені має епізод, у якому корисливий та пронирливий Ромашов пропонує Сашкові продати йому шкіряну поштарську сумку. Вихопивши листи, він читає випадкові рядки, звернені до коханої на ім'я Марія та попередження про якогось Миколая. Григор'єв б'ється з Ромашовим за ці чужі листи і рішуче їх відбирає: "Ці листи, що колись не дійшли до адресата, – мій єдиний архангельський багаж. / Я читати по ним вчився, був німий і вилікувався. / Я їх знаю напам'ять, як "Отче наш"!"

Характер Миколи Антоновича Татаринова розкривається в музичній темі – пишномовний стиль, дидактичні настанови, моралізація, демагогія, розрахунок – верхні ноти його тенорової партії так контрастують з низькими баритональними інтонаціями мужнього і відвертого Івана Павловича.

Сцена знайомства Сашка та Каті – досліди із гримучим газом, вибух бабусиного лактометра, їх дитяча бійка та примирення – монтована зі сценою "Танго любові". Корабльов освідчується у коханні Марії Василівні, дружині-вдові капітана Татаринова, яка все продовжує чекати свого чоловіка. Роль Марії Василівни, переконливо зіграла Еліна Денисенко, створивши образ прекрасної жінки з трагічною долею. Вона симпатизує Івану Павловичу, але хитрий та підступний Микола Антонович, у московському будинку якого Марія Василівна живе багато років, мов у полоні, боячись суперника, проганяє Корабльова. В цю драматичну ситуацію мажорною нотою дитячої безпосередності і щирості вривається речитатив "каяття": "Бабушка, Бабуленька!" Сашка і Каті, котрі знищили бабусин прилад лактометр. А їх дружнє на одному диханні фінальне: "Ми не хотіли!" викликає бурхливий сплеск глядацького сміху. Так починається дружба Сашка з Катею Татариновою.

Сашко знайомить Катю з Жуковим та Ромашовим і до їх злагодженого дитячого квартету "Ми візьмемо з собою з дитинства" приєднуються вже дорослі виконавці головних ролей. З'явившись на верхівках променів-пандусів, Катя – Катерина Гусєва, Сашко – Антон Арцев, Жуков – Олексій Россошанський, Ромашов – Олег Кузнєцов спускаються на сцену: "Капітани власної долі / Це нас кличе сигнал труби /… Шукати і боротися, / Не зраджувати і не здаватися!/ " Мізансцена повторюється: тепер вже Сашко-підліток передає поштарську сумку з листами зовсім дорослому Григор'єву. Діти-актори під оплески зали прощаються с глядачами і їх повільно, немов пелюстки квітки, закривають підняті пандуси, звільняючи сценічний простір. Акторську естафету підхоплюють дорослі герої.

Нову главу театрального роману відкриває блискучий номер – новорічний карнавал з ялинкою-гірляндою із кольорових лампочок та пишним феєрверком на катку ЦПКО. Актори з задоволенням катаються на ковзанах по льоду, що, як у казці, з'явився на сцені! Мажорний настрій, невгамовний ентузіазм та молодий темперамент цього номеру викликали невтримно бажання підспівувати та пританцьовувати. Піднесену атмосферу свята та іскрометної радості фантазія О.Гусенкова прикрасила майстерно виконаним степом – на лижах. Два відчайдухи-лижники були просто неперевершені. (Зазначимо, що всі масові танцювальні номери, найрізноманітніші за характером, відрізняє єдиний хореографічний стиль та естетизм. Органіка, легкість і оманлива простота дарують найяскравіші емоції залі. Глядач схиляється до думки, що інакше герої мюзиклу і не можуть існувати. Ця природність та майстерна техніка виконання – вищий пілотаж жанру).

Катя представляє хлопцям свою подругу Кіру (Ю.Свірідова) та запрошує своїх друзів на чашку чаю. Сашко Григор'єв бачить у квартирі Татаринових макет шхуни "Свята Марія", портрет моряка і випадково дізнається про батька Каті – капітана Татаринова та зниклу експедицію. Він згадує старий лист з поштарської сумки і поспішає за ним, розуміючи, що автор цього листа – чоловік Марії Василівни і батько Каті.

Але Сашка випереджують Микола Антонович та Ромашов. Заздрість до щастя брата з коханою дружиною, бажання за будь-яку ціну зробити її своєю, штовхнули Миколу Антоновича на безчестя та зраду. Боягузтво бути викритим і покараним за загибель експедиції "Святої Марії", організація якої була доручена йому, вимушує Миколу Антоновича викрасти і знищити сторінку листа капітана Татаринова, де названо ім'я зрадника. Марія Василівна тільки рік тому нарешті стала його дружиною і він страшенно боїться втратити її назавжди. Здійснити новий злочин йому допомагає підлий Ромашов. Проте Сашко Григор'єв, так і не знайшовши зниклу сторінку, читає її текст напам'ять. Він згадує незрозумілий дивний підпис наприкінці листа, в якому Марія Василівна відразу впізнає улюблене прізвисько капітана "Монтигомо – Ястребиный Коготь", відоме тільки їм двом. Дізнавшись страшну правду, вона кінчає життя самогубством.

Всі звинувачують Григор'єва в смерті матері Катерини. Микола Антонович, назвавши його "підлим наклепником", запевняє всіх, що визнає тільки звинувачення самого капітана Татаринова.

"Катя! Ти мені віриш?" – з надією звертається юнак до дорогої для нього дівчини, проте Катя мовчить. Спустошений, обмовлений, Сашко вирішує стати льотчиком і відшукати сліди експедиції, яка загинула, щоб довести свою правоту. Його арія поступово набирає рішучості та впевненості. Помости-пандуси, немов крила літака, піднімають і несуть героя до нових випробувань на зрілість.

Друга дія починається з навчального польоту: блакитне небо, пропелери літаків і команда веселих пілотів, які, затамувавши подих, слідкують за фігурами вищого пілотажу відчайдушного Григор'єва. Ще один карколомний віраж над головами – і товариші по службі розпластані по землі. Починається один з хитів "Норд-Осту" – номер "Льотчики" із шикарним степом п'яти льотчиків та трьох техніків з незабутнім приспівом: "Крило моє-є!". Майстерна робота ансамблю акторів цієї масової сцени викликає живу реакцію публіки, овації і бажання співати разом з ними "крило моє-є!". Це – прикраса вистави.

Мужність і готовність молодого пілота експериментувати, відточувати техніку оцінює сам Валерій Чкалов (у романі – льотчик Ч.) і надихає героя здійснити його мрію.

Безшумна трансформація і на сцені з'являється інтер'єр московської комунальної квартири – дверцята кімнат-вуликів, загальний санвузол з сидушками для унітазу і немовби живі герої М.Зощенка чи А.Аверченка. Татарин у сімейних трусах і національному халаті, жвава дамочка бальзаківського віку в кімоно, сусідка-скандалістка з дошкою для прання та інші яскраві індивідуальності, перелякані: з їх громадського унітазу "дивляться два ока!" якоїсь невідомою тварюки. Тямущі мешканці комуналки здогадуються, що це Жукови розвели в квартирі зоосад! Саме до нього, занудибіолога, справжнього друга дитинства та юності, і прибуде бравий льотчик Григор'єв. Саме Жуков і його дружина Кіра підштовхнуть Сашка нарешті зустрітися з Катею після довгої дев'ятирічної розлуки, а готовність героя-льотчика зателефонувати коханій дівчині рішуче підтримує весь галасливий колектив. І Сашко наважується. "Ай, молодца!" – безпосередній і такий по-дитячому радісний вирок сусіда-татарина просто поглине хвиля оплесків.

Тим часом у квартирі Татаринових Ромашов у новенькому костюмі при повному параді і з квітами рішуче налаштований освідчитися Каті. Але дзвоник – і дівчина, нарешті почувши голос коханого Сашка, без жодних пояснень, миттєво зникає з дому, поспішаючи на побачення. Заінтригований та приголомшений поведінкою Каті, невдаха жених жартома плюхається спиною на сцену і завмирає з букетом квітів на грудях, наче небіжчик. Микола Антонович, пов'язаний з ним минулими "грішками" і бажаючий бачити його членом родини, пригадує про несподівану появу в "Головпівнічморшляху" якогось Григор'єва". Ромашов наказує Миколі Антоновичу зробити все, щоб Сашко зник із Москви.

Літній зелений парковий краєвид з підвісними мостами, під якими клубочиться легкий туман – чудове місце для зустрічі закоханих. Сюди приходять молоді пари, серед них Сашко і Катя. Коханням наелектризована сценічна атмосфера, але мужній льотчик ніяк не може вимовити жадані заповітні слова... Що з ним? "Що я несу-у-у!" – у розпачі промовляє він і хор вторить: "Що він несе-е?!" Самоіронія, вміння героїв побачити себе з боку, відсторонено, надає дії психологічної достовірності, багатошаровості. Закінчується сцена номером "Стривожене серце" у виконанні дуету Каті та Сашка.

"Головпівнічморшлях". Спущені пандуси – коридори державної установи, над ними гігантська мапа Півночі. Північний Льодовитий океан, полюс, безмежні простори... Десь там серед безгомінних арктичних широт в напрямку норд-ост зникла експедиція капітана Татаринова.

Поступово ділове життя держустанови набирає обертів. Службовці, відвідувачі, поодиноко заблукалі представники малих народів Крайньої Півночі – пульсує ритм робочого дня. А як неперевершено віртуозно цей ритм вміють підтримувати секретарки, бухгалтерки та інші "делопутки" 30-х рр. приголомшений глядач оцінює за декілька наступних секунд. Друкарська машинка, рахівниця, прес-пап'є, арифмометри, канцелярсь-

кий папір – все це грає і оживає у руках цих залізних леді радянського бюрократизму, відбиваючи ритм хвацької чечітки. "У всьому повинна бути міра" відтворюють оголені стрункі ніжки небачені па чи то канкану, чи то чарльстону "чарівниць", що сидять на робочих стільцях. (Яскрава фантазія хореографа О. Богданович, постановника чечітки Олега Гусенкова і режисера з пластики Сергія Лобанова подарувала ще один незабутній номер на "біс!".) Так, насправді дуже непросто прорватися Сашку Григор'єву через цей заслон бюрократії. Але скромному льотчику це вдається. Серед довгих коридорів "Головпівнічморшляху" він зустріне своїх давніх "друзів" – Миколу Антоновича і Ромашова, підла сутність яких не змінилася. І якщо Ромашов – нікчема і шантажист, якого не поважає навіть Микола Антонович, то він сам – ворог. Ю. Мазухін переконливо створює образ постарілого літнього Татаринова, котрий на очах перетворюється в жорстокого і серйозного противника, інтриги якого стануть на заваді планів Сашка.

На вокзалі перед вагоном потягу Григор'єв прощається з родиною Жукова, Корабльовим. Микола Антонович перешкодив здійсненню його мрії про пошукову експедицію по слідах "Святої Марії", але друзі вірять – він не відступиться. В останню мить з'являється Катя, і нарешті лунають слова кохання. Катя з бабусею вирішили переїхати до Ленінграду і розпочати нове життя. Дівчина буде чекати свого коханого. Радість переповнює юнака – акробатичний трюк – і щасливий Сашко заскакує в останній вагон потягу, що відправляється. Фінал сцени – ансамбль проводжаючих "Це – любов!". Всі герої, такі різні за віком, положенням, національністю, щирі в своїх почуттях – вони вірять в своє радісне завтра.

А завтра буде війна. Бомбардування, блокадний метроном, що вимірює хвилини життя, заграва над Ленінградом – комп'ютерні технології на гігантському екрані відтворюють атмосферу блокадної трагедії. Ледь-ледь відчутне тепло старенької буржуйки. Тут знаходить Катю Ромашов. І досі закоханий у дівчину, він розповідає, що Сашко помер, але вона не вірить йому.

Арія Ромашова у роковому стилі мабуть не може не асоціюватися з арією Іуди з "Ісуса Христа – суперзірки". Боягуз Ромашов наодинці ще раз переживає свою помсту ненависному супернику Григор'єву, якого зрадив і залишив помирати. Оголена темна сцена і в скупих проблисках світла жалюгідна людська істота, що нагадує звіра, котрий кидається, потрапивши до пастки. По ходу арії-монологу світлова партитура буде ускладнюватися, характер її суттєво відтінятиме стан Ромашова, а червоні вкраплення-спалахи на руках чи обличчі злочинця нагадуватимуть краплини крові. Рваний темпоритм, зростаючий драматизм спогадів, широка гамма емоційних відчуттів, внутрішніх мотивів – переконливо передається актором і вокально, і пластично. Змістовна кульмінація сцени – виправдання власної підлості як зойк відчаю: "Я не вбивав!!! Він сам…".

І звучить одна з найкращих у виставі арія Каті у блокадному Ленінграді, яка ллється просто з серця. Починається вона піано, лірично, зворушливо, як колискова (згадується колискова з "Гусарської балади" Т.Хреннікова). Перед нами, бліда, безсила, змерзла Катя. Її струнка постать немовби скута полоном важких складок-брижів довгої темно-свинцевої хустки, що нагадує похмуре блокадне небо. Пропускаючи через себе кожне слово, проживаючи кожну думку, актриса майстерно проводить свою героїню через поліфонію почуттів, в якій одна домінанта – кохання, що сильніше за смерть. І вже немає блокади, бомбардування, страждань, – є лише всепереможна сила великого людського дару. Темрява відчаю і безвиході зникає, плечі звільнені від обійм-полону, жінка-мадонна співає гімн любові.

Виконавиця ролі Каті – харизматична Катерина Гусєва, випускниця Щукінського училища, створила одну з ключових сцен, емоційну кульмінацію вистави, хоча верхні ноти далися молодій актрисі непросто. Її майстерне володіння мистецтвом переживання і сценічний шарм, компенсували відсутність сильного вокалу.

Безнастанний дзвін, як набат, дзвоника у московській квартирі Татаринових. На порозі – Григор'єв. Поранений, кинутий напризволяще Ромашовим, льотчик вижив. Сашко застає паралізованого та онімілого Миколу Антоновича, покараного самою долею, його тепер доглядає Ромашов. Григор'єв пробачає цьому негіднику його підлість. Але той на останок завдає страшного удару: Катя загинула в Ленінграді.

За Полярним кругом. Північне небо ледь підсвічено блідими променями скупого сонця. Звучить бадьора, динамічна тема "Море німе, як риба" з картини "Пристань" з першої дії. Стійбище ненців. Ці представники малих народів Півночі в традиційних візерунчатих малицях спостерігають бій у повітрі і на морі та бояться більш за все, як би тріску не злякали. Світлове вирішення сцени постійно змінюється – від теплої гами, сповненої радості життя цих безпосередніх дітей природи, танцюючих і співаючих, до холодної, тривожної, що нагадує про суворий час. Раптом ненці (разом з глядачами) завмирають. Наближається приголомшливий зростаючий зойк… Гудуть пропелери і з під самих колосників прямо на сцену пікірує справжній бомбардувальник. Цей неймовірний технічний атракціон викликає в аудиторії просто шок. Екіпаж капітана Григор'єва на підбитому бомбардувальнику благополучно здійснює вимушене приземлення в стійбищі ненців.

Серед дерев'яних матеріалів, які приносять для ремонту літака, Сашко побачив багор зі шхуни "Свята Марія", його знайшли місцеві жителі на березі, як і судовий журнал, який він не міг не впізнати.

Мрія Сашка збулася. Тепер у нього є всі докази злочину Миколи Антоновича. Звучить романсова тема з початку вистави: "Там, на краю землі". Але без Каті все це вже неважливо.

Льотне містечко. Під веселу мелодію "Льотчиків" один з членів відважного екіпажу ділиться враженнями після героїчного бойового вильоту. З'являється капітан Григор'єв, в руках у нього бойова нагорода. Товариші радіють, що екіпаж вижив. Капітан же виглядає відчуженим і сумним. Дивує прохання пройти на КПП – там хтось чекає на нього: "Я нікого не чекаю!".

Розкішне волосся, стрункa, граціозна статура, красуня в білому, як мрія із снів… До нього в обійми кидається його Катя. А може це марення… Завдяки Корабльову, Катя знайшла Сашка за Полярним кругом. Вони знову разом.

Звучить тема "Там, на краю землі". Катя і Сашко відкривають судовий журнал – історія оживає перед ними.

І ось останній акорд вистави. Поворотне коло дибиться, дує норд-ост і розколоті крижані глиби, заворожуючи фантастичним сяйвом, звільняють остов "Святої Марії". З під планшету сцени велично підіймається легендарний корабель капітана Татаринова. Це незабутнє видовище – "Святій Марії" зала аплодує стоячи. Звучить фінальний хіт "Там, на краю землі" у виконанні всіх учасників вистави.

Наукова новизна роботи полягає в утвердженні значення європейського "мюзиклового буму" кінця XX – початку XXI ст. як нового етапу розвитку сучасного театрально-музичного мистецтва, зокрема російського мюзиклу "Норд-Ост" як вдалої моделі поєднання західних технологій створення і прокату видовищної форми з традиціями системи ілюзорного театру.

Висновки. Мюзикл "Норд-Ост" відкрив нову сторінку в історії сучасного російського театру, продемонструвавши високий художній рівень постановочної і виконавської культур; акторський універсалізм всіх учасників вистави – як дорослої, так і дитячої трупи, успішний дебют молодої когорти акторів "легкого жанру", серед яких виконавці головних ролей – Катерина Гусєва, Антон Карцев, Олексій Россошанський, Олег Кузнєцов; наявність новітніх технологій та оволодіння практикою бродвейського маркетингу. Проте вистава підкорювала не так новітніми сценічними технологіями, "атракціоном", іншими театральними ефектами, як азартом, старанністю акторів, простотою режисерського вирішення і виразністю дійства.

"Норд-Ост" сприяв подальшому розвитку жанру на російській національній основі, так, наприклад, було створено мюзикли "12 стільців", "Веселі хлоп'ята", "Губи" (за романом В.Набокова "Камера обскура"), "Країна кохання" (за "Снігуронькою" М.Островського) та інші.

"Норд-Ост", поєднавши російські театральні традиції і запозичену західну продюсерську модель, довів глядачам, що мюзикл говорить про найважливіше і значиме доступною художньою мовою, вміє розкрити своїми виражальними засобами вершини літературної класики. Як видовищне дійство, він приваблює аудиторію глядачів, особливо молодь, і, як поліфункціональний жанр, крім виховної, гедоністичної, естетичної функцій виконує ще одну надзвичайно важливу – пізнавально-евристичну.

Література

1. Варгафтик А. Для лохов и копенгагенов / А. Варгафтик // Театр. – 2002. – № 1. – С. 12–14.
2. Давыдова М. Дан приказ на северо-восток. В Москве появился мюзикл "Норд-ост" / М. Давыдова // Время новостей. – 2001. – 18 окт. – С. 7.
3. Игнатов Б. Создаем собственную классику. Мюзикл "Норд-Ост" // Большой. – 2002. – № 1. – С. 70–71.
4. Кичин В. Призрак мюзикла. Два капитана начнут новую жизнь русского театра / В. Кичин // Известия. – 2001. – 31 июля. – С. 9.
5. Крижевский А. Главсерморпуть пляшет. Мюзикл "Норд-Ост" намеревается быть заразным / А. Крижевский // Независимая газета. – 2001. – 24 октября. – С. 8.
6. Потапова Н. Мюзикл шагает по Москве ("Норд-Ост" и "Нотр-Дам") / Н. Потапова // Петербург. театр. журн. – 2002. – № 28. – С. 125–128.
7. Театральный дневник Григория Заславского // Новый мир. – 2002. – № 11. – С. 198–203.

References

1. Vargaftik, A. (2002). For suckers and Copenhagen. Teatr, 1, 12–14 [in Russian].
2. Davyidova, M. (18 Oct. 2001). There is an order to the north-east. The musical "Nord-Ost" appeared in Moscow, Vremya novostey [in Russian].
3. Ignatov, B. (2002). We create our own classics. Musical "Nord-Ost". Bolshoy, 1, 70–71 [in Russian].
4. Kichin, V. (31 Jul. 2001). The ghost of the musical. Two captains will begin a new life of Russian theater, Izvestiya [in Russian].
5. Krizhevskiy, A. (24 Oct. 2001). Glavsremmorput dances. The musical "Nord-Ost" intends to be infectious, Nezavisimaya gazeta [in Russian].
6. Potapova, N. (2002). The musical moves around Moscow ("Nord-Ost" and "Notre Dame"). Peterburgskiy teatralnyiy zhurnal, 28, 125–128 [in Russian].
7. Theater Diary of Grigory Zaslavsky (2002). Novyiy mir, 11, 198–203 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2017 р.

УДК 22+783.658(47)

Зосім Ольга Леонідівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
olgazosim70@gmail.com

БІБЛІЙНІ ТЕКСТИ ЯК ДЖЕРЕЛО СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСЕННОСТІ

Мета роботи. У дослідженні висвітлено вплив біблійних текстів на розвиток східнослов'янської духовної пісенності кінця XVII – початку XXI століття. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні історико-культурного, текстологічного, аналітичного методів, які дали змогу з'ясувати особливості рецепції біблійних та євангельських текстів у східнослов'янській духовно-пісенній традиції кінця XVII – початку XXI століття. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше в українській науці було висвітлено вплив текстів Св. Письма на розвиток східнослов'янської духовної пісенності від бароко до сучасності. **Висновки**. Жанр біблійної пісні набув поширення наприкінці XVII століття як різновид псалтирних пісень та пісень на гімнографічні тексти. Біблійні пісні культивувалися у Московській державі (ново-єрусалимські піснетворці, Симеон Полоцький), на українсько-білоруських землях вони були невідомі. Біблійні тексти у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі представлені поетичними парафразами книги Пісня над піснями та циклом з десяти біблійних пісень; останній твір апелює до східнохристиянського гімнографічного жанру канону і не має аналогів в Західній Європі.

Ключові слова: східнослов'янська духовно-пісенна традиція, біблійні тексти, євангельські тексти, творчість Симеона Полоцького, поетичні парафрази.

Зосим Ольга Леонидовна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Библейские тексты как источник восточнославянской духовной песенности

Цель работы. В исследовании освещено влияние библейских текстов на развитие восточнославянской духовной песенности конца XVII – начала XXI века. **Методология** исследования заключается в сочетании историко-культурного, текстологического, аналитического методов, которые позволили выяснить особенности рецепции библейских и евангельских текстов в восточнославянской духовно-песенной традиции конца XVII – начала XXI века. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке были рассмотрены влияние текстов Св. Писания на развитие восточнославянской духовной песенности от барокко до современности. **Выводы**. Жанр библейской песни получил распространение в конце XVII века как разновидность псалтырной песни и песни на гимнографические тексты. Библейские песни культивировались в Московском государстве (ново-иерусалимские песнотворцы, Симеон Полоцкий), на белорусско-украинских землях они были неизвестны. Библейские тексты в восточнославянском духовно-песенном репертуаре представлены поэтическими парафразами книги Песнь Песней и циклом из десяти библейских песен; последнее произведение апеллирует к восточнохристианскому гимнографическому жанру канона и не имеет аналогов в Западной Европе.

Ключевые слова: восточнославянская духовно-песенная традиция, библейские тексты, евангельские тексты, творчество Симеона Полоцкого, поэтические парафразы.

Zosim Olga, *PhD in Arts, associate professor, associate professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Biblical texts as a source of East Slavonic sacred song tradition

The purpose of the research. The study highlights the influence of biblical texts on the development of the East Slavonic sacred song of the end of the 17th – the early 21st century. Research **methodology** consists in a combination of historical, cultural, textual and analytical methods that allowed to find out specifics of perception of biblical and evangelical texts of the East Slavonic sacred song tradition of the end of the 17th – the early 21st century. **Scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian science the influence of the texts of Holy Scripture on the development of the East Slavonic sacred song tradition from Baroque to contemporary was highlighted. **Conclusions**. Biblical song became popular in the end of the 17th century as a kind of Psalter songs and songs in hymnographycal texts. In Moscow state Biblical songs (New Jerusalem songwriters, Simeon Polotsky) were cultivated, at the Ukrainian-Belarusian lands they were unknown. Biblical poetic paraphrases in East Slavonic sacred song repertoire are presented by poetic paraphrases of Song of Songs of Solomon and the cycle of ten biblical songs; last work appeals to Eastern Christian hymnographycal genre of canon and therefore is unique in Western Europe.

Keywords: East Slavonic sacred song tradition, the biblical text, the Gospel texts, creativity of Simeon Polotsky, poetic paraphrases.

Актуальність теми. Біблійні тексти є основою гімнографії в західно-християнській та східнохристиянській церковних традиціях. Тексти Старого Заповіту, поряд з євангельськими та псалтирними, є

© Зосім О. Л., 2017

частиною латинської гімнографії офіція, серед них – так звані ка́нтики (пісні), що співаються на денних та нічних служіннях поруч із псалмами. Біблійна поезія також є складовою текстів пропрія меси. У гімнографії східного обряду біблійні тексти входять до складу низки піснеспівів, використовуються також вільні парафрази біблійної поезії: так, наприклад, в основу канону покладено вісім старозаповітних і один новозаповітний текст. Піснеспіви протестантів апелюють до і старозаповітної, і до новозаповітної тематики. Зазначимо однак, що у богослужінні протестантів, окрім читань, не використовуються власне біблійні тексти, хоча протестантські піснеспіви апелюють до подій, викладених у Св. Письмі, чим суттєво різняться від католицької та православної традиції, де гімнографія органічно включає короткі або розлогі уривки зі Св. Письма у перекладах латинською, церковнослов'янською або іншими мовами. Щодо східнослов'янської духовної пісенності, то вона звертається до біблійних текстів значно рідше, ніж, наприклад, до псалтирних або гімнографічних, однак, попри меншу популярність поетичних парафраз біблійних текстів, цей доволі невеликий, але цікавий пісенний шар є репрезентативним для східнослов'янській духовно-пісенній традиції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед музикознавців, що зверталися до вивчення біблійної пісенності, треба передусім зазначити білоруську вчену Л. Костюковець [5] та російську дослідницю О. Васильєву [1], які у своїх розвідках детально дослідили пісенні парафрази біблійної Пісні над піснями, створені ново-єрусалимськими піснетворцями. О. Васильєва здійснила їх публікацію у додатку до своєї статті, де зіставлено тексти пісенних парафраз Пісні над піснями та відповідних розділів біблійного тексту в церковнослов'янському перекладі [1, 138–143]. Інші зразки біблійної поезії, зокрема біблійні пісні, додані до "Римованого Псалтиря" Симеона Полоцького, практично не висвітлені в музикознавчій науці, хоча неодноразово згадуються в науковій літературі. Також вплив біблійних текстів не досліджувався у духовно-пісенній поезії побарокової доби, зокрема у сучасній піснетворчості різних християнських конфесій.

Мета статті – висвітлити вплив біблійних текстів на розвиток східнослов'янської духовної пісенності кінця XVII – початку XXI століття у її національному та конфесійному розмаїтті.

Виклад основного матеріалу. У східнослов'янській духовно-пісенній традиції старозаповітні тексти доволі рідко ставали основою пісенного репертуару. Серед цікавих прикладів використання біблійних текстів у піснях з мінімальними змінами оригіналу вкажемо на пісенні парафрази книги Пісня над піснями, що належали перу анонімних авторів ново-єрусалимської школи (кінець XVII століття). О. Васильєва, публікуючи ці тексти, зауважує, що "ново-єрусалимські піснетворці прагнули зберегти біблійний текст слово в слово, послідовність мотивів, повтори і перегук образів, складну граматику. Вони дозволяли собі додавати тільки нейтральні зв'язки, деякі пояснювальні конструкції, причому мета цих операцій була не в роз'ясненні тексту, а в конструкції строфи" [1, 132]. Як зразок роботи ново-єрусалимських піснетворців з біблійними текстами наведемо фрагмент з публікації О. Васильєвої (уривок поетичного переспіву шостого розділу Пісні над піснями, праворуч – церковнослов'янський текст Біблії [1, 143]).

Едина убо голубица моя, Милость бо ея есть совершенная, Родившую избранная самая.	Едина есть голубица моя, совершенная моя … избранна есть родившей ю.
Сионския ю дщери увидеша, И вси купно ю возблаговолиша, Наложницы з царица восхвалиша.	Видеша ю дщери и ублажиша ю, царицы и наложницы, и восхвалиша ю.

Близьким до описаного вище типу адаптації текстів Св. Письма були парафрази біблійних пісень Симеона Полоцького, записані як додаток до "Римованого Псалтиря". Цикл з 10-ти пісень було створено на основі біблійних фрагментів, покладених в основу канону як жанру церковної гімнографії. Як відомо, жанр канону налічує дев'ять пісень, створених на основі біблійних текстів (Вих 15:1–9; Втор 32:1–33; 1 Цар 2:1–10; Ав 3:1–9; Іс 26:9–20; Йона 2; Дан 3:26–46; Дан 3:52–88; Лк 1:46–55, 68–79); з часом другу пісню канону було вилучено. У каноні як гімнографічному жанрі лише інципітні строфи (ірмоси) пісень спиралися на визначені біблійні тексти, тоді як тропарі розвивали тему церковного свята або розповідали про святого, на прославлення якого канон було створено. В парафразах Симеона Полоцького використано усі 9 біблійних текстів; останній текст було розбито на дві частини – пісню Богородиці (Лк 1:46–55) та пісню Захарії (Лк 1:68–79), тому текстів стало 10. На відміну від канону, де біблійні тексти були лише точкою відліку для творчості гімнографа, Симеон Полоцький робить поетичні парафрази саме біблійних текстів, які у Св. Письмі є піснями або молитвами біблійних персонажів, а за поетичною формою близькі до псалмів.

Наведемо інципітні строфи першої (за текстом Вих 15:1-2а) та сьомої (за текстом Дан 3:26-27а) біблійних пісень Симеона Полоцького за рукописом 1687 р. з бібліотеки Академії наук Росії (БАН Росії, ф. 85 (зібрання книг Петра I), А 66, 177 зв. – 178; 184 зв. – 185; праворуч – церковнослов'янський текст Біблії):

Поим Господу, ибо славно прославися,
С конми полк и всадников в мори потопися,
Он нам сільний Помощник бысть і Покровитель,
От гонящих супостат, в чюдесѣх Спаситель.

Поим Господеви, славно бо прославися,
Коня и всадника вверже в море.
Помощник и Покровитель
Бысть мнѣ во спасеніе.

Господи Отец наших, Благословен еси,
Хвально славно имати вовѣк до небеси,
Яко праведен еси во всѣх сотвореных,
Нам истинен в дѣлѣх Тобою явленных.

Благословен еси, Господи, Боже отец наших,
Хвально и прославлено имя Твое во вѣки,
Яко праведен еси о всѣх, яже сотворил
еси нам, и вся дела Твоя истинна.

Цікавою є й пісенна адаптація пісні Богородиці ("Величає душа моя Господа", Лк 1:46–55) Симеона Полоцького: до євангельського тексту додано поетичний парафраз приспіву "Честнѣйшую херувим и славнѣйшую без сравненія Серафим …", який є гімнографічним текстом, що долучається до церковного канону на утрені (БАН Росії, ф. 85 (зібрання книг Петра I), А 66, 186 зв. – 187):

Величит душа моя Господа всѣх Бога,
И бысть о Бозѣ Спасѣ радость зѣло много духу моему.
Честнѣйшую всѣх херувимов
І славнѣйшую серафимов,
Кромѣ всякаго сравненїя
Родившую без істлѣнїя Божїе слово
Дѣву знаем, Богородицу величаем.

Відмітимо різницю підходів Симеона Полоцького у парафразах біблійних та псалтирних текстів. Нагадаємо, що поетичні переспіви Псалтиря Симеона Полоцького часто доволі далеко відходили від оригінального церковнослов'янського тексту, тоді як у ново-єрусалимських псалтирних піснях до нього додавалися лише деякі слова та змінювалися граматичні конструкції для "прилаштування" біблійних текстів до форм силабічної поезії. Щодо інших старозаповітних текстів, то ново-єрусалимські піснетворці у поетичних парафразах Пісні над піснями використовували той самий метод, що і у псалтирних піснях, тоді як Симеон Полоцький по-різному підходить до інтерпретації псалмів та біблійних пісень: перші він перекладає більш вільно з точки зору збереження оригінальних текстів (зменшує кількість строф, відходить від точного слідування першоджерелу), тоді як у біблійних піснях його метод адаптації близький до підходу ново-єрусалимських піснетворців.

Відмінність підходів Симеона Полоцького до парафраз близьких за змістом текстів є очевидною, проте не завжди зрозумілою сучасній людині, оскільки і біблійна, і псалтирна поезія є спорідненою і за змістом, і за формою. Ймовірно, мав значення той факт, що ці біблійні тексти сприймалися у контексті літургічної поезії, а, отже, були свого роду позацерковними аналогами богослужбових текстів. Таке припущення підтверджує і той факт, що твір Симеона Полоцького завершувався не біблійними піснями, а "Місяцесловом" (місяцеслови були популярними і у ново-єрусалимських піснетворців) – циклом з 12-ти пісень, в яких у поетичній формі згадувалися імена та діяння святих на кожен місяць. Відповідно, в обох циклах поет орієнтувався на церковну традицію, що підтверджує додавання до дев'ятої пісні гімнографічного тексту ("Честнѣйшую херувим …"), хоча самі твори, як відомо, не призначалися для богослужіння, а індивідуального читання, співу та молитви. Можливо, на появу такого роду поетичних переспівів біблійних текстів непрямо вплинула традиція стихів покаянних (позабогослужбових творів, що культивувалися у монастирях, які за змістом і формою наслідували церковну гімнографію), широко розповсюджених в Московській державі у XV столітті. Принаймні, підхід до адаптації біблійної поезії був близький у авторів духовних віршів та ново-єрусалимських піснетворців, а також у Симеона Полоцького у біблійних піснях.

Відзначимо ще одну деталь: псалтирна поезія Нового часу є витвором суто західним, її культивували передусім протестанти. Щодо безпосереднього взірця "Римованого Псалтиря" Симеона Полоцького, то ним став "Давидів Псалтир" ("Psałterz Dawidów") Я. Кохановського – твір, який не був богослужбовим ані у протестантському, ані у католицькому розумінні, а спирався на гуманістичні ренесансні традиції. Тож зразок, від якого відштовхувався Симеон Полоцький, був далекий від будь-якої церковності. Щодо циклу біблійних пісень, то тут поет орієнтувався не на світський за формою твір, а на традиції східнохристиянської літургічної поезії, що сприяло посиленню церковного начала

в поетичних парафразах біблійних пісень. Ймовірно також, що саме орієнтація на церковну традицію у біблійних парафразах Симеона Полоцького призвела до того, що ці твори швидко вийшли з ужитку, тоді як низка псалмів з "Римованого Псалтиря" з музикою В. Титова або анонімних російських композиторів співалися ще у XIX столітті.

Тексти біблійних пісень канону продовжували перекладатися в Росії і в XVIII столітті. В. Тредіаковський у другому томі видання "Сочинений и переводов как стихами так и прозою Василья Тредиаковского" (1752) у розділі "Оды божественные" опублікував 10 псалтирних та 11 біблійних пісень. До 10 біблійних текстів, покладених в основу канону, поет долучив пісню Девори (Парафразис песни Девворины, Суд 5:1-31, див. публікацію текстів у [8]). Класицистичні вірші В. Тредіаковського вже далекі від церковнослов'янського біблійного тексту, однак вони у певному сенсі продовжують традицію Симеона Полоцького щодо культивування жанру біблійних пісень канону, хоча і в інших історичних умовах. В. Тредіаковський прагнув, щоб його поезія була співаною, як у його знаменитого попередника, однак, як і псалтирні пісні, біблійні парафрази В. Тредіаковського не увійшли до російського духовно-пісенного репертуару, і традиція співаних поетичних парафраз біблійних пісень канону завершилася у XVII столітті твором Симеона Полоцького. У XVIII–XIX століттях в Росії були відомі лише поетичні тексти на біблійні сюжети і дуже рідко траплялися випадки поетичних парафраз біблійних пісень [6], усі вони репрезентували світський поетичний напрямок й спиралися на традиції поезії класицизму та романтизму.

Зазначимо, що аналогів переспівів біблійної поезії, описаних вище, українсько-білоруська традиція не знала. Попри те, що Симеон Полоцький був білорусом, навчався у Києво-Могилянській академії, а частина ченців у Новому Єрусалимі мали білоруське походження, тип адаптації біблійних текстів став репрезентативним саме для російської традиції, і його аналогів ми не знаходимо в українсько-білоруській. Серед причин – культивування духовної пісенності передусім серед мирян, використання у пісенному репертуарі переважно староукраїнської (старобілоруської), а не церковнослов'янської мови. В українських та білоруських рукописних пісенниках XVIII–XIX століть не представлено жодної біблійної пісні, відсутні й поетичні цикли, створені на основі біблійних пісень канону, хоча багато творів українського та білоруського духовно-пісенного репертуару так чи інакше апелюють до біблійних і євангельських сюжетів. Так, в українських духовних піснях згадується вигнання Адама з раю, народження, хрещення, страждання, смерть, воскресіння, вознесіння Ісуса Христа, зішестя Св. Духа. Втім, ці твори лише спираються на описані події зі Св. Письма, у самих же піснях будь-які фрагменти біблійних або євангельських текстів відсутні. Якщо у піснях є якісь текстові запозичення та алюзії, то вони узяті передусім з церковної гімнографії. Щодо християнських народних пісень, яких багато в українському, білоруському, російському фольклорі, то там також представлені біблійні та євангельські сюжети, що оповідають основні моменти історії спасіння, зокрема життя та діяння Ісуса Христа. Вони тематично близькі до духовних пісень книжного походження, хоча у їх текстах трапляються й апокрифічні мотиви, що віддаляє їх від церковної традиції. Споріднює церковні та фольклорні духовні пісні відсутність поетичних переспівів текстів Св. Письма, яку ми бачили у творчості барокових поетів. У церковній та фольклорній духовно-пісенній традиції XVIII–XIX століть відсутні зразки поетичних парафраз текстів Св. Письма, популярних у добу бароко, у зв'язку з переорієнтацією на відтворення основних моментів біблійної або євангельської історії, а не на буквальне слідування текстам Св. Письма.

Поновлення інтересу до біблійних текстів відбулося у XX столітті у зв'язку з трансформацією біблійної екзегези та актуалізацією оригінальних текстів Св. Письма в богослужінні католицької та протестантської конфесій. Якщо у добу бароко культивувалися поетичні переспіви Псалтиря та біблійних пісень, подібно до того, як у Середньовіччі популярності набули римовані офіції, які вийшли з ужитку у добу Відродження, то нині більш відповідним духу часу стає використання у піснеспівах оригінальних біблійних текстів, перекладених сучасними мовами.

У протестантському (баптистському) репертуарі XX – початку XXI століття біблійні пісні віршованого типу відсутні, хоча, наприклад, псалтирні пісні представлені невеликою кількістю зразків. Серед творів, що містять біблійні тексти, зазначимо такі (на прикладі українського баптистського пісенника "Євангельська пісня" (1988) [4]): 1) піснеспіви, тексти яких спираються на церковну гімнографію, які, у свою чергу, створені на основі біблійних або євангельських текстів (піснеспіви "Свят Господь Саваоф" (№ 46, першоджерело Іс 6:3, увійшло через церковну гімнографію) та "Слава на небі Богу" (№ 64, першоджерело Лк 2:14, увійшло через церковну гімнографію) на музику Д. Бортнянського); 2) піснеспіви, що використовують біблійні або євангельські тексти, які "вкрапляються" в авторський текст (№ 223 "Хто ввійде у царство?" Д. Воєводи містить текст нагорної проповіді (Мт 5:3-12); № 90 "О, смертний час" Ч. Леслі містить текст з Іс 53:3-6, де є згадка про Месію, що страждатиме). Зазначимо, що усі названі твори не належать до пісенного жанру, а є розгорнутими хоровими

композиціями на зразок хорового концерту, де текст на обов'язково має бути віршованим. Біблійних пісень строфічної форми збірник "Євангельська пісня" не має.

Зв'язок зі Св. Письмом у протестантських пісенниках може відтворюватися і через епіграфи, взяті з біблійних книг або Псалтиря. Так, у російській збірці "Гусли. Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения" (1928) [3], яку уклав І. С. Проханов, кожен музичний твір має епіграф зі Св. Письма, який є співзвучним тексту музичного твору. І хоча часто епіграфи підбиралися спеціально до вже написаних творів, саме музичні композиції стають свого роду тлумаченням біблійних та євангельських текстів, поданих як епіграфи.

У новоствореному на пострадянському просторі римо-католицькому репертуарі увагу приділено оригінальним біблійним текстам у сучасних перекладах, що співаються на богослужінні. Серед композицій, у яких використано біблійні та євангельські тексти, виділяємо: 1) переклади латинських літургічних піснеспівів, в основу яких покладено фрагменти Св. Письма, зі збереженням григоріанських мелодій (№ 69 "Кропите, небеса, свыше", текст за григоріанським піснеспівом "Rorate coeli desuper", створеним на основі Іс 45:8 [7, 158-159]); 2) речитативний (псалмодичний) спів біблійних або євангельських текстів, які обрамляються невеликим приспівом (№ 359 "Дух Господній", текст рефрену та псалмодії – фрагмент 2 Сам 23:2–7 [2, 542-543]); 3) поєднання латинських літургічних піснеспівів на основі Св. Письма та псалмодичного співу біблійних текстів (№ 260 "Я есмь воскресение и жизнь", текст приспіву – григоріанський антифон "Ego sum resurrection et vita", створений на основі Ів 11:25-26, текст псалмодії – пісня Захарії Лк 1:68–79 [7, 381-382]).

Втім, таких прикладів є менше десяти у збірках, що містять більше 300 літургічних творів, серед них – жодної пісні на віршований текст, створеної на основі біблійної поезії. Отже, жанр біблійної пісні, актуальний у XVII столітті, у XX – на початку XXI так і не було відроджено. Зазначимо, що літургічні пісні пов'язані з біблійними та євангельськими текстами, але використання останніх у богослужбових піснеспівах пісенної форми не є відтворенням (точним або видозміненим) текстів Біблії чи Євангелія, а лише викладом основних подій в оповідній формі, традиційній для пісенних творів. Самі ж тексти Св. Письма звучать на літургії у вигляді читань, фрагментів церковної гімнографії ("Gloria", "Sanctus", "Agnus Dei", "Отче наш") або ж у піснеспівах непісенних форм.

Висновки. Для біблійної пісенності, культивованої на східнослов'янських землях, характерні такі риси:

1) жанр біблійної пісні був актуальним лише наприкінці XVII століття і сприймався як різновид псалтирних пісень та пісень, що спираються на гімнографію; у XVIII столітті як пісенний жанр він відходить з ужитку, хоча і представлений у літературі (В. Тредіаковський); у XX–XXI століттях жанр біблійної пісні не відроджується;

2) біблійні пісні культивувалися у Московській державі (ново-єрусалимські піснетворці, Симеон Полоцький), на українсько-білоруських землях біблійні пісні були невідомі;

3) на відміну від псалтирних пісень, які виникли у протестантському середовищі у XVI столітті й були репрезентантами протестантського духу в різноконфесійній Європі, біблійні поетичні парафрази, представлені переспівами книги Пісня над піснями та циклом з десяти біблійних пісень на основі текстів канону як жанру східнохристиянської гімнографії, репрезентують православну традицію і не мають аналогів в Західній Європі;

4) ново-єрусалимський експериментальний поетичний переспів біблійної книги Пісні над піснями є унікальним в історії східнослов'янської піснетворчості; поетичний цикл з десяти біблійних пісень канону після Симеона Полоцького було продовжено у літературі (оди В. Тредіаковського); останній твір репрезентує поетичний, а не пісенний напрямок поезії, що спирався на тексти Св. Письма;

5) у XX – XXI століттях у богослужбових книгах різних християнських конфесій, призначених для церковного співу, пісенні твори на віршовані парафрази біблійних книг (окрім Псалтиря) відсутні; зв'язок богослужбових піснеспівів зі Св. Письмом здійснюється через згадку основних подій, описаних у Біблії та Євангелії, використання фрагментів текстів Св. Письма у непісенних формах або епіграфів до піснеспівів; на відміну від барокової традиції, у сучасній літургічній музиці актуальності набувають новозаповітні (євангельські) тексти.

Література

1. Васильева Е. Е. "Песнь песней" новоиерусалимских песнотворцев / Е. Е. Васильева // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2011. – № 1. – С. 131–145.

2. Вгору серця. Церковний співник Римсько-католицької Церкви / [укладання та музичне редагування: Костянтин Бабенко; літературне редагування та художня обробка текстів: доктор філології Микола Луцюк]. – К., 2001. – 938 с.

3. Гусли. Сборник духовных песен с нотами для общего пения и хорового исполнения. Составил И. С. Проханов. – Л. : ВСЕХ, 1928. – 548 с.

4. Євангельська пісня. – К. : Видання республіканської ради Євангельських християн-баптистів, 1988. – 577 с.

5. Касцюкавец Л. П. Кантавая лірыка на тэксты "Песні песняў" / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі адраджэння: зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1994. – С. 207–221.

6. Коровин В. Л. Библейские темы в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века : дисс. … доктора искусствоведения : 10.01.01 "Русская литература" / В. Л. Коровин. – М., 2017. – 491 с.

7. Сборник церковных песнопений. – Рим-Люблин : Изд-во Святого Креста, 1994. – 533 с.

8. Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подг. Н. Ю. Алексеева. – СПб. : Наука, 2009. – 667 с. – (Лит. памятники).

References

1. Vasilieva, Ye, Ye. (2011). "Song of Songs" of New Jerusalem Songwriters. Gosudarstvo, religia, Tserkov v Rossii i za rubezhom, 1, 131–145 [in Russian].

2. Lift up your hearts. Church Hymn Book of Roman Catholic Church (2001). K. Babenko (Ed.). Kyiv [in Ukrainian].

3. Gusli. Collection of sacred songs with notes for general singing and choral performance (1928). I. S. Prokhanov (Ed.). Leningrad: VSECh [in Russian].

4. Evangelical Song (1988). Kyiv : Vydannya respublikanskoi rady Yevangelskykh khrystyyan-baptystiv [in Ukrainian].

5. Kastsyukavets, L. P. (1994). Kant lyrics to the texts of "Song of Songs". Pomniki mastatskay kultury Belarusi epokhi adradzhtnnya. S. V. Martstleu (Ed.). 207–221. Minsk [in Belarussian].

6. Korovin, V. L. (2017). Biblical themes in Russian poetry of the 18th – the first half of the 19th century. Doctor's thesis. Moskow [in Russian].

7. Collection of Church Chants (1994). Rome-Lublin: Izdatelstvo Svyatogo Kresta [in Russian].

8. Trediakovskiy, V. K. (2009). Compositions and translations in both verse and prose. N. Iu. Alekseeva (Ed.). Saint Petersburg : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2017 р.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В "KAMMERMUSIK 1958" Х.-В. ХЕНЦЕ: "DREI TENTOS" ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО

Цель работы. В статье выявляется специфика раскрытия поэтических образов Фридриха Гёльдерлина в гитарных пьесах "Drei tentos" из цикла "Kammermusik 1958" немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарных произведений Х.-В. Хенце, не изученных в музыкознании. Феноменологический анализ музыки затрагивает ее глубинные связи с поэтикой стихотворения Ф. Гёльдерлина "В милой синеве", древнегреческой мифологией, а также визуальными ассоциациями композитора. **Выводы**. В результате анализа современных пьес выявлены их жанровые взаимодействия со старинными испанскими образцами тьенто (ричеркаров), элементами модального мышления и полифонической техники. Обнаружены особенности ритмической организации музыкального текста, связанные с древнегреческой метрикой стиха в поэзии Ф. Гёльдерлина. Установлены ассоциации между смысловыми единицами поэтической и музыкальной речи, сопряжения элементов языка прошлого и современности.

Ключевые слова: немецкая гитарная музыка, творчество Х.-В. Хенце, "Drei tentos", поэтические образы, Ф. Гёльдерлин, древнегреческая мифология.

***Іванніков Тимур Павлович**, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Поетичні образи Ф. Гельдерліна в "Kammermusik 1958" Х.-В. Хенце: "Drei tentos" для гітари соло

Мета роботи. У статті виявляється специфіка розкриття поетичних образів Фрідріха Гельдерліна в гітарних п'єсах "Drei tentos" з циклу "Kammermusik 1958" німецького композитора Ханса Вернера Хенце. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що

© Иванников Т. П., 2017

4. Євангельська пісня. – К. : Видання республіканської ради Євангельських християн-баптистів, 1988. – 577 с.

5. Касцюкавец Л. П. Кантавая лірыка на тэксты "Песні песняў" / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі адраджэння: зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1994. – С. 207–221.

6. Коровин В. Л. Библейские темы в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века : дисс. … доктора искусствоведения : 10.01.01 "Русская литература" / В. Л. Коровин. – М., 2017. – 491 с.

7. Сборник церковных песнопений. – Рим-Люблин : Изд-во Святого Креста, 1994. – 533 с.

8. Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подг. Н. Ю. Алексеева. – СПб. : Наука, 2009. – 667 с. – (Лит. памятники).

References

1. Vasilieva, Ye, Ye. (2011). "Song of Songs" of New Jerusalem Songwriters. Gosudarstvo, religia, Tserkov v Rossii i za rubezhom, 1, 131–145 [in Russian].

2. Lift up your hearts. Church Hymn Book of Roman Catholic Church (2001). K. Babenko (Ed.). Kyiv [in Ukrainian].

3. Gusli. Collection of sacred songs with notes for general singing and choral performance (1928). I. S. Prokhanov (Ed.). Leningrad: VSECh [in Russian].

4. Evangelical Song (1988). Kyiv : Vydannya respublikanskoi rady Yevangelskykh khrystyyan-baptystiv [in Ukrainian].

5. Kastsyukavets, L. P. (1994). Kant lyrics to the texts of "Song of Songs". Pomniki mastatskay kultury Belarusi epokhi adradzhtnnya. S. V. Martstleu (Ed.). 207–221. Minsk [in Belarussian].

6. Korovin, V. L. (2017). Biblical themes in Russian poetry of the 18th – the first half of the 19th century. Doctor's thesis. Moskow [in Russian].

7. Collection of Church Chants (1994). Rome-Lublin: Izdatelstvo Svyatogo Kresta [in Russian].

8. Trediakovskiy, V. K. (2009). Compositions and translations in both verse and prose. N. Iu. Alekseeva (Ed.). Saint Petersburg : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2017 р.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В "KAMMERMUSIK 1958" Х.-В. ХЕНЦЕ: "DREI TENTOS" ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО

Цель работы. В статье выявляется специфика раскрытия поэтических образов Фридриха Гёльдерлина в гитарных пьесах "Drei tentos" из цикла "Kammermusik 1958" немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарных произведений Х.-В. Хенце, не изученных в музыкознании. Феноменологический анализ музыки затрагивает ее глубинные связи с поэтикой стихотворения Ф. Гёльдерлина "В милой синеве", древнегреческой мифологией, а также визуальными ассоциациями композитора. **Выводы**. В результате анализа современных пьес выявлены их жанровые взаимодействия со старинными испанскими образцами тьенто (ричеркаров), элементами модального мышления и полифонической техники. Обнаружены особенности ритмической организации музыкального текста, связанные с древнегреческой метрикой стиха в поэзии Ф. Гёльдерлина. Установлены ассоциации между смысловыми единицами поэтической и музыкальной речи, сопряжения элементов языка прошлого и современности.

Ключевые слова: немецкая гитарная музыка, творчество Х.-В. Хенце, "Drei tentos", поэтические образы, Ф. Гёльдерлин, древнегреческая мифология.

***Іванніков Тимур Павлович**, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Поетичні образи Ф. Гельдерліна в "Kammermusik 1958" Х.-В. Хенце: "Drei tentos" для гітари соло

Мета роботи. У статті виявляється специфіка розкриття поетичних образів Фрідріха Гельдерліна в гітарних п'єсах "Drei tentos" з циклу "Kammermusik 1958" німецького композитора Ханса Вернера Хенце. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що

© Иванников Т. П., 2017

дає змогу розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналізу гітарних творів Х.-В. Хенце, не вивчених в музикознавстві. Феноменологічний аналіз музики зачіпає її глибинні зв'язки з поетикою вірша Ф. Гельдерліна "У милій блакиті", давньогрецькою міфологією, а також візуальними асоціаціями композитора. **Висновки**. В результаті аналізу сучасних п'єс виявлено їх жанрові взаємодії зі старовинними іспанськими зразками тьєнто (річеркаром), елементами модального мислення і поліфонічної техніки. Наведено особливості ритмічної організації музичного тексту, пов'язані з давньогрецькою метрикою вірша в поезії Ф. Гельдерліна. Встановлено асоціацію між смисловими одиницями поетичної і музичної мови, поєднання елементів мови минулого і сучасності.

Ключові слова: німецька гітарна музика, творчість Х.-В. Хенце, "Drei tentos", поетичні образи, Ф. Гельдерлін, давньогрецька міфологія.

Ivannikov Tymur, *PhD in Arts, doctoral student of Theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine*

F. Hölderlin's poetic images in "Kammermusik 1958" by H.W. Henze: "Drei tentos" for guitar solo

The purpose of the work. The article reveals the specifics of the discovery of Friedrich Hölderlin's poetic images in the guitar pieces "Drei tentos" from the cycle of "Kammermusik 1958" by the German composer Hans Werner Henze. The research **methodology** is based on the use of phenomenological, comparative, structural and functional methods, which allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of the studying phenomenon. The **scientific novelty** of the research lies in the phenomenological approach to the analysis of guitar works by H.W.Henze, unstudied in musicology. Phenomenological analysis of music touches on its deep links with the poetics of F. Holderlin's poem "In a cute blue", with the Greek mythology, as well as the visual associations of the composer. **Conclusions**. As a result of the analysis, genre interactions with the ancient Spanish examples of tento (ricercar), elements of modal thinking and polyphonic technique were revealed. The features of the rhythmic organization of the musical text associated with the ancient Greek metric of the verse in the poetry of F. Hölderlin are traced. Associations between the semantic units of poetry and musical speech and the conjugation of the elements of the language of the past and the present are established

Keywords: German guitar music, creativity of H. W. Henze, "Drei tentos", poetics images, F. Hölderlin, Greek mythology.

Актуальность темы исследования. Изучение "Drei tentos" для гитары соло из цикла "Kammermusik 1958" современного немецкого композитора Ханса Вернера Хенце является весьма перспективным. Оно вписано в контекст развития национальной гитарной школы XX столетия и представляет значительный интерес для современного исполнителя-гитариста. Актуальность выбранной темы обусловлена дефицитом отечественных музыковедческих работ в данном научном секторе. Частично он восполняется зарубежными публикаций последних лет. В них содержатся краткие очерки о композиторе (А. Буцко [1], В. Палмер-Фюшел [8]), упоминания о его гитарном творчестве (М. МакКалли [6], Т. Палмер [7]), а также аналитические наблюдения исполнителей (А. Бенсон [2], М. Хардинг [4]).

Цель статьи – выявить специфику раскрытия поэтических образов Ф. Гёльдерлина в гитарных пьесах "Drei tentos" из цикла "Kammermusik 1958" Ханса Вернера Хенце.

Изложение основного материала. Пути становления и развития немецкого гитарного искусства в XX столетии оказались во многом схожими с другими европейскими школами. В начале века музыка для гитары не получила должного внимания со стороны ведущих немецких композиторов и подпитывалась лишь творческими инициативами отечественных гитаристов. Это происходило из–за отсутствия крепкой многолетней преемственности в национальной исполнительской культуре, а также вследствие общего периферийного положения гитары относительно устоявшихся предпочтений в концертной и камерно-инструментальной музыке. Продолжатели классико-романтических традиций гитарного музицирования остались вдалеке от захлестнувшей Германию первой волны нововенского авангарда[1].

Одним из таких музыкантов был известный немецкий гитарист, педагог и композитор Генрих Альберт (1870–1950). К его неоспоримым заслугам можно отнести активную концертную и педагогическую деятельность, а также создание обширного дидактического материала, включавшего "Современную школу лютни", "Современный учебный курс художественной игры на гитаре" и ряд методических сборников упражнений для развития гитарной техники. Сочинения для гитары соло, в числе которых несколько сонат, сонатин и пьесы различной сложности, представляют собой типичные образцы классического направления. Сегодня они используются преимущественно в учебном репертуаре и концертных программах начинающих гитаристов.

Иная картина стала вырисовываться во второй половине XX века, когда наравне с Андресом Сеговией ведущие гитаристы-виртуозы – Д. Брим, Н. Йепес, А. Диас, Р. Сайнс де Ла Маса, Д. Вильямс, И. Прести, – стали активно пропагандировать гитарное искусство по всему миру, обрастая творческими контактами с маститыми композиторами.

Для немецкой школы гитарного исполнительства подобной крупной величиной стал Зигфрид Беренд (1933–1990). Известный гитарист, педагог и композитор положил начало широкой популяризации гитарного искусства в Германии. Многочисленные концертные турне, аудио-записи, мастер-

классы с привлечением талантливых музыкантов всего мира, активные усилия по внедрению гитары в программы обучения немецких музыкальных учреждений стали своего рода катализатором эволюционных процессов, сделавших немецкое гитарное образование одним из самых привлекательных с точки зрения доступности и богатого арсенала разнообразных исполнительских техник. Во многом это заслуга уже не одного поколения талантливых педагогов, которые съезжаются в Германию и своим мастерством укрепляют фундамент стабильно высоких профессиональных компетенций немецкого гитарного искусства. Яркими представителями исполнительской школы выступают как немецкие виртуозы и педагоги (Вольфганг Лендли, Рейнберт Эверс, Хуберт Кёппель, Томас Мюллер-Перинг, Франк Бунгартен, Тильман Хоппшток, Михаэль Трёстер), так и известные гитаристы Италии (Карло Доменикони), Канады (Дэйл Кавана), Японии (Тадаши Сасаки), Аргентины (Роберто Ауссель), Кубы (Хоакин Клерч), Перу (Александр Рамирес), Польши (Томаш Завируха, Марцин Дылла), Украины (Роман Вязовский). Успешное функционирование многочисленных летних курсов, фестивалей, конкурсов и специализированных гитарных академий в Берлине (Берлинская международная гитарная академия), Кобленце (Международная гитарная академия Кобленца), Гамбурге (Гамбургская гитарная академия), Мюнхене (Мюнхенский гитарный институт) позволяет расценивать немецкую гитарную школу как одну из ведущих и активно развивающихся в мире.

Очевидно, что такая стремительная эволюция немецкой гитарной школы не могла оставаться вне зоны композиторского внимания. В Германии к музыке для гитары обратились Генрих Амбросиус, Зигфрид Беренд, Ральф Бауэр, Йорн Борнер, Михаэль Хаас, Вольфганг Лендле, Антон Стингл и другие. Однако фундаментальными сочинениями для гитары соло в немецком репертуаре до сих пор считаются "Drei Tentos" из "Kammermusik 1958" и две сонаты "Royal winter music" (1976, 1980) Ханса Вернера Хенце.

Ханс Вернер Хенце (1926–2012), один из выдающихся немецких композиторов современности, обратился к гитарной музыке в период творческой зрелости, будучи автором многочисленных симфоний, опер, камерно-вокальных сочинений. Как и многие другие крупные композиторы, он был воодушевлен творческим контактом с известным английским гитаристом Джулианом Бримом, с которым его связывала многолетняя дружба. Гитарные опусы были созданы исключительно для него.

По совокупности творческих достижений и всего авторского наследия Ханса Вернера Хенце признают одним из наиболее исполняемых современных немецких композиторов[2]. Не будучи адептом ни одного из инновационных концептов музыкального авангарда, Хенце проявлял интерес к музыке И. Стравинского, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Б. Бриттена (впрочем, отдав в молодости должное внимание додекафонной системе Арнольда Шенберга и впоследствии от нее отказавшись)[3].

Многие считали его "гениальным продолжателем традиций великих романтиков XIX века" [1], но, по сути, композитор вобрал исторически гораздо более обширный арсенал музыкального наследия. В "Kammermusik 1958" с участием гитары слышны стилевые элементы музыки Д. Дауленда, Л. Милана, К. Монтеверди, Б. Бриттена, А. Шенберга и А. Веберна.

Гитарные произведения Хенце, весьма немногочисленные в сравнении с его музыкально-театральными опусами, за право исполнения которых сейчас конкурируют крупнейшие европейские театры, прочно влились в репертуар современных виртуозов. Автор вышедшего в 2015 году альбома "Полное собрание сочинений для гитары соло Ханса Вернера Хенце" итальянский гитарист Андреа Дичи считал произведения композитора "тремя столпами современной гитарной музыки, тремя шедеврами, которые значительно укрепили репертуар" [3]. В буклете к альбому помещен его комментарий: "Мы должны поблагодарить Джулиана Брима за то, что он подтолкнул Хенце к классической гитаре, продвинул этот новый репертуар и записал "Drei Tentos" в его уникальном альбоме 1967 года "Гитара XX века"" [3].

Цикл "Kammermusik 1958" сам композитор подразделял на четыре секции в зависимости от тембрового состава: три пьесы написаны для голоса, духовых, струнного квартета и гитары; три – для инструментального септета без гитары; три – для тенора и гитары[4]; три – для гитары соло[5].

Три базовых обстоятельства обусловили формирование первичной авторской интенции: визуальное созерцание, поэтическая рефлексия, музыкальное посвящение.

Музыка родилась как отголосок невероятно ярких впечатлений композитора от пребывания в Греции[6]: "Я сочинил "Kammermusik 1958" сразу после моего возвращения из Греции, поэтому мне кажется, что в этом опусе вы узнаете мои впечатления и воспоминания об этой стране" [3].

Состояние эмпатии, вчувствования в образы греческой культуры, мифологии, всплывающие из исторических глубин в процессе созерцания, оказалось для Хенце проводником в метафорический мир строк немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина "В милой синеве". В них перемешаны восторженные реакции на красоту окружающего мира, философские размышления о чистоте души, ее устремленности к божественному, мифологемы древнего религиозного мировоззрения, сюжеты и персонажи греческих

трагедий. Все это в сознании обретает собирательный смысл, превращая движение образов в некий общий культурный слепок памяти о прошлом и настоящем. "Повторяющиеся темы и семантические цепочки стихотворения, – по словам исследователя В. Палмер-Фюшел, – связаны с музыкальными элементами и знаками, что облегчает слышимую связь между словами и музыкой" [8].

Именно в таком эмоциональном климате слышал композитор свое "приношение" английским музыкантам – Б. Бриттену, П. Пирсу, Дж. Бриму.

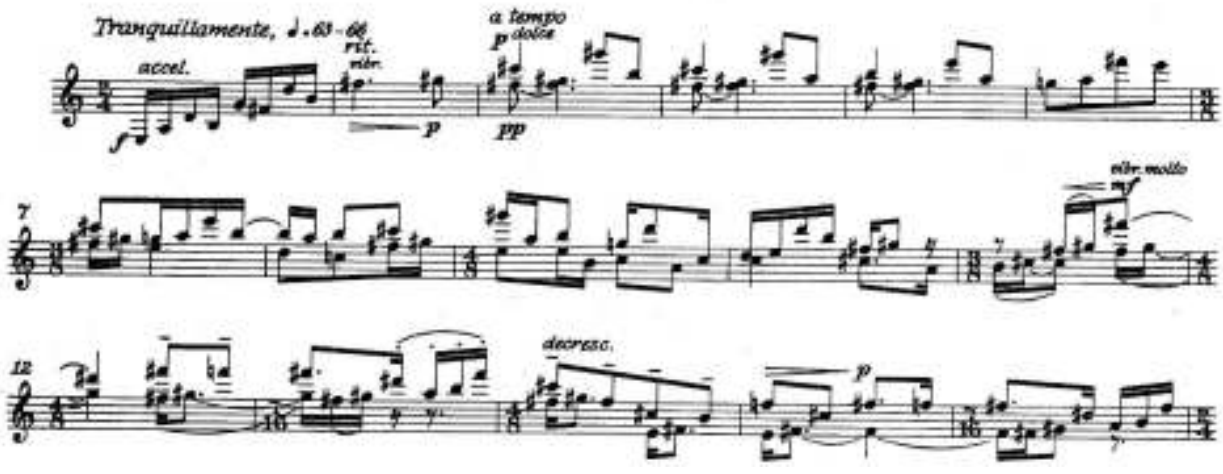
Сольные гитарные пьесы "тьенто", объединяемые исполнителями в микроцикл из трех миниатюр[7], помимо общего жанрового наименования имеют различные поэтические подзаголовки из строф стихотворения Ф. Гёльдерлина: "Ты прекрасный ручей", "Господне око", "Сын Лая".

Обращаясь к старинному испано-португальскому жанру тьенто, как и Х. Родриго в "Tiento antiguo", Хенце воссоздает ту атмосферу виртуозного прелюдирования с элементами полифонической техники ричеркара, которая сохранилась в истории виуэльного искусства XVI–XVII веков в связи с именами испанских виуэлистов Луиса Милана и Алонсо Мударры. Родство тематического материала, производного от начального интонационного ядра, позволяет создавать составные многочастные композиции, лаконичные по масштабу. Вариантные взаимодействия мелодических образований внутри микроцикла отражают общий принцип всего циклического единства, идущего от первой пьесы к финалу. "Как и другие секции партитуры, три тьенто или ричеркары, – по словам Хенце, – звучат именно так, как я себе представляю старинную греческую музыку, и характеризуются игрой тематических и гармонических структур, рассеянных по всему произведению: каждая из них содержит ядро, которое служит материалом для других частей цикла" [6, 26].

В имитационно-полифонические переклички Тьенто № 1 вступают две линии голосов. В их основе лежат разные ладо-интервальные структуры. Эмоциональная атмосфера, в которой развертываются эти линии, сохраняет состояние удивительного "покоя в движении", созерцательности. В известной мере это обеспечивается двумя мотивами.

Первый мотив – поступательный ход "fis-gis" в басовой линии с опорой на первый звук, сливающийся в педали протянутого "колокольного звучания". Он стабилизирует ткань, становясь остинатной фигурой, которая закрепляет основные ладовые позиции, но время от времени сдвигается на другие высоты. Он воплощает поэтическую метафору немеркнущего "божественного ока".

Второй мотив – "a-h-fis-cis" – фигура звуковой сигнальности. В ней скрыта внутренняя энергия активного скачка с заполнением. Фигура вырастает из начальной секундовой интонации как из первичного ядра и становится стержнем для всех последующих производных мелодических фраз. Этот же мотив, появляясь в изначальном виде в узловых синтаксических моментах, маркирует композиционные участки своеобразными каденциями (Пример 1).



Пример 1
Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 1

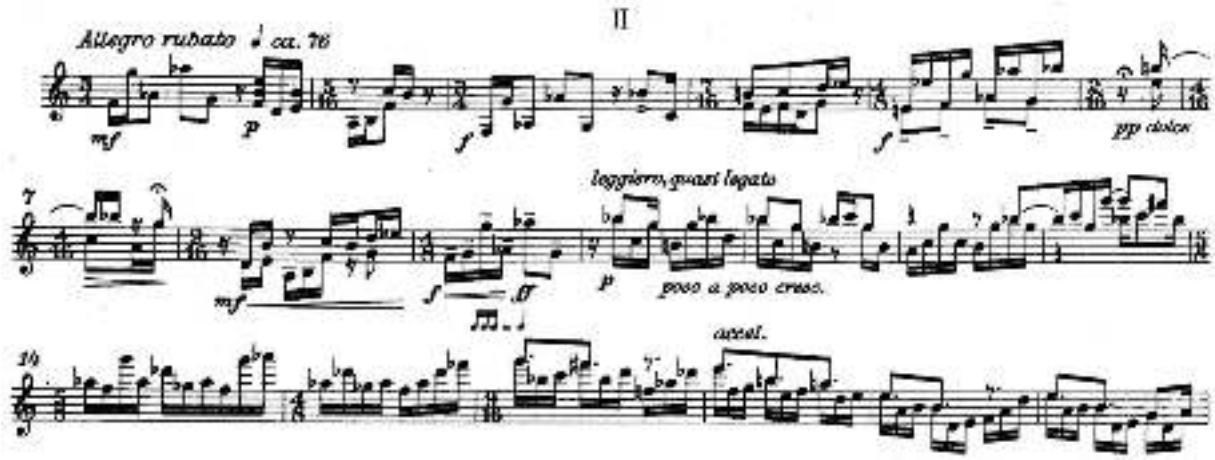
В совокупности оба мотива обрисовывают контур диатонического пентахорда, однако его внутреннее пространство постепенно заполняется звуковыми элементами хроматического рода. В европейском музыкальном сознании данные элементы сливаются с феноменом false, не вполне точного интонирования. Не исключено, что ассоциация всплывает из глубин истории музыкального строя древних инструментов.

Композитор, воссоздавая свои представления о звучании старинной греческой музыки[8], парадоксальным образом попадает в зону ассоциативных связей, где жанровая модель ренессансной эпохи (то есть эпохи глобальной рефлексии об античной культуре) принимает не свойственный ей звуковой облик, устремленный в архаичное прошлое и при этом воспринимаемый вполне современно.

В перекличке времен улавливаются и другие связи. На этот раз – из области ритмической организации. Здесь очевидно стремление автора к нерегулярной ритмике, преодолевающей метрическую силу тактовой черты. Отсюда прихотливая изменчивость размеров[9] $^{5}/_{8}$, $^{3}/_{16}$, $^{5}/_{16}$, $^{7}/_{16}$, $^{10}/_{16}$. Они не типичны для традиционного европейского времяизмерения в музыке. Не образуют точных периодичностей и движутся вслед за метафорой спонтанно-изменчивого потока. Известно, что в данном цикле композитор чутко реагировал на ритм поэтических строк у Гёльдерлина, который исходит из античных размеров и приближается к свободному стиху.

В результате система художественных средств, выстроенная композитором для данной миниатюры, воплощает символику заглавных поэтических строк – во всей их живописности и философской глубине: красивого маленького потока, чистого и безмятежного как взгляд божественного ока из Млечного Пути.

В Тьенто № 2 формируется совершенно другая эмоциональная среда, вовлекающая слушателя в маленький театр "ритуального действа" – с изломанными жестами, прерывистыми движениями, диалогами коротких реплик. Эта среда сугубо диссонантна, невзирая на сходство интервальных ячеек и мотивов с предыдущей пьесой. Здесь они существенно преображены: начальный секундовый ход разрывается широким восходящим скачком на нону, затем компенсируется резким движением вниз на большую септиму и после октавного взлета вновь ниспадает малой ноной. Так фрагмент мелодической линии превращается в дискретную ткань, напоминающую пуантилистическую фигуру. Эта реплика содержит ядро пьесы – производное и в то же время модифицированное. В дальнейшем оно формирует изломы протяженных линий, вступающих в диалог с другими контрастными мотивами (Пример 2).



Пример 2
Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 2

Один из них – моторный – объединяет в нижнем голосе силуэты мотивов предыдущей пьесы "d-e-a-h-f" и сбивает пульс танца коротким тактом 5/16. Другой (тт. 10–11) напоминает трихордовую попевку, клич, который рождает ритуальную энергию стихийного нарастания движения. Композитор работает данными микротематическими элементами, видоизменяя и нанизывая их друг на друга.

Своеобразной аппликацией становится помещенный в данный контекст контрастный фрагмент музыки, словно сошедшей со страниц виуэльных пьес – с модальными отголосками старинных ладов, консонирующих аккордов и диминуирующих пассажей в духе ренессансных преамбул (тт. 40–41). Ее след неожиданно появляется и также быстро исчезает в потоке современной музыкальной лексики.

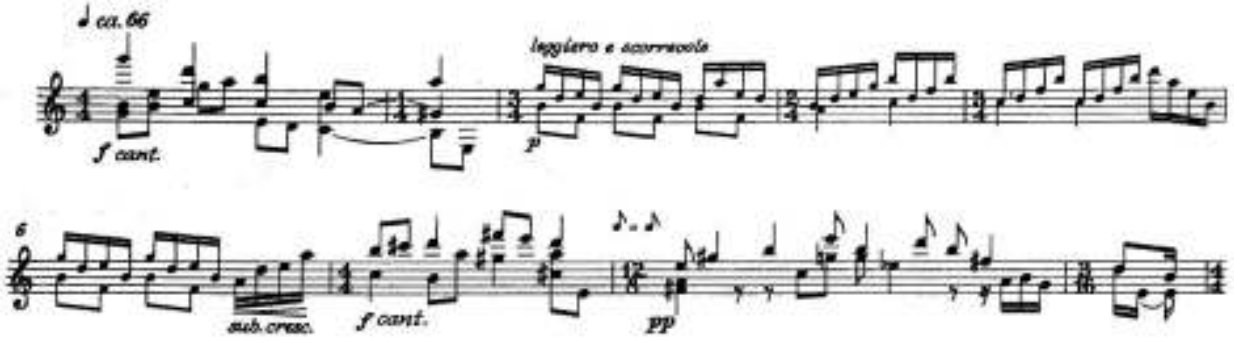
Тьенто № 3 переключает театральное действо в своеобразный философский диалог о судьбах древнегреческих персонажей. В заголовке уточнен лишь один персонаж – "Сын Лая", известный по античной трагедии о царе Эдипе.

Глубинная суть, заложенная в строках поэзии Ф. Гёльдерлина – это рефлексия о бессмертии и неизбежности страданий, разных по глубине переживания и глобальности последствий. Основной постулат заложен в словах: "Жизнь есть смерть, а смерть – это жизнь"[10]. Любой герой – античной драмы или древнегреческих мифов – даже будучи богоподобным, обречен на страдания: как страдал Эдип "и страдания его немыслимы, неописуемы, невообразимы"; как страдал Геракл, "нося в себе

бессмертие и завидуя смертным, что есть тоже страдание"; и даже почти комические страдания от "прекрасного солнца, когда в солнечных пятнах, в веснушках весь человек".

С феноменологической точки зрения, проникновение в смысловую канву поэтической ткани для музыканта-исполнителя является важным условием понимания композиторской интенции. Она в данном случае вторична, опосредована, условно привязана к сюжету.

Хан Вернер Хенце, тяготеющий к театральности в музыке, ассоциирует музыкальные реплики с персонажами и их эмоциональными состояниями. Первая реплика, она же и заключительная в пьесе – выражение основного риторического тезиса об извечной цикличности существования. Ее можно уподобить хоровым комментариям из древнегреческой трагедии или речи дельфийского оракула. Здесь очевидны приметы вокальной фразировки и строгость хоровой фактуры (Пример 3).



Пример 3
Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 3

В звучании передается состояние равновесия, устойчивости, незыблемости и неизменности. Этот мотив создает смысловую арку, служит своего рода символом надвременных начал, божественных законов мироздания, которые действуют независимо ни от чего. В диалог постепенно вступают другие реплики, контрастируя между собой.

Второй мотив "leggiero e scorrevole" (тт. 3–6) легко и игриво проносится в режиме perpetuum mobile, уступая место драматическому монологу (т. 7). Он персонифицируется сольным высказыванием героя трагедии. Декламационная первично–жанровая основа темы в дальнейшем обрастает оттенками страдания, плача, мольбы, раскаяния (тт. 29–31, 34).

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарных произведений Х. В. Хенце, не изученных в музыкознании. Феноменологический анализ музыки затрагивает ее глубинные связи с поэтикой стихотворения Ф. Гёльдерлина "В милой синеве", древнегреческой мифологией, а также визуальными ассоциациями композитора.

Выводы. В результате миниатюрные гитарные композиции становятся красивым воспоминанием о давно ушедших временах, трагических судьбах, мифических преданиях, запечатленных в греческой культуре. Именно они влились в музыку Хенце из романтической немецкой поэзии и оживили его воспоминания о пребывании в Греции.

Для исполнителя понимание поэтической природы гитарной музыки Хенце является первостепенным уже хотя бы потому, что на нем настаивает сам автор. Это обязывает гитариста, открывающего ноты немецкого композитора, взять сначала томик стихов Ф. Гёльдерлина, откуда были почерпнуты основные музыкальные смыслы и творческие интенции. Путь по указанному дискурсу ведет к более органичному приближению к авторскому замыслу.

Примечания

[1] Следует напомнить, что сами австрийские композиторы "нововенской школы" лишь в единичных случаях прибегали к гитаре, как одному из тембров камерной музыки: А. Веберн в "Трех песнях" для оркестра (1914), "Трех песнях" для голоса, кларнета и гитары, ор. 18 (1924); А. Шенберг в Серенаде, ор. 24 (1925), А. Берг в опере "Воццек" (1914–1921).

[2] В одном из публицистических очерков, вышедших сразу после его смерти, журналист и музыкальный критик немецкой медиакомпании Deutsche Welle А. Буцко назвала Хенце "композитором, радикально шедшим своим путем в музыке": "Колоритная фигура Ханса Вернера Хенце неизменно украшала несколько однообразный пейзаж немецкой академической музыки. Хенце никогда не принадлежал к лагерю так называемой "neue Musik" ("новой музыки") – авангардистского направления, доминирующего в Европе с послевоенных времен, флагманом которой до сих пор является французский композитор Пьер Булез <…> Сам Хенце упорно и последовательно не шел по пути, проложенному Шенбергом, не ездил на летние курсы в Дармштадт, на фестиваль в

Донауэшинген. Он вообще не принадлежал ни к одному лагерю, вел странный образ жизни, держался особняком и даже высокомерно. Сегодня ясно: он просто делал выбор, который диктовал ему масштаб его таланта" [1].

[3] Более полувека Хенце прожил в Италии в собственной резиденции недалеко от Рима.

[4] Согласно замыслу композитора исполнение партий тенора и гитары предназначалось известному английскому дуэту Питера Пирса и Джулиана Брима.

[5] Позже в 1963 году, в честь 70-летия Джозефа Руфера, Хенце добавил еще одну часть – Adagio (эпилог) для октета.

[6] Более полувека Хенце прожил в Италии в собственной резиденции недалеко от Рима.

[7] В цикле пьесы расположены под порядковыми номерами 3, 5, 11.

[8] В каждом из мотивов угадываются определенные уподобления игре на древнегреческих струнно-щипковых инструментах (лире и кифаре как ее разновидности), а высокие фиоритуры за 12-м ладом гитары скорее подражают звучанию духовых – авлосу или флейте Пана.

[9] В этом отношении угадывается влияние на Хенце творчества И. Стравинского.

[10] Здесь и далее приведены фрагменты поэзии Ф. Гёльдерлина в русскоязычном переводе В. Куприянова.

Література

1. Буцко А. Памяти Ханса Вернера Хенце [Электронный ресурс] / А. Буцко // Deutche Welle. 27.10.2012. – Mode of access : http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024.

2. Benson A. Hans Werner Henze. Drei tentos ur "Kammermusik 1958" [Electronic Resource] / A. Benson. – Stockholm : Kungl. Musikhögskolan, 2016. – 29 p. – Mode of access : URL : https://www.diva-portal.org/ smash/ get/diva2:930889/fulltext01.pdf.

3. Dieci A. Review of Henze Complete Music for Solo Guitar [Electronic Resource] / A. Dieci. – Brilliant Classic, 2016. – Mode of access : URL : https:// neuguitars.com/ 2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog.

4. Harding M. D. A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. D. Harding. – Tucson: The University of Arizona, 1997. – 98 p. – Mode of access : URL : http://hdl.handle.net/10150/288945

5. Henze H. W. Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album / Henze H. W. – Bjergsted : University of Stavanger, 2012.

6. McCallie M. A survey of the solo guitar works written for Julian Bream : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. McCallie. – Tallahassee : Florida state university, 2015. – 179 p. – Mode of access : URL : http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/PDF/view.

7. Palmer T. Julian Bream, A Life on the Road / T. Palmer. – London : Macdonald & Co, 1982. – 220 p.

8. Palmer-Füchsel V. Henze, Hans Werner (1926 – 2012), composer [Electronic Resource] / V. Palmer-Füchsel // Grove Music Online. – 2001. – Mode of access : http://oxfordindex.oup.com/view/ 10.1093/ gmo/9781561592630.

References

1. Buzcko, A. (27.10.2012.). In memoriam Hans Werner Henze. Deutche Welle. Retrieved from http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024 [in Russian].

2. Benson, A. (2006). Hans Werner Henze. Drei tentos ur "Kammermusik 1958". Stockholm: Kungl. Musikhögskolan. Retrieved from https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf [in English].

3. Dieci, A. (2016). Review of Henze Complete Music for Solo Guitar. Brilliant Classic. Retrieved from https://neuguitars.com/ 2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/ [in English].

4. Harding, M. D. (1997). A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I. Doctor's thesis. Tucson: The University of Arizona. Retrieved from http://hdl.handle.net/10150/288945 [in English].

5. Henze, H. W. (2012). Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album. Bjergsted : University of Stavanger [in English].

6. McCallie M. (2015). A survey of the solo guitar works written for Julian Bream. Doctor's thesis. Tallahassee: Florida state university. Retrieved from http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/ PDF/view [in English].

7. Palmer, T. (1982) Julian Bream, A Life on the Road. London: Macdonald & Co [in English].

8. Palmer-Füchsel, V. (2001). Henze, Hans Werner (1926 – 2012), composer. Grove Music Online. Retrieved from http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630. article.12820 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017 р.

УДК 784:81

Каблова Тетяна Борисівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка;
Киченко Тетяна Олександрівна
викладач кафедри академічного
та естрадного вокалу Інституту мистецтв
Київського університету ім. Бориса Грінченка

УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ТЕКСТІВ СВІТОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета. Дослідження присвячене вивченню проблеми перекладу текстів вокальних творів. Зокрема, в статті розглядається тенденція перекладу українською світових оперних та вокально-пісенних шедеврів. Саме через вокальну музику, яка забезпечує більш чітке сприйняття твору, можливим стає той самий діалог музики та культури, який дає можливість наблизити світову музичну культуру, зокрема європейську, до широкого кола української спільноти. Саме вербальний аспект такої музики викликає потребу існування українського перекладу та розгляд сьогоденного стану функціонування таких перекладів у сучасних реаліях. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, історико-культурного, історико-логічного, мистецтвознавчого методів. Зазначені методологічні підходи дозволяють розкрити та піддати аналізу певні ситуації стосовно вербальної компоненти в вокальних світових шедеврах, вивчити відношення до перекладів в історичному контексті та розглянути значення перекладів українською текстів вокальних творів у контексті сучасності. **Наукова новизна** полягає у ствердженні значення українських перекладів світового музичного спадку в контексті сучасних реалій буття та проголошення мовних цінностей нації у мистецтві співу. В статті вперше висвітлюється проект "Світова класика українською" як важлива складова сучасного розвитку української вокальної культури. **Висновки**. Введення українського перекладу текстів у вокальну культуру України дає можливості розвитку нової вокальної школи, нового прочитання та опанування світових музичних шедеврів. Питання життя українського слова в музиці є фактором, здатним стимулювати розвиток національної вокальної культури, її подальше піднесення та ствердження у культурному просторі, а також у контексті сучасних реалій буття, спрямувати та стимулювати входження української мови в загальносвітовий контекст.

Ключові слова: український переклад, текст, вокальна музика.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокалу Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко;* ***Киченко Татьяна Александровна,*** *преподаватель кафедры академического и эстрадного вокалу Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Украинские переводы всемирной вокальной музыки в контексте современной культуры

Цель работы. Исследование посвящено изучению проблемы перевода вокальных произведений. В частности, в статье рассматривается тенденция перевода на украинский язык зарубежных оперных и вокально-песенных шедевров. Именно вокальная музыка, которая способствует более четкому пониманию произведения, возможным становится тот самый диалог музыки и культуры позволяющий приблизить мировую музыкальную культуру, в частности европейскую к широкому кругу украинского сообщества. Именно вербальная составляющая вокальной музыки вызывает необходимость существования украинского перевода и рассмотрение сегодняшнего состояния наличия и функционирования таких переводов в современных реалиях. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-культурного, историко-логического, искусствоведческого методов. Указанные методологические подходы позволяют раскрыть и подвергнуть анализу определенные ситуации касательно вербальной компоненты в вокальной музыке, изучить отношение к переводам в историческом контексте и рассмотреть значение переводов на украинский язык текстов вокальных произведений зарубежной классики в контексте современного культурного пространства. **Научная новизна** заключается в утверждении значения украинских переводов мирового музыкального наследия в контексте современных реалий бытия и провозглашения языковых ценностей нации в искусстве пения. В статье впервые освещается проект "Мировая классика украинской" как важная составляющая современного развития украинской вокальной культуры. **Выводы**. Введение украинского переводов текстов вокальной музыки в культуру Украины предоставляет возможность развития новой исполнительской школы, нового прочтения и освоения мировых музыкальных шедевров. Вопрос функционирования украинского слова в музыке является фактором, способным стимулировать развитие национальной вокальной культуры, ее дальнейшее возвышение и утверждение в культурном пространстве, а также в контексте современных реалий бытия, направить и стимулировать вхождение украинского языка в общемировой контекст.

Ключевые слова: украинский перевод, текст, вокальная музыка.

© Каблова Т. Б., 2017
© Киченко Т. О., 2017

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the academic and variety singing department, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University;* ***Kychenko Tetiana,*** *teacher of the academic and variety singing department, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

Ukrainian translations of the texts of world vocal music in the context of modern culture

The purpose of the work. The research is devoted to the study of the problem of the translation text of vocal works. In particular, the article deals with the tendency of translation on Ukrainian language opera and vocal-song masterpieces of the world. The vocal music ensures better perception of the work. The same dialogue of music and culture is possible which allows to bring the world music culture closer, in particular the European to a wide circle of the Ukrainian community. It is the verbal side of such music demands the existence of Ukrainian translation and the consideration of the present state of existence of such translations in modern realities. The **methodology** of the research consists in application of comparative, historical-cultural, historical-logical and art-study methods. The indicated methodological approaches allow to reveal and analyze certain situations with respect to the verbal component of vocal music, to study the attitude to translations in the historical context and to consider the importance of translations into Ukrainian of texts of vocal works of foreign classics in the context of contemporary cultural outgrowth. The **scientific novelty** of the work lies in the affirmation of the importance of Ukrainian translations of the world musical heritage in the context of modern realities of life and the proclamation of the language values of the nation in the art of singing. For the first time the article highlightes the project "The World Classics in Ukrainian" as an important component of the contemporary development of the Ukrainian vocal culture. **Conclusions**. The introduction of Ukrainian translation into vocal culture of Ukraine provides opportunities for the development of a new vocal school, a new reading and mastering of world musical masterpieces. The question of the functioning of the Ukrainian word in music is a factor that can stimulate the development of the national vocal culture, its further elevation and adoption in the cultural space, and, in the context of modern realities of life, direct and stimulate the entry of the Ukrainian language into the global context of art.

Keywords: Ukrainian translation, text, vocal music.

У сучасному культуропросторі одним з характерних векторів культури є поступове послаблення сили впливу візуальної сутності мистецтва та звернення до самосвідомості суб'єкта XXI століття. Звідси походить проблема культурологічної інтерпретації літературного тексту як прояву синтезу філології, філософії культури, філософської й культурної антропології та власне культурології. Найбільш важливою сьогодні постає проблема перекладу світових шедеврів, зокрема вокальної музики, українською мовою. Українське музичне мистецтво в XXI столітті переходить на новий етап свого розвитку. Позиціонуючи себе як складову національної культури вокальне мистецтво має за свою мету не тільки відроджувати та створювати нові власні українські традиції, а й збагачувати музину культуру досвідом європейських країн. Саме через вокальну музику, яка забезпечує більш чітке сприняття твору можливим стає той самий діалог музики та соціокультурних умов існування людства, музичної культури різних країн тощо. Враховуючи вербалізацію музичного тексту, важливим постає саме український переклад як основа опанування світових шедеврів музичної класики.

Тема статті дослідити стан існування українських перекладів текстів світової класики в сьогоденних реаліях буття.

Проблема тексту та перекладу завжди викликала інтерес у науковців. В такому полі існують дослідження в ракурсі культурологічної герменевтики В. Личковаха, О. Колесник. Існування різноманітних аспектів постмодерної культури в умовах глобалізації вивчають В. Шейко, Г. Панков, О. Кирилова; тексти як носії діалогічності культури розглядає Є. Більченко; художній переклад як культуротворчий феномен в межах української культури розглядає І. Цибулько. Певний аналіз існування перекладів з філософсько-культурологічних позицій можна знайти в працях сучасних дослідників літературознавства, таких як: Н. Ануфрієва, Л. Коломієць, М. Загайкевич, А. Пермінова, М. Стріхи, А. Якимчук. В музичному мистецтві, зокрема в оперному до цієї теми зверталися А. Бондаренко, М. Москаленко, О. Самойленко.

Розгляд праць зазначених науковців дозволяє зробити висновки, що всі названі дослідники звертаються до явища тексту та його перекладу як до культурологічного феномена, який існує в галузі герменевтичних понять та явищ. Проблема викриття та особливостей існування зразків світової культури, зокрема музичної, в перекладі українською, не отримало сьогодні висвітлення в науковій літературі. Дослідження вокальної музики як явища в культурології сьогодні є одним із найбільш перспективних напрямів для науково-творчої інтеграції в інтерактивному соціумі XXI століття, який дозволяє докласти методи діалогістики, семантичного аналізу, феноменології культури та герменевтики до літературознавчого та музичного емпіричного матеріалу. Це зумовлено самою бінарною специфікою вокального твору, а саме наявністю музичного тексту та поетичного, літературного.

Вокальна культура постає як відповідь на соціальний стан світової та національної спільноти. Відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконавства в певну діючу систему, особливе музичне товариство яке має за свою мету важливе соціокультурний

вплив на загальний стан людства. При цьому з одного боку його світосприйняття визначається національною своєрідністю, з іншого, – відповідає загальноєвропейським, і навіть світовим тенденціям.

Саме академічний спів є найбільш повним і глибоким вираженням людської сутності (тіла і душі за Ф.Ніцше), через те, що саме в ньому співак досягає біоакустичного максимуму своїх виразних можливостей, що є для людини виразом його тілесності. Воно є і психологічним самовираженням переживання всієї палітри емоцій. Вираження емоцій за допомогою голосу є для людини природним, воно генетично зумовлене людською природою. При цьому, людина так само здатна до сприйняття чужих емоцій, виражених за допомогою голосу. На цьому ґрунтується здатність співу впливати на емоційний світ людини. Окрім цього, мистецтво вокалу, як і будь-яке інше, дозволяє "відкрити істину життя… в осягненні метафізичної сутності буття" [4, 53]. Водночас вокальний твір існує разом з вербальним наповненням. Саме словесний текст несе соціальну значущість та дозволяє відносити твір до певних соціально-історичних подій та більш конкретно їх описувати та зображати.

Тема звучання світових класичних вокальних шедеврів в якісних українських перекладах сьогодні становить значний шар сучасного культуропростору. В умовах національного розвитку та євроінтеграції звернення насамперед до європейської музичної спадщини дозволяє не тільки презентувати власні українські надбання в загальносвітовому контексті, а перш за все ввести в науково-творчий оббіг твори, що іноді становлять проблему для сприйняття мовою оригіналу. Г. Ганзбург у своїй статті "Проблеми і перспективи" зазначає, що "наявність досконалих українських вокальних перекладів свідчить про те, якою мірою світова музично-поетична спадщина (тобто сукупність творів у синтетичних жанрах – опери, оперети, мюзиклу, ораторії, кантати, романсу, пісні, мелодекламації) опанована була українською культурою, які іноземні твори стали (а які не стали) подією музичного життя українців" [2, 82]. Він розглядає сприйняття музики, як особистісний процес, під час якого в глибинні структури світосприйняття слухача, у його підсвідомість входить мелодія, тобто музичний, та поетичний текст твору. Але треба враховувати, що справжній, так би мовити душевний, відгук слухача, може мати саме генетичну основу, а саме у рідні мові закодовано такий символ нації. Бо саме рідна мова укорінена у підсвідомості й здатна вражати та звертатися до внутрішнього світу людини, тоді як вплив іншомовного тексту, засвоєного вже у дорослому віці, переважно не йде далі свідомості, тобто торкає лише верхній шар інтелекту.

М. Стріха у праці "Опера: проблеми мови виконання" [7] розглядає сучасну традицію виконання іноземних оперних спектаклів виключно мовою оригіналу у розрізі багатьох підходів: з боку колишнього та сучасного, відповідно до думки композиторів, виконавців, громадськості. Він наголошує на необхідності розуміння єдності сценічного слова та музики, та й вказує на першорядність якісного, коректного перекладу, який дозволяє зберегти унікальність твору та зробити його більш доступним для слухача та виконавця. М. Стріха вказує, що такі композитори, як Р. Вагнер, Дж. Верді, Ж.Бізе, неодноразово наголошували, що їхні опери мусять неодмінно виконуватися мовами, зрозумілими для публіки, і дуже опікувались гарними перекладами, співпрацюючи з перекладачами, вбачаючи головною метою збереження драматичності та сюжету, а не перетворення опери на набір вокалізів [7, 83-84]. Перегукуються з цим твердженням й висновки Д.Шостаковича щодо того, що "Оперу треба виконувати тією мовою, якою її слухають. Якщо оперу ставлять у Берліні, то потрібно співати німецькою, якщо опера ставиться в Лондоні, то її треба співати англійською, а в Парижі треба співати французькою" [8, 347], тобто згідно з його думкою, саме це здатне забезпечити справжній контакт із публікою.

Слід вказати, що традиція співати суто мовою оригіналу виникла після Другої світової війни. Саме тоді Г. фон Караяном було впроваджено це правило. Підґрунтям для цього стали економічні сфери: коли запрошували деяких "дорогих" зірок замість сезону на кілька вистав, вчити місцеву мову задля цього було недоречно та складно. А вже після цього виникло й "ідеологічне" "високодуховне" обґрунтування, що тільки в наслідок цього можливо досягнути єдності музики та слова. Цікавим постає той факт, що в європейських країнах, наприклад, в Англії, в Лондоні водночас існують як Королевська опера ("Ковент Гарден"), де співають виключно мовою оригіналу, та Англійська національна опера, де використовують якісні англійські переклади. Також існують театри де домінують вистави мовою оригіналу, але частково використовують переклад англійською. Насамперед це стосується опер де важливі окремі репліки (комічні опери), а також для творів, що рідко виконуються і є маловідомими.

Стосовно українського вокального мистецтва слід закцентувати, що впродовж двох минулих десятиліть, з часів прийняття незалежності, виокремлюється розвиток народного мистецтва та, з одного боку, занепад українського поетично-вокального перекладу, а з іншого боку, прояв зацікавленості до перекладів українською західноєвропейських зразків вокального мистецтва. Підґрунтям також є економічні та соціальні події. Вокалісти (і люди, причетні до керівництва театрів) здебільшого оці-

нюють деукраїнізацію як прогресивний вияв загальноосвітніх тенденцій. І це зрозуміло – співакам нема потреби переучувати партії для гастрольних поїздок. Також наслідком тотального переходу на мови оригіналу стала втрата демократичного характеру оперного мистецтва й загальне зниження виконавської культури (виконання незрозумілою для публіки мовою не передбачає для вокалістів необхідності ретельної роботи над словом!). Водночас широка мистецька (й поза мистецька) громадськість схильна розглядати те, що відбулося в наших театрах як культурну катастрофу. Тобто маючи величезний творчий здобуток у натхненних перекладах М.Рильського, Г. Кочура, М. Лукаша опери майже не співають українською. Проте приємним винятком є низка україномовних постановок, які здійснила Оперна студія Національної музичної академії ім. П. Чайковського ("Любовний напій" Г.Доніцетті, "Джанні Скіккі" Дж.Пуччіні, "Директор театру" В.Моцарта, "Фауст" Ш.Гуно, "Севільський цирульник" Дж.Россіні).

Цікаво подає цю проблему Марія Загайкевич у праці "Функціонування української мови в музичному мистецтві" [3]. Вона викладає цікаве дослідження глибинних контактів мовного і музичного інтонування, що стає основою виникнення етнічних особливостей мелосу, а потім і поштовхом для появи національних композиторських шкіл в епоху романтизму, коли особливий акцент ставився на введення національних мов у професійну музику, а також підносилися ідеї волелюбства, захисту особистості та поняття національного.

Саме рідна мова стала невід'ємним фактором формування українського музичного мистецтва у XIX та на початку XX століття, коли ціла плеяда митців свідомо спиралися на українську мовну традицію у своїй творчості: це М.Вербицький, М.Лисенко, С.Гулак-Артемовський, П.Ніщинський, М.Леонтович, К.Стеценко. Я.Степовий, С.Людкевич. Але з приходом Радянської влади поряд із відкриттям Національних театрів, концертних установ, які поширювали українську мову та ідею в музичному просторі, виникає все більше творів (особливо для дітей!), написаних на російські тексти. Більше того, російська мова на правах державної, стає важливим чинником виходу на всесоюзну арену, тобто гарантією вдалої творчої кар'єри та успіху, що призводило до все більшого вживання її в українському мистецтві та подальшого витиснення рідної, української. З'явилася пагубна традиція виконання творів зарубіжної класики виключно в російських перекладах, що стало красномовним свідченням дискримінації української культури, кидало тінь на її самобутність та призвело її маргінальне, провінційне становище. М. Загайкевич наводить цікаві факти минулого, коли видатний російський тенор Л.Собінов, гастролюючи у Харкові та Києві, співав українською Лоенгріна, Лєнського, Левка та свідчив, що вона надається до співу краще, ніж інші, оскільки наближається своїми звуковими властивостями до італійської [2]. Авторка не згодна з думками тих, хто вважає, що ми маємо певний брак відповідних перекладів. Вона наводить прізвища тих, хто багато зробили у цьому напрямку: Леся Українка, Л.Старицька-Черняховська, М.Рильський, Д.Ревуцький. Але вказує на велику кількість "жахливих прогалин" у цій справі. А саме, з понад 600 пісень Ф.Шуберта український переклад отримало лише 45, з понад 200 пісень Р. Шумана – лише 2, Е. Гріг – жодного твору. Тобто багаторічна праця поетів-перекладачів, що в довоєнні та післявоєнні часи створювали репертуар для Харківського, Київського, Львівського, Дніпропетровського оперних театрів досі перебуває в рукописах і нищиться часом. Також суцільною прогалиною виглядають кантатно-ораторіальні жанри: приміром Пасіони Й.-С.Баха. Існування перекладу під рядком з основним текстом скоріше дозволяє ввести музиканта в загальний зміст твору, а відсутність пристосування до співу робить неможливим концертне виконання.

Сьогодні проблема перекладів українською світових шедеврів спровокувала створення проекту, що започаткований київським композитором Андрієм Бондаренко у 2012 році та носить назву "Світова класика українською" [1]. До цього проекту залучено велику кількість талановитих перекладачів, науковців, виконавців. Основною проблемою майже повної відсутності усталеної традиції виконання українською мовою світових зразків вокального мистецтва вбачається не тільки брак виконавської практики (до речі в порівнянні з 2012 р. кількість та потреба у вокальних концертах значно збільшилася), а й недостатня кількість відповідних нотних видань, що фактично позбавляє українських музикантів і любителів музики права й можливості отримувати естетичне враження від ознайомлення з шедеврами світової класики українською мовою (ця проблема, на жаль, існує й сьогодні).

Слід зазначити, що сьогодні переклад українською несе й велике соціальне значення допомагаючи зберегти індивідуальну своєрідність національної мови та підкреслити її вокально-поетичні характеристики.

Подолання цього й стало відправною точкою для запуску проекту. Першим кроком цього проекту було видання опери Д. Бортнянського "Сокіл" в україномовному поетичному перекладі М. Стріхи. Концертне виконання цієї опери відбулося в Києві (худ. керівник Н. Свириденко) і Дрого-

бичі (худ. керівник М. Михаць). Наступним кроком відбулося виконання романсів європейських та російських авторів у перекладах Ю. Отрошенка, потім – театралізована вистава опери Г. Перселла "Дідона і Еней" у перекладі О.О'лір (худ. кер. О. Дондик). Серед подальших кроків слід зазначити "Перлини класицизму" (12 червня 2016р) та "Концерт вокальних творів Ф.Шопена" (26 березня 2017 р.), де до перекладацької роботи долучилася ціла когорта сучасних майстрів слова: О.О'лір, Т. Череп-Пероганич, В.Яковчук, А.Багряна, Л.Батюк-Нечипоренко, Р.Бойчук, О.Береславська, Л.Відута, І.Іщенко, Т.Франченко.

Отже, твори вокального мистецтва в перекладі українською постають сьогодні важливим явищем на тлі розвитку та піднесенні національної культури. Питання життя українського слова в музиці є фактором, здатним стимулювати розвиток національної культури, її подальше піднесення і входження у світовий простір зі своїм власним неповторним голосом. Зважаючи на те, що визначальною характеристикою буття літературно-музичного тексту є культура, в межах якої цей текст створюється, то виникає необхідність поглянути на питання перекладу поетичних творів у вокальній сфері у світлі культурологічної науки, зорієнтованої на дослідження інтертекстуального взаємопроникнення смислів різних культур у галузі мистецтва.

Література

1. Бондаренко А. Проект "Світова класика українською": досвід продюсування / А. Бондаренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/andrij_bondarenko_proekt_svitova_klasika.
2. Ганзбург Г. Вокальні переклади лібретних текстів як елемент мистецької історії України / Григорій Ганзбург // Українська культура: Проблеми і перспективи. – Харків, 2004. – С. 81-86.
3. Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві / М. Загакевич [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi.
4. Каблова Т. Б. Ф. Ніцше про культуротворчий потенціал духу музики / Т. Б. Каблова // Культура і сучасність : альманах. – Київ : Міленіум, 2015 – № 2. – С. 51-56
5. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М.Москаленко // Всесвіт. – 2006. – Ч.11-12. – С. 160-174.
6. Стріха М. Українська мова в класичних операх: чи можливе повернення?/ Максим Стріха // День. – 2011. – №160-161 від 9-10 вересня. – С.21.
7. Стріха М. Опера: проблема мови виконання / М. Стріха // Мистецтвознавство України. – 2012. – Вип. 12. – С. 81-86.
8. Шостакович Д. О времени и себе / Дмитрий Шостакович // Москва: Советский композитор, 1980. – 375 с.

References

1. Bondarenko A. (2016) Project "World Classics in Ukrainian": experience of production. Retrieved from http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/andrij_bondarenko_proekt_svitova_klasika_ukrajinskoju_dosvid_prodjusuvannja/27-1-0-277[in Ukrainian]
2. Hansburg G.(2004) Vocal translations of libretto texts as an element of artistic history of Ukraine. Ukrainian culture: Problems and perspectives, 81-86 [in Ukrainian]
3. M. Zagaykevich (2017). Functioning of the Ukrainian language in musical art Retrieved from: http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284 [in Ukrainian]
4. Kablova T. (2015) F. Nietzsche in the cultural potential of the spirit of music. Culture and modernity: an almanac,2,51-56 [in Ukrainian]
5. Moskalenko M. (2006) Essays on the history of Ukrainian translation [in Ukrainian]
6. Strikha M. (2011) Ukrainian language in classical operas: is it possible to return? Magazin Day,160-161,21 [in Ukrainian]
7. Strikha M. (2012) Opera: problem of the language of execution. The Art of Ukraine,12,81-86 [in Ukrainian]
8. Shostakovich D.(1980) About time and myself [in Russia]

Стаття надійшла до редакції 14.09.2017 р.

УДК 78.03(410)

Петрова Ольга Володимирівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
Київського інституту музики ім.Р.М.Глієра
vantomu@yahoo.com

ТВОРЧІСТЬ Г. ХОЛСТА У СВІТЛІ ОРІЄНТАЛІСТСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ АНГЛІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Метою дослідження є виявлення специфіки та значущості орієнталістського напряму творчості Г. Холста, а також зв'язку його з певними явищами англійської художньої культури минулого та сучасності. **Методологія** базується на застосуванні історико-логічного, аналітичного, компаративного методів. Контекстний та системний методи уможливлюють дослідження творів Холста, що належать до "санскритського періоду", у безпосередньому включенні у цілісність культури, в систему її органічних взаємозв'язків. **Наукова новизна** полягає в тому, що у ній вперше в українському музикознавстві висвітлюється творча постать видатного британського композитора XX століття Г.Холста в історичному контексті епохи модернізму. **Висновки**. Доведено, що звернення композитора до східної тематики мало під собою серйозне підґрунтя у вигляді потужної орієнталістської тенденції англійського мистецтва, що сягає своїм корінням доби Середньовіччя та особливого розквіту набуває саме на межі XIX-XX століть. Виявлено вплив на творчість Холста наукових досліджень Р.У.Фрезера, поезії У.Уітмена; дано характеристику творам композитора, що належать до орієнталістського напряму; виявлено значення Хорових гімнів з Рігведи, як центрального опусу "санскритського періоду" творчості митця.

Ключові слова: Густав Холст, орієнталізм, індійська культура, англійська література, художньо-культурний контекст.

Петрова Ольга Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Киевского института музыки им. Р. М. Глиера*

Творчество Г.Холста в свете ориенталистских тенденций английского искусства

Целью работы является обнаружение специфики и значимости ориенталистского направления творчества Г.Холста, а также связи его с определенными явлениями английской художественной культуры прошлого и современности. **Методология** работы основывается на применении историко-логического, аналитического, компаративного методов. Контекстный и системный методы делают возможным исследование произведений Холста, принадлежащих к "санскритскому периоду", в непосредственном включении в целостность культуры, в систему ее органических взаимосвязей. **Научная новизна** работы состоит в том, что в ней впервые в украинском музыковедении освещается творческая личность выдающегося британского композитора XX века Г.Холста в историческом контексте эпохи модернизма. **Выводы.** В работе доказано, что обращение композитора к восточной тематике имело под собой серьезное основание в виде мощной ориенталистской тенденции английского искусства, которая уходит своими корнями в эпоху Средневековья и достигает расцвета на рубеже XIX-XX веков. Выявлено влияние на творчество Холста научных исследований Р.У.Фрэзера, поэзии У.Уитмена; дана характеристика произведениям композитора, принадлежащим к ориенталистскому направлению; выявлено значение Хоровых гимнов из Ригведы как центрального опуса "санскритского периода" творчества художника.

Ключевые слова: Густав Холст, ориентализм, индийская культура, английская литература, художественно-культурный контекст.

Petrova Olga, *Ph.D. in Arts, associate professor, department of music history, R.Glier Kyiv Institute of Music*

G.Holst's creation in the light of the orientalist trends of English art

The purpose of the work. The research is devoted to revealing the specificity and significance of Orientalist direction of G.Holst's creation, as well as its connection with certain phenomena of English art culture of the past and the present. The **methodology** of the work is based on the application of historical-logical, analytical and comparative methods. Context and systematic methods make it possible to study the works of Holst, belonging to the "Sanskrit period", in the direct inclusion into the integrity of culture and the system of its organic interconnections. The **scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology it illuminates the creative figure of the great British composer of the twentieth century G.Holst in the historical context of the epoch of modernism. **Conclusions.** The research proves that the composer's appeal to the oriental themes has undergone a serious foundation in the form of a powerful Orientalist tendency of English art, which dates back to the turn of the Middle Ages and reaches a special height at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The influences on the G.Holst's creation of scientific researches by R.W.Frazer, poetry by W.Whitman are revealed; the characteristics of the composer's works belonging to the Orientalist direction are given; the meaning of the Choral Hymns from the Rig Veda as the central opus of the "Sanskrit period" of the G.Holst's creation is revealed in the article.

Keywords: Gustav Holst, Orientalism, Indian culture, English literature, art-cultural context.

© Петрова О. В., 2017

Актуальність теми дослідження. Серед імен визначних англійських митців, що з'явилися на музичній арені Великобританії через 200 років після смерті великого Г.Персела, здійснюючи історичну місію відродження традицій національної композиторської школи, почесне місце по праву займає постать Густава Холста (1874-1934). Творчими зусиллями митця та його найближчого оточення (Е.У.Елгар, Ф.Діліус, Р.Воан-Уільямс) професійна композиторська школа Великобританії не тільки виходила з регіонального кола на міжнародну арену, але й стверджувала свій авторитет на європейському континенті та навіть за його межами. Пріоритетним напрямком творчої діяльності Холста було глибинне вивчення фольклору та старовинної англійської музики (XV-XVII ст.) як необхідного підґрунтя для розвитку національної композиторської школи, усвідомлення чого об'єднувало на даному історичному етапі найкращих представників епохи нового музичного відродження. На думку британських дослідників, Густав Холст посеред своїх сучасників був найбільшим знавцем англійської музики XV-XVII ст. Глибинне занурення у старовинні пласти національної музичної традиції безпосередньо відображалося у власному композиторському стилі, зокрема, контрапунктичному письмі митця, особливості якого виходять до техніки англійських поліфоністів епохи Ренесансу. Ґрунтовно вивчав також Холст вокально-хорову та театральну музику Генрі Персела[1], займався редагуванням творів композитора, що формувало особливе ставлення його до слова у музиці, впливало на виразність та природність вокальної мелодики, пов'язаної у своїх витоках зі специфікою англійської мови, її звуковисотності, внутрішнього ритму, інтонаційної настройки.

Посеред зазначених векторів творчої діяльності митця був ще один, значущість якого важко переоцінити. Багато в чому він визначив унікальність постаті композитора та його особливе місце в ряду сучасників-співвітчизників. Це була глибинна зацікавленість Сходом, його культурою, мистецтвом, що супроводжувала композитора все життя і давала величезні імпульси, натхнення для творчості. Вони реалізовувалися у творах різних жанрів, що ставали найкращими репрезентантами творчого доробку митця. Необхідність ґрунтовного дослідження орієнталістського напрямку творчості композитора обумовлює актуальність теми роботи.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, можемо констатувати, що даний напрямок творчості Холста, втім, як і інші сфери його багатоманітної діяльності, залишаються поза увагою українських музикознавців. Уявлення про музику композитора, що за більш, ніж сто років переконливо довела світові свою життєздатність, про твори, що вже давно міцно увійшли до репертуару знаних європейських музичних колективів, в Україні по сьогодні обмежуються циклом "Планети", що час від часу виконується вітчизняними музикантами переважно у перекладенні для фортепіано. Єдиним джерелом інформації щодо творчості митця залишається монографія Л. Ковнацької "Англійська музика XX століття", де у частині першій, розділі третьому ("Пошуки та звершення") дається лаконічний творчий портрет композитора.

Отже, мета дослідження – виявлення значущості та специфіки орієнталістського напряму у творчості Г. Холста та зв'язку його з певними явищами англійської художньої культури.

Виклад основного матеріалу. У 1899 році молодий композитор розпочинає роботу над оперою "Сіта", заснованою на індійському епосі "Рамаяна". Саме вона відкриває важливий, визначений британськими музикознавцями як "санскритський", період творчості митця. Трохи згодом, у 1903 році, з'являється симфонічна поема "Індра", в якій вперше Холст звертається до Рігведи – стародавньої збірки древніх гімнів, священної книги індусів. Невдоволений існуючими її англійськими перекладами та прагнучи в оригіналі читати давні епічні космологічні тексти, композитор починає самостійно опановувати санскрит[2].

Наступну свою оперу, "Савітрі" (1908), Холст пише на власний текст, заснований на давньоіндійському епосі "Махабхарата". Цей твір викликав надзвичайне захоплення музичних критиків та одностайно був визнаний ними справжнім шедевром. Написана для камерного складу (три дійові особи (Савітрі, Сатьяван, Смерть), ансамбль з дванадцяти інструменталістів[3], жіночий позасценічний хор), ця опера продовжувала традиції своєї далекої визначної "попередниці" – "Дідони" Генрі Персела. Паралельно працює композитор і в симфонічному жанрі: розпочату поемою "Індра" лінію продовжує тричастинна "орієнтальна сюїта" "Бені Мора", створена у 1909-1910 роках.

Безумовно, вищим досягненням Холста "санскритського періоду" стають чотири цикли хорових гімнів на тексти Рігведи. Твір був надзвичайно високо оцінений музичною критикою, про що свідчать численні позитивні відгуки у пресі. "Якби Густав Т. Холст ніколи б не написав нічого, окрім збірки гімнів, їх одних було б достатньо, щоб визначити його, як одну з провідних постатей у сучасному музичному житті" [13, 2], – пише Едгар Бейнтон у "Musical Opinion". "Насправді найкращим з нових творів містера Густава Т.Холста" визнається хоровий цикл у "Pall Mall Gazette", і далі підсумовується: "Нікому не вдавалося створювати орієнтальну музику краще за містера Густава Т.Холста, –

інакше кажучи, він звільнив себе від звичних стереотипів, і, здається, йому вдалося виявити себе досить природно у музичній стилістиці, що знаходиться у цілковитій відповідності до чудових текстів" [13, 3]. Композитор "…виявляє надзвичайно живе відчуття колориту і тонке проникнення у характер вірша", – зазначається у "Morning Post" [13, 3]. "Музика хорових гімнів зігріта теплом почуттів, є сильною за характером та чіткою за структурою" ("Manchester Guardian") [13, 3].

Добре володіючи санскритом, Холст ґрунтовно підходить до вивчення давньоіндійських текстів, і в результаті створює власну їх інтерпретацію, максимально наближену до першоджерела. Композитор обирає присвяти найбільш видатним богам з системи світогляду Рігведи (Індрі, Агні, Варуні, Сома), що втілювали як міфообрази стихій, так і міфообрази існуючого суспільного ладу. Гімни першої групи циклу об'єднані проблематикою смертного Буття в уяві давніх індійців, а також тематикою битви та усього, що з нею пов'язане (військовий, жертовний та поховальний гімни). Друга група хорових гімнів вирізняється більшою інтроспективністю та психологізацією образно-емоційного стану. Третя група являє собою зразок ліричних хорових мініатюр, центром яких стає повсякденне земне буття. Її камерна лірична концепція чудово резонує з епічними та драматичними образами перших двох груп. Остання, четверта група гімнів-Рігвед постає своєрідним підсумком усього гігантського циклу, що полягає в об'єднанні різних уявлень стародавніх людей в єдину космологічну модель Буття. Всі об'єкти поклоніння та предмети роздумів попередніх гімнів знайшли тут своє втілення: проблеми людського існування та діалогу з божественними сутностями, що захищають простих смертних від ворожих сил, прославлення простої життєвої мудрості та філософське осмислення вічних проблем життя та смерті.

Образно-смислова єдність усіх чотирьох груп хорових гімнів підкреслюється також специфікою тембрової драматургії. Середні камерні два цикли написані для жіночих голосів з фортепіано та підключенням соло скрипки та арфи, перша група – для повного складу хору, остання – для чоловічих голосів в оркестровому супроводі з соло мідних духових. Отже, в цілому вибудовується своєрідна симфонічна концепція із чіткими функціями частин у циклі та гнучкою системою внутрішніх образно-тематичних зв'язків.

Працюючи над творами різних жанрів у "санскритський період", Холст цікавиться також і теорією індійської музики, хоча його інтереси були набагато глибше суто етнографічних. На думку Л.Ковнацької, "Індія для нього, як Грузія для Балакірєва або Іспанія для Дебюссі – узагальнений та ідеальний образ Сходу, уявний інший, незахідний світ, і він прагне у музиці знайти йому вираження і знаходить його в особливих, незвичних ритмоінтонаціях і колориті" [6, 80]. "Санскритський період" завершують вокально-оркестрові "Дві Східні Картини" (1911) та ода для хору та оркестру "Небесний посланець" (1912) – твори, засновані на поетичних текстах Калідаси, визначного драматурга та поета древньої Індії. Вплив індійської культури та філософії тільки посилюється до кінця життя композитора, про що красномовно свідчить його епістолярна спадщина, хоча безпосередньо до орієнтальної тематики він більше не звертається. Витоки подібного захоплення митця, очевидно, є множинними та розмаїтими. З одного боку, вони глибоко укорінені в особливостях його світовідчуття, пантеїстичного за своєю природою. Як зазначає Л.Ковнацька, "Холста безсумнівно притягало пантеїстичне сприйняття Всесвіту, яке було пронесене індійським народом через всю його історію та стало суттєвою ознакою національної психології та духовної культури Індії" [6, 81]. З іншого боку, були певні зовнішні імпульси та обставини, що сприяли появі та подальшому розвитку орієнталістської тенденції у творчості митця.

Холст мав перед собою велику плеяду англійських філософів та письменників на ниві орієнталізму – сучасників та попередників[4]. У 20-річному віці він познайомився з працей Р.У.Фрезера "Мовчазні боги та сонцем проникнені землі", що справила на нього величезний вплив, пробудила потяг до східної культури. Фрезер був одним з найвидатніших знавців історії та культури Індії, більшість його праць була присвячена саме цій країні – її філософії та релігії, проблемам співвідношення індуїзму та християнства, тлумачення давніх священних текстів. Серед найбільш відомих праць Фрезера: "Британська Індія" (1896), "Індія крізь минуле та теперішнє", "Літературна історія Індії" (1915).

Орієнтально-пантеїстична лінія творчості Холста живилася не лише безпосередніми імпульсами від прочитання священних індійських книг та стародавніх манускриптів, вона також надихалася творчістю улюблених композитором письменників та поетів, серед яких особливе місце займав Уолт Уітмен (1819-1892). Ідеї творчості поета про очищення людини через її зв'язок з природою, божественною у своїй сутності, спроби осмислення розмаїтих явищ дійсності у космічному масштабі, на тлі безкінечної у часі та просторі еволюції Всесвіту, були особливо близькі композитору. Дослідники творчості поета характеризують його як пантеїста, проникненого ментальністю індійської культури, "людину споглядальну, "індуського" складу душі" [8, 12]. У назві поетичної збірки Уітмена "Листя трави", центральної у його творчості, криється центральна ідея світовідчуття поета – почуття спіль-

ності, єдності усього, що існує у Всесвіті. Характерне для поезії Уітмена відчуття загального зв'язку всього сущого та безмежності світобудови, безкінечності часу та простору, мислення категоріями вічності, в якій кожна жива істота – маленька, але необхідна ланка у безперервному ланцюзі предків і нащадків, – ніби оживає в орієнталістських творах Холста, у своїй більшості пов'язаних саме з індійською тематикою.

Слід зазначити, що орієнталістські мотиви завжди відігравали особливу роль в англійській літературі. Традиції звернення до східної тематики своїм корінням сягають доби Середньовіччя[5], а починаючи з XVII століття, орієнталізм стає невід'ємною складовою англійської літератури. Особливої активізації та актуалізації східна тематика набуває у певні історичні періоди, такі, як епоха Просвітництва, епоха романтизму та остання чверть XIX століття.

Достатньо ґрунтовно та послідовно розробляла орієнтальні теми та образи література епохи Відродження, представлена творчістю Дж.Чосера, К.Марлоу, Д.Мільтона, А.Бена. Письменники не тільки постають майстрами створення своєрідного східного колориту та змалювання відповідних персонажів, вони часто застосовують типову (наприклад, для індійської традиції) структуру східних оповідань та казок, стилістику; інколи східна тематика використовується як зовнішня оболонка для розкриття актуального "західного" змісту. Цю тенденцію продовжує англійська література епохи Просвітництва. "Східні елементи надавали екзотичного колориту філософсько-алегоричним притчам та оповіданням "універсального" типу, ілюстрували певні філософські теорії та категорії, слугували як засіб сатиричного "маскування" політичних ідей, що розходилися з панівними" [4, 9].

На початку XVIII століття тема Сходу з'являється у творчості британських поетів. Слід відзначити особливу зацікавленість їх індійською тематикою, що виявилася яскраво у таких творах, як "Індійська ода" У.Кінга, "Індійський філософ" І.Уоттса. У цей час "Європа ніби заново відкриває для себе Схід, і не тільки як дещо екзотичне, але і як світ великої та своєрідної духовної культури, в якої є чому повчитися" [3, 63]. Своєрідною вершиною на шляху осмислення англійськими письменниками та поетами таємничого та багатоликого Сходу стає створене у 1786 році оповідання У. Бекфорда "Ватек". Цей твір посідає особливе місце в англійській літературі, являючи собою новий крок у розвитку орієнтальної поетики. І.Катарський вважає, що східна атмосфера "Ватека" слугує для виявлення нового погляду на світ, на людину, що встала у глухий кут перед таємницями буття, які залишилися недоступними раціональній логіці просвітників. "Бекфорд прагне створити істинно східний колорит, долучити читача до культури Сходу, а не накинути орієнтальний покрив на сучасну йому Англію" [2, 24].

Ще одну хвилю зацікавленості орієнтальною тематикою Британія пережила в епоху романтизму, що можна також пояснити певними історичними факторами: розширенням колоній, освоєнням нових земель. Велику роль у процесі опанування романтиками Сходу зіграли праці В.Джонса, знавця історії та культури багатьох східних народів, перекладача древніх рукописів та трактатів, який вважав, що "засвоєння великих культурних цінностей східної поезії має влити свіжі сили у вже вичерпавшу себе європейську літературу" [5, 98]. Окремий значний пласт наукової діяльності Джонса становлять переклади з санскриту збірок "Муалакат", "Шакунтали" Калідаси, "Хітопадеши". Вивченням індійської культури, санскриту ґрунтовно займаються також послідовники Джонса, науковці Г.Т.Коулбрук, Ф.М.Мюллер та Т.Моріс (найбільш відома робота останнього – "Індійські старожитності"[6]), внесок яких в англійську орієнталістику є особливо вагомим. З перекладень індійської літератури, окрім вищезазначених, слід також згадати переклад, здійснений В.Джонсом, поеми Джаядеви "Гітаговінда", а також, давньоіндійської книги "Рігвед" – Ф.М.Мюллером, та збірки індійської поезії з "Махабхарати" – Е.Арнольдом.

Зацікавленість Сходом англійських письменників-романтиків, з характерним для них пошуком національно-своєрідного, прагненням поринути у світ, далекий від гнітючої дійсності, є цілком закономірною. Образ Сходу тісно пов'язується з пошуками ідеалу, тому в багатьох творах (Т.Мура, С.Кольріджа) він змальовується в ілюзорно-ідеалістичному ключі. Романтизм відкриває Схід у всій його "мальовничості, багатобарвності, як певне джерело нових мотивів, нових ритмів, незнаного до того колориту – іншими словами, джерело нових естетичних переживань" [3, 87]. Поступово Схід починає усвідомлюватися у своїй своєрідності як окремий світ, як інша культура, відмінна від західної.

Яскравим проникненням у складний світ індійської міфології постає роман Ч.Р.Метьюріна "Мельмот Мандрівник" (1820), одне з найзначніших досягнень англійської орієнтальної літератури, що вміщує розгорнуту "Оповідь про індійських острів'ян", в якій змальовується ідилічний світ, тропічна природа безлюдного острова в Індійському океані, особливості побуту та звичаїв його мешканців. Поетичним джерелом оповіді, за словами автора, були східні поеми Р.Сауті, зокрема поема "Прокляття Кехами" (1810)[7], та передмова до неї, в якій наведено "Короткий опис міфологічних імен". Виключним явищем в англійській літературі епохи романтизму стала поема Т.Мура "Лалла

Рук" (1817), в якій, за словами Дж.Г.Байрона, "поет досконало передав східний колорит" [1, 148]. В оригінальну форму орієнтальної оповіді про зустріч індійської принцеси Лалла Рук та принца Фераморза вміщено глибокі роздуми про тогочасну англійську дійсність.

Чому ж англійські митці посеред розмаїтих орієнтальних зацікавлень віддають все ж таки перевагу саме Індії? Американський науковець, автор відомого дослідження "Орієнталізм", Едвард Саїд, розрізняючи орієнтальні художні досвіди англійських та французьких митців, зазначає, що "англійські автори загалом мали чіткіше й певніше усвідомлення наслідків паломницьких подорожей на Схід, аніж автори французькі. В їхньому сприйнятті Індія була найціннішою реальною константою щодо цих проблем, і тому вся територія, яка лежала між середземноморським узбережжям та Індією, відповідно набувала дуже великого значення" [7, 252].

Тісний зв'язок Великобританії з найбільшою своєю колонією, що мала давню та унікальну культуру, посилював зацікавленість певних кіл англійського суспільства духовними цінностями Індії. Далекосхідна тематика поступово стає одним з головних пунктів соціокультурної повістки дня. Вищезгадані дослідження Фрезера відображали загальну тенденцію. Слід згадати у цьому контексті, що саме наприкінці XIX ст. в британській літературі формуються та розповсюджуються жанри "колоніального роману" та "колоніальної новели", активно розгортається творчість Г.Р.Хаггарда (1856-1925) та Р.Кіплінга (1965-1936), орієнталістські мотиви в якій стають провідними та визначальними.

У 1910 році, коли Густав Холст пише свої найкращі твори, що належать до "санскритського періоду", у Лондоні засновується "Індійське товариство" (India Society of London). Метою його було притягнути увагу до індійського мистецтва, у його розмаїтих формах, британської аудиторії та загальноєвропейської. Дане товариство мало безпосередні зв’язки з Індією, багато його членів працювало там, деякі – були вихідцями з цієї країни, що тимчасово навчалися чи працювали у Великобританії (посеред них був, наприклад, молодий Джавахарлал Неру). Провідними діячами товариства були такі непересічні особистості, як Уільям Ротенштейн, Езра Паунд, Уільям Йейтс. Саме завдяки їхнім зусиллям у 1912 році у Лондоні були опубліковані, перекладені англійською, 103 поезії Рабіндраната Тагора ("Гітанджалі"), за які у 1913 році поету було присуджено Нобелівську премію з літератури.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у ній вперше в українському музикознавстві висвітлюється творча постать Г.Холста в історичному контексті епохи модернізму та крізь призму творів, що належать до так званого "санскритського періоду".

Висновки. Таким чином, можемо констатувати той факт, що звернення композитора до східної тематики мало під собою серйозне підґрунтя у вигляді потужної орієнталістської тенденції англійського мистецтва, що сягає своїм корінням доби Середньовіччя та особливого розквіту набуває саме на межі XIX-XX століть. Холст мав перед собою велику плеяду англійських митців на ниві орієнталізму, його творчість живилася та надихалася художніми творами улюблених письменників та поетів, науковими дослідженнями видатних філософів минулого та сучасності. Як результат, викристалізувався оригінальний напрямок творчості, що визначив самобутність постаті митця та його особливе місце посеред композиторів-сучасників.

Примітки

[1] Так, завдячуючи активній діяльності Холста на посаді директора Морлі-коледжу в 1911 році була здійснена постановка "Королеви фей" Г.Персела, що не ставилася протягом 214 років з моменту її прем’єри (1697).

[2] Як зазначають дослідники, ґрунтовним вивченням санскриту композитор займався впродовж 13 років (з 1899 по 1912 рр.).

[3] Подвійний струнний квартет, контрабас, дві флейти та англійський ріжок.

[4] Слід зазначити, що особлива увага англійців саме до Індії посеред інших далекосхідних країн мала під собою також доволі прагматичне, політико-економічне підґрунтя: як відомо, у XVIII столітті Великобританія розпочала колоніальну експансію щодо цієї країни.

[5] Так, дослідники вказують на англосаксонський переклад XI ст. лицарського роману про Олександра Македонського "Про дива Сходу" як перший приклад звернення до східної тематики.

[6] Цей твір протягом довгого часу вважався найбільш авторитетним довідником з питань релігії, міфології, культури, державних закладів Індії.

[7] Поеми Р.Сауті являють собою частину задуму автора перекласти у римовані рядки деякі міфи східних народів.

Література

1. Бахтин М.М. Автор и герой / М.М.Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 333 с.

2. Вершинин И.В., Ладыгин М.Б. Эстетический идеал и проблема ориентализма в английской литературе XVIII века (доромантический период) / И.В.Вершинин, М.Б.Ладыгин // Эстетический идеал и художественный образ: Сб. науч. трудов. – М.: МГПИ, 1979. – С.16-35.

3. Геласимов А. Оскар Уайльд и Восток: ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике: дис. … канд. филол. наук по спец. 10.01.05 – литературы народов Европы, Америки и Австралии / А.Геласимов; Моск. гос. пед. ун-т. – Москва, 1997. – 224 с.

4. Ибрагимова Е. Ориенталистские мотивы в творчестве Генри Райдера Хаггарда : автореф. дис. … канд. филол. наук по спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья / Е.Ибрагимова; Сам. гос. пед. ун-т. – Самара, 2008. – 19 с.

5. Катарский И.М. Восточные мотивы в английской литературе XIX в. / И.М. Катарский // Народы Азии и Африки. – 1974. – № 3. – С. 95-107.

6. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития / Л.Г.Ковнацкая. – М.: Сов.композитор, 1986. – 213 с.

7. Саїд Е. Орієнталізм / Е.В.Саїд / Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: Основи, 2001. – 511 с.

8. Уитмен У. Листья травы / Уолт Уитмен. – М.: Текст, 2016. – 368 с.

9. Griffiths P. Modern music. A concise history / Paul Griffiths. – London: Thames and Hudson, 1994. – 216 p.

10. Machlis J. Introduction to Contemporary Music / Joseph Machlis. – New York – London: W. W. Norton & Company, 1979. – 694 p.

11. Morgan R. P. Twentieth-century music / Robert P. Morgan. – New York-London: W.W. Norton & Company, 1991. – 554 p.

12. Huismann M.C. Gustav Holst. A Research and Information Guide / Mary Christison Huismann. – London: Taylor&Francis, 2011. – 260 p.

13. Holst G.T. Choral Hymns from the Rig Veda / Gustav T. Holst. – London: Stainer & Bell, 2008. – 27 p.

References

1. Bahtin, M. (2000). The author and the hero. SPb: Azbuka [in Russian].

2. Vershinin, I., Ladygin, M. (1979). The aesthetic ideal and the problem of orientalism in English literature of the eighteenth century (the pre-romantic period). M.: MGPI [in Russian].

3. Gelasimov, A. (1997). Oscar Wilde and East: Oriental reminiscences in his aesthetics and poetics: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

4. Ibragimova, H. (2008). Orientalist motives in the Henry Rider Haggard's creation. Extended abstract of candidate's thesis. Samara [in Russian].

5. Katarskij, I. (1974). Eastern motives in English literature of the XIX century. Moscow [in Russian].

6. Kovnazkaya, L.G. (1989). English music of the twentieth century. The origins and the stages of development. M.: Sov.composer [in Russian].

7. Said, E. (2001). Orientalism. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

8. Whitman, W. (2016). Leaves of Grass. Moscow: Text [in Russian].

9. Griffiths, P. (1994). Modern music. A concise history. London: Thames and Hudson [in English].

10. Machlis, J. (1979). Introduction to Contemporary Music. New York – London: W. W. Norton & Company [in English].

11. Morgan, R. P. (1991). Twentieth-century music. New York-London: W.W. Norton & Company [in English].

12. Huismann, M.C. (2011). Gustav Holst. A Research and Information Guide. London: Taylor&Francis [in English].

13. Holst, G.T. (2008). Choral Hymns from the Rig Veda. London: Stainer & Bell [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.10.2017 р.

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри художнього моделювання
костюма Київського національного університету
технологій та дизайну
chouprina@ukr.net;
Царук Тетяна Сергіївна
магістр кафедри художнього моделювання
костюма Київського національного університету
технологій та дизайну
tanya.tsaruk@icloud.com

СИНТЕЗ ЕПАТАЖУ ТА МІНІМАЛІЗМУ В СУЧАСНИХ КОЛЕКЦІЯХ ЕКО-ОДЯГУ

Мета. Дослідження передбачає висвітлення поняття епатажу і мінімалізму та їх поєднання у сфері моди, виявлення екологічного дизайну в контексті модних інновацій, аналіз еко-стилю у колекціях сучасних дизайнерів та обґрунтування першоджерела у створенні епатажної колекції еко-одягу. **Методологія** дослідження полягає у систематизації, класифікації та угрупуванні матеріалів на різних етапах проектування. За основу методологічних принципів створення модного образу взято порівняльний аналіз, літературно-аналітичний та асоціативний методи. **Наукова новизна.** Дослідження дає можливість визначити нові потреби молоді відповідно до сучасних інноваційних та екологічних настроїв індустрії модного одягу, які постійно підкреслювали б відсутність диктату моди і право кожного на власну індивідуальність і самовираження, вибір унікального стилю, що є характерним для синтезу епатажу та мінімалізму в сучасних колекціях еко-одягу. **Висновки.** Особливого значення для сучасної людини набуває одяг, який підкреслює її індивідуальність, неперевершеність та неординарність, виділяє серед інших, що потребує створення колекцій епатажного одягу. Однак для особливого підходу, пов'язаного з відхиленням від рамок сучасних традиційних стилів, дизайнери поєднують його з іншими стилями, серед яких часто зустрічається мінімалізм. Професійна діяльність в таких колекціях часто передбачає спосіб самовираження, можливості завжди пояснити, що саме стоїть за створенням колекції. Синтез епатажу та мінімалізму в сучасних колекціях неможливий без екологічного аспекту і еко-стилю, що є затребуваним у сучасному суспільстві. Задля цього необхідним є аналіз основних етапів розвитку дизайну епатажних колекцій з елементами мінімалізму, що передбачає створення епатажного еко-одягу як окремого напряму в дизайні у період глобалізаційних процесів екологізації суспільного життя, а також кардинальних змін стандартів людського життя, зокрема в одязі.

Ключові слова: індустрія моди, епатаж, мінімалізм, концептуалізм, еко-одяг, самовираження, мода, індивідуальність, екологічні матеріали.

Чуприна Наталья Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна;* ***Царук Татьяна Сергеевна,*** *магистр кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Синтез эпатажа и миниализма в коллекциях эко-одежды

Цель работы. Исследование предусматривает освещение понятий эпатажа и минимализма, а также их сочетания в сфере моды, определение экологического дизайна в контексте модных инноваций, анализ эко-стиля в коллекциях современных дизайнеров и обоснование первоисточника в создании эпатажной коллекции эко-одежды. **Методология** исследования заключается в систематизации, классификации и группировке материалов на разных этапах проектирования. В качестве основы методологических принципов создания модного образа используется сравнительный анализ, литературно-аналитический и ассоциативный методы. **Научная новизна.** Исследование дает возможность определить новые потребности молодежи в соответствии с современными инновационными и экологическими настроениями индустрии модной одежды, которые бы постоянно подчеркивали отсутствие диктата моды и право каждого на собственную индивидуальность и самовыражение, выбор уникального стиля, что является характерным для синтеза эпатажа и минимализма в современных коллекциях эко-одежды. **Выводы.** Особенное значение для современного человека приобретает одежда, которая подчеркивает его индивидуальность, непревзойденность и неординарность, выделяет среди других, что требует создания коллекций эпатажной одежды. Однако для особенного подхода, связанного с отклонением от рамок современных традиционных стилей, дизайнеры соединяют эпатаж с другими стилями, среди которых часто встречается минимализм. Профессиональная деятельность в таких коллекциях часто предусматривает способ самовыражения, возможности всегда объяснить, что именно стоит за созданием коллекции. Синтез эпатажа и минимализма в современных коллекциях невозможен без экологического аспекта и эко-стиля, что является востребованным в

© Чупріна Н. В., 2017
© Царук Т. С., 2017

современном обществе. Для этого необходимым является анализ основных этапов развития дизайна эпатажных коллекций с элементами минимализма, что предусматривает создание эпатажной еко-одежды как отдельного направления в дизайне в период глобализационных процессов экологизации общественной жизни, а также кардинальных изменений стандартов человеческой жизни, в частности, в одежде.

Ключевые слова: индустрия моды, эпатаж, минимализм, концептуализм, еко-одежда, самовыражение, мода, индивидуальность, экологические материалы

Chouprina Natalia, *Ph.D, associate professor, associate professor of Department of fashion design of Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Tsaruk Tetyana,*** *Competitor of Master's degree of the Department of fashion design of Kyiv National University of Technologies and Design*

Synthesis of epatage and minimalism in modern collections of eco-clothing

Purpose. The article provides explanation of epatage concept and minimalism, their combination in fashion, identifying environmental design in the context of fashion innovations, analysis of eco-style in collections of modern designers and justification of primary source in eco-clothing collections creation. Research **methodology** consists in application of systematization, classification and grouping of materials at the different stages of planning. The comparative analysis, literature-analytical and associative methods are used as a basis of methodological principles of creation of fashionable appearance. **Scientific novelty.** .Research enables to define the new necessities of young people in accordance with the modern innovative and ecological moods in fashion industry, which constantly would underline absence of dictate fashions and right of everybody to his\her own individuality and self-expression and a choice of unique style, that is characteristic for the synthesis of epatage and minimalism in modern collections of eko-clothes. **Conclusions.** Clothes, which underlines individuality, unsurpassability and eccentricness and helps to stand out, that requires creations of collections of epatage clothes takes on great importance for a man of today. However, for a special approach associated with a deviation from the scope of modern traditional style, designers combine it with other styles, often including minimalism. Professional experience in these collections often provides a way of expression, the possibility always to explain what is behind the creation of each collection. Synthesis of epatage and minimalism in modern collections is impossible without ecological aspect and eco-style which is demanded by modern society. That is why analysis of the main stages of epatage collections design development with minimalism elements is required. Also it implies creation of epatage eco-clothing as separate design trend in a period of globalisation greening of public life as well as radical changes of life standards, particularly in clothing.

Keywords: fashion industry, epatage, minimalism, conceptualism, eco-clothing, self expression, fashion, individuality, innovate materials

Актуальність теми дослідження. У різні часи в суспільстві існують певні норми моралі та поведінки, що формуються роками або створюються штучно. Але завжди є люди, що виділяються серед інших своєю поведінкою, поглядами, способом життя, привертаючи до себе увагу оточуючих. І хоч їх часто підозрюють у меркантильності та бажанні домогтися швидкого успіху у житті, насправді для багатьох людей – це можливість самовираження, що часто супроводжується епатажем. Сьогодні існує дуже багато професій, в яких без епатажу не обійтися, і дизайн одягу є однією з основних. Нестандартні підходи і стилі модельєрів провокують оточуючих на різнобічну і часто неоднозначну реакцію, що викликає як подив, так і зацікавленість в новизні. Саме ця неординарність сприяє успіху своїх прихильників та дозволяє їм "бути в тренді". Але те, що сьогодні здається епатажем, можливо, через 20-30 років стане модним. Саме тому створення епатажного модного одягу вимагає особливого підходу, пов'язаного з індивідуальністю, неординарністю, відхиленням від рамок сучасних традиційних стилів і, разом з тим, в можливості завжди пояснити, що ж саме стояло за створенням проектного образу. З іншого боку, вибираючи найпростіше джерело натхнення, використовуючи мінімалізм в дизайні можна перетворити основний образ в щось буквально феєричне, при цьому не маючи на меті шокувати публіку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню питань епатажу та мінімалізму приділяли увагу ряд вчених, серед яких необхідно виділити В.Власова, В.Вологодіну, М.Мельник, Е. Морен, Д.Єрмілову, Ю. Легенького, Е. Рогалеву та інших. У роботах мистецтвознавця О.Тканко аналізуються питання кітчу в постмодерній культурі загалом та українській моді зокрема. [1, 61-67] Значення кітчу, як прояву епатажу, у формуванні еклектичної основи сучасних модних образів у вличній моді та в індустрії модного одягу проаналізовано у роботах Н. Чупріної. [2, 29-34; 3, 226-236] В. Будяк розглядає кітч та епатаж результат комунікації споживача і мистецтва. [4, 105-107] Однак принципи синтезу епатажу та мінімалізму в сучасних колекціях еко-одягу залишається актуальним і сьогодні.

Метою дослідження є розкриття поняття синтезу епатажу та мінімалізму в умовах індустрії модного одягу, їх впливу на сучасну моду, враховуючи її екологічний аспект і еко-стиль, що є затребуваним у сучасному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Поняття "мінімалізм" може поєднувати різноманітні течії і напрями дизайну епохи постмодернізму, який будується на естетиці простих, стандартних форм і кольорів.

Вперше ознаки мінімалізму в моделюванні застосовувала Мадлен Віоне у XX. Вона відкинула зайві, на її погляд, деталі і залишила простий і вишуканий силует. При побудові крою вона використовувала звичайні геометричні фігури, прикрашала їх мінімальною кількістю деталей та фурнітури, що давало можливість створити екстравагантну модель. В колекціях Віоне переважали світлі, білі, природні кольори, що додавали її творінням схожості з давньогрецьким автентичним вбранням [5, 185-193].

Інший погляд на мінімалізм мала Коко Шанель, відомий модельєр початку XX ст. Вона висміювала буржуазний світогляд та надмірності моди, пропонуючи новий функціональний і конструктивний стиль, що поєднував у собі прості форми, гармонію кольору та точність крою. Це дало змогу Шанель створити нову моду XX століття, в якій костюм не відволікав уваги оточуючих людей на композиційно-конструктивні елементи чи декор, а лише підкреслював самодостатність образу та індивідуальність самої людини.

Мінімалізм чистої конструкції був підхоплений в Радянській Росії, що призвело до виникнення "конструктивізму". Відповідно до цієї концепції в дизайні проявили себе ряд відомих художників, таких як А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова та інші, які пропонували одяг, в якому на першому місті стояли функціональність, доцільність, технологічність, характерні для того періоду.

В 60-х роках XX століття у Нью-Йорку виникла нова художня течія "мінімал арт", що стала наступною "хвилею" мінімалізму. Її представниками можуть бути: К. Андре, Д. Флевін, С. Левіт, Д. Джад, Р. Моріс, А. Мартін. Саме тоді мінімалізм у дизайні виникає під впливом футуризму [5, 96-112].

В 1990-х роках відбулося повернення до мінімалізму. Створення одягу ставить за основу доцільність і природні потреби, тобто одяг має бути зручним та ергономічним. У ці роки, відповідно до суспільних настроїв та індивідуального бачення людей, модельєри постійно підкреслювали відсутність диктату моди і право кожного на власну індивідуальність і самовираження, вибір унікального стилю, що поєднувало певну неординарність образу та мінімалізм у засобах його відображення.

Дизайнери розробляють мінімалістські епатажні моделі, які не відволікають уваги від людини, підкреслюючи її особистість. Однак, цей епатажний мінімалізм розроблений для самодостатньої людини з багатим внутрішнім світом, він підкреслює інтелект і відповідає потребі в універсальності, самоствердженні, відчутті власної індивідуальності і неповторності.

Американські дизайнери Кельвін Кляйн, Томмі Хільфігер і Донна Каран успішно просуваються на європейському ринку та впливають на молодіжну моду, пропонуючи власний прагматичний підхід до створення фешн-образів. Мінімалізм найбільш характерний для Кельвіна Кляйна. Саме завдяки нестандартному поєднанню люксових тканин і чистих ліній крою він увійшов до історії моди як король мінімалізму. [6]

Сучасний мінімалізм характерний не лише для американських дизайнерів – серед його представників такі знакові творці моди як Джорджіо Армані, Жиль Сандер, Йоші Ямамото та інші.

Таким чином, мінімалізм характеризується лаконічністю, простотою і графічністю, що комфортно лише для незначної кількості людей, які, як правило, не є активними учасниками моди. Цей стиль незвичний та прискіпливий – найбільше йому підходять тканини з натуральних волокон. Моделі з таких тканин будуть виглядати привабливо і екологічно, тому в колекціях такого одягу часто використовують еко-матеріали.

Сьогодні еко-дизайн представляє собою один з найпопулярніших напрямів у моді, який несе у собі нове бачення людини в світі глобалізації та інтеграційних процесів, що характерні для сучасного суспільства. Однак, екологічні проблеми в світовому масштабі породжують бажання людини вижити, стати частиною природи, відчути себе захищеним. Тому дизайнери прагнуть зробити одяг з натуральних, екологічно-чистих матеріалів. Наразі такими є вовна, бавовна, льон, бамбук та інші. Цікавими новинками став одяг з тканин вторинної переробки.

Однак колекції одягу з таких тканин на ринку зустрічаються не часто, разом з тим багато відомих брендів, таких як "Nike", "Gap" використовують екологічно чисті тканини, у своїх колекціях. Бренд "Marks and Spencer", також підтримує еко-моду, вкладаючи мільйони коштів, "Levis" постійно створює нові колекції джинсів та фурнітуру до них з еко-матеріалів. [7]

В контексті цього деякі модельєри знайшли можливості створювати нові колекції з непередбачуваних та незвичних матеріалів, що шокують публіку. Такими були колекції із газет та лахміття, хліба та шоколаду. Цікавими стали моделі із природних матеріалів, таких як шишки, кора дерева, квіти, гілля та листя дерев. Яскравим прикладом такого одягу є колекція відомого дизайнера Афстейна Юліуссона "Трав'яні карати". Вона була виконана із ісландського моху, який нагадував коштовне каміння. [8]

Експериментальним також можна назвати колекцію цікавого дизайнера Robin Barcus, який взяв за основу незвичні природні матеріали, такі як квіти, латаття, плоди та використав їх в одязі. Ці

дизайнери прагнули показати взаємозв'язок людини і природи, що сьогодні є досить актуальним, а ще нагадують про швидкоплинність часу. [9]

Локалізація стала головним принципом еко-дизайну, а еко-мода має на меті застосування при виробництві як натуральних матеріалів, так і раціонального використання вже існуючих ресурсів. Наприклад, "органічні" тканини, виготовляються з природних матеріалів: бавовни, льону тощо.

Основні риси одягу з екологічних матеріалів передбачають дотримання ряду вимог [7]:

1. Тільки екологічні матеріали. Використовуються льон, шовк, бавовна, вовна. Актуальними є хутро і шкіра, але потрібно зауважити, що ті, хто захищають природу, не задоволені цим і переконані, що від таких матеріалів потрібно відмовитися. Висновок захисників довкілля – синтетичних та штучних матеріалів необхідно позбутися назавжди.
2. Якісні вироби. Екологічне вбрання є повітропроникним, що дає змогу тілу "дихати", прекрасно зберігає тепло та добре вбирає вологу, загалом воно є просто "приємним до тіла".
3. Дбайливий догляд. Необхідно відмітити, що одяг з натуральних матеріалів швидко змінається і потребує особливого догляду. Оскільки хімічні речовини можуть завдати йому шкоди, але без їхньої допомоги складно видалити плями та інші забруднення. Отже, варто підбирати спеціальні миючі засоби, які розроблені спеціально для таких речей.
4. Природні кольори та відтінки. При розробці моделей використовуються лише природні кольори та натуральні барвники. Це дозволяє бути ближче до природи. Це такі кольори як: сірий, синій, коричневий, білий і зелений.
5. Вільний крій. У сучасних колекціях не можна знайти некомфортних облягаючих форм одягу. Майже у всіх виробах використовується вільний крій, який не заважає рухатись і є дуже комфортним.
6. Аксесуари та взуття з натуральних матеріалів. Кожен образ доповнюється аксесуарами та прикрасами з натуральних матеріалів, таких як: дерево, вовна, шкіра і т.д. Також одягається натуральне взуття.
7. Мінімум полімерів. Фурнітуру та нитки також бажано використовувати натуральні. Металеві застібки повинні бути без хрому та нікелю. Елементи з гуми обов'язково потрібно покривати текстилем поверх, щоб вони не мали контакту зі шкірою.
8. Висока ціна. Натуральний одяг завжди дорогий, тому що впродовж роботи над моделлю, починаючи з вибору місця, для вирощування матеріалу, закінчуючи останнім гудзиком потрібен пристальний контроль та догляд.

Не дивлячись на такі жорсткі вимоги, проектний образ, розроблений в руслі еко-моди, незмінно залишається популярним серед модних трендів багатьох сезонів поспіль. Окрім застосування натуральної сировини та інноваційних технологій, як то включення до складу матеріалів бамбукового волокна, чи інших неординарних за своїми властивостями складових, екологічні тенденції моди передбачають інтерпретацію чи стайлінг старих модних ідей та проектних образів (заснованих, звісно, на використанні натуральної сировини та матеріалів).

Дизайнери часто шиють одяг із вторинних не перероблених матеріалів, таких як старі матраци, використані армійські ковдри та парашути, зіпсовані диски, що представляють більше арт-проект, аніж промисловий підхід, тому що кожен такий виріб є індивідуальним, неповторним і його адаптація в промислове виробництво неможлива. Пошиття одягу із відходів та вторинної сировини передбачає ідею збереження екології, зменшення забруднення навколишнього середовища тощо, певне епатування споживача з метою висловити соціальну та екологічну позицію чи провести PR-презентацію. Тому дизайнери, зазвичай, звертаються до яскравих засобів художньої виразності і часто поєднують основний проектний образ, що створюють, з епатажем.

Епатаж в еко-моді – це не дешевизна, яка швидко набридне, не встигнувши запам'ятатися, це інструмент, за допомогою якого відбувається зв'язок природи з людиною, довговічний зв'язок, який приносить задоволення та комфорт. Тому його завданням є підкорення серця покупця, який має постійно цікавитися модою, знаходити в ній своє відображення, цікаві моменти чогось нового та непередбачуваного, що стимулює жити відповідно. Це новий погляд сучасних людей на стару культуру. [10] Це може проявлятися в використанні рідкісних чи нових натуральних матеріалів, нових цікавих стилів, підходів до поєднання кольорів тощо.

Епатаж в еко-одязі – це звернення до сьогодення та майбуття, але ні в якому разі не до минулого, це нове, це винахід, що заключається в розкритті перед аудиторією дуже гострих проблем, спроби звернути на них увагу публіки, виділити сектори, які потребують докорінних змін, здивування, уваги та обговорення для оцінки і переосмислення проблем. [11] Головне завдання епатажу в екостилі – звернути увагу людей на те, що існує інша, відмінна точка зору.

Наукова новизна. Проведене дослідження дало можливість визначити нові потреби молоді відповідно до сучасних інноваційних та екологічних настроїв індустрії модного одягу, які б постійно підкреслювали відсутність диктату моди і право кожного на власну індивідуальність і самовираження, вибір унікального стилю, що є характерним для синтезу епатажу та мінімалізму в сучасних колекціях еко-одягу.

Висновки. Отже, епатаж є невід`ємною складовою в колекціях сучасного одягу. Однак, дизайнери завжди поєднують його з іншими стильовими проявами, серед яких часто зустрічається мінімалізм. В роботі визначено, що створення колекції такого одягу вимагає особливого підходу, обумовленого неординарністю в стилях, що часто викликає бурхливу і неоднозначну реакцію оточуючих, однак є досить популярним сьогодні і відображається в колекціях відомих дизайнерів як спосіб самовираження. Інакше кажучи, епатаж в еко-стилістиці передбачає заплановане, екстраординарне, самодостатнє порушення загальноприйнятих норм поза межами традиційного сприйняття, що має на меті привернути увагу до натурального продукту, його використання з точки зору новаторства, його переваги над конкуруючими штучними продуктами і послугами.

Література

1. Тканко О. Мода і кітч: метаморфози образів костюму / О.Тканко. – Вісник ЛНАМ, 2015. – Вип. 26. – С. 61–67.
2. Чуприна Н. Значение китча в формировании эклектической основы современных модных образов в индустрии моды / Н.Чуприна. – Дизайн. Материалы. Технология (СПб), 2016. – №3 (43). – С. 29–34.
3. Чупріна Н. Роль кітчу у формуванні сучасної вуличної моди / Н. Чупріна. – Вісник ЛНАМ, 2016. – Вип. 30. – С. 226–236.
4. Будяк В. Кітч – висока мода чи мода середнього класу? / В. Будяк. – Масова культура у сучасному художньо-комунікаційному просторі // Матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (18-20 квітня 2017 р.), ХНТУ/ за ред.. Білик А.А. – Херсон: ФОП Грінь Д.С., 2017. – С. 105–107.
5. Власов В. Авангардизм / В. Г. Власов, Н. Ю. Лукина. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 320 с.
6. Мінімалістичні тенденції в художньому моделюванні. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.stattionline.org.ua.
7. Эко-стиль в одежде [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://odnatakaya.ru/stil/eko-stil-v-odezhde.html.
8. Біо аксесуари [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://megreen.org.ua.
9. Эко-платья Robin Barcus [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/ community/ animatologiya/post113074945.
10. Эпатаж в моде [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.7ya.ru/article/Jepatazh-v-mode.
11. Примеры эпатажа [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki.

References

1. Tkanko, O. (2015). The fashion and kitsch: metamorphosis of the images. Visnyk LNAM, 26, 61 – 67 [in Ukrainian]
2. Chouprina, N.V. (2016). Value of kitch in forming of eclectic basis of modern fashion images in fashion industry. Dyzayn. Materyaly. Tekhnolohyya, 3 (43), 29 – 34 [in Russian]
3. Chouprina, N.V. (2016). Determination of role of kitch in forming of modern street fashion. Visnyk LNAM, 30, 226 – 236 [in Ukrainian]
4. Budyak, V. (2017). Is kitch a high fashion or fashion of middle class? Proceedings from MCMACS'17: III The Third International Scientific and Practical Conference "Mass culture in modern artistically communication space" (pp. 105 – 107). Kherson: FOP Hrin' D.S. [in Ukrainian]
5. Vlasov, V. & Lukina. Yu. (2005). Modernism. Postmodernizm: Terminology dictionary. SPb: Azbuka-klassyka [in Russian]
6. Minimalistic tendencies in artistic modeling (20.03.2017). Retrieved from http://www.stattionline.org.ua. [in Ukrainian]
7. Eco-style in clothes (13.04.2016). Retrieved from http://odnatakaya.ru/stil/eko-stil-v-odezhde.html. [in Russian]
8. Bio accessories (06.08.2017). Retrieved from http://megreen.org.ua. [in Ukrainian]
9. Eco-dresses by Robin Barcus (27.10.2009). Retrieved from http://www.liveinternet.ru/community/ animatologiya/post113074945 [in Russian]
10. Epatage in fashion (20.09.2017). Retrieved from http://www.7ya.ru/article/Jepatazh-v-mode. [in Russian]
11. Examples of Epatage (17/08/2017). Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 02.10.2017 р.

УДК 78.01+005.34

Швец Наталья Александровна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории и истории культуры
Национальной музыкальной академии
Украины им. П. И. Чайковского
natala.shvets@gmail.com

"СТИЛЕВОЙ СИНТЕЗ": К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Цель работы. В искусствоведческих работах последних лет все чаще отмечают тенденции "стилевого синтеза", поиска "согласованности" различных стилевых систем. Выявить интегративные тенденции в аспекте стиля, где автор вступает в диалог с музыкальным наследием предшествующих эпох – цель данной статьи. **Методология**. Исследование осуществляется благодаря использованию музыковедческого метода, опирающегося на теоретические разработки музыковедов в области художественного мировоззрения, традиций, стиля. **Научная новизна.** В условиях художественной культуры начала XXI в. идея синтеза, как особого типа художественного творчества, реализована многоаспектно. Это и стремление охватить достижения разных культур и эпох; и осознание значения многовековых ценностей национальных культур; и синтез отдельных видов художественного творчества вплоть до идеи всеобщего синтеза искусств. Плодотворным в условиях рубежа столетий явился и синтез внутри отдельных суверенных видов искусства, творчества художников, которые опирались на широкий круг стилевых идей, присущих той, целиком самостоятельной сфере искусства, представителями которой они являлись. Исходя из существующих определений процесса синтезирования стилевых тенденций, в статье предложено авторское определение стилевого синтеза. **Выводы.** Из приведенных в статье определений процесса взаимодействия стилевых тенденций, выделены его ключевые особенности. Исходными позициями являются историко-культурный процесс, множественность стилевых моделей, их несхожесть, разнообразие. Далее – сам процесс взаимодействия, "диффузия", проникновение, свободное размещение элементов одной модели между элементами другой. И, наконец, синтез как художественная целостность, как результат взаимопроникновения, сочетания множественных стилевых идей, преломленных сквозь призму "социокультурного вектора", индивидуального и национального стилей.

Ключевые слова: стиль, стилевой синтез, интеграция, музыкальный индивидуальный стиль.

Швець Наталія Олександрівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Стильовий синтез: до визначення поняття

Мета дослідження. У мистецтвознавчих працях останніх років дедалі частіше відзначають тенденції "стильового синтезу", пошуку "узгодженості" різних стильових систем. Виявити інтегративні тенденції в аспекті стилю, коли автор вступає в діалог з музичною спадщиною попередніх епох – мета даної статті. **Методологія.** Дослідження здійснюється завдяки використанню музикознавчого методу, що спирається на теоретичні розробки музикознавців у сфері художнього світогляду, традицій, стилю. **Наукова новизна.** В умовах художньої культури початку XXI ст. ідея синтезу, як особливого типу художньої творчості, реалізована багатоаспектно. Це і прагнення охопити досягнення різних культур і епох; і усвідомлення значення багатовікових надбань національних культур; і синтез окремих видів художньої творчості аж до ідеї загального синтезу мистецтв. Плідним в умовах рубежу століть виявився і синтез всередині окремих суверенних видів мистецтва, творчості художників, які спиралися на широке коло стильових ідей, властивих тій, цілком самостійної сфері мистецтва, представниками якої вони були. Виходячи з існуючих визначень процесу синтезування стильових тенденцій, у статті вперше запропоновано авторське визначення стильового синтезу. **Висновки.** З наведених в статті визначень процесу взаємодії стильових тенденцій виділені його ключові особливості. Вихідними позиціями є історико-культурний процес, множинність стильових моделей, їх несхожість, різноманітність. Далі – сам процес взаємодії, "дифузія", проникнення, вільне розміщення елементів однієї моделі між елементами іншої. І, нарешті, синтез як художня цілісність, як результат взаємопроникнення, поєднання множинних стильових ідей, переломлених крізь призму "соціокультурного вектора", індивідуального та національного стилів.

Ключові слова: стиль, стильовий синтез, інтеграція, музичний індивідуальний стиль.

Shvets Nataliia, *Candidate of Art Criticism (Ph. D), acting Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Stylistic synthesis. To the definition of the concept

Purpose. The trend of "stylistic synthesis", searching for "coherence" of different stylistic systems are noticed more and more in art studies of recent years. The purpose of this article is to unfold the integrative trends in the style aspect, where the author enters into a dialogue with musical heritage of previous eras. **Methodology.** The research is conducted through the using of musicology method, based on the theoretical developments of musicologists in the field of artistic outlook, traditions and style. **Scientific novelty.** The idea of synthesis as a special type of artistic creativity is

© Швец Н. А., 2017

realized in many aspects in conditions of artistic culture of the beginning of the XXI century. It is the desire to research the achievements of different cultures and epochs, and awareness of the value of centuries-old achievements of national cultures. It is the synthesis of certain types of artistic creativity to the idea of a general synthesis of arts. In the turn of the century the synthesis was fruitful within separate sovereign types of art, creativity of artists, which relied on a wide range of stylistic ideas, inherent in that, completely independent sphere of art, whose representatives they were. For the first time the author proposes her own definition of stylistic synthesis. **Conclusions.** The article highlights the key features of the process of interaction of style trends among its definitions. The starting positions are historical and cultural process, the plurality of stylistic models, their dissimilarity, and diversity. The process of interaction, "diffusion", penetration and free placement of elements of one model between the elements of another are going next. Finally, synthesis is artistic integrity, as a result of interpenetration and combination of multiple stylistic ideas, refracted through the prism of the "socio-cultural vector", individual and national styles.

Keywords: style, stylistic synthesis, integration, musical individual style.

Актуальность темы исследования. Анализ музыкального произведения, его понимания и интерпретации требует обращения к важнейшей проблеме современного искусствоведения – проблеме музыкального стиля. Несмотря на то, что исследования в этой области имеют давнюю традицию, проблема стиля и сегодня является сложнейшей и многоаспектной. Поэтому методологическое совершенствование категориального аппарата, углубление его научного обоснования – одна из насущных задач, которая стоит перед современным искусствоведением и культурологией.

Анализ исследований и публикаций. Изучение взаимодействия разных стилевых тенденций требовало концентрации внимания на разработке проблем музыкального стиля, представленных в работах Б. Асафьева, Н. Горюхиной, Е. Зинькевич, И. Котляревского, И. Коханик, М. Михайлова, В. Москаленко, Е. Ручьевской, А. Самойленко, С. Скребкова, В. Сырова, С. Тышко, Е. Шевлякова, С. Шипа.

Цель. В искусствоведческих работах последних лет все чаще отмечают тенденции "стилевого синтеза", поиска "согласованности" различных стилевых систем. Выявить интегративные тенденции в аспекте стиля, где автор вступает в диалог с музыкальным наследием предшествующих эпох – цель данной статьи.

Изложение основного материала. Определяя феномен "стилевого синтеза", необходимо обратиться к категории "стиль"[1], поскольку именно эта проблема стала одной из центральных в культуре и искусстве.

Выявлением основной сути понятия занимались многие интеллектуальные силы разных культурно-исторических эпох мирового искусства – от античности, средневековья, Возрождения до современной эпохи.

Но наибольшее количество интерпретаций понятия "стиль" даёт XX столетие. В культурологии и эстетике стиль рассматривается с многоуровневых позиций. Так, Ю. Борев предлагает структуру стиля, складывающуюся из девяти уровней: 1) глубокий (региональное стилистическое единство); 2) национальная стилевая особенность культуры; 3) национально-стадиальное стилистическое единство; 4) стиль направления (школы, течения); 5) индивидуальный стиль; 6) стиль творческого периода художника; 7) стиль произведения; 8) стиль элемента произведения (коллажность стиля); 9) стиль эпохи, накладывающий свою печать на все перечисленные пласты стиля. Последний объединяет всё стилевое многообразие художественных явлений эпохи даже тогда, когда они принадлежат к стилистически противоположным художественным направлениям [2, 223].

Изучая природу стиля, исследователи дают разные его определения.

Б. Асафьев рассматривает стиль как "комплекс средств выражения данной эпохи или мастера, который обуславливается действием законов отбора, которые, с одной стороны, закрепляют наиболее жизненные средства и приёмы воздействия искусства, а с другой – устанавливают характерные для данной среды критерии художественности и самое понятие художественного" [1, 53].

М. Шапиро под стилем подразумевает "систему форм, обладающей качеством и смысловой выразительностью, в которой отображаются индивидуальность художника и общее мировосприятие какого-либо круга. Кроме того, стиль – это способ выявления в середине такого круга, где он запоминает и передаёт определённые религиозные, общественные и моральные ценности силой эмоционального воздействия форм" [17, 385].

М. Михайлов определяет стиль как "единство организованных элементов музыкального языка, которое обусловлено единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления". И далее: "Стиль представляет собой единство органически взаимосвязанных взаимодействующих элементов, образующих в совокупности целостную, <…> устойчивую систему" [9, 117].

"Музыкальный стиль – это способ интонационно-художественного выявления индивидуального содержания действительности, обусловленного содержанием образного мира композитора и соответст-

вующим ему отбором и организацией интонационно-лексических, интонационно-функциональных и экспрессивно-языковых способов (способов экспрессии музыкального языка)" [11, 9], – пишет А. Сокол.

Опираясь на теоретические положения исследований Н. Горюхиной, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, С. Тышко даёт новое определение стиля в музыке: "Стиль – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная эпоха, национальная специфика и т.п.), переход их семантики в конкретную систему музыкально-выразительных средств. В данном определении отражены такие важнейшие составляющие стиля, как устойчивость, повторяемость признаков; функция "опознавательного знака" музыки, проявляющаяся во множестве комбинаций и группировок; многоуровневая природа стиля (исторический, индивидуальный, национальный и т.д.) и, наконец, его промежуточное положение на "стыке" между формой и содержанием.

Наряду с чрезвычайно существенной ролью дифференциации, позволяющей выделить особенное, неповторимое, присущее данной категории во всей её многогранности и многоуровневости (исторический стиль, стиль определённого направления, школы, национальный стиль, индивидуальный стиль. Существуют и ещё более конкретизирующие определения – стиль определённого периода творчества композитора, стиль произведения, стиль интерпретации и т.д.) неоспорима значимость интегративной функции стиля.

Интегративность проявляется:

1) в самом понятии стиль как системе, включающей множественность. Важной функцией становится достижение целостности противоположностей, движение к единству противоречивых устремлений, связью отдельных элементов между собой.

По мысли Ю. Борева, "стиль – устремлённость всех элементов к единому его художественному центру, центростремительная сила в произведении, обеспечивающая его монолитность. Стиль – типологическая целостность, принцип организации художественного мира" [2, 219]. А. Соколов стиль определяет как "систему внутренних связей" между всеми компонентами творческого процесса: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом, пространственными построениями, колоритом, техникой выполнения, приёмами и материалами" [12, 27–28];

2) в диалектическом взаимодействии между различными уровнями стиля.

Д. Лихачёв вводит термин "контрапункт стилей", имея в виду возможность сосуществования в одной композиции элементов разных стилей и подчёркивая отсутствие в этом эклектики [7, 21–29].

Важным этапом в развитии стилевых систем был рубеж XIX–XX столетий. Стержневым свойством этого периода следует признать максимальное расширение границ стилевого "спектра", связанного, прежде всего, с историческим процессом рубежа веков, катаклизмы которого "взрывают" сложившиеся культурные ценности, образуя новые соединения. Композиторское творчество погрузилось в стихию свободных поисков, экспериментов, что привело к расширению музыкальной лексики, предопределило множественность новаций в сфере стиля.

Поиск нового музыкального языка приводит к появлению в музыкальном творчестве ситуации "диалога стилей", в рамках одного произведения осуществляется идея "смысловой полифонизации", толерантности относительно "чужого", возможность одновременного существования "своего" и "чужого".

Музыкальное мышление начала XX века возрождает минувшие, давно состоявшиеся системы (старинные лады, модальные гармонии), которые органически вводятся в новые композиционные построения. "Композиторская мысль как бы обращается вспять, от гомофонно-гармонического стиля, через полифонию барокко к полифонии Возрождения и даже вглубь веков – к раннесредневековой монодии [10, 9].

В перспективе это приводит к тому, что инородные элементы теряют свою "дистанцированность", внедряясь в индивидуальный композиторский стиль, но, вместе с тем, не теряя первоначальной "стилевой семантики", приводят к "смешению стилей", их синтезу.

Решающим консолидирующим фактором становится индивидуальный стиль композитора, являющийся активной действующей силой исторического и эпохального стилей. Поскольку "исторический и индивидуальный стили постоянно корректируют друг друга, безусловно, они допускают синтез индивидуального и общего [10, 115], что подтверждает мысль о концентричности стилевых уровней и их общем смысловом центре, который объединяет все уровни, отображая те или иные художественные традиции.

Д. Лихачёв писал, что "разрушение стилей эпохи происходит под влиянием индивидуальных стилей, авторской воли <…>. Столкновение микро- и макрозаконов ведёт к взаимному разрушению и возникновению хаотического начала и тем самым способствует появлению нового" [7, 54].

И. Коханик в исследованиях последних лет подчёркивает особую актуальность рассмотрения понятия стиль как категории культуры: "С позиции современных учёных, вся динамика музыкально-

стилевого развития, детерминированная в своих первопричинах культурой и социумом, целиком ориентирована на социокультурный вектор" [5, 73]. И. Коханик рассматривает индивидуальный стиль как "совокупность сущностных моментов системы художественного мышления, особенностей эстетических установок определённой школы или направления, реализуемых в ограниченном множестве индивидуальных художественных концепций" [6, 88].

В. Холопова определяет композиторский стиль как "индивидуальную, исторически новую, совершенную и целостную художественную систему, определяемую объективными социокультурными условиями и чертами личности автора [12, 166].

"Композиторский стиль – это единство творческих принципов художника, которое обусловлено его духовными потребностями, историческими условиями эпохи и традициями национальной культуры" [13, 56]. Е. Шевляков включает в понятие стиль "область чувств, образов, идей, эмоциональных и интеллектуальных откликов на жизненную среду, реакции, личные интерпретации движений в мире и в себе; <…> разнообразие форм соединения искусства с "другой жизнью", со всем, что находится вне его, воздействует на него и испытывает встречное воздействие" [18, 22].

Наконец, в решении проблемы необходимо отталкиваться от понятия "национальный стиль", который, взаимодействуя с индивидуальным, "каждый раз достигают нового синтеза народно-национального и профессионального в композиторском мышлении" [3, 98]. Многие музыковеды в своих научных исследованиях отмечали, что национальный стиль является важнейшей категорией культуры. Рассматривая национальный стиль, И. Ляшенко объединяет такие понятия, как "стиль", "национальная специфика", "национальный характер" в едином понятии: "национальное своеобразие" и выводит две группы его свойств: 1) внешние – относительно устойчивая общность психологии конкретно-этнических коллективов; 2) внутренние – непосредственное отражение жизни народа.

Исследуя специфику проблемы, М. Северинова справедливо считает, что "индивидуальный композиторский стиль неразрывно связан с национальным, так как корни художественно-мировоззренческих традиций в индивидуальном стиле находятся, прежде всего, в национальных традициях, в национальной ментальности композитора, к которой он принадлежит. В таком стилевом сцеплении прослеживается диалектическая взаимосвязь: каждая национальная культура в своей основе имеет индивидуальные стили, заложенные авторскими мифами, мифами композиторских индивидуальностей и наоборот, индивидуальный стиль композитора несёт в себе черты национального. В этом аспекте рубеж XIX–XX веков явился показательным: композитор, "с присущими ему индивидуальными чертами несёт в себе национальные традиции своего этноса, народа, что проявляется в индивидуальном композиторском творчестве на уровне национальных культурных архетипов" [10, 121].

В своей монографии "Проблема национального стиля в русской опере" С. Тышко определяет понятие "национальный стиль" как "коррекцию индивидуального и исторического стилей в условиях данной национальной культуры и в процессах адаптации и генерации стилевых признаков, основанной на системе отбора, накопления и синтеза устойчивых признаков фольклорной и профессиональной музыки народа, а также ассимиляции элементов инонациональных музыкальных культур, фиксирующая переход явлений национального менталитета и национальной духовной культуры в конкретную систему средств музыкальной выразительности" [15, 7]. С. Тышко обращает внимание на следующие составляющие национального стиля: это, во-первых, "стилевая адаптация – поиск точек соприкосновения между "своим" и "чужим" материалом, движение к их стилевому компромиссу"; во-вторых, "стилевое генерирование" – "то есть создание новых стилевых признаков на основе собственного национального материала, в условиях его известной оппозиции к вненациональному" [15, 7].

Процесс взаимопроникновения множественных стилевых тенденций, образующих художественную целостность, глубоко исследован крупнейшими филологами, искусствоведами, музыковедами XX ст. Приведём ряд их суждений в русле этой проблемы.

В. Медушевский рассматривает стиль как семиотическую категорию и в связи с этим выделяет три ключевых типа связей: "цементирующие план означающего, образующие структуру означаемого и, наконец, взаимосвязи обоих планов" [8, 34].

В. Холопова считает, что методология семиотического характера позволила выделить такое качество стиля, как целостность (вместо "взаимосвязи", "комплекса", даже "системности") и дихотомию "центр – периферия" стиля. "Центр", или активные средства стиля, включает наиболее ярко-индивидуальные музыкальные обороты. "Периферия", или фоновые средства, обладают наименьшей стилевой нагрузкой, могут принадлежать музыкальному словарю эпохи вообще. По мнению музыковеда, признание в стиле "центра" и "периферии" позволяет увидеть диалектику связей "особенного" (индивидуального стиля) и "общего" (исторического контекста). Присутствие "центра" в то же время "централизует" стиль, конденсирует его индивидуальность и целостность [16, 166].

В. Шкловский: "Как каждое изобретение всегда монтажно, так и произведение искусства собирают из разных отстоявшихся уже положений, а потому для выявления существа его неповторимости "необходим анализ несходства сходного" [4, 10].

Ю. Лотман: "Всякое новаторское произведение состоит из традиционного материала", а его неповторимость и уникальность "оказывается индивидуальным, только ему присущим пересечением многочисленных повторяемостей" [4, 32]. Б. Асафьев: "Основная особенность языка каждого композитора всегда сказывается в том, как он использует внедрившееся в его язык влияние" [1, 10].

Научная новизна. В условиях художественной культуры начала XX в. идея синтеза, как особого типа художественного творчества, реализована многоаспектно. Это и стремление охватить достижения разных культур и эпох; и осознание значения многовековых ценностей национальных культур; это и синтез отдельных видов художественного творчества вплоть до идеи всеобщего синтеза искусств.

Плодотворным в условиях рубежа столетий явился и синтез внутри отдельных суверенных видов искусства, творчества художников, которые опирались на широкий круг стилевых идей, присущих той, целиком самостоятельной сфере искусства, представителями которой они являлись. Исходя из существующих определений процесса синтезирования стилевых тенденций в статье предложено авторское определение стилевого синтеза.

Выводы. Из приведенных определений процесса взаимодействия стилевых тенденций, выделим его ключевые особенности. Исходными позициями являются историко-культурный процесс, множественность стилевых моделей, их несхожесть, разнообразие. Далее – сам процесс взаимодействия, "диффузия", проникновение, свободное размещение элементов одной модели между элементами другой" [4, 15]. И, наконец, синтез как художественная целостность, как результат взаимопроникновения, сочетания множественных стилевых идей, преломленных сквозь призму "социокультурного вектора", индивидуального и национального стилей.

Примітки

[1] Стиль (лат. stylus, от греч. stylos) – стержень, палочка для письма по восковой дощечке.

Література

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика / Юрий Борисович Борев. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.А. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1985. – 112 с.
4. Зинькевич Е.С. Динамика обновления : Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970–80-х г.) / Е.С. Зинькевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.
5. Коханик І.М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві / І.М. Коханик // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь, 2002. – Вип. IX. – С. 70–82.
6. Коханик И.Н. Некоторые черты индивидуального стиля Станковича / И.Н. Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – К., 1993. – С. 87–102.
7. Лихачёв Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства / Д.С. Лихачёв // Классическое наследие и современность. – Л., 1981. – С. 21–29.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30–39.
9. Михайлов М. Стиль в музыке / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
10. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.01 / Марина Юріївна Северинова. – К., 2002. – 202 с.
11. Сокол О.В. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства / О.В. Сокол. – К., 1996. – 50 с.
12. Соколов А.Н. Теория стиля / А.Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
13. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Сыров // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 53–70.
14. Тышко С.В. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации / С.В. Тышко // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – К., 1993. – С. 3–22.
15. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков / С.В. Тышко. – К., 1993. – 120 с.
16. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешённое, решаемое, неразрешимое / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. – №4. – С. 165–169.
17. Шапиро М. Стиль / М. Шапиро // Советское искусствознание. – М., 1988. – Вып. 24. – С. 385–426.
18. Шевляков Е. Стиль как динамическая система отношений / Е. Шевляков // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 21–52.

References

1. Asafiev, B.V. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Borev, J.B. (1988). Aesthetic. Moscow: Politizdat [in Russian].
3. Goriuhina, N.A. (1985). Essays on the musical style and form. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
4. Zinkevich, E.S. (1986). Dynamics of renewal: Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of traditions and innovation (1970-80s). Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
5. Kohanyk, I.M. (2002). To the problem of style in modern theoretical musicology. Theoretical and practical issues of cultural studies: Ukrainian musicology at the turn of the century. 9, 70-82 [in Ukrainian].
6. Kohanyk, I.N. (1993). Some features of Stankovich's individual style. Historical and theoretical problems of musical style. (pp. 87-102) Kyiv [in Russian].
7. Lyhachov, D.S. (1981). The counterpoint of styles as a feature of art. Classical heritage and modernity. (pp.21-29) Leningrad [in Russian]/
8. Medushevskiy, V. (1979) Musical style as a semiotic object. Soviet music. 3, 30-39 [in Russian]
9. Mykhailov, M. (1981). Style in music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
10. Severynova, M.J. (2002). Artistic and outlook traditions in the works of Ukrainian composers 80-90s of the twentieth century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
11. Sokol, O.V. (1996). Stylistics of music broadcasting and terminology. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
12. Sokolov, A.N. (1968). The theory of the style. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
13. Syrov, V. (1994). Typological aspects of the composer's style. Style search in the music of the 70-80-ies of the twentieth century. (pp.53-70) Rostov-na-Donu [in Russian].
14. Tyshko, S.V. (1993). National style of Russian opera: aspects of systematization. Historical and theoretical problems of musical style.(p.p.3-22) Kyiv [in Russian].
15. Tyshko, S.V. (1993). The problem of national style in the Russian opera: Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. Kyiv [in Russian].
16. Holopova, V. (1995). To the theory of style in music: unresolved, solvable, insoluble. Musical Academy. 4, 165-169. [in Russian]
17. Shapiro, M. (1988). Style. Soviet musicology. 24, 385-426 [in Russian].
18. Shevliakov, E. (1994). Style as a dynamic system of relations. Style search in the music of the 70-80-ies of the twentieth century. (pp.21-52) Rostov-na-Donu [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.10.2017 р.

УДК 792. 077 (477)

Ян Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ З ЕТНІЧНИМИ ТЕАТРАМИ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ: кінець XIX – початок XX століття

Мета роботи. У статті розглянуто специфіку творчої взаємодії українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість дослідити ідейно-естетичний зміст творчої діяльності етнічних театрів, проаналізувати жанрово-стильову палітру репертуару. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні культурно-мистецьких зв'язків українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України, обґрунтуванні їх етнозберігаючої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки**. Плідна, самовіддана творча співпраця видатних українських, єврейських, польських театральних митців у час тотальних державних та цензурних заборон сприяла тому, що етнонаціональний театр в Україні став естетичною криницею національного духу, яскравим історико-культурним явищем та вагомим фактором етнокультурної ідентифікації.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, національно-культурне відродження, етнокультурна ідентифікація, музично-драматичний театр, репертуар.

© Ян І. М., 2017

References

1. Asafiev, B.V. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Borev, J.B. (1988). Aesthetic. Moscow: Politizdat [in Russian].
3. Goriuhina, N.A. (1985). Essays on the musical style and form. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
4. Zinkevich, E.S. (1986). Dynamics of renewal: Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of traditions and innovation (1970-80s). Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
5. Kohanyk, I.M. (2002). To the problem of style in modern theoretical musicology. Theoretical and practical issues of cultural studies: Ukrainian musicology at the turn of the century. 9, 70-82 [in Ukrainian].
6. Kohanyk, I.N. (1993). Some features of Stankovich's individual style. Historical and theoretical problems of musical style. (pp. 87-102) Kyiv [in Russian].
7. Lyhachov, D.S. (1981). The counterpoint of styles as a feature of art. Classical heritage and modernity. (pp.21-29) Leningrad [in Russian]/
8. Medushevskiy, V. (1979) Musical style as a semiotic object. Soviet music. 3, 30-39 [in Russian]
9. Mykhailov, M. (1981). Style in music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
10. Severynova, M.J. (2002). Artistic and outlook traditions in the works of Ukrainian composers 80-90s of the twentieth century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
11. Sokol, O.V. (1996). Stylistics of music broadcasting and terminology. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
12. Sokolov, A.N. (1968). The theory of the style. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
13. Syrov, V. (1994). Typological aspects of the composer's style. Style search in the music of the 70-80-ies of the twentieth century. (pp.53-70) Rostov-na-Donu [in Russian].
14. Tyshko, S.V. (1993). National style of Russian opera: aspects of systematization. Historical and theoretical problems of musical style.(p.p.3-22) Kyiv [in Russian].
15. Tyshko, S.V. (1993). The problem of national style in the Russian opera: Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. Kyiv [in Russian].
16. Holopova, V. (1995). To the theory of style in music: unresolved, solvable, insoluble. Musical Academy. 4, 165-169. [in Russian]
17. Shapiro, M. (1988). Style. Soviet musicology. 24, 385-426 [in Russian].
18. Shevliakov, E. (1994). Style as a dynamic system of relations. Style search in the music of the 70-80-ies of the twentieth century. (pp.21-52) Rostov-na-Donu [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.10.2017 р.

УДК 792. 077 (477)

Ян Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ З ЕТНІЧНИМИ ТЕАТРАМИ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ: кінець XIX – початок XX століття

Мета роботи. У статті розглянуто специфіку творчої взаємодії українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість дослідити ідейно-естетичний зміст творчої діяльності етнічних театрів, проаналізувати жанрово-стильову палітру репертуару. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні культурно-мистецьких зв'язків українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин Наддніпрянської України, обґрунтуванні їх етнозберігаючої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки**. Плідна, самовіддана творча співпраця видатних українських, єврейських, польських театральних митців у час тотальних державних та цензурних заборон сприяла тому, що етнонаціональний театр в Україні став естетичною криницею національного духу, яскравим історико-культурним явищем та вагомим фактором етнокультурної ідентифікації.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, національно-культурне відродження, етнокультурна ідентифікація, музично-драматичний театр, репертуар.

© Ян І. М., 2017

Ян Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности творческого взаимодействия украинского музыкально-драматического театра с этническими театрами национальных меньшинств Надднепрянщины конца XIX – начала XX века

Цель работы. В статье анализируется специфика творческого взаимодействия украинского музыкально-драматического театра с этническими театрами национальных меньшинств Надднепрянщины конца XIX – начала XX века. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов, которые позволяют исследовать идейно-эстетические, творческие аспекты деятельности этнических театров, проанализировать жанрово-стилистическую палитру репертуара. **Научная новизна** работы заключается в анализе культурно-художественных связей украинского музыкально-драматического театра с этническими театрами национальных меньшинств Надднепрянщины, обосновании их этноконсолидирующей роли в процессах национального возрождения. **Выводы**. Творческое сотрудничество выдающихся украинских, еврейских, польских театральных деятелей способствовало тому, что этнонациональный театр в Украине стал ярким историко-культурным явлением и важным фактором этнокультурной идентификации.

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, национальное возрождение, этнокультурная идентификация, музыкально-драматический театр, репертуар.

Yan Irina, *Ph.D in arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Features of the creative interaction of Ukrainian music and drama theatre with ethnic theaters of national minorities of the over-Dnieper Ukraine of the late XIX – beginning XX century

The purpose of work. The article considers the features of the creative interaction of the Ukrainian music and drama theatre with ethnic theaters of national minorities of the over-Dnieper Ukraine in the context of sociocultural processes of late XIX – beginning XX century. The research **methodology** consists in the use of historical-cultural, comparative methods and art techniques, which provide an opportunity to explore the ideological and aesthetic content of the creative activity of ethnic theaters and to analyze the genre-style palette of the repertoire. The **scientific novelty** of the work lies in the analysis of cultural and artistic connections of Ukrainian music and drama theatre with ethnic theaters of national minorities of the over-Dnieper Ukraine, justification of their nation-forming, ethnic-consolidating and ethnic-creating role in the processes of the nation creation. **Conclusions**. It was concluded, that despite state censorship and harassment, creative activity of outstanding Ukrainian, Jewish, and Polish theatrical figures contributed to the fact that the ethno-national theatre in Ukraine became an aesthetic source of national spirit, a vivid historical and cultural phenomenon and a important factor in ethno cultural identification.

Keywords: Ukrainian theatrical culture, sociocultural processes, cultural revival, ethno cultural identification, music and drama theatre, repertoire.

У процесі сучасного державотворення актуалізуються питання вивчення та збереження національної історико-культурної спадщини, яка є ключовим елементом розвитку національної свідомості, впливовим чинником формування єдиної національної ідентичності, утвердження об'єднавчих духовних цінностей та пріоритетів у суспільстві. Дослідження специфіки розвитку національного театрального мистецтва, яке упродовж багатьох століть є важливою складовою національної культурно-історичної спадщини, виразником коду етнічної свідомості, національного менталітету, джерелом збереження фольклорних традицій та яскравим концептом духовного поступу української нації, виступає одним із пріоритетних напрямків національного наукового простору.

Висвітленню соціокультурних, культурно-освітніх проблем національних меншин України присвячені праці О. Бистрицької [2], К. Дойча [7], О. Жуковського [9], О. Рафальського [18] та ін. Проблематика перебігу національно-визвольного руху Наддніпрянської України аналізованого періоду знайшла своє висвітлення у працях С. Єкельчика [8], О. Лисої [12], О. Малюти [13], В. Цапко [23] та ін. Окремим аспектам становлення та розвитку етнічних театрів України присвячені праці П. Горбатовського [4, 5], О. Підопригори [16], Ю. Полякової [17] та ін. Водночас, попри значимість доробку вчених, соціокультурний та етнонаціональний аспект становлення українського музично-драматичного театру ще потребує детального мистецтвознавчого аналізу. Виходячи з цього, метою запропонованої наукової розвідки є дослідження особливостей творчої взаємодії українського музично-драматичного театру з етнічними театрами національних меншин України в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття.

В останній третині XIX ст. розвиток української культури та її складової української театральної культури супроводжувався значним духовним піднесенням, зумовленим поширенням українського національно-визвольного руху, який перейшов у культурницьку фазу. У зв'язку з колоніальним становищем української нації діячі національно-визвольного руху ставили перед собою завдання консолідувати українську спільноту в інтегровану національну цілісність з єдиною українською літературною мовою та національною культурою.

Ідеологічні переконання українських діячів дістали своє відображення у їх діяльності, основними напрямами якої було: проведення організаційної роботи у культурно-просвітницьких товариствах

"Громадах", "Просвітах" (заснування бібліотек, читалень, книгарень, закладання недільних шкіл з українською мовою викладання, організація народних свят, екскурсій відомими місцями); розгортання освітньої діяльності (влаштування курсів, читання публічних лекцій, що стосувались різних аспектів українського життя, проведення літературно-музичних вечорів, сімейних україномовних вечорів тощо) [13, 76]. Проводячи значну пошукову, видавничу роботу, вони з одного боку, закладали джерельну базу українознавчих історичних, мистецтвознавчих, етнокультурних досліджень, утверджували документалізм регіональних праць, а з іншого – сприяли формуванню загальної та історичної культури української спільноти, усвідомленню власної національної ідентичності. Отже, в час тотальної русифікації суспільства діяльність провідних українських діячів, сприяла національному усвідомленню, формувала національну ментальність, що в свою чергу значно обмежувало вплив державної російської монополії щодо національного та соціального вибору української спільноти та звісно йшла всупереч офіційній імперській ідеологемі.

Культурницька діяльність патріотично налашто¬ваної української еліти отримала неприхований опір як з боку імперської верхівки так й шовіністично налаштованих кіл громадськості, які ігнорували етнічну специфіку та вважали, що розвиток української культури призведе до відродження української нації, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності.

На захисті імперської політики русифікації постала цензура, яка упереджено вороже відносилася не тільки до україномовних творів, а й до всієї української культури загалом. Цензура, як підвідомчий імперський владний орган, була невблаганною та прискіпливо виконувала свої зобов'язання. Для отримання дозволу цензурного відомства на постановку українських музично-драматичних вистав необхідно було отримати дозвіл всієї бюрократичної вертикалі. Від початку п'єсу розглядали місцеві цензори, які надсилали рукописи до Головного управління цензури у справах друку, що в свою чергу направляло їх до Петербурзького цензурного комітету, який після перегляду повертав їх знов до Головного управління із своїм заключенням. Після ознайомлення із усіма попередніми висновками начальник Головного управління у справах цензури друку вирішував їх подальшу долю [26, 9-10].

Нормативно-правові акти останньої третини XIX ст. теж надійно забезпечували здійснення імперської політики уніфікації, визначали основні завдання органів губернського жандармсько-поліцейського управління та розкривали їх компетенцію. Зокрема, у 1875 р. циркуляром Міністерства внутрішніх справ від 7 березня на всіх підприємствах і установах був встановлений жорсткий нагляд за українофілами. Письмовим розпорядженням від 26 серпня 1878 р. царський уряд дозволив загальній поліції, жандармерії в будь-який час для обшуків та арештів вільний допуск на всі підприємства та установи. Положенням від 1 березня 1882 р. був встановлений таємний нагляд за особами "сумнівної політичної благонадійності". До всіх жандармських управлінь була надіслана спеціальна форма, яка містила відомості про соціальну приналежність, сімейний стан, майнове становище, місце постійного проживання, обставини життя, реєстраційний номер Департаменту поліції, про встановлення нагляду за особою, якою встановлювалося стеження. Результати таємного нагляду, у разі отримання поліцією компрометуючих матеріалів, могли бути використані як маніпуляційний засіб морально-психологічного тиску та контролю політичних поглядів української інтелігенції [12, 137]. Так бюрократично-репресивний, цензурний апарат здійснював уніфікацію політичної свідомості української інтелігенції та асиміляцію української нації як такої. Проте, як би не намагалася імперська влада чинити тиск, невпинний розвиток національної культури неможливо було зупинити, українська нація реально існувала, ознакою ідентифікації якої була українська мова та культура.

У другій половині XIX ст. українські діячі позбавлені можливості легальної праці, легалізації науково-просвітницьких культурно-мистецьких об'єднань на теренах Російської імперії постали перед перспективою втрати національної культури та національної ідентичності. Їм залишалося лише одне – активно проти¬діяти, встановити міцні творчі зв'язки з діячами національних меншин України, об'єднав свої зусилля, діючи в одному ідеологічно-естетичному контексті, єдиному творчому напрямі, що стверджував та пропагував власні традиції, мову та культуру серед широкого громадського загалу.

Український музично-драматичний театр в аналізований період став яскравим національним явищем, естетичною криницею незламного національного духу, джерелом збереження фольклорних традицій та яскравим концептом духовного поступу української нації.

М. Кропивницький та М. Старицький – фундатори українського музично-драматичного театру, сповідуючи традиції Т. Шевченка, І. Котляревського, задля збереження національної ідентичності, можливості мати власну національну театральну традицію, відродження та збереження національної народнопісенної, фольклорної традиції застосували весь свій творчий інструментарій – музично-драматичну, етнографічно-побутову специфіку репертуару, етнографічний характер декорацій, костюмів, хореографічне оформлення вистав, визначивши подальший розвиток українського театру як музично-драматичного [14, 21].

Національна специфіка театральних постановок вирізнялась майстерним включенням до драматургічної дії яскравих виражальних засобів, вокально-музичних (музичних картин, народних пісень) та хореографічних (дивертисменту, народного танцю, хореографічної композиції), що сприяло збереженню, пропагуванню традицій та звичаїв українців, національному осмисленню та самоусвідомленню. Їх драматургічна творчість музична і за внутрішнім своїм змістом, і за музичністю драматургічного слова. Саме тому вона потребувала особливого музичного розкриття, музичного поєднання гри актора зі звучанням оркестру, вокалу з танцем.

Наявність у колективах корифеїв української сцени хору надавала можливість відтворити у сценічній дії традиційний гуртовий спів, притаманний українству. У музично-драматичних виставах корифеїв національної сцени український музично-поетичний фольклор лунав у всьому своєму інтонаційному багатстві. Відповідно до зображуваної ситуації обирався склад хору: чоловічий, жіночий або мішаний. Хорові фрагменти народних пісень стали окрасою музично-драматичних вистав: "Невольник" Т. Шевченка ("Гей, не дивуйте, добрії люди", "Гей, нум, братці, до зброї", "Ревуть, стогнуть гори-хвилі"), "Вечорниці" П. Ніщинського ("Добрий вечір, пані – матко", "Закувала та сива зозуля"), "Чорноморці" (хори козаків "Засвистали козаченьки", "Слава нашим козаченькам") та ін. [14, 20].

Декораційне оформлення було важливою органічною складовою драматургічної палітри українського музично-драматичного театру, синкретичного за своєю суттю. В умовах безперервних імперських утисків, що були спрямовані на знищення українського етносу та української культури, поєднуючись із акторською грою, музикою, хореографією національні декорації пропагували етнографічні особливості, звичаї українців, сприяли усвідомленню власної національної ідентичності. Національне декораційне оформлення в українських музично-драматичних виставах виступало як важливий засіб удосконалення психологічної типізації дійових осіб, відтворювало етнографічно-побутову атмосферу сценічної дії, сприяло достовірному, глибокому розкриттю художнього змісту твору та справляло безпосередній вплив на глядача.

Основу репертуару тогочасного театру становили п’єси: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Ніч на Івана Купала", "Глитай", "Невольник", "Зайди голова", "Дві сім’ї", "Пошилися в дурні", "По ревізії", "Вуси", "Дай серцю волю, заведе в неволю…", "Розгардіяш", "Скрутна доба", "Перед волею", "Страчена сила", "Конон Блискавиченко" М. Кропивницького, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Сава Чалий", "Мартин Боруля", "Паливода", "Лиха іскра", "Суєта", "Понад Дніпром", "Житейське море", "Наймичка", "Бурлака", "Безталанна", "Бондарівна", "Чабан" І. Карпенко-Карого, "Не так склалося як бажалося", "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "За двома зайцями", "Сорочинський ярмарок", "У темряві", "Маруся Богуславка", "Оборона Буші", "Юрко Довбуш" М. Старицького та ін. [15, 231].

Аналіз історичних матеріалів, архівних джерел свідчить, що український музично-драматичний театр наприкінці XIX – на початку XX ст. функціонував у творчому діалозі з театрами інших етноспільнот. В контексті історико-культурного розвитку України, слід відзначити фактор поліетнічності та полікультурності у становленні її культурних традицій.

Формування в останній третині XIX ст. першої української професійної трупи під керівництвом видатного Марка Кропивницького знайшло своє відображення і у театральній культурі єврейського етносу на теренах України. У 1876 р. під керівництвом Абрама Гольдфадена розпочинає свою діяльність перша єврейська професійна трупа. Слід відзначити, що від самого початку керівник театрального колективу, самовіддано працюючи, крім безпосередньо господарсько-адміністративної, виконував функції театрального режисера, сценографа-постановника, іноді – художника-декоратора й постачальника (перекладача або драматурга) репертуару для колективу. А. Гольдфаден сформував повноцінний репертуар для єврейського театру, понад 40 п’єс, з широким жанровим діапазоном: історичні трагедії, соціально-побутові комедії, мелодрами, оперети. Драматургія А. Гольдфадена закріпила музично-драматичну спрямованість репертуару єврейського театру [17, 110].

В єврейських виставах музичні партії часто виконувалися на мотиви українських народних пісень. Зокрема, у виставі "Ді Кішефмахерн" ("Чаклунка") А. Гольдфадена одна з пісенних партій головної героїні Міреле, була покладена на мотив української пісні на "Стоїть гора високая" (сл. Л. Глібова) [16, 400].

Аналіз періодичної преси свідчить, що вистави єврейського театру користувалися великим успіхом у публіки. Проте, успіх театру А.Гольдфадена викликав супротив з трьох боків: проти нього виступали релігійні кола, діячі єврейського просвітництва та частина єврейської інтелігенції, яка прагнула асимілюватися, зневажала національний театр та відвідувала вистави російського та італійського професійного театру. У зв’язку з цим, основною глядацькою аудиторією театру А.Гольдфадена були представники середнього класу населення – ремісники, купці, прості люди (мешканці малого містечка "штетла"). Безперечно, єврейський театр, який пропагував рідною мовою національну культуру виступав потужним фактором самоідентифікації, що йшло всупереч офіційній імперській ідеологемі.

У серпні 1883 р. з'явився Циркуляр Міністерства внутрішніх справ №1746, що заборонив вистави на мові ідиш. Відтак, для єврейського театру однією з умов існування після 1883 р. була постановка вистав німецькою мовою [16, 401]. Отже, умови, в яких формуються професійні театри як українського, так і єврейського народів наприкінці XIX ст. були ідентичними – це імперські заборони та утиски, спрямовані на знищення етнонаціональних культур.

Проте, всупереч імперським заборонам як і українські музично-драматичні колективи так і єврейські трупи діяли, виконуючи етноконсолідуючу, культурно-просвітницьку функції. Репертуарну основу єврейського театру становили п'єси національної класичної драматургії, переклади зарубіжної класики, в основному оперети, комедії, музичні мелодрами, утверджуючи подальший розвиток єврейського театру як музично-драматичного за своїм спрямуванням: "Суламіф", "Юдіф та Олоферн", "Фанатизм, або Обидва Кунілемеля", "Двося-пліткарка", "Бабуся та онучка", "Бар-Кохба" (у переробці Я. Співаковського), "Ді Кішефмахерн" А. Гольдфадена, "Комічне весілля Шмендрика", "Кол-Нідре", "Сарра Шейндль з Єгупеця" І. Латайнера, "Яків та його сини", "Життєві картини" А. Компанеєця, "Ді Міме Шпрінце", "Гальперін збіднілий мільйонер", "Шлойме Горгль", "Дегель Махне Ієгуда", "Три вінчання в один вечір", "Юкл-бен-Флекл" А. Фішзона, "Дер Яхсен" ("Гордець") А. Шора, "Семка Лец" Є. Майзеля, "Дем Ребенс Беньюхед" Б. Томашевського та ін. Значне місце у єврейській драматургії на початку XX ст. займала тема еміграції, відображена у п'єсах: "Ді Американерн" ("Американці"), "Яхне-Сосель ун Хаім-Иосель фурн ін Америка" ("Яхне Сосель та Хаїм Йосель їдуть до Америки"), "Ханче ін Америка" ("Ханче в Америці") Н. Ракова та Рутушинського, "Європейці в Америці" І. Латайнера та ін. [17, 111; 114].

Аналіз історичних матеріалів свідчить, що в наприкінці XIX – початку XX ст. Київ був важливим центром польського театрального життя в діаспорі. Слід зазначити, що театральна активність поляків у Києві спостерігалися ще починаючи з XVII століття, після чого, з перервами, спричиненими імперськими утисками, польській спільноті все ж вдавалося організовувати театральні вистави. Отже, у 1803 році виник перший стаціонарний польський театр, на чолі з провідним антрепренером Адамом Малиновським, який незважаючи на цензурні заборони, протягом десяти років очолював колектив. Перша польська антреприза складалася з 25 акторів, співаків, невеличкого оркестру, хору та балету з восьми танцюристів. Крім участі у виставах, акторський колектив був учасником різних офіційних урочистостей Києва.

Важливою датою був 1856 рік, коли коштом польської громади було побудовано муроване театральне приміщення. Під керівництвом Т. Борковського театральний колектив давав по дві вистави на тиждень польською та українською мовами. Після Січневого повстання 1863 р. діяльність польського театру у Києві із політичних міркувань була припинена [4, 68].

Лібералізація імперської політики, що відбулась у 1905 році, законодавчі впровадження, які значно послабили обмеження суспільно-культурного життя національних меншин, сприяли активізації діяльності польської спільноти. У цей час не тільки у великих, але й у провінційних містечках Російської імперії діяли польські культурно-освітньої осередки: філії римо-католицького товариства благодійності, польські доми, польські клуби. Стрімко розвивалася преса, засновувалися бібліотеки та друкарні.

На хвилі цього національного піднесення значна увага приділялася розвитку театральної справи. У періодиці лунали думки про відновлення у Києві стаціонарного польського театру. Успішні гастролі у 1905-1906 рр. польських труп Б. Болеславського, Ю. Мишковського, Львівського театру Т. Павликовського та Варшавського товариства любителів сцени, переконували прихильників цієї ідеї в тому, що для майже сорокатисячної польської громади в Києві стаціонарний театр необхідний як "святиня національного духу" [4, 69].

У 1906 році, завдяки плідній праці провідних польських діячів, які об'єднали свої зусилля у діяльності "Товариства шанувальників мистецтва" у Києві був заснований польський стаціонарний театр. Очолюваний у різні роки провідними майстрами польської сцени К. Лодзинською (1906-1907), А. Семашко (1907-1909), О. Станевським (1910-1911), Ф. Рихловським (1912), польський театр пропагував національну культуру серед широкого громадського загалу.

Основу національного репертуару становили п'єси: "Присяга" ("Klątwa"), "Весілля" ("Wesele"), "Судді" ("Sędzi"), "Варшав'янка" ("Warszawianka") С. Виспянського, "Моральність пані Дульської" ("Moralność pani Dulskiej"), "Четверо" ("Ich czworo"), "Жінка без недоліків" ("Kobieta bez skazy"), "Панна Малічевська" ("Panna Maliczewska") Г. Запольської, "Зачароване коло" ("Zaczarowane koło"), "Вертеп" ("Betleem") (за твором "Betlejem polskie") Л. Ридля, "Вир" ("Topiel") С. Пшибишевського, "У тенетах" ("W sieci") Я. Кіселевського, "Липневої ночі" ("W noc lipcową") Б. Горчинського, "Гра сердець" ("Gra serc") С. Кеджинського та ін. Польський театр реалізовував просвітницькі завдання, репрезентуючи громаді твори польської класичної драматургії: "Мазепу" і "Горштинського" ("Horsztyński") Ю. Словацького, "Іридіона" ("Irydion") З. Красінського, "Дзяди" ("Dziady") А. Міцкевича та ін. [5, 33].

Таким чином, плідна, самовіддана творча співпраця видатних українських, єврейських, польських театральних митців, у час тотальних державних та цензурних заборон, всеохоплюючої русифікації суспільства сприяла тому, що етнонаціональний театр в Україні став естетичною криницею національного духу, яскравим історико-культурним явищем та вагомим фактором етнокультурної ідентифікації.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
2. Бистрицька О. Розвиток системи освіти національних меншин в Україні у 1917 – 1939 рр.: дис. … канд. істор. наук: 07.00.01 / О. Бистрицька. – Харків, 1998. – 210 с.
3. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 180 с.
4. Горбатовський П. Від аматорського гуртка до професійного театру / П. Горбатовський. – Львів : Вісник ЛНУ, 2006. – Вип.7. – С. 57-69.
5. Горбатовський П. Стаціонарний польський театр у Києві / П. Горбатовський. – Львів : Вісник ЛНУ, 2004. – Вип.5. – С. 19-44.
6. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я. Грицак. – Київ : Генеза, 2000. – 356 с.
7. Дойч К. Народи, нації та комунікація / К. Дойч // Націоналізм: антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 546–566.
8. Єкельчик С. Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху II половини XIX ст. / С. Єкельчик. – Мельбурн, 1994. – 126 с.
9. Жуковський О. Національні меншини Правобережної України у 20-ті роки XX століття: суспільно-політичний та культурний розвиток: дис. … канд. істор. наук: 07.00.01 / О. Жуковський. – Чернівці, 2006. – 254 с.
10. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
11. Кропивницький М. Твори в 6-ти томах / М. Кропивницький. – Київ: Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
12. Лиса О. Політичні настрої інтелігенції Наддніпрянської України другої половини XIX – початку XX ст. : дис ... канд. іст. наук: 07.00.01 / О. Лиса. – Переяслав-Хмельницький : Б.в., 2010 . – 215 с.
13. Малюта О. "Просвіти" і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства "Просвіта" : монографія / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.
14. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / ред. : В. Сидоренко. – 2 вид., стер. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 1056 с.
15. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку XX ст. / А. Новіков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.
16. Підопригора, О. Єврейський театр / О. Підопригора // Нариси з історії та культури євреїв України ; упоряд., ред.: Л. Фінберг, В. Любченко. – К. : Дух і літера, 2009. – С. 399-414.
17. Полякова Ю. Гастролі єврейської трупи Фішзона у Харкові на початку XX століття / Ю. Полякова // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. – Х., 2011. – Вип. 939. – С. 109-116.
18. Рафальський О. Національні меншини у XX ст.: історіографічний нарис / О. Рафальський. Інститут політичних і етнонаціональних досліджень. – К., 2000. – 445 с.
19. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав. УРСР, 1950. – 130 с.
20. Садовський М. Мої театральні згадки / М. Садовський. – К., 1980. – 245 с.
21. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
22. Хороб С. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення.: автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01. / С. Хороб. – Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2002. – 45 с.
23. Цапко О. Діяльність товариства "Просвіта" в Україні (1891-1914 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / О. Цапко. – К., 1998. – 18 с.
24. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен, Нью-Йорк, 1980. – С. 168-248.
25. Шурапов В. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. Шурапов. – Кіровоград: "Код", 2002. – 40 с.
26. Юрченко В. Матеріали цензурних установ у м. Києві як історичне джерело (1838 – 1917 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 / В. Юрченко; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2010. – 15 с.

References

1. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].
2. Bystrytska, O. (1998). Development of the system of education of national minorities in Ukraine from 1917 – 1939. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].
3. Vasulko, V. (1987). Theatre devotional life. Kiev: Art [in Ukrainian].
4. Gorbatovsky, P. (2006). From amateur circle to professional theatre. Lviv [in Ukrainian].
5. Gorbatovsky, P. (2004). Stationary Polish theatre in Kiev. Lviv [in Ukrainian].
6. Hrycak, Y. (2000). Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX-XX centuries. Kyiv: Genesis [in Ukrainian].

7. Doich, K. (2000). People, Nation and Communication. Kiev: Smoloskyp [in Ukrainian].
8. Yekelchyk, S. (1994). Awakening of a nation: to the concept of the history of Ukrainian national movement in the second half of the XIX century. Melbourne: Monash University [in Ukrainian].
9. Zhukovskiy, O. (2006). National Minorities of the Right – Bank Ukraine in the 20s of the XXth Century: Social, Political and Cultural Development. Extended abstract of candidate's thesis. Chernivtsi: A publisn-designing department Y. Fedkovych Chernivtsi National University [in Ukrainian].
10. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
11. Kropivnitskiy, M. (1968). Works. Kyiv: Derzhpolitvydav [in Ukrainian].
12. Lysa O. (2010). Political attitudes of Dniper Ukraine intelligentsia of the second half of XIX– early XX century. Pereyaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].
13. Maliuta O. (2008). "Enlightenments" and the Ukrainian state (the second half of XIX – early XX century). Kyiv: Education [in Ukrainian].
14. Essays on the history of theatrical art of Ukraine of the XX century.(2006). Ed. : V. Sidorenko. Kiev: Intertechnology [in Ukrainian].
15. Novykov, A. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XX century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
16. Podoprigora, O. (2009). Jewish theatre. Kiev: Spirit and letter [in Ukrainian].
17. Polyakova, Y. (2011). Tour of a Jewish troupe of Fiszon in Kharkiv at the beginning of the 20th century. Kharkiv [in Ukrainian].
18. Rafalsky, O. (2000). National minorities in the XX century: historiographical essay. Kiev: Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
19. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].
20. Sadowski, M. (1980). My memories theater. Kiev: [in Ukrainian].
21. Starytska-Chernyakhivska, L. (2000). Selected Works: Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kiev: Scientific Thought [in Ukrainian].
22. Khorob, S.(2002). The Ukrainian Drama of the end of the XIX-th – the XX-th be¬ginning of the century in the system of modernistic artistic thought. Extended abstract of Doctor's thesis. Lviv: National University named alter I. Franko, [in Ukrainian].
23. Chornyi, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Ukrainian].
24. Tsapko, O. M. (1998). Social and political activities of "Prosvita" societies on Ukrainian lands in 1891-1914. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Publish and designing department of the Kyiv M. P. Dragomanov National Pedagogical [in Ukrainian].
25. Shurapov V. (2000). Theater Mark Kropivnitskogo 120 years. Kirovograd : Code [in Ukrainian].
26. Yurchenko V. (2010). Materials of censorship institutions in the city Kyiv as a historical source (1838 – 1917). Kyiv: Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2017 р.

УДК 78.089.9

Богданов Микита Миколайович
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
nikitabogdanov01@gmail.com

"YOUTUBE" ЯК НАЙПОТУЖНІШИЙ ІНСТРУМЕНТ ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ВІДЕОКЛІПІВ

Мета роботи полягає у визначенні можливих методів застосовування Social Media Marketing та каналу "YouTube" для просування відеопродукції. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні функціонального, системного, порівняльного та медіааналізу для розгляду каналу "YouTube" як якісного контенту для просування відеопродукції. **Наукова новизна** полягає у розкритті основних положень щодо просування відеопродукції (музичних кліпів) на каналі "YouTube". Вперше розглядаються методи просування відеопродукції у "YouTube" в контексті розвитку інтернет-технологій. **Висновки.** YouTube" належить до найпопулярніших хостингів, де можна за невеликі кошти ранжувати та просувати національні відеопродукти. Також відеоформат вважаємо важливою складовою в роботі маркетологів. Відеоролики всебічно демонструють різні характеристики продукту або створюють цінний навчальний чи культурно-мистецький контент. Тому продюсери та маркетологи постійно збільшують обсяги фінансування виробництва рекламних відеороликів та відеокліпів, щоб зацікавити потенційних покупців. Водночас існує ризик порушення авторського права в мережі, тому й досі є актуальною проблема законодавчого регулювання захисту прав сучасних музичних виконавців та популяризації їхньої відеопродукції.

Ключові слова: SMM, SMO, SEO, YouTube, Facebook, Instagram, розкрутка, накрутка, просування, кліп, музика, медіапродукція, інтернет-технології.

Богданов Никита Николаевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

"YouTube" как самый мощный инструмент продвижения музыкального видеоклипа

Цель работы заключается в определении возможных методов применения Social Media Marketing и канала "YouTube" для продвижения видеопродукции. **Методология** исследования заключается в применении функционального, системного, сравнительного и медиаанализа для рассмотрения канала "YouTube" как качественного контента для продвижения видеопродукции. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии основных положений по продвижению видеопродукции (музыкальных клипов) на канале "YouTube". Впервые рассматриваются методы продвижения видеопродукции в "YouTube" в контексте развития интернет-технологий. **Выводы.** "YouTube" принадлежит к самым популярным хостингам, где можно за небольшие деньги ранжировать и продвигать национальные видеопродукты. Также видеоформат считаем важной составляющей работы маркетологов. Видеоролики всесторонне демонстрируют различные характеристики продукта или создают ценный учебный или культурно-художественный контент. Поэтому продюсеры и маркетологи постоянно увеличивают объемы финансирования производства рекламных видеороликов и видеоклипов, чтобы заинтересовать потенциальных покупателей. В то же время существует риск нарушения авторского права в сети, поэтому до сих пор актуальна проблема законодательного регулирования защиты прав современных музыкальных исполнителей и популяризации их видеопродукции.

Ключевые слова: SMM, SMO, SEO, YouTube, Facebook, Instagram, раскрутка, накрутка, продвижение, клип, музыка, медиапродукция, интернет-технологии.

Bogdanov Nikita, *PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

"YouTube" as the most powerful tool for promoting a music video

Purpose of the work. The purpose of the work is to identify possible methods for using Social Media Marketing and the YouTube channel to promote video production. The research **methodology** consists in the use of functional, systemic, comparative and media analysis to consider the YouTube channel as a quality content for the promotion of video production. The **scientific novelty** of the work lies in the disclosure of the main provisions for the promotion of video products (music videos) on the channel "YouTube". For the first time, the methods of promoting video production in "YouTube" are considered, in the context of the development of Internet technologies. **Conclusions**. "YouTube" belongs to the most popular hosting, where you can rank and promote national video products for little money. Also, the video format is considered an important component in the work of marketers. Videos fully demonstrate the various characteristics of the product or create valuable educational or cultural and artistic content. Therefore, producers and marketers are constantly increasing the volume of financing the production of advertising videos and video clips in order to interest potential

© Богданов М. М., 2017

buyers. At the same time, there is a risk of copyright infringement in the network, so the problem of legislative regulation of the protection of the rights of modern music performers and popularization of their video production is still relevant.

Keywords: SMM, SMO, SEO, YouTube, Facebook, Instagram, promotion, engagement, clip, music, media products, Internet technologies.

Актуальність дослідження. Сучасне музичне продюсування та менеджмент значно відрізняється навіть від того, що було 10 років тому. Це зумовлено швидкими темпами глобалізації, індустріалізації, розвитком ынтернет-технологій тощо. Якщо раніше для просування відео кліпу на музичну композицію, було достатньо лише забезпечити широку підтримку зі сторони медіа (зокрема телебачення), то у 2017 році значно більшу роль відіграє ынтернет. Молоде покоління слухачів все більше надає перевагу Інтернету, аніж телебаченню. Всі сучасні новини тепер прийнято переглядати в соціальних мережах зі смартфону. Тому серед найпопулярніших соціальних мереж, які досліджуватимуться нами будуть "YouTube", "Facebook", "Instagram", а серед видів просування відеопродукції: SMM, SMO, SEO. Стан наукового дослідження. На сьогоднішній день проблема просування відеопродукції є малодослідженою. Серед науковців, які розглядали сучасні методи медійного просування, А. Ронкі, Т. Славкіна К. Максимюк, Д. Халілов, C. Trattner, F. Kappe та інші. Проте проблема застосування каналу "YouTube" для просування відеокліпів не досліджувалася. Мета дослідження – проаналізувати методи просування сучасної відеопродукції на основі каналу "YouTube" та інших популярних соцмереж ("Facebook", "Instagram").

Виклад основного матеріалу. За твердженням К. Максимюка, "Особливість успіху Інтернету пов'язана з відкритими технічними стандартами і інноваціями, які дали можливість їх якісно використовувати. Інновації з'явилися ключем до великої кількості нових технологій, які розвинули Інтернет, при цьому важливо, що цей процес триває і суспільство продовжує знаходити нові способи, які дають можливість вирішувати медіазавдання дешевше, краще і швидше" [2, 63]. Інформаційний простір реалізовує стратегічні і тактичні функції. І стратегічні і тактичні функції призначені для створення єдиних моделей інтерпретації дійсності. Як зазначає Т.Славкіна: "Культурна база кожного індивідуума формується на підставі багатьох чинників, які підкріплюються як її матеріальними носіями (предметами мистецтва), так і нематеріальними (формуються в процесі виховання в соціумі – сім'єю, педагогами, оточенням)" [7, 115]. "Сьогодні потреби суспільства, – підкреслює Т.Славкіна, – в отриманні якісної інформації про культурну спадщину незрівнянно зросли, і інформаційні технології відіграють роль основного інструменту в передачі знань" [7, 116]. Тому для просування медійної продукції застосовуються сучасні методи, серед яких SMM.

Як наголошує К. Максимюк, "SMM – це скорочений варіант від social media marketing, маркетинг в соціальних мережах. SMM – це комплекс заходів по просуванню бренду в соціальних мережах, а також можливість для споживача висловитися і бути почутим" [2, 92].

Американські дослідники С.Траттер, Ф. Кейп стверджують, що "SMM – це процес залучення трафіку або уваги до бренду або продукту через соціальні платформи. Це комплекс заходів щодо використання соціальних медіа в якості каналів для просування компаній і вирішення інших бізнес-завдань"[10, 27].

Тому, SMM – це новий, але дуже перспективний спосіб просування медіапродукції і послуг за допомогою форумів, блогосфери, соціальних мереж, сервісів миттєвих повідомлень, тобто всіх доступних на сьогоднішній день соціальних медіа-каналів. Особливостями SMM є: можливість безпосередньо комунікувати з цільовою аудиторією; можливість відстежувати її реакцію в режимі "онлайн"; можливість щоденних контактів з цільовою аудиторією; широкий резонанс за умови успішного просування по відносно низькій вартості контакту (люди самі роблять репости і хочуть ділитися інформацією, яку надає бренд); оперативність; великий обхват саме тієї цільової аудиторії, на яку розраховує бренд; інтеграція офлайн- і онлайн-активностей; маркетинг подій; можливість використання нестандартних інтерактивних форматів (наприклад, вікі-розмітки); можливість таргетованої реклами. Просування відеопродукції може здійснюється як на рівні соціальних медіа та каналів, так і на рівні соцкомунікацій.

Дослідники Г. Менголда і Д. Фаульдс наголошують, що соціальні медіа – це гібридний елемент сукупного просування, тому що вони поєднують в собі характеристики традиційних інструментів інтегрованих маркетингових комунікацій і нових соціальних комунікацій [5, 43]. Соціальні медіа також гібрид в тому, що вони виходять з змішаних технологій і засобів масової інформації, які дозволяють здійснювати спілкування в реальному часі, використовуючи мультимедійні формати (аудіовізуальні презентації) і численні платформи.

Соціальні медіа дають можливість продюсерам взаємодіяти з клієнтами за допомогою таких платформ, як блоги, а також Facebook, My Space та інші групи. Друга роль є унікальною: клієнти можуть використовувати соціальні медіа, щоб спілкуватися один з одним.

Я. Кейцманн і К. Хермкенс побачили взаємозв'язок між соціальними медіа і стратегією просування відеопродукції. За основу була взята ідея класифікації соціальних медіа А. Каплан і М. Хайнлайн і включає в себе сім функціональних складових [5, 48]:

- Поділ. Ступінь, в якій користувачі обмінюються, поширюють і отримують контент;
- Присутність. Ступінь, в якій користувачі знають коли інші доступні;
- Спілкування. Ступінь, в якій користувачі спілкуються один з одним;
- Репутація. Ступінь, в якій користувачі знають соціальне становище інших;
- Індивідуальність. Ступінь, в якій мірі користувачі проявляють себе;
- Відносини. Ступінь, в якій користувачі пов'язані один з одним;
- Групи. Ступінь, в якій користувач впорядкований під форму спільноти.

Саме тому, просування відеопродукту, з метою охоплення великої аудиторії актуальне через відеохостинг "YouTube" [4].

"YouTube" – інтернет-сервіс, що надає послуги відеохостингу. Користувачі мають можливість додавати, переглядати, коментувати і ділитися різними відеозаписами. "YouTube" завоював загальну популярність завдяки простоті і зручності використання, також відеохостинг є третім сайтом у світі за кількістю відвідувачів (після пошукової системи Google і соціальної мережі Facebook).

У грудні 2005 року YouTube офіційно досяг 8 мільярдів переглянутих відео за день.

У листопаді 2006 року "Google" завершила операцію з купівлі "YouTube" (в кінцевому підсумку ресурс був проданий за 1,65 мільярда доларів). Перш "Google" володіла подібним ресурсом з пошуку відеофайлів Після такої взаємовигідної угоди "YouTube" став ще більш активно розвиватися: у травні 2009 року обсяг завантаження контенту за одну хвилину досяг 20-годинного відео, в жовтні 2009 року кількість переглядів відео в день досягло точки в один мільярд. Грудень 2008 року приніс "YouTube" можливість публікації HD-відео (від англ. High definition), а вже в липні 2009 року стали доступні 3D- відео (від англ. 3-dimensional). В 2010 році на сайт можна було викладати відео в форматі "IMAX", що істотно підвищило якість контенту. У 2011 році був повністю змінений дизайн і інтерфейс сайту, в грудні того ж року була скасована можливість додавання користувачів в друзі, натомість з'явився список контактів. У 2011 році відвідуваність сайту досягла 800 000 000 користувачів в день. Далі в 2012 і 2013 рр. дизайн і інтерфейс також зазнавали дрібні зміни. У жовтні 2013 року "YouTube" скасував можливість скачування контенту в 1080 пікселів. Тоді ж "Google" кардинально змінила систему залишати відгуки до відео, ввівши обов'язкову реєстрацію в "Google+".

Канал дозволяє завантажувати, переглядати і обговорювати різноманітні відеозаписи. Завдяки простоті і зручності використання, "YouTube" став одним з найпопулярніших місць для розміщення відео файлів та відеокліпів. На сайті представлені любительські відеозаписи, відеоблоги, професійно зняті фільми та кліпи. Зберігання відеозаписів можливе безстроково. Процес видалення проводиться зазвичай власником і або за запитом від правовласника в разі порушення авторських прав.

Перевага хостингу "YouTube" в тому, що він має можливість надавати телевізійну інформацію і рекламу в будь-який час. Щоб завантажити на YouTube-відео, потрібно створити аккаунт, для чого можна скористатися одним з двох методів: зробити його прив'язку у облікового запису або створити його безпосередньо на сайті. Після цього перед вами відкриється можливість завантажувати відеоролики. Інші користувачі зможуть підписатися на оновлення і стати постійними спостерігачами.

Під завантаженим відеокліпом користувачі можуть залишити свої коментарі не тільки в текстовому форматі, а й записати відео є відповіддю. Він додається одним з трьох способів: записи з вебкамери, можна вибрати в ролі відповіді один з вже завантажених або додати нове відео. На тій сторінці, де знаходиться відеоролик, праворуч можна побачити схожі відео, які підбирають за назвою, що збігається ключовими словами та іншими характеристиками. У пошуках цікавого відео користувачі нерідко клацають по цих записів. Тому, якщо ваше відео буде виведено у вікні схожих, велика ймовірність, що воно трохи побуде в славі популярного ролика і отримає від нього невеликий відсоток трафіку (Рис. 1) [4].

Серед факторів, які впливають на ранжування відеоролика на каналі "YouTube" виділяємо [1, 18]:

1. Утримання аудиторії. Довгі ролики (10 хвилин і довше) з хорошим утриманням набагато легше вивести в топ;
2. Оптимізований заголовок і опис;
3. Перегляди відеокліпа. "YouTube" не може ігнорувати ролики, які переглянули багато людей. До того ж є окремий фільтр у видачі "за кількістю переглядів";
4. Кількість лайків і дізлайків. Зараз "YouTube" враховує тільки природні лайки (тобто лайки від користувачів, які переглянули відео, прокоментували або по-іншому відреагували на нього). Просто лайк без взаємодії з відео нічого не означає;

5. Розповсюдження відеокліпу і додавання в друзі. Якщо ролик отримав сто твітів, але вони не збільшили відвідувачів – то це накрутка. Якщо ж він отримав 100 твітів, якщо ж вони були ретвітнуті й з'явилися нові відвідувачі – то це позитивний сигнал для "YouTube";

6. Вбудовування відео на відвідуваних сайтах. Якщо йдуть перегляди зі сторонніх сайтів – то це однозначно позитивний сигнал для "YouTube". Те ж відбувається і з зовнішніми посиланнями з хороших майданчиків;

7. Назва файлу.

Рисунок 1. Зразок ранжування відеокліпу в хостингу "YouTube"

Для ранжування відео кліпів, важливі й інші фактори [1, 19]:

– Набір переглядів (важливо набрати максимальну кількість переглядів в перші 2-3 дні. Це збільшує шанс потрапляння відео в топи категорій, аж до головної сторінки);

– Робота з анотаціями та картками. Анотації – важливий інструмент для досягнення будь-якого KPI, яке стоїть перед відео: набрати передплатників, привести людей на сайт, поліпшити поведінковий фактор тощо;

– Заклики до дії, спілкування з аудиторією (дуже важливо підтримувати діалог з користувачем, адже це не тільки хороший сигнал для "YouTube");

– Теги. Цей критерій має приналежність до SEO. Теги впливають на розташування відеокліпу в колонці "Рекомендовані відео". У кожного відеокліпу мають бути наступні теги: загальні теги каналу; загальні теги циклу передач; унікальні теги конкретного відео.

– Мініатюри. До базових критеріїв у виборі мініатюри є: великий текст; розміщення людей на мініатюрах.

Таким чином, ефективність внутрішньої оптимізації відеокліпу на "YouTube" вміщує в себе наступні фактори:

1. Назва повинна відображати не тільки суть ролика, але і вміщати одне з ключових слів, до того ж добре, якщо воно буде привабливим для людей. Якщо при першому ж погляді користувач зрозуміє, що це те, що йому потрібно, ви досягнете своєї мети.

2. Ключові слова вважаються важливим фактором, який впливає на ранжування відео. Необхідно додати ті ключові слова, які якимось чином відносяться до ролика, так ви допоможете користувачам знайти те, що їм потрібно.

3. Відеокліп має формуватися із ключових слів. Довжина опису може бути різною, але в згорнутому стані буде доступно до читання лише двісті символів. Просування кліпу в цьому випадку стане максимально ефективним.

4. Канал – шанси потрапляння відео в ТОП значно зростають, якщо воно було завантажено на кілька каналів. Пошукові боти розглядають в цілому канали та якщо в одному з них вони бачать кілька відео схожого змісту і тематики, саме вони і будуть пріоритетними.

5. При ранжируванні важливу роль відіграє транскрипція. На "YouTube" не так давно з'явилася функція для розпізнавання мови, а також для автоматичного створення субтитрів. Саме цей текст пошукові роботи використовують у своїй роботі, тому його потрібно використовувати для просування відео.

6. Проведення зовнішньої оптимізації.

За твердженням Ронкі А. відео-контент в каналі повинен відповідати кільком вимогам [6, 57]:

– Бути розважальним (все-таки переважна більшість користувачів використовують ресурс "YouTube" для відпочинку);

– Бути інформативним (люди можуть переходити заради веселощів, але залишаються заради інформації);

– Бути коротким (професійні блогери стверджують, що в ідеалі відео повинно триває менше 5 хвилин, однак, якщо можна вмістити ідею в хвилину, то потрібно віддавати перевагу стислості, проте, якщо відео протягом 15 хвилин продовжує тримати увагу);

– Бути фокусованим (відео повинно бути присвячене якійсь одній ідеї: не варто в одному відео намагатися осягнути всі можливі теми, це призведе лише до зниження уваги користувача);

– Передавати ясне повідомлення (після перегляду відео користувач повинен зуміти сформулювати сенс переглянутого в одному реченні);

– Бути ненав'язливим (в інтернет-середовищі будь-яке відео, яке нагадує користувачеві рекламу підлягає закриттю);

– Постійно оновлюватися (поновлення повинні бути регулярними і активними);

– Давати ґрунт для подальшого обговорення (тут ключові фактори-цікавість, ефектність, незвичайність, веселість відео).

Важливим є також образ виконавця або продюсера, який просуває відеоматеріал. Процес створення образу може бути активним і цілеспрямованим (наприклад, в мистецтві); цей процес може включати процедури аналізу (що дає можливість відобразити типове в об'єкті) і синтезу (завдяки чому образ вміщує індивідуальні якості) [3, 125].

Щоб відеоблог став популярним, блогеру необхідно провести невелике самодослідження, зібрати всю інформацію про свої досягнення, провалах, звичках, особистих якостях, особливості характеру, проаналізувати їх, скомпонувати їх таким чином, щоб вони створили унікальну сукупність компонентів, що визначає стиль поведінки певного блогера.

Для того, щоб образ блогера сприймався як правдивий, чесний, необхідно запустити процес формування в свідомості цільової аудиторії критерію цілісності цього образу. Образ буде сприйматися як цілісний, якщо такі критерії будуть взаємодіяти, логічно доповнюючи один одного: фізичні характеристики; прояви поведінки; установки і стереотипи; культурне середовище; актуальні потреби і бажання цільової аудиторії тощо.

Як і просування відео, важливу роль в становленні молодого музиканта відіграє створення і розкрутка власного сайту. Сайт є візитною карткою, відображенням іміджу. Він повинен містити логотип, цікавий контент, треки з можливістю прослуховування, скачування або покупки на "AppStore" або "Google Play", відео-кліпи, контактну інформацію.

Сайт може виконувати також функцію провідника до величезної армії користувачів Інтернету. Для цього його необхідно оптимізувати для пошукову систему "Google". Це відіграє важливу роль, оскільки відсутність рекламної стратегії на початковому етапі може привести до того, що сайт буде лише додатком, а не ефективним інструментом залучення інтернет-аудиторії.

Існують й вагомі недоліки хостингу "YouTube", найбільша – це популяризація відеокліпів явним порушенням авторських прав. Штат сервісу знайшов рішення проблеми в видаленні звуку з відео і, потім вже і самого відео файлу. Такі кардинальні дії можуть бути зроблені лише після офіційного звернення правовласників або ж скарги користувачів. Також часто надходять претензії до відео контенту, який часто розповсюджує пропаганду. Для боротьби з пропагандою була введена функція повідомити про надмірно жорстоке відео, якою може скористатися будь-який користувач, який вважає відео таким. Відомі випадки, коли на "YouTube" завантажувалися відео, що належать до категорії матеріалів екстремістського характеру. Тому потрібно враховувати як позитивні, так і негативні фактори ранжування в "YouTube". Серед негативних: відсутність активацій / конкурсів в соціальних мережах; мале число коментарів / лайків / репоста (однозначно відобразити це може низький рейтинг залученості); не залучаються нові передплатники; відсутність переглядів профілю; поганий CTR (коефіцієнт КЕП); немає реакції на негативні коментарі; не врахована специфіка різних соціальних майданчиків

для цілей рекламної компанії; відсутня оригінальна айдентіка (оформлення); відеокліп не представлений в ключових соціальних мережах; відсутність або мала кількість конкурентів; наявність серед передплатників сторінок популярних, авторитетних, відомих людей; цікаві, релевантні новини та події, які можна використовувати, щоб спонукати до дискусії на сторінці відеопродукту; використання UGC (призначений для користувача контент); транслювання новин з офіційного сайту / блогу.

Як для різних сфер бізнесу, так і для різних сфер маркетингу, існує безліч загроз. Доцільно визначити можливі загрози для рекламної кампанії всередині конкретної ніші. Як було сказано раніше, погрозами найчастіше є зовнішні фактори, на які маркетолог не здатний вплинути, але він завжди може змінити стратегію так, щоб перетворити їх в можливості і використовувати на благо проекту. Серед них: наявність великої кількості конкурентів; агресивно налаштовані користувачі, що залишають негативні коментарі / відгуки; популярність в соціальних мережах сторінок компаній-конкурентів (пости схожої тематики в новинах); відсутність фанатів в соціальних мережах; негативні відгуки зроблені конкурентами.

Висновки. Можна зробити висновок, що "YouTube" належить до найпопулярніших хостингів, де можна за невеликі кошти ранжувати та просувати національні відеопродукти. Також відеоформат вважаємо важливою складовою в роботі маркетологів. Відеоролики всебічно демонструють різні характеристики продукту або створюють цінний навчальний чи культурно-мистецький контент. Тому продюсери та маркетологи постійно збільшують обсяги фінансування виробництва рекламних відеороликів та відеокліпів, щоб зацікавити потенційних покупців. Водночас існує ризик порушення авторського права в мережі, тому й досі є актуальною проблема законодавчого регулювання захисту прав сучасних музичних виконавців та популяризації їхньої відеопродукції.

Література

1. Литвин Е. Как заработать на блоге. 10 заповедей блогера / Евгений Литвин. – СПб.: Питер., 2012. – 112 с.
2. Максимюк К.С. Новый Интернет для бизнеса / Константин Максимюк. – 2-е изд. – М. : Эксмо, 2011. – 224 с.
3. Одден Л. Продающий контент: Как связать контент-маркетинг, SEO и социальные сети в единую систему / Ли Одден. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 384 с.
4. Офіційний сайт YouTube [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.youtube.com
5. Основы медиабизнеса: Учеб. пособие для студентов вузов / Под ред. Е.Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 340 с.
6. Ронки А. Сотрудничество в сфере обмена цифровыми коллекциями и культурным контентом / А. Ронки // Информационное общество. – 2010. – № 3. – С. 50-64.
7. Славкина Т. Популяризация культурного наследия средствами современных информационных технологий на примере Международного института антиквариата ASG / Т. Славкина // Мир искусств : Вестник Международного института антиквариата ASG. – 2013. – № 1(01). – С. 114-117.
8. Халилов Д. Маркетинг в социальных сетях / Дамир Халилов. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 240 с.
9. Baker, B. Guerilla music marketing / B. Baker // Sportlight Publications. – 2013. – 130 p.
10. Trattner, C., Kappe, F. Social Stream Marketing on Facebook: A Case Study / Trattner C., Kappe F. // International Journal of Social and Humanistic Computing (IJSHC). – 2012. – 147 p.

References

1. Litvin, E. (2012). How to make money on a blog. 10 commandments of the blogger. St. Petersburg: Piter [in Russian].
2. Maximyuk, K.S. (2011). New Internet for Business. Moscow : Eksmo [in Russian].
3. Odden, L. (2012). Selling content: How to link content marketing, SEO and social networks into a single system. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber [in Russian].
4. Official website YouTube. Retrieved from: http://www.youtube.com [in Russian].
5. Fundamentals of Media Business: Proc. manual for university students (2009). Moscow: Aspect Press [in Russian].
6. Ronki, A. (2010). Cooperation in the sphere of the exchange of digital collections and cultural content. Information Society. 3, 50-64 [in Russian].
7. Slavkina, T. (2013). Popularization of cultural heritage by means of modern information technologies by the example of the International Institute of Antiques ASG. World of Arts: Bulletin of the International Institute of Antiques ASG. 1(01), 114-117. [in Russian].
8. Khalilov, D. (2013). Marketing in social networks. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber [in Russian].
9. Baker B. (2013). Guerilla music marketing. Spotlight Publications [in English].
10. Trattner, C., Kappe, F. (2012). Social Stream Marketing on Facebook: A Case Study. International Journal of Social and Humanistic Computing (IJSHC) [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.08.2017 р.

УДК 78.083.28

Босакевич Поліна Борисівна
аспірантка кафедри історії української музики та
музичної фольклористики Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського
Pelagiya17@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ "24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ" В. БІБІКА

Мета роботи. Дослідження передбачає вияв ключових аспектів розвитку поліфонії у ХХ ст. на прикладі творчості українського композитора В.Бібіка. На основі аналізу його поліфонічного циклу "24 прелюдії та фуги" ор. 2 передбачається виявити традиційність та новаторські ознаки поліфонії, основні композиційні та драматургічні ідеї та принципи їхньої реалізації у художньому просторі твору. **Методологія** дослідження передбачає використання взаємодоповнюючих методів, зокрема: структурного, оскільки ключовим для автора стало прагнення усвідомити цикл як єдину художню структуру, що моделюється композиційними рішеннями; системного, як базового для формулювання системних принципів організації на ладовому, гармонійному та формотворчому рівнях; методу цілісного аналізу, як основного у розгляді прелюдій і фуг. **Наукова новизна** пов'язана з відсутністю у вітчизняному музикознавстві ґрунтовних праць про поліфонічну творчість багатьох відомих українських композиторів. З наявних наукових статей кілька є прикладами оригінальних міркувань про поліфонічні експерименти сучасних композиторів, які, втім, спонукають до подальшого вивчення та розробки проблеми. Обраний цикл "24 прелюдії та фуги" ор.2 взагалі маловідомий та абсолютно не вивчений в середовищі музикантів і музикознавців. **Висновки**. Використання українськими композиторами останньої третини ХХ ст. поліфонії підтверджує провідну стилеутворюючу тенденцію музики ХХ ст., яка грунтується на якісному оновленні конкретно-жанрових джерел всього попереднього історичного шляху розвитку європейського музичного мистецтва. У циклі прелюдій та фуг ор.2 В.Бібік продемонстрував глибоке розуміння поліфонічних форм, досить зріле їх використання і водночас заявив про власну стильову позицію.

Ключові слова: В. Бібік, поліфонія, цикли, фуга, авангардисти, фортепіанна творчість.

Босакевич Полина Борисовна, *аспирантка кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Жанрово-стилевые особенности цикла "24 прелюдии и фуги" В. Бибика

Цель работы. Исследование предполагает определение ключевых аспектов развития полифонии в ХХ в. на примере творчества украинского композитора В.Бибика. На основе анализа его полифонического цикла "24 прелюдии и фуги" ор.2 предполагается выявить традиционность и новаторские признаки полифонии, основные композиционные и драматургические идеи и принципы их реализации в художественном пространстве произведения. **Методология** работы предусматривает использование взаимодополняющих методов, в частности: структурного, поскольку ключевым для автора стало стремление осознать цикл как единую художественную структуру, моделируемую композиционными решениями; системного, как базового для формулирования системных принципов организации на ладовом, гармоническом и формообразующем уровнях; метода целостного анализа как основного при рассмотрении прелюдий и фуг. **Научная новизна** работы связана с отсутствием в отечественном музыковедении фундаментальных трудов о полифоническом творчестве многих известных украинских композиторов. Из имеющихся научных статей несколько представляют собой примеры оригинальных суждений о полифонических экспериментах современных композиторов, которые, впрочем, побуждают к дальнейшему изучению и разработке проблемы. Выбранный цикл "24 прелюдии и фуги" ор.2 вообще малоизвестный и совершенно не изучен в среде музыкантов и музыковедов. **Выводы**. Использование украинскими композиторами последней трети ХХ в. полифонии подтверждает ведущую стилеобразующую тенденцию музыки ХХ в., основанная на качественном обновлении конкретно жанровых источников всего предшествующего исторического пути развития европейского музыкального искусства. В цикле прелюдий и фуг ор.2 В.Бибик продемонстрировал глубокое понимание полифонических форм, достаточно зрелое их использование и одновременно заявил о собственной стилевой позиции.

Ключевые слова: В. Бибик, полифония, циклы, фуга, авангардисты, фортепианное творчество.

Bosakevich Polina, *postgraduate student of the Department of the History of Ukrainian Music and Music Folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Genre-style features of the cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Bibik

The purpose of the work. The study involves identifying key aspects of the development of polyphony in the twentieth century through the example of creativity of the Ukrainian composer V.Bibik. Based on the analysis of his polyphonic cycle "24 Preludes and Fugues" op.2 it is supposed to reveal the traditionality and innovative features of polyphony, the main compositional and dramaturgic ideas and the principles of their realization in the artistic space of the work. The **methodology** of work involves the use of the following complementary methods: structural, because the key desire for the author was the desire to realize the cycle as a single artistic structure modeled by compositional solutions; systemic, as a

© Босакевич П. Б., 2017

base for the formulation of systemic principles of organization at the harmonic, harmonious and formative levels; the method of holistic analysis as the main one when considering preludes and fugues. The **scientific novelty** of the work is connected with the lack of fundamental works on polyphonic creativity of many well-known Ukrainian composers in the national musicology. Among the available scientific articles, there are several examples of original reasoning about the polyphonic experiments of contemporary composers, which, however, encourage further study and development of the problem. The chosen cycle "24 Preludes and Fugues" op.2 is generally little known and has not been studied by musicians and musicologists. **Conclusions**. The use of Ukrainian composers of the last third of the twentieth century of polyphony confirms the leading style-forming trend of 20th century music, based on the qualitative renewal of the genre sources of the entire previous historical development of European musical art. In the cycle of preludes and fugues, V.Bibik demonstrated a deep understanding of polyphonic forms and their quite mature use and simultaneously declared his stylistic position.

Keywords: V. Bibik, polyphony, cycles, fugue, avant-gardists, piano creativity.

Актуальність теми дослідження пов'язана з відсутністю у вітчизняному музикознавстві ґрунтовних праць про поліфонічну творчість багатьох відомих українських композиторів. З наявних наукових статей кілька являють собою приклад оригінального судження про поліфонічні експерименти сучасних композиторів, які, втім, спонукають до подальшого вивчення та розробки проблеми.

Аналіз досліджень і публікацій. Втілення рис поліфонічного мислення та жанрів поліфонії в творчості українських композиторів в своїх дослідженнях розглядають Г. Завгородня, І. Країнська, С. Мірошниченко, Л. Прудніков, Н. Ревенко та ін.

Мета дослідження. На підставі аналізу прелюдій і фуг циклу планується узагальнити основні проблеми, які пов'язані з побудовою циклу і його місцем у сучасній українській музиці.

Виклад основного матеріалу. Говорячи про творче credo видатного українського композитора-авангардиста Валентина Савича Бібіка, Т. Вєркіна зазначає: "Головним сенсом самовираження цього митця був духовний опір злу й насильству над людською особистістю. А пошуки адекватного Буття особистості та свободу творчості споріднюють його творчість з іншими композиторами-шестидесятниками Л. Грабовським, В. Сильвестровим, Є. Станковичем, В. Губой" [3]. Ця цитата досить влучно характеризує особливості процесу становлення та розвитку творчого стилю композитора, що припав на другу половину 60-х років минулого століття. У цей час молодий композитор закінчує Харківську консерваторію за класом композиції Д. Клебанова, вступає до асистентури-стажування Ленінградської консерваторії та знайомиться з київськими колегами-шестидесятниками – Л. Грабовським та В. Сильвестровим. Останні стають його творчими однодумцями та найкращими друзями до кінця життя.

В атмосфері творчого спілкування з однодумцями, в умовах пошуку себе в музичному світі, в експериментах з авангардним звучанням народжується низка камерно-інструментальних та фортепіанних творів В. Бібіка.

Серед них почесне місце займають поліфонічні цикли, поява яких чітко вписується в контекст останньої третини XX ст. У той час в українській та загалом радянській музиці відбувається своєрідний творчий "вибух". Поліфонічні цикли з'являються мало не один за одним. І кожен з них втілює тенденцію, яка осмислюється як пошук нових шляхів розвитку жанру, втілення нових теоретичних, композиційних та художніх ідей. Отже, відбувається певна модернізація жанрів та форм, про яку І. Васирук зазначає: "...на зміст сучасних поліфонічних композицій здійснюють вплив структурні норми компонентів фуги, але більш за все – оновлені та модернізовані види її елементів"[2].

У статті ми розглянемо більш ранній цикл, який увійшов у творчий доробок В. Бібіка під опусом №2, в аспекті жанрово-стильових особливостей циклу.

Цикл прелюдій і фуг ор. 2 сьогодні маловідомий в середовищі музикантів і музикознавців, а загалом абсолютно не вивчений. Даний опус є першим зверненням молодого В. Бібіка (цикл створений в 1968 році) до досить складної форми і концепції. Він є серйозною спробою вступити в творчий діалог з видатними композиторами-класиками минулого – з І. С. Бахом, Д. Шостаковичем і П. Гіндемітом, – на тлі яких необхідно було заявити і про себе. Як наслідок, цикл "24 прелюдії і фуги" ор. 2 втілює, з одного боку, опору на класичні зразки прелюдій і фуг (що виявляються, в основному, в роботі з формою і тематизмом), а з іншого – і деякі риси несформованого авторського стилю (розквіт якого, в повній мірі можна констатувати в зрілих "34 прелюдіях і фугах").

Серед останніх у першу чергу варто відзначити тональний план і роботу композитора з засобами гармонії. Так, 24 прелюдії і фуги організовані в наступній послідовності: однойменні тональності з тонікою на білих клавішах (1-14) змінюються аналогічними на чорних (15-24). При цьому в 13 і 14 прелюдіях і фугах відбувається порушення порядку проходження: спочатку йде h-moll`на, потім – H-dur`на.

Розглянемо в межах цієї статті приклади прелюдій та фуг №7, 17, 24, які можна підпорядкувати трьом ключовим сферам циклу: моторній (у тому числі скерцозній), ліричній та скорботно-філософській.

№7 – F-dur

Прелюдія. Загалом, п'єса являє собою стильову алюзію до поліфонічних творів Й. Баха й Г. Генделя. Це виявляється у трипластовій фактурі з глибокими органними басами, мелодичною фігурацією та час від часу виразним мелодично розвиненим голосом. У той же час, гармонічна мова з терпкістю її сприйняття, розширеною діатонікою тощо утілює неокласичні (необарокові) риси першої половини XX століття.

Форма прелюдії одночастинна наскрізна; розвиток настільки динамічний, що немає сенсу розчленовувати його на окремі етапи. Зауважимо лише, що ближче до кінця (починаючи з 22-го такту), у фактурі переважають паралельні секунди та кластери. Вони з'являлися вже на самому початку (як акомпанемент), а наприкінці почали домінувати.

Фуга. Вона досить об'ємна й являє собою зразок триголосної жиги. На це вказує розмір 6/8, швидкий темп та динаміка на рівні f й штрих marcato. Протискладання утримане. Розвиваюча частина починається з 19-го такту, коли тему проведено в a-moll. Надалі тема проводиться в основному вигляді та в інверсії, у різноманітних ладових конфігураціях. Це триває аж до 54-го такту, з якого починається заключний розділ. У ньому енергія теми-жиги заполоняє всю музичну фактуру, за рахунок чого відбувається утвердження початкового образно-емоційного стану.

№17 – Es-dur

Прелюдія. Витримана у світлих тонах та спокійному русі. Композитор прагне до створення quasi`імпровізаційної структури з періодичним повтором певного елементу та постійним оновленням музичного матеріалу. Наприклад, початкове тематичне утворення (фігураційний бас в партії лівої руки) зупиняється на цілій ноті в наступному такті. Вона, в свою чергу, стає педаллю для проведення фігураційного мотиву від іншого звуку та зі збереженою інтервалікою.

У п'ятому такті відбувається зупинка на чвертях й половинках, що рухаються паралельними септимами. А цей рух призводить до формування F-dur'ної витриманої квінти, яка стає педаллю для подальшого награшу. Усе описане вище, – перші тринадцять тактів (з 72-х) прелюдії.

Далі відбувається такий самий рух, але в іншій тональності; аж до двадцять восьмого такту. Надалі починається рух розробкового (з тонально-гармонічної точки зору) плану, який засновано на розібраних вище мотивах, але в інших конфігураціях. Він підводить до кульмінації, яка починається з п'ятдесят третього такту. У останній констатуємо появу нової ритмічної фігури: пульсації на одному тоні в високому регістрі, на тлі якої – витримана педаль. Усе це відбувається у регістрі скрипкового ключа, що надає звучанню неймовірної легкості. У подальшому розвитку відбувається комбінування різних елементів, а в підсумку, як уже зазначалося, утворюється барвиста замальовка в імпровізаційному дусі.

Фуга. Швидка й енергійна за характером. Розмір 6/8 спонукає думати, що тут відбувається стилізація під жигу. Утім, наявність синкопованої групи нот, починаючи з другого такту, робить цю т. з "жигу" досить ламаною та незграбною. Вочевидь, цю фугу можна вважати одним з прикладів залучення джазової ритміки у жанр фуги.

У всіх інших компонентах тема вирізняється енергійністю, дискретністю руху, наявністю великої кількості стрибків, організованих у секвенційні ланки. Обсяг теми становить п'ять тактів. Відповідь – реальна, у контрапункті до утриманого протискладання, починається з шостого такту. З одинадцятого такту, – третє проведення теми у верхньому голосі на тлі, знову ж таки, протискладання у нижньому. На цьому експозиційна частина завершується.

Можна зробити висновок, що композитор прагне до якомога більшої динамізації. До цього його спонукає заявлений синкопований ритм, який з теми проникає в інші голоси й пласти поліфонічної фактури. У розвиваючій частині, саме він стає ключовим елементом динаміки руху музичної форми. Приміром, після першого "розробкового" проведення теми в інверсію (16-20 тт.), він проникає крізь утримане протискладання в верхньому голосі. У той час, як нижньому доручено нове проведення теми (21-25 тт.). Констатуємо подібні тенденції і в наступних п'ятнадцяти тактах.

Надалі, з сорок першого такту, починається тривала інтермедія, заснована знову ж таки, на синкопованій поспівці. З 54-го такту – нова хвиля проведень теми, яка підводить до кульмінаційного, завершального розділу. Репризне проведення теми як таке відсутнє. Натомість, з дев'яностого такту, встановлюється педальний бас, а в верхніх голосах на marcattissimo звучить тема фуги. З цього моменту починається кульмінаційна фаза фуги. Елементи теми фуги (як синкопи, так і триолі), поєднуються з могутніми ударами акордів на перші долі тактів, і в сукупності завершують цю фугу в скерцозному дусі.

№24 – b-moll

Заключна прелюдія циклу витримана у скорботних тонах. Менше того, у ній також присутні певні алюзії до тем Й. Баха та Д. Шостаковича. Але головною особливістю та, можливо, точкою акценту

для мікроциклу, є камерна прелюдія. Вона не дуже велика й має надзвичайно просту побудову. Вступ, два проведення восьмитактової теми та маленька чотиритактова кода. Усього двадцять чотири такти.

Фактура прелюдії є максимально прозорою. Тремоло шістнадцятих у надвисокому регістрі є фоном для проведення мелодичної лінії, у партії лівої руки. Головною рисою останнього можна вважати поступовий рух вниз, від es3 до b малої октави. У логіці такого руху можна вбачати драматургічне втілення принципу риторичної фігури catabasis, що також підкреслює скорботний образно-емоційний стан прелюдії та вказує на відповідну семантику.

Внутрішня структура теми заснована на хроматичному звукоряді у межах натурального мінору. На самому початку руху теми (5-6 тт), у структурі переважає тяжіння до субдомінантового четвертого щаблю. З сьомого такту, начебто відбувається спуск до g2, але одразу він підвищується до as2. Виникає відчуття того, що тема ніби намагається "вчепитися" за верхній регістр, не спускатися до низу. Але висхідний рух малими секундами змінюється рухом вниз на секунду й стрибком на квінту (8-й такт). Надалі, рух теми знову висхідний. Знову доходить до as другої октави, й падає вниз на терцію й малу секунду (10-11 тт.). Й надалі встановлюється b першої октави. Перша половина руху до низу завершується у дванадцятому такті.

У подальшому розвитку відбувається деяке ущільнення фактури. Звуки теми дубльовані у терцію та сексту. Такими оберненнями тема, немовби, ще намагається "вчепитися" за висоту. Утім, все марно. Наприкінці, у двадцять першому такті, тема доходить до b малої октави, а надалі, у коді, переходить у договорювання в басовому регістрі (немовби в іншому світі), з розчиненням до pppp у 24-му такті.

Перш ніж переходити до розгляду фуги, зауважимо, що схожа драматургічна логіка зустрічається у прелюдії es-moll з першого тому "Добре темперованого клавіру". Як бачимо, Валентин Бібік, вирішує її дещо в іншому дусі.

Фуга. Як і в прелюдії, можна констатувати певну алюзію до тем Й.С. Баха й Д. Шостаковича. Цього разу Валентин Бібік обирає характерний хід з I на V щабель, в низхідному напрямку руху. Аналогічні ходи були у b-moll`них фугах видатних класиків. Але Валентин Бібік, надалі обирає дещо інший шлях розвитку: у бік хроматичних ламаних стрибків, з другим низьким та шостим високим щаблями в звукоряді теми.

Починаючи з п'ятого такту, тема проводиться в реальну відповідь, а нижній голос переходить в утримане протискладання. Останнє побудоване на остинатній фігурі оспівування домінантового тону. Композитор пропонує його грати legato sempre, і варто зауважити, що цей рух досить тривалий час не припиняється. Мігрує між голосами, утім не замовкає. Таким чином, немовби реалізовано принцип постійного руху ріки часу (чи перманентного руху думок), засобами риторичної фігури fuga.

Тема проводиться чотири рази; за нею у 17-му такті, починається розвиваюча частина. Одразу ж відбувається модуляція в d-moll, за тим – одразу проведення в b-moll та es-moll. До останнього проведення (25-28 тт.), поряд з безперервним ostinato, у верхньому голосі додано хроматичні довготи, низхідний напрямок руху яких, дозволяє говорити про passus duriusculus. Вкотре переконуємось, що діалог В.Бібіка з Й.С. Бахом, виходить на дуже високий рівень стилю. Цей хід, у свою чергу, передує канонічному вступу h-moll`ного проведення теми, яке є останнім перед (!) першою інтермедією фуги (32-34 тт.).

До 55-го такту, коли починається заключний етап роздумів, тема проводиться ще велику кількість разів – як у дієзних, так і в бемольних тональностях. А в заключному етапі, відбувається синтез матеріалу теми прелюдії та теми фуги. Скорбота одного начала, вступають в контрапункт з вольовим та суворим началом в темі. Чи не вперше, зникає остинатна фігура. Тобто сфера людських емоцій, одержує верх над чи то об'єктивним плином часу, чи об'єктивізованим рухом думок (т.з. "об'єктивна реальність"). Динаміка на рівні ff, marcato, акценти – зайвим є говорити, як саме звучить тема. Це триває недовго.

У 63-му такті, остинатна фігура повертається у збільшенні, до того ж звучить у наднизькому регістрі субконтроктави. За три такти, знову повертається тема. З точки зору драматургії, це можна вважати чи не останнім зіткненням об'єктивного та об'єктивізованого людського. І це зіткнення поволі втрачає антагоністичні риси, оскільки обидва начала примиряються. Одне не може перемогти інше; одне не може існувати без іншого. На самому кінці, звучить, немовби підсумок, – тема прелюдії.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві цикл "24 прелюдії та фуги" В. Бібіка отримав в аспекті виявлення специфіки використання поліфонії. Вперше виникає проблема місця цього циклу в контексті фортепіанної творчості композитора.

На підставі проведенного аналізу жанрово-стильових особливостей циклу "24 прелюдії та фуги" В. Бібіка можна зробити наступні висновки.

Перше. З позицій загальної стилістики, ми маємо справу з досить класичними творами, які повністю наслідують стильові принципи циклів попередніх композиторів. У кожній парі прелюдій та фуг констатується апелювання до тієї чи іншої стильової моделі, притаманної творам Л. Куперена, Й. Баха, С. Прокоф`єва, Д. Шостаковича, П. Гіндеміта тощо. Ці моделі появляли себе на рівнях фактури, ладу, гармонії та форми. Зокрема, на рівні фактури спостерігається досить широка палітра: від гострої дискретної, скерцозного плану, і до – зразків барокової безтактової клавірної прелюдії, або ж ліричної, у

натурально-ладових тонах. У фугах відмічається дуже класична трифазна структура, з типовими експозиціями та типовим арсеналом засобів розробки теми (інверсія, стрета, рідше – тема в збільшенні). Усі наведені вище ознаки можна вважати стандартами жанру поліфонічної прелюдії та фуги.

Друге. Разом з цим, композитор прагне й заявити власну творчу позицію. Зокрема вона полягає у якості роботи із зазначеними вище моделями. Приміром, є факт алюзії прелюдії №7 до стилістики творів Й. Баха та Г. Генделя. Разом з цим композитор використовує хроматичні паралелізми та кластери, що притаманні стилістиці XX століття. Іншим прикладом може бути фуга №21, тематизм якої викликає алюзії до fis-moll'ної фуги Д. Шостаковича, а якість роботи з ним – доволі відрізняється. Тож ми наочно переконалися у тому, що композитор пропонує власне бачення поліфонічного циклу, й при тому, спирається на класичні жанрово-стильові моделі. Це бажання є очевидним з огляду на те, що під час написання п'єс він навчався у асистентурі-стажуванні Ленінградської консерваторії.

Третє. У розглянутому циклі, Валентин Бібік ще використовує відносно класичний підхід до тональності, з ладовою диференціацією та з опорою на розширену дванадцятиступеневу діатоніку. Як наслідок, у циклі присутня чітка тональна логіка у розміщенні прелюдій та фуг. При цьому, композитор відходить від традиційних розміщень за хроматизмами та квінтовим колом. Композитор використовує модель з послідовності одноладових мікроциклів за білоклавішними тональностями спочатку, та чорноклавішними – наприкінці. До того ж, єдиний раз відбувається порушення послідовності мажорної та мінорної п'єс. Так, h-moll'на (№14) розміщено перед H-dur'ною (№15). На наш погляд, це зроблено через момент повороту циклу на чорноклавішні тональності, задля більшої природності. Окрім цього, важливим є дотримання принципу контрасту як структуротворчого механізму циклу.

Четверте. Образно-емоційний модус циклу втілює досить різнохарактерні грані, які можна підпорядкувати трьом ключовим сферам: моторній (у тому числі й скерцозні), ліричній та скорботно-філософській. Прикладами першої сфери, можна вважати №1, №2, №3, №6, №7, №11-16, №19-21. Друга сфера – №5, №9, №17, №18, №23. Третя сфера – №4, №8, №10, №22, №24. Усі ці сфери є типовими для інших подібних циклів, але завдяки роботі на рівні формотворення у циклі В. Бібіка отримали якісно інше висвітлення. Тож підводячи підсумки аналізу особливостей ор. 2, ще раз зазначимо, що композитор продемонстрував глибоке розуміння поліфонічних форм, досить зріле їх використання і водночас заявив про власну стильову позицію. Остання згодом отримає свій розвиток у більш відомому авторському циклі "Тридцять чотири прелюдії та фуги", створеного кількома роками пізніше.

Література

1. Бибик Виктория. Долгий разговор/ Бибик Виктория //Музика. – 2012. – №5. – С. 32-37.
2. Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века: автореф. дисс. канд. искусствоведения:17.00.02 "Музыкальное искусство" / Васирук И. – Саратов, 2008. – 20 с.
3. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика /Веркина Т. О.// Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харьков, 2004. – Вып. 13. – С. 175-183.
4. Григорьева Г. Воспоминая Валентина Бибика / Григорьева Г. //Музыкальная академия. – 2007. – №2. – С. 196-197.
5. Копица М. Мы из 60-х /Копица М. //Музыкальная академия. – 1992. – №2. – С.71-73.
6. Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Бибика / Мизитова А., Иванова И. – Харьков, 2006. – 138 с.
7. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці [навч.посібник] / Пясковський І. – К., 2012. – 272 с.
8. Юсипей Р. Композитор Валентин Бибик : воспоминания современников / Юсипей Р. //Зеркало недели. – 10.07.2010. – С. 14.

References

1. Bibik Viktoriya. (2012). Long talk. Muzyka, 5, 32-37. [in Russian].
2. Vasiruk I. (2008). Artistic-content features of the fugue in the works of domestic composers of the last third of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov. [in Russian].
3. Verkina T. (2004). About poetry of performing arts: sound world of piano music Valentin Bibik. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kharkiv, 13,175-183. [in Russian].
4. Grigoreva G. (2007). Recalling Valentin Bibik. Muzykalnaya akademiya ,2 , 196-197. [in Russian].
5. Kopitsa M. (1992). We are from the 60's. Muzykalnaya akademiya, 2, 71-73. [in Russian].
6. Mizitova A. Ivanova I. (2006). Fragments of the work of Valentin Bibik. Kharkiv [in Russian].
7. Piaskovskyi I. (2012). Polyphony in Ukrainian music. Kyiv [in Ukrainian].
8. Yusipey R. (2010). Composer Valentin Bibik [memories of contemporaries]. Zerkalo nedeli, 10.07, 14 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2017 р.

УДК 391(477.8+476)

Винокур Олена Миколаївна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
Olena.vynokur@gmail.com

ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНІЧНОГО ОДЯГУ ВОЛИНСЬКОГО ТА БІЛОРУСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ

Мета роботи – відображення в етнічних костюмах волинського та білоруського пограниччя основних традиційних характеристик, що відображають регіональні особливості. **Методологія**. Серед методів дослідження особливу увагу ми надали таким, як: історичні ретроспективи, структурно-функціональний, описовий тощо. **Наукова новизна**. У статті вперше було всебічно обґрунтовано і об'єктивно опрацьовано матеріал з становлення та формування етнічного волинського та білоруського одягу пограниччя. Було систематизовано цей матеріал, проведено аналіз спільних та відмінних рис. **Висновки**. Розглянуто аналіз становлення та формотворення етнічного одягу волинського та білоруського пограниччя. Конкретизовано зв'язок архаїчних архетипів волинян та білорусів з трансформаційними процесами в формотворенні одягу волинського та білоруського пограниччя. Отже, дослідження національних особливостей вбрання українців та білорусів Волинського пограниччя дав змогу підійти до розкриття важливої культурологічної та мистецтвознавчої теми: території особливої цивілізаційної, політичної, економічної та етнокультурної взаємодії, що має назву міжнаціональне пограниччя. Етнічні волинські мотиви знайшли відображення у творчих колекціях українських та білоруських дизайнерів одягу.

Ключові слова: етнічний волинський одяг, етнічний білоруський одяг, етностиль, етнодизайн, волинське та білоруське пограниччя.

Винокур Елена Николаевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искуств*

Исследование этнической одежды волынского и белорусского пограничья

Цель статьи – исследование отражения в этнических костюмах волынского и белорусского пограничья основных традиционных характеристик, отражающих региональные особенности. **Методология**. Среди использованных методов исследования особое внимание мы уделили таким, как: исторической ретроспективы, структурно-функциональный, описательный и др. **Научная новизна.** В статье впервые всесторонне обоснован и объективно обработан материал становления и формирования этнической волынской и белорусской одежды пограничья. Был систематизирован этот материал, проведен анализ общих и отличительных черт. **Вывод.** В статье рассмотрено становление и формообразование этнической одежды волынского и белорусского пограничья. Конкретизирована связь архаичных архетипов Волыни и белорусов с трансформационными процессами формообразования одежды волынского и белорусского пограничья. Исследование национальных особенностей нарядов украинцев и белорусов Волынского пограничья позволило подойти к раскрытию важной культурологической и искусствоведческой темы: территории особой цивилизационной, политической, экономической и этнокультурной взаимосвязи, которая получила название межнациональное пограничье. Этнические волынские мотивы нашли отражение в творческих коллекциях украинских и белорусских дизайнеров одежды.

Ключевые слова: этническая волынская одежда, этническая белорусская одежда, этностиль, этнодизайн, волынское и белорусское пограничье.

Vynokur Elena, *graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

Study of the ethnic costume of Volyn and Belarusian frontier

The purpose of the work is to study the reflection in ethnic costumes of Volyn and Byelorussian frontier of the main traditional characteristics, reflecting regional peculiarities. **Methodology.** Among the research methods used, we give special attention to the following: historical retrospective, structural-functional, descriptive, etc. **Scientific novelty.** The article for the first time comprehensively substantiated and objectively worked out the material on the formation and development of ethnic Volyn and Belarusian frontier clothing. After that we systematized this material, analyzed the common and distinctive features and described it logically. **Conclusions.** For the first time the article analyzes the formation and development of ethnic clothing of Volyn and Belarusian borderland. The connection of archaic archetypes of Volyn and Belarus with the transformational processes in the formation of clothes of Volyn and Byelorussian frontier regions is specified. Thus, the study of the national features of Ukrainian and Belarusian dress of Volyn borderland allowed to approach the disclosure of an important cultural and art-related topic of an inter-national boundary – a territory of a special civilization, political, economic and ethno-cultural interaction. The ethnic Volyn motifs are reflected in the examples of creative collections of Ukrainian and Belarusian clothing designers.

Keywords: ethnic Volyn clothing, ethnic Belarusian clothes, ethnic style, ethnodesign, Volyn and Belarusian borderland.

Актуальність теми дослідження. Становлення будь-яких напрямків моди із зародженням та розвитком тенденцій моди можливе лише в умовах впливу етнічних ідентичностей. Тому в науковому дискурсі сучасної мистецтвознавчої науки особливе місце займає проблема формування та стано-

© Винокур О. М., 2017

влення костюмів етнічного волинського та білоруського пограниччя, їх характерних ідентичних рис та відмінних особливостей формування. Тому дослідження трансформаційних процесів народного вбрання волинського та білоруського пограниччя актуальне як з боку висвітлення духовної культури і мистецтва етносу, так і з точки зору еволюції обрядів та звичаїв в регіональних аспектах. Актуальність дослідження висвітлена у працях сучасних українських та білоруських дизайнерів одягу, оскільки етнодизайн сьогодні є важливою складовою сучасної української та білоруської культури, де поєднуються прадавні народні традиції з сучасними технологіями. Етностиль залишається завжди актуальним і прихильно сприймається на модних показах.

Аналіз досліджень і публікацій. Вченими Р. Захарчук-Чугай, А. Будзан, відмічається [5; 14; 15], що впродовж віків етнічний дизайн вбрання України формувався у двох основних формах: як домашні ремесла та як організовані виробництва – промисли, пов'язані з ринком. На їх розвиток впливали природні умови України, наявність сировини, вигідне торгівельне та географічне розташування. Зазначені форми розвитку етнічного дизайну йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою. Кожна епоха збагачувала предметно-духовний світ людини і вносила свої зміни. Проте з покоління в покоління передавався генетичний код художньої традиції та художня спадщина народу. Вивчення різних періодів розвитку та видів народного мистецтва проводили К. Кавас, Т. Кара-Васильєва, М. Криволапов, Ю. Легенький, М. Макаренко, П. Мельниченко, С. Мигаль, Л. Оршанський, К. Променицький, М. Станкевич, В. Тименко, В. Титаренко, В. Торканюк, Д. Тхоржевський, А. Хворостов, Є. Шевченко, К. Шонк-Русич та багато інших дослідників [4].

Мета дослідження: відображення в етнічних костюмах волинського та білоруського пограниччя основних традиційних характеристик, що відображують регіональні особливості. Постають наступні завдання: проаналізувати фрагментарну життєву еволюцію народного вбрання волинян та білорусів пограниччя; конкретизувати їх зв'язок між собою та виявити спільні та відмінні риси у становленні та формуванні етнічного одягу пограниччя; показати, що саме на архаїчному культурному підґрунті українського та білоруського народів можливий розгляд трансформаційних процесів у етнічному вбранні волинського та білоруського пограниччя.

Серед використаних методів дослідження особливу увагу ми надали таким методам, як: історичні ретроспективи, структурно-функціональний, описовий тощо.

Виклад основного матеріалу. Українське і білоруське пограниччя це суміжні райони національних територій, де проходить державний кордон між Україною та Білорусією. Така контактна територія умовно окреслюється районами єдиної географічної зони Полісся у басейні річки Прип'ять. Як правило, пограниччя – це територія, заповнена естафетно пов'язаними матеріалами. Навіть побіжний огляд окремих галузей традицій побутування населення цього краю дозволяє говорити про багато спільних рис, що простежуються у господарській діяльності українців і білорусів. Особливо яскравим здобутком традиційної культури та мистецтва кожного етносу є святковий і обрядовий одяг, що більше, аніж інші сфери побуту, ілюструє його національну специфіку [12].

Традиційний український та білоруський одяг однорідний по набору компонентів, проте має суттєві локальні відмінності у крої, матеріалі, кольоровій гамі, способі носіння окремих його частин. Багато цих відмінностей часто обмежені лише на рівні окремих районів.

Ми звернемо увагу на висвітленні особливостей жіночого одягу пограничної правобережної Волині. Народний одяг волинян характеризується певною ареальною однотипністю, що окреслюється по вертикалі Волинською, Рівненською областями, західною частиною Житомирської та північної частини Тернопільської та Хмельницької областей. Волинь межує з Брестською й Гомельською областями Білорусії.

За дослідженням К. Матейко, у лісових районах Волинської, Рівненської областей найдовше збереглися стародавні традиції в одязі [7]. Водночас дослідник білоруського етнічного вбрання М. Раманюк також виділяє традиційний одяг Західного Поліського регіону як такий, що ілюструє давні традиційні особливості у крої і декорі одягу білорусів [13].

Аналізуючи і зіставляючи артефакти у другій половині XIX ст. – початку XX ст., можемо виділити декілька типів вбрання жінок пограниччя, яке складалося з таких деталей: спідниці, натільної сорочки, запаски (фартуха), безрукавки і верхнього плечового одягу відповідно до пори року (кожушок чи свитка). Неодмінним компонентом одягу був головний убір і взуття.

Основними компонентами жіночого вбрання були сорочки (білоруською "кашули", "сарочки", "рубахи"; українською "сорочки", "кошулі", "чехлики"), які по територіях пограниччя шились із домотканих лляних полотен [7]. Наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. жіноча сорочка була індикаторним показником етнічного, соціального і вікового станів, естетичних смаків та походжень її власників [1]. На території пограниччя побутувало кілька конструктивних типів сорочок.

Для архаїчних типів характерна сорочка тунікоподібна без коміра. Найхарактернішою була сорочка із вставкою плечовою (українською "вуставка", "віставка", "уставка", "підоплічник", "наплічник", "при рамка", "плечики; білоруською "устаука", "полік"), що вшивалася на розширенні об'ємного станку сорочки і вирізом по горловині [2]. Власне такий крій сорочки домінував, як у повсякденному так і обрядовому костюмі, упродовж багатьох століть, а з 1930-х років залишився побутувати поруч із новими типами сорочок з "гестками", що з'явились разом із міською модою [3]. Дослідники етнічого вбрання зазначають, що сорочка з "гестками" у традиційній культурі українського і білоруського одягу, явище новітнє [8]. З початком XX ст. зональність особливостей традиційної сорочки виразно проявлена в характеристиці оздоблень. В районах Волині типовими були художня ткана геометрична орнаментика із домінуючими червоними кольорами, вишита у техніці хрестик.

Панівним поясним одягом пограничного населення була спідниця, пошита у чотири, чи п'ять, частин полотнища вовняних домотканих тканин [7]. Такі спідниці побутували під багатьма місцевими назвами: "сукні", "домоткани", "портахи", "фартухи", "літники", "андароки", "саяни", "бурки", які однаково знані українцями та білорусами [7; 8]. Поверх спідниць одягались домоткані вовняні запаски або вишиті фартухи. Домоткані вовняні узорчасті запаски ("затулки") є невід'ємними частинами спідниць із домотканих вовняних тканин, прикрашених різнокольоровими смужками чи клітинками ("літниками", "сандараками", "бурками"), а перкалеві вишиті фартухи увійшли в моду разом із спідницями, що виготовленні фабрично. Варто зазначити, що зонами розповсюджень спідниці в смужки або в клітинки та узорчастих запасок співпадали з білоруською і українською частинами пограниччя. Вовняна червона спідниця літник-андарак у смужку поширена в районах східного білоруського Полісся (калінкавіцкого, свєтагорського, могильовського костюму) та України (овруцького, народицького, малинського). Пограниччя характерне також і стегновим комплексом із лляних спідниць з узорчастими поперечними смугами ("бурками"), а також аналогічними за декоруванням фартухами ("фартушки", "пярэдніки", "прытулки", "затулки", які побутували на західному Поліссі (дамачавського, кобринського, маларицького білоруського костюму, волинського, рівненського костюму України) [10].

Важливим комплексом одягу жінок пограниччя є безрукавки (українською "корсетки", "камізельки", "горсети", "кабати", "нагруднічки", "жилєточки"; білоруською "гарсетки", "кітліки", "шнуровки", "кабати"), котрі з'являються в святкових костюмах волинян та білорусів наприкінці XIX століття. Наразі повністю не досліджено, як саме вони увійшли в вжиток пограничних районів: чи під впливом культури вбрання інших народів, або ж із міською модою. Однак увесь виявлений матеріал свідчить, що шилась безрукавка із фабричних тканин та побутувала вона з багатьма варіантами розкрою [2]. Приталені коротенькі по талію камізельки зближували костюми українок та білорусок із костюмами польок і литовок [1]. Подовжені приталені корсетки-безрукавки (корсети) із витончених фабричних сукон відносились до костюмів пограниччя. [8]. Для східнополіського костюму характерні безрукавки однобортні ("кабат", "камізелька") із фабричних тканин із оборками по талії, оздоблення нашитими стрічками чи тасьмами [3]. Окрім безрукавок, що є самостійними частинами костюмів, з початком XX ст. побутував "нагрудник" – одяг, подібний безрукавці, що з'єднаний зі спідницею. На зразок, виготовлення з синього сатину та оздоблено нашитим стрічкуванням та застрочкою є проявом кравецької майстерності місцевих швачок.

Невід'ємними частинами народних вбрань волинян були пояси. Пояс підперезував нижній та верхній одяг, а також прикріплював стегнові деталі. В одязі жінок використовувались домоткані вовняні крайки ("за пояски", "окрайки") і тонкі вовняні фабричні пояси ("чин докора", "чинка тора") [3]. Зазначимо, що домотканий пояс відомий всім слов'янським народам, а також народам у північно-східній Європі [5]. Тканий волинський пояс був різноманітним по розмірах: вузький – 1 см, широкий – 15-20 см. Жіночі пояси були довшими за чоловічі, тому що їх декілька разів обгортали навколо талій.

Білорусам відомі близько семи варіантів плетіння і ткання поясу. З початком XX ст. все частіше пояс виготовляли у двох техніках – на нитку й на дощечці [11]. Аналогічно, такі ж способи побутували і в Україні.

З початком XX ст. відбувались процеси витіснення домотканих вбрань виробами фабрик і поширились промисловими районами зокрема. Лиш у глибоких селах пограниччя продовжував носитись архаїчний тип вбрання. Верхнім одягом був кожух і свита з доморобних сукон (українською "свита", "світа", "чемерка"; білоруською "сердяга", "зіпун", "світа" тощо). Разом із традиційними довгополими вбраннями, на території пограниччя також побутувала коротка сукня "лєтнік". Українські і білоруські свити характерні білого або сірого кольору із розширенням по вставних клинах ("вусах") полів [7; 9].

Найдавнішим типом голових жіночих уборів у пограничних районах Білорусії та України є намітки рушникоподібні (українською "намітка", "убрус"; білоруською "наметка", "убрус"). Окрім наміток одягали домоткані хустини наверх очіпків.

Наукова новизна. У статті вперше було всебічно обґрунтовано і об'єктивно опрацьовано матеріал з становлення та формування етнічного волинського та білоруського одягу пограниччя. Після того нами було систематизовано цей матеріал, проведено аналіз спільних та відмінних рис та логічно його викладено.

Висновки. Отже, дослідження національних особливостей вбрання українців та білорусів Волинського пограниччя дозволило підійти до розкриття важливої культурологічної та мистецтвознавчої теми, як міжнаціональне пограниччя – території особливої цивілізаційної, політичної, економічної та етнокультурної взаємодії. Етнічні волинські пограничні мотиви знайшли відображення у творчих колекціях українських дизайнерів одягу: О.Караванської, Л. Пустовіт, Р. Богуцької, І. Каравай, О. Даць, Л. Бушинська, Ю.Поліщук, В. Гресь, К. Шнайдер. Етнічні білоруські пограничні мотиви характерні для творчих колекцій білоруських дизайнерів одягу, серед яких Ю. Латушкіна, І.Бойтик, М. Скрабовська, А. Дікун.

Література

1. Богатырев П. Вопросы истории народного искусства /Богатырев П. – М., 1971.

2. Булгакова Л. Деякі конструктивні та художні особливості традиційних сорочок Полісся першої половини ХХ ст. / Булгакова Л. – Львів: Народознавчі зошити. – № 2. – 1996.

3. Булгакова Л. Народний одяг західноукраїнського Полісся кінця XIX – початку ХХ століття / Булгакова Л., Пономар Л. – К., 2000.

4. Закономірності розвитку етнодизайну [Електронний ресурс] / В. Туташинський // Режим доступу: http://lib.iitta.gov.ua.

5. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / Криволапов М. //Мистецтво України. – Вип. 1. – К.: Спалах, 2000. – С. 11-12.

6. Маслова Г. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / Маслова Г. //Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956.

7. Матейко К. Український народний одяг /Матейко К. – К., 1977.

8. Миколаєва Т. Украинская народная одежда /Миколаєва Т. – К., 1988.

9. Мороз М. Полесье как историко-этнографическая область, ее локализация и границы / Мороз М., Чаквин Й. – К.: Наукова думка, 1988.

10. Молчанова Л. Материальная культура білорусок / Молчанова Л. – Мн., 1968. – С.127-131.

11. Паньшьта Й. Белорусские народне ткани. Каталог. – Мн., 1979.

12. Пашкова Г. Етнокультурні зв'язки українців та білорусів Полісся. – К. – 1078.

13. Раманюк М. Беларуские народные адзенне (Фотоальбом). – Мн.: Етнографія Беларусії, 1981.

14. Тименко В., Сидоренко В. Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини. – К.: Педагогічна думка, 2007. – 288 с.

15. Шпарага Т. Про регіональні особливості традиційного жіночого вбрання Волині / Шпарага Т. // Всеукраїнський народознавчий квартальник. – 2004. – №41. – С. 41-48.

References

1. Bogatyrev P. (1971). Questions of the history of folk art. Moscow [in Russian].

2. Bulgakova L. (1996). Some constructive and artistic features of the traditional Polissya shirts of the first half of the twentieth century. Lviv: Narodoznavchi zoshyty [in Ukrainian].

3. Bulgakova L., Ponomar L. (2000). Western-Ukrainian Polissya national clothing of the late nineteenth and early twentieth centuries. Kiev [in Ukrainian].

4. Tutashynskyj V. (2002). Patterns of ethnodesign development. Retrieved from http://lib.iitta.gov.ua.

5. Kryvolapov M. (2000). Artistic criticism and problems of comprehension of the artistic heritage. Mystecztvo Ukrayiny, 1, 11-12. Kiev.: Spalah [in Ukrainian].

6. Maslova G. (1956). Folk clothes of Russians, Ukrainians and Byelorussians in the XIX – early XX century. Vostochnoslavyanskyj etnograficheskyi sbornyk. Moscow [in Russian].

7. Matejko K. (1977). Ukrainian folk clothes. Kiev.: Spalah [in Ukrainian].

8. Mikolayeva T. (1988). Ukrainian national clothes. Kiev [in Ukrainian].

9. Moroz M., Chakvin Y. (1988). Polissya as a historical-ethnographic region, its localization and borders. Kiev.: Naukova dumka [in Russian].

10. Molchanova L. (1968). Material culture bilorusok. Minsk [in Belarusian].

11. Panshta Y. (1979). Belarusian folk fabrics. Katalog. Minsk [in Russian].

12. Pashkova G. (1978). Ethno-cultural relations of Ukrainians and Belarusians of Polissya. Kiev [in Ukrainian].

13. Ramanyuk M. (1981). Belarusian People's Adzene (Photo Album). Minsk.: Etnografiya Belarusi [in Russian].

14. Tymenko V., Sydorenko V. (2007). Professional design: the theory and practice of the artist's box of a dervish. Kiev.: Pedagogichna dumka [in Ukrainian].

15. Shparaga T. (2004). About regional features of the traditional women's clothing of Volyn. Vseukrainskyi narodoznavchyj kvartalnyk, 41, 41-48. Kiev [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2017 р.

УДК 008:930.85

Гродська Еліна Борисівна
старший викладач Одеського
національного політехнічного університету
grodskaelina@gmail.com

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В ІСПАНІЇ

Мета дослідження – проаналізувати факти, що свідчать про становлення новітньої української діаспори в Іспанії на прикладі діаспорного життя та з'ясувати основи формування, функції та першочергові завдання української діаспори Іспанії, що поступово гармонійно долучається до світової української діаспорної спільноти. Продемонструвати, що у хронологічному вимірі новітня українська діаспора Іспанії – "молоде" явище, а процес її розвитку та структурування тільки вибудовується. Проте вже на даному моменті дослідження чітко простежуємо функціональність діаспори. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності; аналітичного, культурологічного та компаративного методів у дослідженні культурної ідентичності української діаспори в Іспанії. У сукупності зазначені методологічні підходи дали змогу розкрити сутність особливостей функціонування новітньої української діаспори в Королівстві Іспанія. **Наукова новизна** полягає у визначенні особливостей переростання зовнішніх трудових міграцій в українські діаспорні громади, особливо в тих країнах, в яких не було або були малочисельні згромадження українців. Насамперед йдеться про Королівство Іспанія. **Висновки**. В результаті проведеного дослідження можна дійти висновків щодо функціональності української діаспори в Королівстві Іспанія. Вона консолідована, має характерні організаційні форми, зберігає та примножує ознаки національної ідентичності – мову, культуру, свідомість. Основні функції, які здійснюють діаспорні об'єднання всіх народів світу (культурні, соціальні та політичні), закладені в основу організаційної роботи сучасних діаспорних громад українців Іспанії.

Ключові слова: українська діаспора, економічна міграція, українська еміграція, етнічна самосвідомість, глобалізаційні зміни.

Гродская Элина Борисовна, *старший преподаватель Одесского национального политехнического университета*

Культурная идентичность новейшей украинской диаспоры в Испании

Цель исследования – проанализировать факты, свидетельствующие о становлении новой украинской диаспоры в Испании на примере жизни диаспоры и выяснить основы формирования, функции и первоочередные задачи украинской диаспоры Испании, которая постепенно гармонично приобщается к мировому украинскому диаспорному сообществу. Продемонстрировать, что в хронологическом измерении новейшая украинская диаспора Испании – "молодое" явление, а процесс ее развития и структурирования только выстраивается. Однако уже на данном этапе исследования четко прослеживаем функциональность диаспоры. **Методология** исследования заключается в применении общего научного принципа объективности; аналитического, культурологического и сравнительного методов в исследовании культурной идентичности украинской диаспоры в Испании. В совокупности указанные методологические подходы позволили раскрыть сущность особенностей функционирования новой украинской диаспоры в Королевстве Испания. **Научная новизна** работы заключается в определении особенностей перерастания внешних трудовых миграций в украинские диаспорные общины, особенно в тех странах, в которых не было или были малочисленные конгрегации украинцев. Прежде всего речь идет о Королевстве Испания. **Выводы**. В результате проведенного исследования можно прийти к выводам относительно функциональности украинской диаспоры в Королевстве Испания. Она консолидированная, имеет характерные организационные формы, сохраняет и приумножает признаки национальной идентичности – язык, культуру, сознание. Основные функции, которые осуществляют диаспорные объединения всех народов мира (культурные, социальные и политические), заложены в основу организационной работы современных диаспорных общин украинцев Испании.

Ключевые слова: украинская диаспора, экономическая миграция, украинская эмиграция, этническое самосознание, глобализационные изменения.

Grodska Elina, *Senior lecturer Odessa National Polytechnic University*

Cultural identity of modern Ukrainian diaspora in Spain

The purpose of the work. The main purpose of this study is to analyze the facts that testify to the emergence of the newest Ukrainian diaspora in Spain through the example of the life of the diaspora and to find out the foundations, functions and priorities of the Ukrainian diaspora in Spain, which gradually harmoniously joins to the community of world Ukrainian diaspora. We tried to demonstrate that in the chronological dimension, the newest Ukrainian diaspora in Spain is a "young" phenomenon, and the process of its development and structuring is only being built. However, already at this stage of the research we clearly trace the functionality of the diaspora. The **methodology** of the research consists in applying the general scientific principle of objectivity, analytical, cultural studies and comparative methods of the study of the cultural identity of the Ukrainian diaspora in Spain. Together, these methodological approaches have

© Гродська Е. Б., 2017

made it possible to reveal the essence of the peculiarities of the functioning of the new Ukrainian diaspora in the Kingdom of Spain. The **scientific novelty** of the work lies in the determination of the peculiarities of the transformation of external labor migrations into Ukrainian diaspora communities, especially in those countries where there were no, or small-scale communities of Ukrainians. First of all, we are talking about the Kingdom of Spain. **Conclusions.** As a result of the conducted research it is possible to come to conclusions about the functionality of the Ukrainian diaspora in the Kingdom of Spain. It is consolidated, has characteristic organizational forms and preserves and multiplies signs of national identity – language, culture, consciousness. The main functions carried out by diaspora associations of all nations of the world (cultural, social and political) are laid in the basis of the organizational work of modern diaspora communities of Ukrainians in Spain.

Keywords: Ukrainian diaspora, economic migration, Ukrainian emigration, ethnic identity, globalization changes.

Актуальність теми дослідження. На нинішньому етапі новим напрямом вітчизняних досліджень є потреба дослідити зовнішні трудові міграції з огляду на їх переростання в українські діаспорні громади, особливо в тих країнах, в яких не було або були малочисельні згромадження українців. Насамперед йдеться про Королівство Іспанія.

Особливої ваги набувають питання функції суспільства як носія символічних культурних програм, яке може відтворюватися і розвиватися лише за умов збереження, взаємодії та прогресу етносів, їх мов та культур, які є його складовими. Це можна простежити через такі процеси, як утвердження нових групових ідентичностей, зростання міграційних потоків та впливів діаспори.

Діаспора як явище виникла в давні часи, але згаданий культурний феномен набув свого наукового визначення недавно. Діаспора стала об'єктом пильної уваги дослідників лише з кінця 1970-х – початку 1980-х років. Процес широкомасштабної міграції зачепив інтереси багатьох держав, куди потяглася найбільша кількість мігрантів. У деяких країнах їх чисельність настільки зросла, що це не могло не відбитися на різних сферах життя приймаючого суспільства.

В одному терміні "українська діаспора" узагальнюється назва тієї частини українства, яка перебуває за межами України. Це поняття було домінуючим серед дослідників поза Україною. Так, розкриваючи суть поняття "українська діаспора" проф. В. Маркусь вказав, що термін "українська діаспора", попри всі його умовності – компактний і зручний для користування, означає цілком конкретне явище – українці або ж особи українського походження, які мешкають за межами території України [3, 24-32]. Термін "діаспора" в Україні трактується неоднозначно. Через його різноплановість учені віддають перевагу універсальному термінові – "українська діаспора". Тому під "українською діаспорою" розуміють усіх українців поза політичними кордонами України, які почувають духовий зв’язок з Україною [2;7].

В Україні працює кілька наукових інституцій, які зосереджені на вивченні української діаспори в світі: Міжнародний інститут освіти, культури та зв’язків із діаспорою Національного університету "Львівська політехніка"; Інститут народознавства НАН України; Інститут дослідження української діаспори Національного університету "Острозька академія".

Вважається, що умовам наявності діаспори відповідають всі ті країни, західні та східні, що вже були традиційним пристанищем українців у перших трьох хвилях вітчизняної еміграції (економічної, міжвоєнної та політичної). Під час четвертої хвилі, так званої "заробітчанської", що розпочалася у 1990-х роках, частина українців подалася до країн, де практично не було прикладів української присутності, які можна було б успадкувати, до яких прилаштуватися. Одним з таких поселень "з нуля" стало Королівство Іспанія, де нині проживає близько 100 тисяч українців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо кинути ретроспективний погляд на публікації останнього часу, то необхідно відзначити, що фундамент для подальших розробок багато в чому сформований дослідженнями Роджерса Брубейкера [1], Робіна Коена [9], Мілтона Есмана [11]та ін. і колективними проектами, такими, як, наприклад, журнал "Diaspora: A Journal of Transnational Studies" (1991–2007) Хачика Тололяна або збірник "Diaspora and Transnationalism" (2010) за редакцією Райнера Баубёка і Томаса Фейста [10]. Вони зробили істотний внесок у формування цього напрямку досліджень і серйозно розширили розуміння специфіки функціонування різних діаспор.

Базою для вивчення формування діаспори українців в Іспанії та аналізу моделі діаспорного життя на початку XXI ст. є матеріали, зібрані дослідниками етносоціального сектору Інституту народознавства НАН України, опубліковані статистично-демографічні відомості, інформація на офіційних сайтах Посольства України в Королівстві Іспанія та Князівстві Андорра та Асоціації "Українська громада Іспанії за права, честь та гідність українців"[6].

Мета дослідження – проаналізувати факти, що свідчать про становлення новітньої української діаспори в Іспанії на прикладі діаспорного життя та з’ясувати основи формування, функції та першочергові завдання української діаспори Іспанії, що поступово гармонійно долучається до світової української діаспорної спільноти.

Виклад основного матеріалу. Процес виникнення української діаспори в новітній час може бути зіставлений з тими, які відбувалися в історії двох найдавніших діаспор світу – вірменської та єврейської. Головною передумовою продовження історичного буття народу за межами його первісної батьківщини в усіх випадках залишається збереження імперативу етнічної самосвідомості, почуття приналежності до материнського ґрунту, особливої прихильності до основ своєї духовної та релігійної культури.

Існування діаспори не обов'язково передбачає наявність всіх компонентів етнічної культури – мови, культурних традицій, релігії, особливостей господарської діяльності. Вони можуть бути певною мірою комбіновані, деякі і зовсім втрачені. Але збереження етнічної самосвідомості у високій мірі компенсує можливі втрати. По-різному складалися долі українських діаспоральних спільнот в Старому і Новому Світі. Найбільш успішними виявилися такі, представники яких продемонстрували, з одного боку, виняткову активність і прагнення до гармонійного входження в приймаючу спільноту, а з іншого – усвідомлене бажання зберегти почуття групової ідентичності, рідну мову, культуру і традиції. Найрізноманітніші установи та організації, що виникли в ході вкорінення в приймаючих країнах, такі як школи, університети, громадські та релігійні організації, а так само розвиток і розширення інформаційних зв'язків сприяли самоорганізації українців.

Українська еміграція – це так звані чотири хвилі. Іспанія в ній стала традиційною зовсім недавно. Перші достовірні звістки маємо лише про представників "другої хвилі" – між Першою і Другою світовими. Так, одесит Всеволод Марченко у 1930-х роках був директором мадридського аеропорту "Барахас". Згодом українці, у кількості десь до півтори тисячі, брали участь в Іспанській громадянській війні по обидва боки, після якої дехто в країні залишився.

З "третьої хвилі", наприкінці Другої світової війни, тут опинилися кількадесят колишніх бійців СС-Галичина, які заснували перші громадські рухи в Іспанії. Разом вони заснували "Українську студентську громаду в Іспанії", яка проіснувала майже 20 років, найбільш активними і успішними з яких були перші шість-сім років. Згодом чисельність громади поступово зменшилася, головним чином через виїзд її членів до США та Канади. В часи своєї активної діяльності "Українська студентська громада в Іспанії" (1947—1960 рр.) мала в своєму складі хор та за допомогою ОУН організувала на Національному радіо Іспанії українське мовлення [4].

Наприкінці 1990-х до Іспанії хлинула економічна міграція, яка зазвичай починалася як короткострокові заробітки одного з членів сім'ї, а завершувалася об'єднанням сімей – завдяки сприятливим законам, прийнятим тоді іспанцями. В Іспанії не було міцної української діаспори, сформованої на основі попередніх хвиль еміграції, трудові мігранти четвертої хвилі є "піонерами" в формуванні діаспорної спільноти. Шлях новітньої діаспори схожий до того, яким пройшли українці першої хвилі еміграції (кінець XIX – початок XX ст.), започаткувавши та сформувавши міцні діаспорні громади США, Канади, Аргентини тощо. Одночасно помітні й суттєві відмінності в цьому процесі, оскільки на початку XXI ст., в час глобалізаційних змін у світі, видозмінився й механізм формування діаспор. Сучасні українські мігранти мають значно більше можливостей комунікацій між собою і зі своїми співвітчизниками на Батьківщині, і, що найголовніше, мають власну державу.

Нині, за інформацією Посольства України в Королівстві Іспанія, в країні функціонує понад 25 громадських організацій, чотирнадцять українських суботніх шкіл, близько 40 церковних парафій. Одна з них – Федерація українських асоціацій в Іспанії – ФУАІ, очолювана президентом М. Петруняком. Вона була зареєстрована у відділі громадських організацій Міністерства внутрішніх справ Іспанії 23 травня 2005 р. Основна мета федерації – об'єднання всіх регіональних асоціацій українців для координації їхньої діяльності. Одночасно організація прагне бути виразником проблем усієї української діаспори перед урядами України й Іспанії [6].

Релігійні практики й духовні потреби українці задовольняють у парафіях УГКЦ та Православної Церкви Константинопольського патріархату. УГКЦ офіційно почала опікуватися українськими мігрантами з 2003 р., коли Апостольським візитатором для українців в Іспанії призначили вл. Гліба Лончину. Нинішнім координатором є о. Василь Бойко в м. Валенсія.

Втім, безумовно, про перехід від громад заробітчан, що задовольняють свої мовно-культурні потреби, до моделі діаспори із сталим принципом розвитку можуть свідчити такі факти, як поява в країні-поселенні української мистецької діяльності, видавничої справи, меморіальних знакових артефактів, солідних ансамблів, екстерналізації культурних заходів та фінансової участі в цьому всьому власних місцевих бізнесових кіл.

Варто згадати п'ять фактів, що свідчать про становлення новітньої української діаспори Іспанії. За принципом рівноцінності, подаються в хронологічному порядку.

1. Юнацький танцювальний ансамбль "Кричевчанка". Заснований сім років тому художнім керівником Олександром Ситніковим серед учнів українських суботніх шкіл Мадридського регіону.

Ансамбль виріс з гуртка в 10 дітей до високопрофесійного колективу в понад 50 танцюристів з кількома віковими групами підготовки.

За ці роки "Кричевчанка" взяла участь у численних культурних подіях українців по всій Іспанії, іспанських фестивалях, додавала різноманіття концертам зіркових виконавців, зокрема Ніни Матвієнко. Належне визнання цього ансамблю розглядається на рівні Міністерства освіти і науки України.

2. Живий меморіал Тарасу Шевченку. У 2014 році в одному з парків міста Алкала-де-Енарес (батьківщина Сервантеса – поблизу Мадриду) українською спільнотою регіону було висаджено "садок вишневий" з 47 дерев (по одному на кожен рік життя Великого Кобзаря). Вхід до садка прикрашає моноліт з пам'ятною дошкою Тарасу Шевченку – українському поету, гуманісту та художнику.

Садок заслужено стає "позір-точкою" різних гостей іспанської столиці та вітчизняних делегацій – тут схиляли голови президент Світового Конґресу Українців із заступниками, народні депутати України, інші особистості.

3. Власний мурований храм Української Церкви. У 2015 році в місті Уельва (на півдні Іспанії) було освячено храм Української Греко-Католицької Церкви, що будувався з 2012 року – Св. Кирила та Мефодія. Ще закладаючи камінь майбутньої церкви, Апостольський візитатор владика Діонісій (Ляхович) заявив: "Українці, які тут проживають, – уже не заробітчани, а нова українська діаспора" [7].

Як відомо, решта парафій УГКЦ в Іспанії користуються римо-католицькими святинями, а українські православні – можливостями Вселенського патріархату.

4. Своя українська література в колективних виданнях. На початку 2016 року творчими українцями Мадриду було видано літературний альманах "Наше Слово", співавторами якого є 20 жінок та 7 чоловіків. У книзі містяться 280 віршів та декілька творів прозою. Ось що написала у передмові до неї одна з її авторів Валентина Гуменюк: "Любі читачі, вашій увазі пропонуємо літературний альманах, в якому взяли участь 27 поетів-аматорів… Любов до народу, до рідної України живе в наших душах. Це та пуповина, що ніколи не відпаде. Про життя в чужині, біль і ностальгію за рідним, про всі почуття, які керують нами, правдиво і красномовно переповідають наші вірші" [8].

Першим виданням такого типу стала збірка поезії та прози "Українська Родина", видана у 2014 році українцями міста Мурсія (що на південно-східному узбережжі країни). У ній 7 жінок та 1 чоловік подали понад 160 творів.

5. Міжнародний фестиваль української культури. У вересні 2016 року в Каталонії відбувся II Міжнародний фестиваль української культури "UcraïnaFest". І хоча в Іспанії українцями проводяться інші щорічні культурні фестивалі, як-от "Тарасове Колосся", того року "UcraïnaFest" показав новий рівень – як за тривалістю, так і за географією учасників. У трьохденному фестивалі у двох каталонських містах – курортному Льорет-де-Мар та Барселоні – виступали не лише місцеві українські учасники та численні виконавці і колективи з України, але також гості з інших країн, зокрема – вперше із-за океану – український танцювальний ансамбль з Канади.

У проведенні цього фестивалю для нас знаковим є те, що серед його спонсорів значиться Іспано-українська торгова палата – організація, яку очолює М. Петруняк з міста Валенсія. Отже, чи не вперше український культурний захід в Іспанії знайшов співфінансування з бізнесу місцевих співвітчизників [5].

Наукова новизна роботи полягає у визначенні особливостей переростання зовнішніх трудових міграцій в українські діаспорні громади, особливо в тих країнах, в яких не було або були малочисельні згромадження українців. Насамперед мова йде про Королівство Іспанія.

Висновки. В результаті проведеного дослідження можна дійти висновків щодо функціональності української діаспори в Королівстві Іспанія. Вона консолідована, має характерні організаційні форми, зберігає та примножує ознаки національної ідентичності – мову, культуру, свідомість. Основні функції, які здійснюють діаспорні об'єднання всіх народів світу (культурні, соціальні та політичні), закладені в основу організаційної роботи сучасних діаспорних громад українців Іспанії. Новітня діаспора поступово активізує:

- культивування національних звичаїв та обрядів;
- культурні зв'язки з історичною Батьківщиною;
- збереження рідної мови як ретранслятора національної культури та засобу призупинення швидкої асиміляції;
- участь у підтримці, розвитку та укріпленні культури свого народу;
- соціальний та правовий захист співвітчизників у країні проживання;
- лобіювання своїх інтересів для отримання додаткових прав і гарантій;
- вплив на міжнародну позицію країни проживання;

З огляду на поступове "освоєння" основних функцій діаспори четверта хвиля української трудової міграції у певній послідовності перетворюється на новітню еміграцію, що формує сучасну діаспору з частковими відмінними від "старих" діаспор ознаками, але з однаковим функціональним навантаженням тобто збереження національної ідентичності.

Ми спробували продемонструвати, що діяльність культурно-просвітницьких товариств, преси, мистецьких аматорських та професійних колективів стала важливим фактором, що підтримує життєздатність найважливіших носіїв етнічних властивостей: мови, традицій, культури. Найбільш сприятливі умови для її підтримки і розвитку зберігаються в місцях значної концентрації осіб українського походження.

Література

1. Брубейкер Р. “Диаспоры катаклизма” в Центральной и Восточной Европе и их отношения с родинами /Р. Брубейкер //Диаспоры. 2000, №3.- С. 6-32

2. Діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Діаспора.

3. Маркусь В. Українська західна діаспора на порозі XXI-го століття / В. Маркусь // Українська діаспора. – 1993. – Ч.3. – С.24-32.

4. Мітинг [Електронний ресурс] / Іспанія. Новини //Українці в Іспанії. Сторінка асоціації "Українська громада Іспанії за права, честь та гідність українців". – Режим доступу: http://ucranianosenmadrid.com/blog/mitynh#more-211.

5. Новини Укрінформ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.ukrinform.ua/

6. Українська громада в Іспанії: історія та сучасність [Електронний ресурс] / Розділ: Закордонні українці // Посольство України в Королівстві Іспанія та Князівстві Андорра. – Режим доступу: http://www.mfa.gov.ua/spain/ua/publication/content/7926.htm.

7. Українська діаспора. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/ Українська_діаспора.

8. Українці в Іспанії. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ucranianosenmadrid.com/blog/tvorche-obednannya-nashe-slovo-prezentuvalo-almanah.

9. Cohen R. Global Diasporas: An introduction / R. Cohen – London: Routledge, 2008. – 240 p.

10. Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mz31.

11. Esman M. J. Diasporas and international relations. Modern Diasporas in international politics. / M. J. Esman. Ed. By G. Sheffer – New York: St.Martins, 1986. – P. 333-349.

References

1. Brubaker, R. (2000). Accidental Diasporas and external “homelands” in central and eastern Europe. Diaspora, 3, 6-32 [in Russian].

2. Diaspora. Retrieved from http://uk.wikipedia.org/wiki/Diaspora [in Ukrainian].

3. Markus’, V. (1993). Western Ukrainian Diaspora on the threshold of XXI century. Ukrainian diaspora, 3, 24-32[in Ukrainian].

4. Meeting. Spain. News. Ukrainians in Spain. Page Association "Ukrainian Community of Spain for the rights, honor and dignity of the Ukrainian." Retrieved from http://ucranianosenmadrid.com/blog/mitynh#more-211. [in Ukrainian].

5. News of Ukrinform. Retrieved from https://www.ukrinform.ua/ [in Ukrainian].

6. Ukrainian community in Spain: history and modernity. Section: Ukrainian Foreign Embassy of Ukraine in the Kingdom of Spain and the Principality of Andorra. Retrieved from http://www.mfa.gov.ua/spain/ua/publication/content/7926.htm. [in Ukrainian].

7. Ukrainian diaspora. Retrieved from http://uk.wikipedia.org/wiki/ Ukrayins’ka diaspora [in Ukrainian].

8. Ukrainians in Spain. Retrieved from http://ucranianosenmadrid.com/blog/tvorche-obednannya-nashe-slovo-prezentuvalo-almanah [in Ukrainian].

9. Cohen R. (2008). Global Diasporas. An introduction. London: Routledge [in English].

10. Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mz31 [in English].

11. Esman M. J. (1986). Diasporas and international relations. Modern Diasporas in international politics. Ed. By G. Sheffer. New York: St.Martins [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2017 р.

УДК 391 (477):821.161.2

Долеско Світлана Валеріївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
svitlana@dolesko.com

УКРАЇНСЬКИЙ КОСТЮМ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ОБРАЗУ В ТВОРАХ ПАНАСА МИРНОГО

Метою дослідження є аналіз форм репрезентації українського костюма в творчості Панаса Мирного. **Методологія** включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення. досліджуваної проблеми. Застосування аксіологічного підходу зумовлене необхідністю з'ясування ролі українського костюма в літературних творах, а також для дослідження вчення про мистецтвознавчу образність українського костюма, його виразності в традиційно-побутовій культурі українців. Культурно-історичний метод дав змогу виявити специфіку кінця XIX – початку XX століття через літературні образи та події. Застосування герметичного методу дозволило здійснити тлумачення літературних образів крізь призму українського костюма. **Наукова новизна** полягає у дослідженні репрезентації мистецького образу українського костюма через життя і побут українців, висвітлені в творах українських письменників, зокрема Панаса Мирного. **Висновок**. Вищевикладене дозволило нам констатувати, що твори Панаса Мирного відіграють важливу роль у репрезентації українського костюма. Літературні герої Панаса Мирного є унікальними носіями виразу матеріальної культурної спадщини України.

Ключові слова: національна культура, український костюм, мистецький образ, матеріальна культурна спадщина.

Долеско Светлана Валериевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинский костюм как форма репрезентации литературного образа в произведениях Панаса Мирного

Целью исследования является анализ форм репрезентации украинского костюма в творчестве Панаса Мирного. **Методология** работы включает общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы. Использование аксиологического подхода обусловлено необходимостью выяснения роли и значения украинского костюма в литературных произведениях, а также для изучения искусствоведческой образности национального костюма, его выразительности в традиционно-бытовой украинской культуре. Культурно-исторический метод позволяет выявить специфику эпохи конца XIX – начала XX века через литературные образы и события. Применение герметичного метода позволило осуществить толкование литературных образов сквозь призму украинского костюма. **Научная новизна** работы заключается в исследовании репрезентации художественного образа украинского костюма через жизнь и быт украинцев, которые освещены в произведениях украинских писателей, Панаса Мирного в частности. **Вывод**. Вышеизложенное позволило нам констатировать, что произведения Панаса Мирного играют важную роль в репрезентации украинского костюма. Литературные герои Панаса Мирного являются уникальными носителями выражения материального культурного наследия Украины.

Ключевые слова: национальная культура, украинский костюм, художественный образ, материальное культурное наследие.

Dolesko Svetlana, *post-graduate student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian costume as a form of representation of literary image in the works of Panas Mirny

The purpose of the publication is to analyze the forms of representation of the Ukrainian costume in the work of Panas Mirny. The **methodology** of work includes general scientific principles of systematization and generalization of the problem of study. The purpose and tasks of the work led to the application of such research methods: the axiological approach, its application, due to the need to clarify the role and significance of the Ukrainian costume in literary works, as well as to study the doctrine of the art of figurativeness of the Ukrainian costume, its expressiveness in the traditional-domestic culture of Ukrainians. The cultural-historical method allows us to reveal the specifics of the epoch of the late 19th and early 20th centuries through literary images and events. The application of the leakproof method allowed the interpretation of literary images through the prism of the Ukrainian costume. The **scientific novelty** of the work is to study the representation of the artistic image of the Ukrainian costume through the lives and lives of Ukrainians, which are covered in the works of Ukrainian writers, Panas Mirny in particular. **Conclusion**. The foregoing has allowed us to state that the works of Panas Mirny play an important role in representing the Ukrainian costume. The literary heroes of Panas Mirny are unique bearers of the expression of the material cultural heritage of Ukraine, the study of which will be useful for the practical implementation of contemporary cultural and artistic development of Ukrainian culture.

Key words: a national culture, a Ukrainian costume, an artistic image, a material cultural heritage.

Постановка проблеми. Сьогодення актуалізувало питання вивчення потенціалу української культури, ii матеріальної культурної спадщини.

© Долеско С. В., 2017

Яскравим елементом національної культури є український костюм, мистецтвознавчий потенціал якого має виняткове значення для популяризації української культури, її унікального національного продукту в усьому світі.

Явище мистецького образу костюму відіграє надзвичайно важливу роль в українській художній літературі та документалістиці. Одначе, на сьогоднішній день мало досліджено науковцями. Наприклад, при аналізі принципів побудови портрету героя, що було притаманно українському реалізмові XIX ст., на прикладі класичної літератури, не приділяється достатньо уваги дослідженню розкриття образів літературних героїв та подій за допомогою мистецького образу костюму або ж його елементів.

Мета наукової розвідки – здійснити аналіз форм репрезентації українського костюму в творчості Панаса Мирного.

Науковим завданням статі стало: – дослідити форми репрезентації українського костюма; – проаналізувати життя і побут українців через призму літературних образів творів Панаса Мирного; – окреслити перспективи досліджуваного взаємозв'язку в мистецтвознавчому знанні.

Аналіз наукових джерел довів, що форми репрезентації українського костюму через призму літературних образів українських письменників, зокрема Панаса Мирного, не є активно обговорюваним предметом серед мистецтвознавчого знання. Так, на дослідження справили враження думки П. Колесникова, який наголошує на унікальній здатності Панаса Мирного до розкриття літературного герою через культурні та мистецькі форми їх виразу. Специфічні риси зображення людини, портретні характеристик які включають і вбрання людини розкриває К. Сізова, яка акцентує увагу на стильовій індивідуальності літературних образів. І. Голубишко, досліджуючи феномен костюма як елементу опису портрету літературного персонажу, наголошує на ролі і значенні опису вбрання для створення образу героя.

Зацікавленість викликало і дослідження А. Бодалева, який аналізує психологічний феномен літературних образів у творах Панаса Мирного, наголошуючи при цьому на ролі і значенні вбрання героїв.

Виклад основного матеріалу. Літературна творчість Панаса Мирного є знаковою для української прози та драматургії завдяки неповторному реалістичному стилю, повноті образів та багатстві літературної мови автора.

Панас Мирний у своїх прозових творах використовує мистецький образ костюму як важливий засіб соціальної і психологічної характеристики героїв. Зокрема, таким чином розкриває їх вік, стать, національність, соціальний статус, матеріальне становище, а часом – психологічний чи чуттєвий стан. Через опис вбрання героя ми бачимо ставлення автора до того чи іншого персонажу. Воно є невід'ємною частиною образу героя, додаючи йому драматизму, якими так славляться твори Панаса Мирного. У передмові до зібрання творів Панаса Мирного Петро Колесніков писав: "Однією з найхарактерніших особливостей Мирного є те, що він не просто виявляє інтерес до долі своїх героїв, а кревно вболіває за ними, що й породжує ліричний характер розповіді" [17, 5–24].

Досліджуючи мистецький образ на прикладі творчості Панаса Мирного, художник-реаліст Петро Колесник наголошує на винятковому значенні народного одягу як унікального показника матеріальної культури, зазначаючи при цьому важливість останнього в період феодалізму та капіталізму.

На думку видатного художника, саме опис та деталізація вбрання, кольорове вирішення та манера (спосіб) його вдягання є важливим матеріалом для аналізу портрету героя і часто не є прикрасою, а розумінням характеру, національної, соціальної чи релігійної приналежності, статі, віку чи сімейного стану. Без сумніву, костюм є відображенням епохи.

Опис же зовнішнього вигляду героїв літературного твору знаходить емоційний відгук серед читачів, адже кожен предмет має для них не тільки конкретну форму, а й прихований смисл, що уособлює в собі низку понять, які сформувалися в процесі побутування цього предмета, під час написання твору [1].

До слова, формування образу українського народного одягу – цього яскравого й самобутнього явища – відбувалося протягом багатьох століть. Ще за часів Київської Русі значного розвитку набули ткацтво та інші ремесла, які мають безпосереднє відношення до створення одягу. Відтоді кожна епоха накладала відбиток на традиційне вбрання.

Можна з упевненістю стверджувати, що особливості костюму являють собою одне з важливих джерел вивчення етнічної історії населення України, його соціальної структури, вірувань, естетичних поглядів тощо [1, 110]. Загальнохарактерною рисою системи традиційного українського вбрання є значна декоративна складова, яка відбиває високий рівень культури виробництва матеріалів для одягу, створення його різноманітних форм, володіння багатьма видами й техніками опорядження та оздоблення [1, 110].

Письменник намагається психологізувати об'єкти та події через мистецький образ костюму. Представляє людську особу у далеко не байдужих життєвих ситуаціях, відтак виявляє її у великому

діапазоні емоцій та пристрастей. Варто глибше проаналізувати й значення мистецького образу костюму при описі Панасом Мирним соціально-економічного статусу суспільства, окремих подій, навіть пір року.

Наприклад, описуючи весну, Панас Мирний для підсилення образу звертається до порівняння з дівочої красою та вбранням: "Ясне сонце, тепле й приязне, ще не вспіло наложити палючих слідів на землю: як на Великдень дівчина, красується вона в своїм розкішним убранні…" [3, 27].

У статті К.Л. Сізової розглядаються специфічні риси зображення людини у творах Панаса Мирного, досліджуються принципи побудови портрету героя, притаманні українському реалізмові XIX сторіччя. Автор зазначає, що у романтичній літературі, наприклад, певна деталь зовнішності мала однакове значення для усіх представників напряму, то у реалізмі набуває сили авторська стильова індивідуальність, у кожного письменника з'являється своя система характерних ознак, які несуть позитивне чи негативне забарвлення [18].

Письменник не копіює наше життя, а через свою творчу уяву, фантазію створює ніби новий віртуальний світ у художніх образах [18]. Одним з таких образів є мистецький образ народного вбрання – безпомилковий виразник відмінних рис суспільства, нації, епохи, стилю життя, достатку, професій. У ньому має значення все: крій, колір, поєднання елементів одягу, взуття, головних уборів, прикрас та навіть зачіски.

Характер літературного героя через мистецький образ деталей одягу створює цілісний образ, викликає необхідні (подані автором) асоціації. І. Ю. Голубишко у своїй статті "Костюм как элемент портрета персонажа в литературном произведении" розглядає особливості деяких аспектів функціонування костюма як портретної деталі, його роль у формуванні художнього образу персонажа та порушує проблему місця костюмної деталі в створенні художнього образу [2].

У творчості Панаса Мирного саме через вбрання знаходимо цінні відомості про соціально-побутові та історико-культурні умови тогочасної України. Панас Мирний не дозволяє собі жодного зайвого слова, описуючи персонажа, подію, характер. Кожна деталь розкриває ту чи іншу ситуацію чи портрет героя. Завдяки цьому читач глибше розуміє сенс твору. Опис одягу, назви його елементів, способу вдягання є артефактом діяльності людей, історії суспільства та культури, відображає розвиток виробництва, торгівлі, визначає стиль та моду, а інколи просто показує ставлення автора до героя.

Перше враження завжди важливе для міжособистісної комунікації. У випадку літературного твору перше враження про героя ми отримуємо саме через авторський опис. Тобто автор, описуючи ту чи іншу особу, що вводить у твір дає нам його характеристику. А.А. Бодалев у своїй праці "Восприятие человека человеком" присвячує цілий розділ питанню першого враження. На його думку, перше враження – це складний психологічний феномен, що містить чуттєвий, логічний та емоційний компоненти [19]. Панас Мирний особливу увагу приділяв формуванню першого враження, створенню психологічної установки на сприйняття особистості.

Нижче розглянемо приклади таких прийомів. Ось так в оповіданні "Лихий попутав" описується перша зустріч Варки з Василем: "А коло мене, як картина, стояв парубок!.. Сива шапка так пристала до його чорного, як галка, волосся, червоного, як маківка, виду, немов вона не надіта на його голову, а так він і родився з нею; чорного сукна чумарка підперезана червоним, як жар, каламайковим поясом, так як вилита; чоботи невеличкі, при нозі. Сам високий, статний, як в'яз, бравий, як сокіл." [4, 35].

У романі "Повія" перші враження Христі про Федіра Супруненка описуються так: "…високий, білявий, у синьому сукняному каптані, підперезаному добрим калайматовим поясом, у сивій з решетилівських смушків шапці." [5, 35].

У творі "П'ятниця" Панас Мирний так змальовує міщанку: "Усяк знав тітку Настю <…> яка сама нечепурна, так і одягалася нечепурно: завжди очіпок, старий і засмальцьований, стояв набік, з-під його часом і на очі вибивалися сиві пасма волосся, завжди у брудній лихій сорочці, у вистріпаній спідниці, котру вона носила так, що один бік волочився по землі, а другий бовтався біля коліна, через віщо вона здавалася наче кривобока" [6, 69].

Знайомлячи нас із Чіпкою, головним героєм твору "Хіба ревуть воли, як ясла повні?", ще до опису його зовнішнього вигляду автор подає його статус та характер через вбрання: "Не багатого роду!" – казала проста свита, накинута наопашки, – "та чепурної вдачі!", – одмовляла чиста, біла, на грудях вишивана сорочка, виглядаючи з-під свити. Червоний з китицями пояс теліпався до колін, а висока сива шапка з решетилівських смушків, перехиляючись набакир, натякала про парубоцьку вдачу..." [3, 27].

Опис Галі при першій зустрічі героїв: "Зелена байова керсетка з червоними мушками, червона в букетах спідниця, на шиї дорогі коралі, хрести, золоті дукати – усе гарно пристало до хорошої дівоцької вроди." [3, 29].

В оповіданні "Лихий попутав" Панас Мирний веде розмову від першої особи – Варки. Саме Варці випала можливість розказати читачеві про себе, справити перше враження. Ось цікавий опис

сирітської молодої дівчини: "У других – батько, мати; другі – зодягнені-зобуті, а я – як наймичка жидівська – доношую тільки дядинине рам'я! Бувало, носить вона, носить, порве на шмаття та тоді вже й мені, – як там кажуть: на тобі, небоже, що мені не гоже!" та журиться вона з того, що "… А й те сказати: я вже дівка, мені вісімнадцятий пішов, а в мене ще нічогісінько немає – ні рушників, ні спідниці такої, як личить, ні керсетки нової, а за скриню – і думати нічого…" [4, 28].

Автор дбає не лише про те, щоб сформувати у читача перше (необхідне автору) враження про героя, але й окремо зупиняється на описі першого враження міжособистих відносин героїв творів. Таким чином Панас Мирний підкреслює матеріальний достаток при знайомстві Колісника з Карпом Здіром в повісті "Повія": "– Здрастуйте, – привітався до його приїзжджий середніх літ чоловік у синій суконній каптанині, у добрих юхтових чоботях, у картузі замість шапки. Лице його сите, гладко виголене, вуси руді, трошки підстрижені, голова розчесана під проділ. Все це давало ознаку, що приїжджий не простий собі чоловік, а заможний і поважний хазяїн" [4, 458].

Описуючи героїв своїх творів, автор не тільки формує у нас перше враження, але й допомагає оцінити зміни, що відбуваються з ними протягом всією сюжетної лінії. Так, наприклад, характеризуючи бідність молодої покинутої Мотрі, автор пише: "А було так, що ні дрібка солі, ні пилинки борошна… Де вже думати про одежину!! Що, дівуючи, придбала Мотря, то все позношувала: саме гноття та рам'я висіло… <….>У вибійчаному і в свято ходила. Другі в плахтах та запасках, голови шовковими платками повив'язують, а Мотря з вибійчаної юпки та спідниці не вилазила. Біленькою хусткою зав'яжеться, та й шмарує… Ото буденне й празникове! А що старе, дране, – позшиває, позаштопує, – матері старе тіло прикриє або дитині – штанці, куцину… Нужда!! На зиму на всіх одна юпка була. Піде куди Мотря, – сиди, мати, з хлопчиком дома – й не рипайся! Піти треба матері, – сиди, Мотре… бо й чоботи одні!" [3, 42]. А вже згодом, як її син Чіпка став підпасачем та зріс рівень достатку, то "І одежа, хоч про свято, була як у людей; та й у будень не висіло та не бовталося старе гноття…" [3, 57].І ще далі ріс достаток Чіпки. Став він хазяїном на свої землі та завелася у господарстві копійчина, то "Настяглася [Мотря] рублів на кілька грошей та к Різдву справила Чіпці парубоцьку одежу: купила добру сиву шапку, червоного пояса, чоботи добрі юхтові. Дякує Богові, що з Чіпки вийшли люди…" [3, 66].

Аби показати, який Лейба був бідний (жидок, який приїхав з генералом у Піски) автор показує його через вбрання: "…обтіпаним, обсмиканим, у довгополому, зайолженому балахоні, у ярмулці на голові, у патинках на ногах… Хто зроду не бачив жида, не знав, на кого більше дивитися: чи на генерала, чи на його жида, що ходив за ним слідом…" [3, 89].

Демонструючи, наскільки покращилися справи в жида, Панас Мирний пише: "З довгополого, засмальцьованого, демикотонового балахону убрався Лейба в чорний ластиковий; і Сурка Лейбова ходила не такою зайолзаною, як приїхала; і Лейбові діти – не такі миршаві та шолудиві…" [3, 95].

Зміни, що відбулися з Колісником із повісті "Повія", автор теж показує через вбрання: "То було у довгій суконній каптанині, а тепер у короткополому сертуку, штани не сині китаєві в чоботах, а рябі якісь на випуск, чобітки невеличкі, скрипучі, сорочка була з воротничками, на шиї золотий ланцюг від дзигарів теліпається, на руках золоті персні дорогими камінцями грають." [5, 342], відбувається і зміна матеріального становища Христі: "… пишно розряджена у новий одяг: білі рукава сорочки, хороше вицяцькувані квітками, червоно-гаряча спідниця як не займеться, одна корцетка з дорогого оксамиту не горіла, та й на тій, спускаючись з шиї, густо послалися золоті дукачі і різних кольорів намисто. Заквітчана квітами пополам з хрещатим барвінком, білолиця, рум'яна, вона так привітно виглядала своїми чорними очима, що й кам'яне серце тріпнулося б, уздрівши таку красуню. А хіба ж воно у Колісника скам'яніло?" [5, 362].

Зміни ж у статках Карпа Здіра Панас Мирний показує через його дружину: "Карпо тепер на всю губу пан! А до Одарки так без палиці й не підступай: у парчевих очіпках ходе; нарядиться, напиндючиться, он яка пані!" [5, 301].

Колірні знаки-символи не тільки підсилюють мистецький образ народного вбрання, а й відіграють не аби яку роль у формуванні образу героїв творів.

Вводячи нового героя (батька Чіпки), автор вдало акцентує увагу читача на вбранні: "Сорочка на йому чорна; штани вибійчані, підсукані аж до колін; за спиною вірьовкою навхрест перев'язана одежа; через праве плече, на палиці, перекинута торба – мабуть, з харчю, та пара шкапових чобіт" [3, 32].

Грицько (другий підпасач, козачий син, сирота, який після смерті батька й матері від холери був відданий громадою далекій родичці) описується так: "… хлопчик однакових з Чіпкою літ, та не кращих, видно, й достатків… На йому сорочка чорна-чорна, полотна не знать, да ще й порвана; штаненята – саме гноття висить на очкурі – позасукувані аж за коліна." [3, 51].

Час, коли Чіпка опустився на дно, пиячив та крав, автор описує так: "Пропив уже кобилу, корову, овець, свиню, навіть усю одежину. Зосталося тільки те, що на йому: латана свитка, драні штани

та одним одна сорочка – чорна, як у дьоготь вмочена. Босий, голий, без шапки, ходить він по селу від шинку до шинку, день у день, ніч у ніч…" [3, 170].

Немісцевих автор характеризує за допомогою двох відмінностей: "…у червоних сорочках, у широких бородах…" [3, 97]. Борода, як обов'язковий елемент образу зустрічається й в інших творах Панаса Мирного, як то в "Повії": "… мовив бородатий кацап у кусенькому каптані" [4, 496], а образ немилосердного конюха з оповідання "Пригода з Кобзарем", що виконує покарання в уяві молодої панянки теж має свої кольорове забарвлення: "Мені ввижається бородатий Тришко в червоній сорочці та чорній плисовій безрукавці, огрядний та страшний з себе" [11, 53].

Автор недарма звертає увагу на колір сорочки: червоним кольором відзначив сорочки немісцевих, які традиційно використовували саме таку в своєму народному вбранні. Білий колір – знак хорошого господаря з високим рівнем достатку. Чорна сорочка – символ бідності та недбалості.

Саме чорним кольором сорочок автор підкреслює бідність, а білим – багатство, описуючи панича Петра та парубка, що віз його, Грицька, в оповіданні "П'ятниця": "На передку сидів парубок у солом'яному брилі, у чорній товстючій сорочці, у вибійчаних штанях, засуканих аж до колін; обличчя, руки й ноги його були чорні, засмалені, закурені, одні очі та зуби біліли-блищали. У задку сидів панич, ще молодий, одягнений по-дорожньому, літня біла одежа паничева припала пилом, а личко молоде й біле горіло від смаги." [6, 76].

Той самий прийом Панас Мирний застосовує, щоб показати зміни в житті двох товаришей Шестірного та Жука в повісті "Лихі люди: "Шестірний дивився уже паничем, тендітним, чистим паничем; на йому сорочка – як сніг; каптанок – як з голочки <…>. Зовсім навпаки йому був Жук: такий же чорний, такий же розвалькуватий, такий неохайний біля себе, як і давно! Каптан у пір'ї, в пилу; сорочка чорна, пом'ята, обличчя, правда, подовшало трохи, та очі ще більше позападали всередину <…>. Попенко – у червонуватому сертуці, у рябій жилетці, у полосатих штанях, пригладжений, як киця, припомаджений, надушений…" [7, 123].

Автор широко використовує порівняння "Вона (Явдоха) була, як полотно, бліда-перелякана" [3, 300] "Наче квітка білої лілеї, завита у чорну хустку, лежала вона (Христя) бліда-бліда, затягнена у чорне плаття" [5, 353].

Елементи одягу в даному творі відіграють не тільки утилітарну, а й ритуальну функцію. Коли помер Максим, тесть Чіпки, то "Явдоха мерщій накинула на вид чорний платок" [3, 300] "Вона знову прикрила чорним платком Максимову голову; сіпнула Чіпку за рукав – і вийшла з ним з хати, боляче стуляючи очі, з котрих туга ледве видавила дві сльозини…" [3, 301].

І надалі чорний платок неодноразово згадується автором. Щоразу згадка про нього пов'язана з сумом, бідністю чи важкою долею – наприклад, в оповіданні "Морозенко", коли малий Пилипко вночі побіг віддавати рукавичку: "Загорнений у довгу материну свитку, закутаний її чорним платком, у шкарбунах на босу ногу…" [8, 34].

В оповіданні "Серед степів" автор "надяг"його на бабусю-переселенку: "…з воза виставилося покарбоване обличчя бабусі з пов'язаною чорним платком головою…" [9, 83].

Знайомлячи читачів з Наталею, донькою міщанки Насті в творі "П'ятниця", Панас Мирний пише про неї, що вкравши карбованця у матері вона "…все те тратила на себе, на свої убори, сьожки, намиста, персні." [6, 71] то після своєї ганьби автор описує її вже через інші символи "Прийшовши додому, на сінешньому порозі зустрів він (Іван Микитович) закутану чорним платком Наталю." [6, 84].

Підсилюючи внутрішні страждання та докори совісті панночки у "Пригоді з "Кобзарем", Панас Мирний пише: "… вхопивши чорний великий платок та обгорнувшись ним, почимчикувала до дверей." [10, 70].

У повісті "Лихі люди" зустрічається втрачена назва елементу одягу – "дерза": "Ось підвелася одна молодиця у чорній дерзі, підперезана червоною крайкою." [7, 131-132].

Цікаво, що Панас Мирний описує деякі техніки вишивки, узори. Вони, зокрема, використовуються, аби підкреслити почуття, як в оповіданні "Лихий попутав", де Варка хвалиться "І Галя (господині донька) мене любить; я їй вишиваю сорочки, учу, як мережки шити, вербову лиштву, занизування." [4, 31]. За описом цих мрій добре проглядається тогочасна мода та мистецький образ українського традиційного вбрання. Так ми бачимо й техніки, притаманні традиційній вишивці Полтавщини.

Аби підкреслити любов оточуючих до прислужниці Марти, панянка з оповідання "Пригода з "Кобзарем", каже про неї: "Ніхто краще за неї не гаптував у п'яльцах, ніхто рівніше не виводив прутика, не виплутував найдрібнішої мережки; ніхто не вмів виробляти таких штучних та красивих квіток із паперу, як вона" [10, 55].

Образ костюму використаний і для того, щоб підсилити розуміння того чи іншого вчинку, емоції, враження. Описуючи те, як Галя із твору "Хіба ревуть воли, як ясла повні?", годила свекрусі,

автор пише: "Нашила їй очіпків, платків надарувала, сорочок надавала. Не світило тепер дрантя та рам'я на старих плечах; воно пішло на ганчірки, а Мотря у всьому новому ходила. Були тепер у неї й чоботи добрі чорноголовці, плахти й дерги дорогі, хоч і старечі, й сукня біла, як сніг, і кожушанка, крита демикотоном, про зиму…" [3, 267].

Щоб показати, як Галя чоловіка шанувала, Панас Мирний описує вбрання Чіпки: "У сорочках усі груди повишивала, квітками унизала; каптани пообшивала шнурками. Тільки й робить, що, впоравшись коло печі та худоби, копирсається та вигадує зразки всякі" [3, 268].

Любов Галі до хрещеника: "Галя полюбила свого хрещеника, як рідну дитину. Сорочечки йому шила й мережала; шапочки вишивала. А на руки візьме, – носиться, любується, як своїм." [3, 274].

Одяг на той час дуже високо цінувався і, навіть, наймаючись на роботу, обумовлювалось питання "на чиїй одежі" служити. У "Подоріжжі од Полтави до Гадячого" машталір розповідає, що платять йому шість рублів на місяць "На своїй чи його одежі? – Його тільки оце сірячина…" [11, 19]. Підпарубча на станції в Опішні жаліється, що жид йому платить "п'ятдесят на рік, ще й на моїй одежі" [11, с. 23].

Наукова новизна полягає у дослідженні репрезентації мистецького образу українського костюма через життя і побут українців, висвітлені в творах українських письменників, зокрема Панаса Мирного.

Висновок. Вищевикладене дозволило нам констатувати, що твори Панаса Мирного відіграють важливу роль для репрезентації українського костюма. Літературні герої Панаса Мирного є унікальними носіями матеріальної української культурної спадщини, дослідження якої стане в пригоді для її практичного впровадження в сучасну культурно-мистецьку розбудову.

Література

1. Литературный костюм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://licey102.k26.ru/costume/about.htm (дата звернення 08.12.2017).

2. Голубишко И. Ю. Костюм как элемент портрета персонажа в литературном произведении / И.Ю. Голубишко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2014. – Вип. 3(1). – С. 52–62.

3. Мирний П. Хіба ревуть воли, як ясла повні? / П. Мирний. – Харків : Фоліо, 2012. – 795 с.

4. Мирний П. Лихий попутав / П. Мирний // Твори: у 3 т.; [ред.] Й. Й. Брояк. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 1. – С. 27–56.

5. Мирний П. Повія / П. Мирний. – Харків : Аргумент Принт, 2012. – 528 с.

6. Мирний П. П'ятниця / П. Мирний // Твори: у 3 т.; [ред.] Й. Й. Брояк. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 1. – С. 57–95.

7. Мирний П. Лихі люди / Мирний П. // Твори: у 3 т. ; [ред.] Й. Й. Брояк. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 1. – С. 96–155.

8. Мирний П. Морозенко / П. Мирний // Казка про правду та кривду. – К. : Школа, 2009. – С. 9–46.

9. Мирний П. Серед степів / П. Мирний // Казка про правду та кривду. – К. : Школа, 2009. – С. 75–106.

10. Мирний П. Пригода з "Кобзарем" / П. Мирний // Казка про правду та кривду. – К. : Школа, 2009. – С. 47–74.

11. Мирний П. Подоріжжя од Полтави до Гадячого / П. Мирний // Твори: у 3 т. ; [ред.] Й. Й. Брояк. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 2. – С. 5–32.

12. Федина О.Я. Український народний костюм і проблеми ансамблевості в сучасній практиці художнього моделювання костюма / О. Я. Федина // Вісник Львівської академії мистецтв: Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. – Львів, 1999. – Вип.10. – С.245–251.

13.Мирний П. День на пастівнику / П. Мирний // Казка про правду та кривду. – К. : Школа, 2009. – С. 107–142.

14. Мирний П. Сон / П. Мирний // Казка про правду та кривду. – К. : Школа, 2009. – С. 143–158.

15. Пономарьов А.П. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А.П. Пономарьов, Л.Ф. Артюх, Т.В. Косміна та ін. – К.: Либідь, 1993. – 256 с.

16. Мирний П. Казка про правду та кривду / П. Мирний. – К. : Школа, 2009. – С. 159–189.

17. Колесник П. Видатний художник-реаліст / П. Мирний // Твори: у 3 т. – К. : Дніпро, 1976. – Т.1. – С. 5–24.

18. Сізова К. Л. Особливості зображення людини у творах Панаса Мирного / К. Л. Сізова. – Суми, 2007.

19. Бодалев А. А. Восприятие человека человеком / А.А. Бодалев. – М.: Энциклопедист-Максимум; СПб.: Міръ, 2015. – 240 с.

References

1. Literary costume. Retrieved from : http://licey102.k26.ru/costume/about.htm [in Russian].

2. Golubishko, I. Yu. (2014). Costume as an element of the portrait of a character in a literary work. // Naukovi zapysky Kharkiv National Pedagogical University. Literaturoznavstvo. 3 (1). 52-62 [in Russian].

3. Myrnyi, P. (2012). Are the roar of the will, as the nursery is full? Kharkiv: Folio, [in Ukrainian].

4. Myrnyi, P. (1976). Crazy is confused. Writings in 3 vol. Ed. Broyk, Y. Y. Kyiv : Dnipro, 1, 27-56 [in Ukrainian].

5. Myrnyi, P. (2012). Moll. Kharkov: Argument Print [in Ukrainian].

6. Myrnyi, P. (1976). Friday. Writings in 3 vol. Ed. Broyk, Y. Y. Kyiv : Dnipro, 1, 57-95 [in Ukrainian].

7. Myrnyi, P. (1976). Bad people. Writings in 3 vol. Ed. Broyk, Y. Y. Kyiv : Dnipro, 1, 96-155 [in Ukrainian].

8. Mirnyi, P. (2009). Morozenko. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 9-46 [in Ukrainian].

9. Myrnyi, P. (2009). Among the steppes. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 75-106 [in Ukrainian].
10. Myrnyi, P. (2009). Adventure with "Kobzar". Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 47-74 [in Ukrainian].
11. Myrnyi, P. (1976). The road from Poltava to Gadyach. Writings in 3 vol. Ed. Broyk, Y. Y. Kyiv : Dnipro, 2, 5-32 [in Ukrainian].
12. Fedina, O.Ya. (1999). Ukrainian folk costume and problems of ensemble in the modern practice of artistic costume design. Decorative and applied art and fine arts. Visnyk Lvivskoi academii mystetstv. Lviv, 10, 245-251 [in Ukrainian].
13. Myrnyi, P. (2009). A day for the shepherd. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 107-142 [in Ukrainian].
14. Myrnyi, P. (2009). Sleep. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 143-158 [in Ukrainian].
15. Ponomarev, A.P., Artyukh, L.F., Cosmina, T.V. et al. (1993). Ukrainian past: An illustrated ethnographic directory. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
16. Myrnyi, P. (2009). Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 159-189 [in Ukrainian].
17. Kolsenyk, P. (1976). Outstanding realist artist. Myrnyi, P. : Writings in 3 vol. Kyiv : Dnepr, 1, 5-24 [in Ukrainian].
18. Sizov, K. L. (2007). Features of the image of man in the works of Panas Myrnyi. Sumy [in Ukrainian].
19. Bodalev, A. A. (2015). Perception of man by man. Moscow: Entsyklopedist-Maximum; SPb : Mir [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.09.2017 р.

УДК 008:: [130.2 + 378]

Дульська Оксана Володимирівна
здобувач Київського національного
інституту культури і мистецтв
dulskay@meta.ua

ГУМАНІЗАЦІЯ АНТИЧНО-ТЕОЛОГІЧНОГО СВІТОГЛЯДУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СТАНДАРТУ ОСВІТИ

Мета дослідження – проаналізувати та систематизувати трансформацію гуманітарно-природничих знань античної освіти в середньовічний західноєвропейський стандарт високого зразку, що формує морально-естетичну, глибоко духовну особистість. **Методологія дослідження**. На основі евристичного та дедуктивно-індуктивного методів дослідження сучасної зарубіжної та вітчизняної історіографії узагальнено гуманістично-дидактичний зміст навчально-методичного забезпечення програми середньовічної університетської освіти. **Наукова новизна дослідження**. Вперше в культурологічній вітчизняній науці робиться спроба узагальнити соціально-філософські, історичні, педагогічні парадигми античного та теологічного світоглядів у університетській освіті, яка відіграла головну роль у гуманізації суспільства взагалі та формуванні глибоко духовної, морально-естетичної людини зокрема. **Висновки.** Сучасне культурологічне переосмислення антично-теологічного світогляду виявило, що середньовічні університети пришвидшили процес зародження в Західній Європі світської інтелігенції, високоосвіченої, гуманістичної еліти, яка була наповнена античним природничо-гуманітарним знанням та схоластично-філософським світоглядом, що відіграло важливу роль у культурному розвитку цивілізації.

Ключові слова: університет, середньовіччя, медієвістика, схоластика, інтелектуальна еліта, Західна Європа.

Дульская Оксана Владимировна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Гуманизация антично-теологического мировоззрения западноевропейского стандарта образования

Цель исследования – проанализировать и систематизировать трансформацию гуманитарно-естествоведческих знаний античного образования в средневековый западноевропейский стандарт высокого образца, который формирует морально-эстетическую, глубоко духовную личность. **Методология исследования.** На основе эвристического и дедуктивно-индуктивного методов исследования современной зарубежной и отечественной историографии обобщить гуманистически-дидактическое содержание учебно-методического обеспечения программы средневекового университетского образования. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в культурологической отечественной науке осуществляется попытка обобщить социально-философские, исторические, педагогические парадигмы античного и теологического мировоззрений в университетском образовании, которое сыграло главную роль в гуманизации общества в целом и формировании духовного, морально-эстетического человека в частности. **Выводы.** Современное культурологическое переосмысление антично-теологического мировоззрения выяснило, что средневековые университеты ускорили процесс зарождения в Западной Европе светской интеллигенции, высокообразованной, гуманистической элиты, которая была наполнена античным естественно-гуманитарным знанием и схоластично-философским мировоззрением, что сыграло важную роль в культурном развитии цивилизации.

Ключевые слова: университет, средневековье, медиевистика, схоластика, интеллектуальная элита, Западная Европа.

© Дульська О. В., 2017

9. Myrnyi, P. (2009). Among the steppes. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 75-106 [in Ukrainian].
10. Myrnyi, P. (2009). Adventure with "Kobzar". Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 47-74 [in Ukrainian].
11. Myrnyi, P. (1976). The road from Poltava to Gadyach. Writings in 3 vol. Ed. Broyk, Y. Y. Kyiv : Dnipro, 2, 5-32 [in Ukrainian].
12. Fedina, O.Ya. (1999). Ukrainian folk costume and problems of ensemble in the modern practice of artistic costume design. Decorative and applied art and fine arts. Visnyk Lvivskoi academii mystetstv. Lviv, 10, 245-251 [in Ukrainian].
13. Myrnyi, P. (2009). A day for the shepherd. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 107-142 [in Ukrainian].
14. Myrnyi, P. (2009). Sleep. Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 143-158 [in Ukrainian].
15. Ponomarev, A.P., Artyukh, L.F., Cosmina, T.V. et al. (1993). Ukrainian past: An illustrated ethnographic directory. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
16. Myrnyi, P. (2009). Tale of truth and injustice. Kyiv : Shkola, 159-189 [in Ukrainian].
17. Kolsenyk, P. (1976). Outstanding realist artist. Myrnyi, P. : Writings in 3 vol. Kyiv : Dnepr, 1, 5-24 [in Ukrainian].
18. Sizov, K. L. (2007). Features of the image of man in the works of Panas Myrnyi. Sumy [in Ukrainian].
19. Bodalev, A. A. (2015). Perception of man by man. Moscow: Entsyklopedist-Maximum; SPb : Mir [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.09.2017 р.

УДК 008:: [130.2 + 378]

Дульська Оксана Володимирівна
здобувач Київського національного
інституту культури і мистецтв
dulskay@meta.ua

ГУМАНІЗАЦІЯ АНТИЧНО-ТЕОЛОГІЧНОГО СВІТОГЛЯДУ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО СТАНДАРТУ ОСВІТИ

Мета дослідження – проаналізувати та систематизувати трансформацію гуманітарно-природничих знань античної освіти в середньовічний західноєвропейський стандарт високого зразку, що формує морально-естетичну, глибоко духовну особистість. **Методологія дослідження**. На основі евристичного та дедуктивно-індуктивного методів дослідження сучасної зарубіжної та вітчизняної історіографії узагальнено гуманістично-дидактичний зміст навчально-методичного забезпечення програми середньовічної університетської освіти. **Наукова новизна дослідження**. Вперше в культурологічній вітчизняній науці робиться спроба узагальнити соціально-філософські, історичні, педагогічні парадигми античного та теологічного світоглядів у університетській освіті, яка відіграла головну роль у гуманізації суспільства взагалі та формуванні глибоко духовної, морально-естетичної людини зокрема. **Висновки.** Сучасне культурологічне переосмислення антично-теологічного світогляду виявило, що середньовічні університети пришвидшили процес зародження в Західній Європі світської інтелігенції, високоосвіченої, гуманістичної еліти, яка була наповнена античним природничо-гуманітарним знанням та схоластично-філософським світоглядом, що відіграло важливу роль у культурному розвитку цивілізації.

Ключові слова: університет, середньовіччя, медієвістика, схоластика, інтелектуальна еліта, Західна Європа.

Дульская Оксана Владимировна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Гуманизация антично-теологического мировоззрения западноевропейского стандарта образования

Цель исследования – проанализировать и систематизировать трансформацию гуманитарно-естествоведческих знаний античного образования в средневековый западноевропейский стандарт высокого образца, который формирует морально-эстетическую, глубоко духовную личность. **Методология исследования.** На основе эвристического и дедуктивно-индуктивного методов исследования современной зарубежной и отечественной историографии обобщить гуманистически-дидактическое содержание учебно-методического обеспечения программы средневекового университетского образования. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в культурологической отечественной науке осуществляется попытка обобщить социально-философские, исторические, педагогические парадигмы античного и теологического мировоззрений в университетском образовании, которое сыграло главную роль в гуманизации общества в целом и формировании духовного, морально-эстетического человека в частности. **Выводы.** Современное культурологическое переосмысление антично-теологического мировоззрения выяснило, что средневековые университеты ускорили процесс зарождения в Западной Европе светской интеллигенции, высокообразованной, гуманистической элиты, которая была наполнена античным естественно-гуманитарным знанием и схоластично-философским мировоззрением, что сыграло важную роль в культурном развитии цивилизации.

Ключевые слова: университет, средневековье, медиевистика, схоластика, интеллектуальная элита, Западная Европа.

© Дульська О. В., 2017

Dulska Oksana, *external PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Humanization of the antique theological outlook in the Western European Education

Purpose of the research is to analyze and systematize the transformation of the humanities and natural knowledge of ancient education into the medieval Western European standard, which forms a morally aesthetic and deeply spiritual personality. **Research methodology.** The humanistic-didactic content of the learning and teaching support of the medieval university education program was generalized, on the basis of heuristic and deductive-inductive methods of research of current foreign and national historiography. The **scientific novelty** of the research lies in the fact that in the national cultural science it is the first attempt to generalize the socio-philosophical, historical and pedagogical paradigms of the ancient and theological worldviews in the university education, which was integral to the society humanization and the formation of a deeply spiritual, moral and aesthetic person. **Conclusions.** The modern cultural re-thinking of the ancient theological outlook revealed that medieval universities accelerated the beginning of secular intellectuals, a highly educated, humanistic elite in the Western Europe, filled with the antique natural and humanitarian knowledge and scholastic philosophical outlook, which was integral to the cultural development of civilization.

Keywords: university, the Middle Ages, medievalism, scholasticism, intellectual elite, Western Europe.

Актуальність теми дослідження. Центричним для сучасної системи освіти, як і в античносередньовічний період, був і залишається блок гуманітарно-природничих дисциплін, т. зв. "система вільних мистецтв", що традиційно формувала інтелектуально-гуманістичний світогляд особистості та фахівця, бакалавра "артиста-митця", магістрів та професорів філософії, юриспруденції, медицини, теології. Актуально в сучасних умовах освітніх процесів розширити знання, що формують гуманістичний світогляд, не тільки у межах етико-естетичного спрямування, а й у стандартах вільного володіння системними знаннями, в т. ч. дисциплінами філософського блоку "вільних мистецтв".

Аналіз останніх досліджень і публікацій виявив, що сучасна історіографія частково формує аналітичний погляд на означену проблему з позицій вузькопрофільних дисциплін. Це праці таких вчених, як І. Цебрій [16], Т. Тищенко [4; 5], Н. Сидорова [12], Б. Єрасов [4; 5], М. Самардак [10], М. Духнич [3], О. Кузьменко [6], М.Суворов [14], С. Соловйов [13]. Розширюють та допомагають узагальнювати знання з обраної теми праці зарубіжних вчених-медієвістів, спеціалістів з дослідження історико-культурологічної думки епохи середньовіччя, серед яких: П. Уваров [15], Л. Брагіна [1], А. Ястребицька [17], Д. Антисері [9], Дж. Реале [9], К. Свасьян [11], С. Маркова [7], Т. Молокова [8], А. Гуревич [2].

Мета статті: проаналізувати та систематизувати трансформацію гуманітарно-природничих знань античної освіти в середньовічний західноєвропейський стандарт високого зразку, що формує морально-естетичну, глибоко духовну особистість.

Виклад основного матеріалу. У середньовічний період розвитку суспільства відбувся епохальний трансформаційний перелом від античного до середньовічного світогляду, що кардинально визначив та заклав основи майбутньої європейської цивілізації. У цей процес свій вклад внесли мислителі перехідної епохи: Марціан Капела (невідомо), Флавій Кассіодор (490-585), Теодорих Северин Боецій (480-525), Ісиодор Севільський (570-636). У авторів Б. Єрасова й Т. Тищенко [4] наголошується, що "вся середньовічна система знань ґрунтувалася на працях чотирьох найбільших просвітителів раннього середньовіччя: Марціана Капели, Боеція, Касиодора і Ісиодора" [4, 122].

Важливим засобом культурного наслідування між античністю і середньовіччям була латинська мова, яка зберегла своє значення як мова церкви, державної документації, міжнародного спілкування і культури та стала основою романських мов, які виникли пізніше. Про мовні особливості викладання у середньовічних університетах говориться у А. Я. Гуревича [2], а саме: "монопольне положення латини як мови релігії та науки зробило можливим поширення в усіх країнах Заходу єдиної системи освіти – від "семи вільних мистецтв" до університетів" [2, 11].

У пізній античності, на думку Л. М. Брагіної [1], саме "християнство стало тією сполучною оболонкою, в яку змогли вміститися різноманітні погляди, уявлення, настрої – від тонких теологічних доктрин до язичницьких повір'їв та народних обрядів" [1, 438]. В цей напрям значний внесок зробили вчені-теологи, які відновили наукову дискусію про вчення ролі людини й природи у світобудові в античній спадщині, розробили деякі важливі проблеми пізнання, XI ст. виокремилося часом народження схоластики як широкого інтелектуального руху.

Термін "схоластика", за Л. Брагіною, походить від латинської "scholastikos – шкільний" [1, 443]. Схоластичні погляди впроваджувались у заклади середньовічної системи освіти через "осмислення догматичних передумов християнства з раціоналістичних позицій і за допомогою логічного інструментарію" [1, 443]. Про це ж писав М. Суворов [14], характеризуючи схоластику як "науковий метод, метод логіки і діалектики" [14, 215].Таку ж думку висловлює С. Маркова [7], зауваживши, що одним з головних завдань науки схоластики "було поєднання в єдину систему чужорідних одне одному еле-

ментів, таких як антична філософія Аристотеля і християнська догматика, узгодження протиріч текстів "Священного писання", творів "отців церкви"" [7, 25]. Вітчизняна філософ М. Самардак [10] розглядає схоластику як світоглядно-освітній феномен, що проявлявся у "самопідпорядкуванні західнохристиянській теології, поєднанні католицьких світоглядних догматів з раціоналістичною, насамперед логічною методологією" [10, 4]. Схоласти, на її думку, вважали, що процес пізнання світу має два рівні: трансцендентний або божественний та природній або людський. Надприродне знання регламентоване "Святим письмом" та працями "отців церкви", а природне пізнання досягається людським розумом, в т. ч. вченнями Платона та Аристотеля. Такий світогляд схоластичного вчення орієнтований на непорушні правила мислення, дозволив протягом кількох століть монопольно зберігати "усталені понятійно-термінологічні пізнавальні процедури, які брали на озброєння всі західноєвропейські науковці й освітяни" [10, 4].

Б. Єрасов та Т. Тищенко [5] стверджують, що метою середньовічної схоластики було "не проголосити нове слово, а підтвердити вже сказане "авторитетами" і освячене античною традицією. Число "авторитетів" складалося з богословів і філософів давніх часів, вчення яких розвивало "витонченість розуму, а схоластика сприяла розвитку абстрактного мислення" [5, 143].

Представники школи "схоластики" були універсальними вченими, спадкоємцями античного знання, що заклали інтелектуальний фундамент подальшого розвитку європейської цивілізації. Найвідомішими з них були алжирський єпископ Гіппонський Аврелій Августин (354 – 430), англієць Алкуїн Йоркський (735- 804), італієць Ірнерій (1055-1125), француз П'єр Абеляр (1097-1142), Альберт Великий (1193-1280) з Німеччини, італієць Ансельм Кентерберійський (1033/1034-1109), італієць Едмунд Річ Ебінгдонський (1175-1240), англієць Роберт Гроссетест (1175-1253), англієць Роджер Бекон (1214-1294), італієць Фома Аквінський (Томас Аквінат) (1225-1274), англієць Вільям Оккам (1280/1285-1349) та ін.

Про роль і значення антично-теологічної спадщини Аврелія Августина Л. Брагіна зазначає, що до "грецької і латинської літератури Європа не знала такого глибокого самоаналізу й такого глибокого проникнення у внутрішній світ людини" [1, 438]. Мислителя Ансельма Кентерберійського М. Самардак [10] визначає як "першого схоласта", що розробив вчення "fides quaerens intelectum" – про "віру, що шукає розуміння"" [10, 4]

Про логіку переконання писав Алкуїн Йоркський. І. Цебрій зазначила, що у Алкуїна наука діалектика "мала виключно конструктивно-мовний характер,….є священною, божественною наукою" [16, 28].

Вчені вітчизняної та зарубіжної історіографії, в т. ч. російської, зокрема Т. О. Молокова [8], вважають Альберта Великого та Фому Аквінського найвідомішими богословами-схоластами, "Отцями церкви", розробниками схоластичної логіки. Зокрема, Т. Молокова стверджує, що "А. Великий був прихильником Аристотеля, автором творів богословського, природничо-наукового, історичного характеру. Фома Аквінський створив вчення католицького богослов'я, в якому питання пізнання природи і суспільства розглядались в ортодоксальному католицькому дусі" [8, 4]. С. Маркова зазначила, що Фома Аквінський у трактаті "Сума теології" створив свого роду енциклопедію середньовічного світогляду на основі двох джерел пізнання: вищого – божественного одкровення і нижчого – людського розуму, які "ніколи не можуть суперечити одне одному" [7, 25].

Особливе місце у середньовічній науці, на думку сучасників, посідають вчені-схоласти Роджер Бекон та Роберт Гроссетест. Вони вперше у історії людства відділили містифікацію від науки, започаткувавши науковий підхід на основі експерименту. М. Духничем зазначено, що "природничо-наукову спрямованість Оксфордський університет набув завдяки діяльності магістра Роберта Гроссетеста, яку він виклав у трактаті "Про світло або Про начало форм". В ньому він виклав положення про світло, "геометричні закони розповсюдження якого були засадничими для всієї світобудови" [3, 46]. Найяскравішою постаттю оксфордської природничо-наукової школи XIII ст., на думку автора, був Роджер Бекон, він же студент, магістр Оксфорда; автор праці "Opus majus" ("Великий твір"), яка охопила на той час усі провідні галузі знань. У його творі наголошувалося на експериментально-дослідній складовій науки. Він вважав, що "дослідна наука – володарка споглядальних наук" [3, 46], а схоластичну логіку він протиставляв математиці, яка, на його думку, є "воротами й ключами" всіх наук" [3, 46]. На всі віки за Р. Беконом закріпилось авторське право на визначення поняття "scientia experimentalis" – "експериментальна наука" та крилатий вираз "знання – сила" [3, 46]. В галузі менеджменту, як зауважив П. Уваров, Р. Бекон надає перевагу лише освіченим людям: "вченим – клірикам, знавцям всіх наук, і особливо математики" [15, 26].

Центрами трансформаційних процесів нового зразку християнського гуманістичного світогляду освіти, культури взагалі у період середньовіччя залишилися школи, протягом середніх віків кафедральні школи Європи перетворились у університети. С. Соловйов зауважив, що "у 1088 р у

Болоньї на базі юридичної школи відкривається перший у Західній Європі університет" [13, 41]. Засновником Болонського університету був його школяр, юрист-викладач Ірнерій, якого С. Маркова визначає як першого, "який прагнув втілити навчально-освітній процес управлінську практику точного виконання положень римського права, тобто "Кодексу Юстиніана"" [7, 26], що формував і утверджував громадянсько-світську освіту.

За динамікою, розкритою С. Соловйовим, розпочав діяльність Оксфордський університет 1167 р.; з 1215 р. – славнозвісна Сорбонна, з часом – Паризький університет, фундатором якого був П'єр Абеляр. Сучасники П. Абеляра називали його "найблискучішим розумом свого часу" [13, 41], бо проявив він його в логічно сконструйованій системі знань університетської освіти на раціональному співвідношенні віри й розуму. Цю думку підтверджують вчені, в т. ч. Б. Єрасов та Т. Тищенко, зокрема сентенція "принцип Августина, що панував віками "вірую, щоб розуміти", була замінена П'єром Абеляром на новий – "розумію, щоб вірити", стверджуючи пріоритет розуму [5, 143].

Характерною рисою європейського стандарту університетської освіти, її гуманізації та демократизації послужило впровадження в навчальний процес греко-римської спадщини. Для широкого використання античної спадщини були організовані спеціальні школи перекладу. Д. Антисері і Дж. Реале сповіщають про "колегіум перекладачів" [9, 530] в м. Толедо (Італія), де працювали відомі знавці грецької, арабської, латинської та ін. мов, такі як Домінік Гундисальві, Ібн Дахуд, Іоанн Іспанський, що зробили переклад латинською версію не менше 92 оригіналів грецько-арабських праць, зокрема: "Фізику" і 10 книг "Метафізики" Аристотеля, "Метафізику" Авіценни, "Філософію" Аль-Газали, "Медичного канону" Авіценни, "Альмагест" Птолемея, "Метеорологія" Аристотеля, "Про виміри кола" Архімеда, "Елементи" Евкліда, роботи Галена, Гіппократа, алхімії, оптики і т.д. Таким чином, за визначенням вищевказаних авторів "друга половина XII ст. відмічена дифузією греко-арабської науки на заході в усій своїй незалежності від християнської традиції" [9, 530-531]. Позицію глобальних знань, заявлених у перекладеній античній спадщині середньовіччя, підтверджує медієвіст К. Свасьян [11]: "XII століття – це епоха перекладачів. …." [11, 112].

О. Кузьменко здійснив аналіз структури середньовічного університету, виділивши три моделі організації середньовічної вищої освіти, які були характерними для університетів XII–XVIII ст. Наприклад, паризька модель складалась з чотирьох факультетів, таких як вільних мистецтв, юридичного, медичного, теологічного, "з яких факультет вільних мистецтв вважався фундаментом, право та медицина – стінами, а теологія – дахом" [6, 14].

Болонська модель розглядається О. Кузьменко "як модель гільдії, асоціації чужоземців, для організації життя яких утворювалися земляцтва…за лінгвістичним та етнографічним принципами.." [6, 14]. Навчальні колегії або коледжі представлені ним як форма організації університету. За відомостями О. Кузьменко, колегія "..поступово перетворились на автономні або напівавтономні академічні співтовариства, корпорації на чолі з магістрами" [6, 14]. Характерними ознаками цієї моделі освіти був тісний зв'язок із церковною владою, надання переваги богослов'ю та філософії.

Про роль університетської освіти у формуванні нової інтелектуальної еліти заявляє А. Ястребицька, на її думку "соціокультурний тип інтелектуала – професіонала формується на Заході у XII–XIII ст." [17, 228]. Також А. Ястребицька створила психологічний портрет середньовічного вченого-інтелектуала, такого собі універсала антично-теологічних знань, затребуваного у світі. Про це вона пише так: "Він – "людина світу", …він – людина авторитету, яким наділені всі тексти, що вивчаються і розповсюджуються, починаючи з Біблії. Але він не наслідує їх сліпо. Він знайомий з критикою, їх раціональним тлумаченням або взагалі надає перевагу раціональному знанню" [17, 229].

Висновки. Середньовічні університети пришвидшили процес зародження в Західній Європі світської інтелігенції, високоосвіченої, гуманістичної еліти. Вона була наповнена античним природничо-гуманітарним знанням та схоластично-філософським світоглядом, що відіграло важливу роль у культурному розвитку суспільства. Перспективи подальших досліджень передбачають культурологічну реконструкцію особливостей духовно-моральних цінностей філософії Відродження у системі вищої освіти.

Література

1. Брагина Л. М. История средних веков / Л. М. Брагина. – М.: Высш. шк., 1990. – 495 с.
2. Гуревич А. Я. Словарь средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М.: РОССПЭН, 2003. – 632 с.
3. Духнич М. А. Генезис природничонаукових та медичних досліджень у перших університетах / М. А. Духнич, Т. С. Ларіна // Вісник Житомирського держ. ун-ту. імені Івана Франка. – Житомир. – 2004. – С. 44–48.
4. Єрасов Б. Освіта в країнах західної Європи епохи середньовіччя / Б. Єрасов, Т. Тищенко // Педагогічні науки. – 2010. – Вип. 1. – С. 119-124.
5. Єрасов Б. Освіта в країнах західної Європи епохи середньовіччя / Б. Єрасов, Т. Тищенко // Педагогічні науки. – 2010. – Вип. 2.–– С. 138-145.

6. Кузьменко О. М. Трансформація ідеї університету: від першого історичного типу до першої кризи / О. М. Кузьменко
// Неперервна професійна освіта: теорія і практика. – 2014. – № 3-4. – С. 11-16.
7. Маркова С.П. Процесс обучения в средневековых западноевропейских университетах / С. П. Маркова // "Диалоги с прошлым": Исторический журнал. – 2012. – №7. – С.18-27.
8. Молокова Т. А. Очерки истории университетского образования: Монография / Т. А. Молокова – М.: Моск. гос. строит. ун-т., 2011. – 176 с.
9. Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней: у 4 т. Т1-2 / Дж. Реале, Д. Антисери. – СПб.: "Издательство Пневма", 2003. – 688 с
10. Самардак М. М. Університети як фактор інституювання західноєвропейської науки / М. М. Самардак // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2003. – № 11. – С. 3–7.
11. Свасьян К. А. Становление европейской науки / К. А. Свасьян. – М.: "Evidentis", 2002. – 440 с.
12. Сидорова Н.А. Основные проблемы истории университетов в средние века в освещении современной буржуазной историографии / Н. А. Сидорова // Средние века. – 1963. – Вып. 23. – С. 229-237.
13. Соловйов С. М. Фрагменти до історії західноєвропейської освіти / С.М. Соловйов // Петро Могила – видатний український просвітитель і релігійний діяч XVII століття : матеріали наук.-практ. конф. – Миколаїв : Видавничий центр МФ НаУКМА. –1997. – С. 39-42.
14. Суворов Н. С. Средневековые университеты / Н. С. Суворов. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1898. – 254 с. – репринтная копия. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2012. – 256 с.
15. Уваров П.Ю. История интеллектуалов и интеллектуального труда в Средневековой Европе / П. Ю. Уваров. – М.: ИВИ РАН, 2000. – 98 с.
16. Цебрій І.В. Місце діалектики в освітній системі Алкуїна Йоркського / І.В. Цебрій // Філософські обрії. – 2012. – № 27. – С. 25-34.
17. Ястребицкая А.Л. Средневековый человек и его мир / А.Л. Ястребицкая. – М.: Интерпракс,1994. – 400 с.

References

1. Brahyna, L. M. (1990). History of the Middle Ages. High School. [in Russian].
2. Hurevych, A. (2003). Dictionary of medieval culture. ROSSPEN. [in Russian].
3. M. A. Dukhnych, T. S. Larina (2004). Genesis of natural science and medical research at the first universities. Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University, 44-48. [in Ukrainian].
4. B. Yerasov, T. Tyshchenko (2010). Pedagogical science. Education in the countries of Western Europe of the Middle Ages. (1st issue, pp. 138-145). Ukraine. [in Ukrainian].
5. B. Yerasov, T. Tyshchenko (2010). Pedagogical science. Education in the countries of Western Europe of the Middle Ages. (2nd. issue, pp. 138-145). Ukraine. [in Ukrainian].
6. Kuzmenko, O. M. (2014). Continuing Professional Education: Theory and Practice. Transformation of the University's ideas: from the first historical type to the first crisis (3-4th ed., pp. 11-16). Ukraine: Author. [in Ukrainian].
7. Markova, S. P. (2012). Dialogues with the past. The process of teaching in the medieval West European universities, 7, 18-27. [in Russian].
8. Molokova, T. A. (2011). Essays on the history of university education: Monograph. Russia: Moscow state university. [in Russian].
9. Dzh. Reale, D. Antysery (2003). Western philosophy from the source to our days: 4 vol. (Vol. 1-2nd.). Russia: "Pnevma Publishing House". [in Russian].
10. Samardak, M. M. (2003). Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Universities as a factor of the institution in Western European science, 11, 3-7. [in Ukrainian].
11. Svasian, K. A. (2002). The formation of European science. Russia: "Evidentis". [in Russian].
12. Sydorova, N. A. (1963). Middle Ages. The main problems in the history of universities of the Middle Ages in modern bourgeois historiography, 23, 229-237. [in Russian].
13. Soloviyov, S. M. (1997). Fragments to the history of Western European education. Petro Mohyla is a prominent Ukrainian educator and religious figure of the XVII century. Materials of the scientific-practical conference. . Mykolaiv, Ukraine: Publishing Center of the NaUKMA MF. [in Ukrainian].
14. Suvorov, N. S. (1898 (2012)). Medieval Universities. . Kushnerov and Ko (Book House "LIBROKOM"). [in Russian].
15. Uvarov, P. Y. (2000). The History of Intellectuals and Intellectual Work in Medieval Europe.: YVY RAN. [in Russian].
16. Tsebriy, I. V. (2012). Dialectics in the educational system of Alcoyne of York (27th ed.).: Philosophical horizons.
17. Yastrebytskaya, A. L. (1994). Medieval man and his world.: Interpraks. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.

УДК 746.3:549.282/.283

Залевська Марія Миколаївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mrzlwsk@gmail.com

"ЗОЛОТНЕ ШИТВО": ДО ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ У КОНТЕКСТІ СВІТСЬКОГО ПОБУТУВАННЯ

Мета дослідження пов'язана з висвітленням використання золотного шитва у світському житті. Для досягнення мети проаналізовано розвиток, становлення і застосування українського національного гаптування. **Методологія** дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів: аналітичного, історичного, системного, комплексного, узагальнюючого. Зазначені методи дають змогу піддати аналізу та розкрити суть поняття "золотне шитво". **Наукова новизна**. Вперше відображено використання золотного шитва у світському житті. Розкрито значення термінів "гаптування" і "золотне шитво". Стаття розширює уявлення про українську національну вишивку, дає можливість глибше усвідомити роль декоративного мистецтва. **Висновки**. Золотне шитво має глибокі корені походження і розвитку. Традиції українського гаптування продовжують розвиватись і утверджуватись на основі української національної культури.

Ключові слова: вишивка, золотне шитво, мистецтво вишивки, гаптування, українська культура.

Залевская Мария Николаевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

"Золотное шитье": к определению содержания понятия в контексте светского бытования

Цель работы. Исследование связано с освещением использования золотного шитья в светской жизни. Для достижения цели проанализировано развитие, становление и использование украинского национального золотного шитья. **Методология** исследования заключается в использовании общенаучных методов: аналитического, исторического, системного, комплексного, обобщающего. Указанные методы позволяют подвергнуть анализу и раскрыть сущность понятия "золотное шитье". **Научная новизна.** Впервые отражено использование золотного шитья в светской жизни. Раскрыто определение терминов "шитье" и "золотное шитье". Статья позволяет расширить представление об украинской национальной вышивке, дает возможность глубже осознать роль декоративного искусства. **Выводы.** Золотное шитье имеет глубокие корни генезиса и развития. Традиции украинского золотного шитья продолжают развиваться и утверждаться на основе украинской национальной культуры.

Ключевые слова: шитье, золотное шитье, искусство вышивки, украинская культура.

Zalevska Mariya, *post-graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

"Gold embroidery": the definition of the concept content in the context of secular existence

The purpose of the work. The research is related to the coverage of the use of gold embroidering in social life. To achieve the goal, the development, formation and application of Ukrainian national hapting is studied. Research **methodology** consists in the use of general scientific methods: analytical, historical, systemic, complex and synthesis. These methods allow analyzing and revealing the essence of the definition of the concept of "gold thread". **Scientific novelty.** The article first shows the use of gold thread in social life. The definition of the terms "hapting" and "gold thread" is disclosed. The article allows expanding the concept of Ukrainian national embroidery and gives the opportunity to understand deeper the role of decorative art. **Conclusions**. Gold embroidery has deep roots of origin and development. The traditions of Ukrainian hapting continue to develop and establish on the basis of Ukrainian national culture.

Keywords: embroidery, gold embroidery, embroidery art, Ukrainian culture.

Актуальність теми дослідження. Національна традиція в оздобленні церковних тканин була широко пов'язана з використанням гаптування. В інтер'єрах, в богослужбових предметах, в облаченні священників використовувались тканини, оздоблені золотною вишивкою. Після прийняття християнства в Київській Русі відбулось запозичення з Візантії прикрашати тканини церковного призначення. Поряд з розкішним дороговартісним церковним оздобленням, в світському побуті почали використовувати золотне шитво для прикрашання одягу і речей побутового призначення. Відбулось поширення і розквіт вишивки золотними і срібними нитками серед населення. Гаптувальне мистецтво набуло найбільшого розквіту в період панування гетьмана І. Мазепи . Використання золотошвейництва в оздобленні предметів є природним потягом знаті і панівних класів суспільства до розкоші і багатства. Багато пам'яток світського гаптування є шедеврами світового рівня і створюють культурну спадщину української національної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До теми церковного і світського гаптування зверталась у своїх працях науковці Т. Кара-Васильєва, О. Крайня, М. Новицька, А. Варивода. На сьогодні у цій галузі наукові розвідки епізодичні та несистемні. Потребує більш детального розкриття застосування гаптувального мистецтва в предметах, одязі, побуті світського призначення.

© Залевська М. М., 2017

Мета дослідження – висвітлити використання золотного шитва у світському житті, проаналізувати його становлення і розвиток. Визначити походження термінів "гаптування" і "золотне шитво" в українському декоративному мистецтві.

Основний виклад матеріалу. В Україні вишивка була і залишається найпоширенішим і найвагомішим видом декоративного мистецтва. Золотне шитво – найбільш вишуканий із усіх видів української вишивки. Золоті предмети і прикраси в усі часи виказували розкіш і багатство їхніх власників. Особливо в давнину, коли в вишивці використовували натуральні золоті нитки, а роботи прикрашали дорогоцінним камінням і перлами, золотне шитво було дороговартісним і пошанованим.

Історичний розвиток українського національного гаптування срібними і золотими нитками починається ще з періоду побутування в Північному Причорномор'ї кочових племен (скіфів і сарматів). Подальшого розвитку і розквіту вишивка золотом і сріблом отримала після прийняття християнства в Київській Русі. Віднайдені фрагменти вишивок в археологічних розкопках стародавніх могильників і городищ X–XIII ст. Київщини, Львівщини, Чернігівщини і ін. свідчать про декорування одягу металізованими і металічними нитками. Дослідниця М. Новицька у своїй праці доводить, що це частини начільних жіночих пов'язок, стоячих комірців, стрічок, лиштв одягу, плащів, нагрудних нашивок [16, 30]. В оздобленні поєднувались мотиви рослинних, геометричних, зооморфних орнаментів. Інколи узор був подібний до орнаменту золототканих стрічок, завезених з Візантії протягом XI–XII ст. до Київської Русі.

Науковці зауважують, що після 988 р. золотне шитво активно поширювалось в оздобленні обрядово-інтер'єрного убранства храмів, облачення священства [13]. За часів Київської Русі гаптовані предмети церковного призначення виготовлялися, в основному, в жіночих монастирях.

В цей період зазнала розквіту вишивка срібними і золотними нитками і в побуті феодальної знаті. Вишитий святковий, княжий, ритуальний, цивільний одяг мав надзвичайну цінність і коштовність. В залежності від соціально-економічних факторів і надзвичайно високої вартості гаптованих виробів гаптарське мистецтво в період до середини XVII ст. розвивалось нерівномірно. Простежити етапи становлення і достовірно стверджувати про розвиток золотного шитва в цей період не дозволяє недостатня кількість гаптованих пам'яток в музеях XIV–XVI ст.

З кінця XIV ст. в Україні на галицьких землях розвивається система цехового ремісничого виробництва (Львів – 1445 р., Самбір – 1376 р.). У Центральній Україні і Слобожанщині становлення і розквіт цехових майстрів гаптарства припадає на XVII–XVIII ст. [11, 20–21]. Дослідниця Т. Кара-Васильєва зазначає, що гаптарі виготовляли предмети як для церковного вжитку, так і для потреб суспільства. Гаптарський цех, організований у 1658 р. у Львові, виробляв дороге спорядження і оздоблення для упряжі коней (сідла, попони, чепраки і ін.) [11, 44]. В Україні найбільшого поширення гаптувальне мистецтво набуло за часів правління гетьмана І. Мазепи (1687–1709 рр.), коли відроджувались храми, відновлювались занедбані монастирі [18, 108].

У різні роки дороге шитво сріблом, золотом, шовком було поширене в панівних класах. В XVII–XVIII ст. серед знаті українського суспільства особливо великої пошани і популярності набуває гаптувальне мистецтво. Талановиті гаптувальниці виготовляли на замовлення дорогі ошатні речі побутового, інтер'єрного і обрядового використання. В гетьманських, монастирських майстернях золотною вишивкою прикрашали одяг, скатертини, наволочки, рушники, завіси, інші речі. Козацька старшина, феодальна верхівка, церква були основними замовниками дорогих гаптованих золотом і сріблом вишивок. Купці, заможні селяни, міщани в XVII ст. замовляли одяг і речі, виготовлені в поєднанні срібних і золотих ниток із шовковими, лляними, бавовняними. Якість вишивок засвідчує високий рівень професіоналізму гаптувальниць. Наприкінці XVIII ст. вишивка золотними і срібними нитками частково виходить із вживання у козацької старшини, занепадає, натомість поширюється серед бідніших людей.

У музейних фондах зберігаються, поряд із церковними виробами, речі світського призначення, гаптовані золотними, срібними нитками і шовком. В зібранні колекції Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника є значна частина жіночого і чоловічого одягу знаті (кунтуші, жупани, кибалки та ін.), гаптованого золотними і срібними нитками. Деякі речі збереглись фрагментарно, але через уцілілі деталі виробів можна мати уявлення і судити про майстерність і якість золотного шитва того часу.

Велика збірка творів козацької старшини, виконаних золотою і срібною сухозліткою, шовковими нитками, заполоччю на одязі, простирадлах, скатерках, прошвах наволок, рушниках та церковних речах, зберігається в Чернігівському обласному історичному музеї ім. В. В. Тарновського. Науковці відзначили багатство форм і своєрідність орнаментики, витонченість виконання, довершений смак "вишивки української старшини" [6, 10]. Дослідженням вишивки козацької доби займались вчені П. Савицький, С. Таранущенко, М. Новицька, Н. Манучарова, В. Зайченко та ін.

Бідніше населення в гаптуванні частково використовували дороговартісні золотні нитки в поєднанні з бавовняними, шовковими, лляними. В колекції музею Івана Гончара є жіночі головні убори

(кибалки) з кольорового оксамиту і сукна, денця яких вишиті срібними і золотними нитками в поєднанні з нитками іншого ґатунку. Майже вся площина денця овалоподібної чи круглої форми заповнена густою вишивкою рослинного орнаменту. Орнаментальні концентричні композиції визначають характер вирішення вишивок. Враження святковості підсилюють золотисті і сріблясті переливи візерунків. Все це створює композиційну цілісність і довершеність кибалок [1, 137].

Вишивка сріблом і золотом потребує від гаптувальниці неабиякого хисту і майстерності. В складних високохудожніх композиційних зображеннях майстрині використовують рослинні орнаменти: деревця із стилізованими квітами, кетягами калини, вміщені в горщики квітки, вази, пучки листя, окремі листочки, галузки, завитки, розетки, листя і плоди винограду, стилізовані квіти, пуп'янки, тюльпаноподібні мотиви; геометричні узори: ромби з цяточками, хрести, зубці, ламані, прямі, зигзагоподібні стрічки тощо; зооморфні візерунки [1, 133]. Більшість орнаментів в гаптувальному мистецтві рослинного характеру, стилізовані мотиви частково подібні до зображень східного плану з деякими творчими підходами майстринь. Під впливом Європейських стилів бароко та рококо орнаменти стали динамічніші, закручувалися і звивалися гілками, вусиками. Різна довжина і нахил золотних і срібних ниток, не однакова висота підстелень, ритмічна узгодженість мотивів створювали багатство вишивок. В додаток до золотних і срібних ниток використовувались ніжні відтінки шовкових ниток. Вишивка набувала особливої вишуканості.

Стібки у вишивках золотними і срібними нитками щільно викладені один біля одного, утворюють блискучу, гладеньку поверхню. За рахунок гри світла і тіні в місцях прикріплення золотних ниток до поверхні тканини узор переливається і іскриться своїм блиском і сяйвом, заворожуючи особливою магічною виразністю сонячного світла. Гаптування або золотне шитво – складний, красивий, цікавий і копіткий різновид вишивки, який вимагає терпіння, великої уваги, старанності, акуратності, відповідальності. Золотне шитво складає велику художню і мистецьку цінність творчості українського народу. Гаптувальниці повинні мати відчуття смаку, ювелірну, філігранну майстерність, вишукане художнє бачення. Майстрині-золотошвеї створюють і виготовляють цікаві красиві узори високого рівня, перетворюючи кожну річ в дивовижний, витончений мистецький твір [2, 8].

Вивчення інформаційних джерел з питання світського золотного шитва вимагає здійснення термінологічного пошуку основних дефініцій теми для узгодження понятійної бази дослідження. Так, важливо визначитись з тлумаченням і розумінням значення слова "гаптування" і терміном "золотне шитво" відповідно до родово-видового підходу, спираючись на логічну інтерпретацію основних понять [14]. У дослідженнях деяких авторів існує відмінність розуміння цих значень, інші систематизують поняття "золотне шитво" і "гаптування" як єдине визначення, спираючись на важливі чинники (шиття, шитво, вишивка, вишивання, вишиванка, рукоділля тощо). Доцільно звернутись за роз'ясненням до довідкової літератури, щоб визначити спорідненість, ідентичність чи розбіжність в розумінні цих трактувань.

У 4-томному словнику української мови під редакцією Б. Грінченка слово "гаптування" визначається поняттям "вишивання золотом або сріблом" [21]. В академічному 11-томному словнику української мови слово "гаптування" трактується як "вишивка шовковими, вкритими тонким шаром золота або срібла нитками різного ґатунку" і тут же інше значення – "взагалі вишивати" [22]. У великому тлумачному словнику сучасної української мови подається теж саме значення слова "гаптування", а "золотне шитво" чи "золотошвейництво" взагалі не згадується [4, 173].

В етимологічному словнику української мови знаходимо історію про походження слова "гаптування". Ця дефініція є запозиченням від німецького слова "heften" – "прикріплювати, закріплювати, зшивати" через значення в польській мові "haftowac". В сусідніх білоруській і чеській мовах використовуються схожі за значенням і транскрипцією слова "гафтаваць" – "гаптувати" і відповідно "heftovati – "метати, шити на живу нитку" [9]. В російській мові слово "гаптувати" не вживається, а є відповідне слово "золотое шитье", але в російсько-українському словнику переклад слова "вышивать" з уточненням "(серебром, золотом и т. п.)" подається як "гаптувати, вигаптовувати" [20, 44]. В етимологічному словнику російської мови слово "золотошвейка" трактується як власне російська назва і згадується вперше в словнику Нардстета в 1780 р. і в "Дополнениях к Актам историческим (1584–1585 гг.) [10, 106]. В енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона позначено, що шиття золотом і сріблом "въ большинстве случаевъ является ручной работой <…> Материаломъ для вышивания служать золотые и серебряные нити" (мова оригіналу. – М. З.) [8, 597].

У Великому тлумачному словнику української мови слово "гаптувати" трактується: в першому варіанті "вишивати шовковими, вкритими тонким шаром золота або срібла нитками", в другому варіанті "взагалі вишивати" [5, 110], а слово "золочений" означає "витканий або вигаптуваний шовковими позолоченими нитками" [5, 247]. Є свідчення, що у транскрипції слово "гаптування"/"гафування" в українській

писемності вживалося разом з "гафтований" ще в XVI ст. У 1588 р. в переліку майна княгині Марії Гольшанської зазначалась "плащаниця золотом гафтованая". В 1596 р. в Єпископа Луцького Кирила Терлецького при переліку особистих речей відзначені предмети облачення "золотом і сріблом гафтовані" або "золотом гафтовані". В словнику "Декоративно-ужиткове мистецтво", виданому під керівництвом Я. Запаско (Т. 1) немає розділення поняття: "Гаптування (золотошвейництво) – гаптування або золотошвейництво, є різновидністю вишивки. Це шиття шовковими й металевими (переважно золотими та срібними) нитками різного ґатунку". Там же згадується про одяг гаптований, тобто золотом шитий, із літопису 1252 р., "що князь Данило носив "кожюх" шитий золотом" [7, 139].

Срібно-золоте гаптування було поширене на території східних слов'ян в XI–XII ст., про що свідчать знахідки в 1936 р. єпитрахилей у Софійському соборі. В XIV–XV ст. українське гаптування набуло великого розвитку в техніці, способах закріплення ниток, створенню мистецьких узорів на тканинах. В XVI–XVII ст. гаптування розвивалось і поширювалось при створенні гаптарських цехів. Український поет Климентій Зиновіїв у своєму вірші "О гафарях" згадує про поважне ремесло "гафтарство" київських гаптарів-ремісників XVII ст. Поет повідомляє про гаптовані речі, що гаптарі "поважние штуки до церков зробляють. Як-то: пояси, покровці й воздушки, и до сагайдачня оздоби придавають" [1, 136]. У найдавнішому, датованому 1739 р., описі ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври щодо речей, вишитих золотом і сріблом, використані слова "гафтований" або "гафований". Прикладом може бути визначення: "воздух на красном атласе весь гафтованій з положениемъ во гроб", "воздух на зеленом бархате гафтованій з успениемъ". У ризничих описах 1767 р. цього собору вживається також визначення "золотом и серебром шитый".

Дослідники М. Новицька, К. Берладіна, Г. Логвин у своїх наукових працях процес оздоблення церковних предметів металевими нитками визначали словом "гаптування" і чітко розмежовували вишивання шовком і власне гаптування [17; 3; 15].

Термін "гаптування" у наукових публікаціях Т. Кара-Васильєвої чіткого визначення не має. Дослідниця не розділяє за технікою виконання вишивання та гаптування, а показує спільну приналежність в прикрашанні і оздобленні культових предметів. У "Вступі" до монографії "Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика" вжито термін "шитво", а саме: "літургійне шитво – це гаптування різноманітних предметів релігійного культу золотом, сріблом та шовком" [12, 11]. Дослідник А. Пасічний у публікації "Образотворче мистецтво: словник-довідник" визначає термін так: "гаптування – оздоблення тканини орнаментованими або сюжетними композиціями шляхом пришивання до неї золотавих чи сріблястих ниток" [19, 37]. Дослідниця Г. Кравець у вступній частині до каталогу "Зібрання Києво-Печерського історико-культурного заповідника" стверджує, що "гаптування – це технічний прийом, за допомогою якого золотими та срібними нитками оздоблювалися коштовні тканини" [23, 5].

Доречно відмітити, що під термінами "гаптування" і "вишивка золотними і срібними нитками", на основі аналізу тверджень різних авторів, розуміється вишивка, виконана прикріпною технікою металевими чи металізованими нитками до матеріалу у ручний чи машинний спосіб. Це трактування означає технологічний процес, а також власне художні твори золотної вишивки – визначних пам'яток культури та історії українського народу. До визначення "гаптування" відноситься також прикрашання гаптованих частин дорогоцінним камінням, перлами, нашивками і аплікаціями з дорогоцінних металів, елементами шовкового оздоблення та доповненням живописом олійними фарбами.

Цікавий інтерес складає визначення термінів "золоте шитво" і "золотне шитво". Для золотого шитва в XI ст. використовували нитки, виготовлені тільки з натурального золота чи срібла. Тоненькі плоскі вузенькі дротики витягували з золота та позолоченого срібла, утворюючи тоненьку золоту нитку, яка звалась "волочене золото". З одного грама натурального нагрітого золота можна витягти тонку нитку довжиною до 3 км. Така нитка дуже ніжна в роботі. Пізніше, починаючи з XVI ст., з'вилися прядені нитки, коли тоненька золота чи срібна нитка обвивала спрядену круто ручним методом тоненьку лляну чи натуральну шовкову нитки. Дороговартісне чисте золото при виготовленні золотих ниток поступово було замінено позолоченим сріблом. Тоненькі вузенькі плискуваті дротики обвивали шовкову нитку (жовту під золото, білу під срібло) так, що складалось враження рівної суцільної металевої нитки [17, 55]. Такі золочені нитки стали називати "золотними" і звідси назва "золотне шитво". Поряд з волоченими (витягнутими) нитками в золотному шитві застосовуються прядені нитки, скань, біть, каністель, трунцал. Вони всі менш вартісні по ціні в порівнянні з натуральними золотими нитками, але набагато дорожчі від усіх інших. В теперішній час золотні і срібні нитки мають різний ґатунок і багато виробників, але вони найдорожчі по виготовленню і найцінніші в використанні.

Наукова новизна. В статті вперше відображено використання золотного шитва у світському житті. Розкрито значення термінів "гаптування" і "золотне шитво".

Висновки. В Україні гаптувальне мистецтво срібними і золотними нитками було поширене і популярне в народній творчості. Значна кількість уцілілих пам'яток вишивок золотними і срібними нитками свідчить про високий мистецький рівень гаптувальниць, художнє бачення, тонкий смак, досконале майстерне володіння складними різноманітними техніками. Вишивальниці в своїх роботах вміло використовували елементи різновидних орнаментів, зберігаючи основні принципи традиційної народної вишивки. На основі різного трактування низка вчених дійшла думки, що в українському вишивальному мистецтві словосполучення "золотне шитво" ідентичне значенню слова "гаптування" і може взаємозамінюватись.

Література

1.Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.Антонович. – Львів: Світ, 1992.-273 с.

2.Бабушкина Н. В. Золотое шите / Н.Бабушкина. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 64 с. ил.

3.Берладіна К.А. Матеріали з історії українського образотворчого гаптування (короткий нарис зміни стилістичних форм та технічних засобів з середини XVII до XX ст.) // Наукові записки науково-дослідчої кафедри історії української культури. Харків, 1927. – Т. 6. – С. 389-411.

4.Великий тлумачний словник сучасної української мови. – Київ-Ірпінь: Перун, 2004.

5.Великий тлумачний словник української мови. Бібліотека державної мови. – Харків: Фоліо, 2005.

6.Вишивка козацької старшини XVII—XVIII ст. // Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського. – Київ: РОДОВІД, 2001 – 200 с., іл.

7.Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1. – Львів: Афіша, 2000. – 364 с.

8.Энциклопедический словарь, Т.XXXIX. Брокгаузъ Ф. А. (Лейпциг), Ефронь И.А. (С.-Петербург). – С.-Петербург, 1903. – 597 с.

9.Етимологічний словник української мови у 7 т. – Київ: Наукова думка, 1982-2006. – (Серія "Словники України"). – Т. 1. – 2003. – С.469.

10.Этимологический словарь русского языка. Т. 2. – М.: Издательство Московского университета, 1975.

11.Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського . – Т. 2: Мистецтво XVII—XVIII ст. – К., 2007. – 336с.

12.Кара-Васильєва Т. В. Українське літургійне шитво XVII—XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика / Т.Кара-Васильєва. – Львів: Свічадо, 1996. – 231с.

13.Кара-Васильєва Т. В. Шедеври церковного шитва України (XII-XX століття)/ Т.Кара-Васильєва. – Київ: Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000.- 95 с.: фотоіл.

14.Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. – 2-е изд., испр. и доп. / Н. Кондаков. – Москва: Наука,1975. – С.409.

15.Логвин Г. Вишивання і гаптування. Історія українського мистецтва : у 6 т. Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. / Г.Логвин. – Київ, 1967. – С.400-413.

16.Новицька М. Гаптування в Київській Русі (За матеріалами розкопок на території УРСР)/ М. Новицька // Археологія. – 1965. – Т.XVIII. – С.24-38.

17.Новицька М. Датовані єпитрахилі Лаврського музею 1640—1743 рр./ М.Новицька // Український музей. – Київ, 1927. – Зб. 1. – С. 53—70.

18.Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури. Київ: Вид. дім "Києво-Могилян. Акад.", 2005. – 304 с.

19.Пасічний А. Образотворче мистецтво. Словник-довідник/А.Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003.

20.Русско-украинский и украинско-русский словарь. – Київ: Радянська школа, 1990. 560 с.

21.Словник української мови : в 4 т. НАН України, Ін-т укр. мови. – Київ: Наук. думка, 1996. – Т. 1 : (Ф – Ж). – С. 272.

22.Словник української мови : в 11 т., Т. 2. – Київ: Наук. думка, 1971. – С. 28.

23.Українське гаптування та вишивка XVI—XVIII ст. // В зібранні Києво-Печерського історико-культурного заповідника. – Київ: Мистецтво, 1975. – 20с.

References

1. Antonovich,Y.A. (1992). Arts and crafts. Lviv: Svit [in Ukrainian].

2. Babushkina, N.V (2003). Golden sewing. Moscow: OLMA-PRESS [in Russian].

3. Berladina, K.A. (1927). Materials on the history of Ukrainian fine art (short essay on the changing of stylistic forms and technical means from the middle of the 17th to the 20th centuries). Scientific notes of the research department of the history of Ukrainian culture. Kharkiv [in Ukrainian].

4. A great explanatory dictionary of modern Ukrainian language. (2004). Kiev. Irpen: Perun [in Ukrainian].

5. A great explanatory dictionary of the Ukrainian language. Library of the State Language. (2005). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

6. Lace of the Cossack elder of the seventeenth and eighteenth centuries. (2001). Catalog of the collection of the Chernihiv Historical Museum named after. V. V. Tarnovsky. Kyiv: RODOVID [in Ukrainian].

7. Decorative and applied arts. Dictionary. T. 1. (2000). Lviv: Afisha [in Ukrainian].

8.Encyclopedic Dictionary, T.XXXIX. (1903). Brockhaus F. A. (Leipzig), Efron I. A. (St. Petersburg). St. Petersburg [in Russian].

9. Etimologic dictionary of the Ukrainian language in the 7th t. T. 1 (2003). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

10. Ethymological dictionary of the Russian language. T. 2. (1975). The publishing house of the Moscow University [in Russian].

11. History of Decorative Art of Ukraine: 5 t. / NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M. T. Rylsky. T. 2: Art of the seventeenth and eighteenth centuries. (2007) [in Ukrainian].

12. Kara-Vasilieva, T. V. (1996). Ukrainian liturgical sewing of the seventeenth and eighteenth centuries. Iconography, typology, stylistics. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

13. Kara-Vasilieva, T. V. (2000). Masterpieces of the Church Stitch of Ukraine (XII-XX centuries). Kyiv: Information and Publishing Center of the Ukrainian Orthodox Church [in Ukrainian].

14. Kondakov, N.I. (1975). Logical dictionary-reference book. 2nd ed., Corrected. and add Moscow: Nauka [in Russian].

15. Logvin, G. (1967). Embroidery and harping. History of Ukrainian Art: 6 tons. Art of the XIV first half of the seventeenth century. Kyiv [in Ukrainian].

16. Novitskaya, M. (1965). Hupation in the Kievan Rus (Based on the materials of excavations on the territory of the Ukrainian SSR) Archeology [in Ukrainian].

17. Novitskaya, M. (1927). Dated epitrashiles of the Lavra Museum 1640 – 1743 biennium Ukrainian Museum. Kyiv [in Ukrainian].

18. Pavlenko, S. (2005). Ivan Mazepa as a builder of Ukrainian culture. Kyiv: Publ. house of "Kyiv-Mohyla." Acad. " [in Ukrainian].

19. Pasichny, A. (2003). Fine Arts. Dictionary – Directory. Ternopil: Navchalna Knyga Bogdan [in Ukrainian].

20. Russian-Ukrainian and Ukrainian-Russian dictionary. (1990). Kyiv: Radianska Shkola [in Ukrainian].

21. Ukrainian-language dictionary: in 4 toms of the National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian languages. (1996). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].

22. Dictionary of the Ukrainian language: 11 vol., T. 2. (1971). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].

23. Ukrainian haptation and embroidery XVI – XVIII centuries. At a meeting of the Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve. (1975). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017 р.

УДК 781.68+786.2

Лю Фань
аспирант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского
lufanukraine@gmail.com

"ПЕНИЕ НА ФОРТЕПИАНО" КАК ОБРАЗ ИНСТРУМЕНТА

Цель работы. В статье выявляется сущность традиции "пения на фортепиано" как одного из важнейших образов инструмента в истории его развития. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза, историческом, сравнительном и системном методах гносеологии. **Научная новизна** состоит в рассмотрении многовековой традиции "пения на фортепиано" как особого образа инструмента, а также в исследовании факторов появления, развития и неизменной актуальности данного образа фортепиано. **Выводы.** Представления о фортепиано как о певучем инструменте подтверждают категориальный потенциал понятия "образ инструмента". В реализации "пения на фортепиано" главным является мысленная экстраполяция концепта голоса, как наиболее выразительного орудия в музыкально-звуковом арсенале человека, на противоположные по своим физическим свойствам возможности фортепиано. Иллюзия "пения на фортепиано", для создания которой требуются усилия и композитора, и исполнителя, и слушателя, является одним из самых интересных, многозначных и продуктивных "образов инструмента" в истории музыкального искусства.

Ключевые слова: пение на фортепиано, образ инструмента, звуковой образ фортепиано, звукоизвлечение, интонирование.

Лю Фань, *аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

"Спів на фортепіано" як образ інструмента

Мета. У статті виявлено сутність традиції "співу на фортепіано" як одного з найважливіших образів інструмента в історії його розвитку. **Методологія** дослідження базується на методах елементарно-теоретичного та структурно-генетичного аналізу і синтезу, історичному, порівняльному та системному методах гносеології.

© Лю Фань, 2017

8.Encyclopedic Dictionary, T.XXXIX. (1903). Brockhaus F. A. (Leipzig), Efron I. A. (St. Petersburg). St. Petersburg [in Russian].

9. Etimologic dictionary of the Ukrainian language in the 7th t. T. 1 (2003). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

10. Ethymological dictionary of the Russian language. T. 2. (1975). The publishing house of the Moscow University [in Russian].

11. History of Decorative Art of Ukraine: 5 t. / NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. M. T. Rylsky. T. 2: Art of the seventeenth and eighteenth centuries. (2007) [in Ukrainian].

12. Kara-Vasilieva, T. V. (1996). Ukrainian liturgical sewing of the seventeenth and eighteenth centuries. Iconography, typology, stylistics. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

13. Kara-Vasilieva, T. V. (2000). Masterpieces of the Church Stitch of Ukraine (XII-XX centuries). Kyiv: Information and Publishing Center of the Ukrainian Orthodox Church [in Ukrainian].

14. Kondakov, N.I. (1975). Logical dictionary-reference book. 2nd ed., Corrected. and add Moscow: Nauka [in Russian].

15. Logvin, G. (1967). Embroidery and harping. History of Ukrainian Art: 6 tons. Art of the XIV first half of the seventeenth century. Kyiv [in Ukrainian].

16. Novitskaya, M. (1965). Hupation in the Kievan Rus (Based on the materials of excavations on the territory of the Ukrainian SSR) Archeology [in Ukrainian].

17. Novitskaya, M. (1927). Dated epitrashiles of the Lavra Museum 1640 – 1743 biennium Ukrainian Museum. Kyiv [in Ukrainian].

18. Pavlenko, S. (2005). Ivan Mazepa as a builder of Ukrainian culture. Kyiv: Publ. house of "Kyiv-Mohyla." Acad. " [in Ukrainian].

19. Pasichny, A. (2003). Fine Arts. Dictionary – Directory. Ternopil: Navchalna Knyga Bogdan [in Ukrainian].

20. Russian-Ukrainian and Ukrainian-Russian dictionary. (1990). Kyiv: Radianska Shkola [in Ukrainian].

21. Ukrainian-language dictionary: in 4 toms of the National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian languages. (1996). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].

22. Dictionary of the Ukrainian language: 11 vol., T. 2. (1971). Kyiv: Nauka [in Ukrainian].

23. Ukrainian haptation and embroidery XVI – XVIII centuries. At a meeting of the Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve. (1975). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2017 р.

УДК 781.68+786.2

Лю Фань
аспирант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского
lufanukraine@gmail.com

"ПЕНИЕ НА ФОРТЕПИАНО" КАК ОБРАЗ ИНСТРУМЕНТА

Цель работы. В статье выявляется сущность традиции "пения на фортепиано" как одного из важнейших образов инструмента в истории его развития. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза, историческом, сравнительном и системном методах гносеологии. **Научная новизна** состоит в рассмотрении многовековой традиции "пения на фортепиано" как особого образа инструмента, а также в исследовании факторов появления, развития и неизменной актуальности данного образа фортепиано. **Выводы.** Представления о фортепиано как о певучем инструменте подтверждают категориальный потенциал понятия "образ инструмента". В реализации "пения на фортепиано" главным является мысленная экстраполяция концепта голоса, как наиболее выразительного орудия в музыкально-звуковом арсенале человека, на противоположные по своим физическим свойствам возможности фортепиано. Иллюзия "пения на фортепиано", для создания которой требуются усилия и композитора, и исполнителя, и слушателя, является одним из самых интересных, многозначных и продуктивных "образов инструмента" в истории музыкального искусства.

Ключевые слова: пение на фортепиано, образ инструмента, звуковой образ фортепиано, звукоизвлечение, интонирование.

Лю Фань, *аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

"Спів на фортепіано" як образ інструмента

Мета. У статті виявлено сутність традиції "співу на фортепіано" як одного з найважливіших образів інструмента в історії його розвитку. **Методологія** дослідження базується на методах елементарно-теоретичного та структурно-генетичного аналізу і синтезу, історичному, порівняльному та системному методах гносеології.

© Лю Фань, 2017

Наукова новизна полягає в розгляді багатовікової традиції "співу на фортепіано" як особливого образу інструмента, а також в дослідженні факторів появи, розвитку і незмінної актуальності даного образу фортепіано. **Висновки**. Уявлення про фортепіано як про співучий інструмент підтверджують категоріальний потенціал поняття "образ інструмента". У реалізації "співу на фортепіано" головним є уявна екстраполяція концепту голосу, як найвиразнішого засобу в музично-звуковому арсеналі людини, на протилежні за своїми фізичними властивостями можливості фортепіано. Ілюзія "співу на фортепіано", для створення якої потрібні зусилля і композитора, і виконавця, і слухача, є одним з найцікавіших, багатозначних і продуктивних "образів інструмента" в історії музичного мистецтва.

Ключові слова: спів на фортепіано, образ інструмента, звуковий образ фортепіано, звуковидобування, інтонування.

Lu Fan, *postgraduate of P. Tchaykovsky National Music Academy of Ukraine*

"The singing on the piano" as an image of the instrument

Purpose of the research. The article deals with the tradition of "singing on the piano" and reveals its essence as one of the most important images of the instrument in the history of its evolution. **Methodology.** The research methodology is based on the methods of elementary theoretical and structural-genetic analysis and synthesis, historical, comparative and systemic methods of epistemology. **Scientific novelty**. Scientific novelty of this study lies in considering the centuries-old tradition of "singing on the piano" as a special image of the instrument, as well as in studying the factors of appearance, development and constant relevance of this image of the piano. **Conclusions.** The representation of the piano as a melodious instrument confirms the categorial potential of the concept of "image of the instrument". In the realization of "singing on the piano" the main thing is the implicit extrapolation of the concept of voice, this the most expressive tool in the musical and sound arsenal of man, on the opposite to voice in their physical properties possibilities of the piano. The illusion of "singing on the piano" creation of which requires the efforts of composer, performer and listener is one of the most interesting, meaningful and productive "images of instrument" in the history of musical art.

Key words: singing on the piano, image of instrument, sound image of piano, sound production, intonation.

Актуальность темы исследования. Понятие "образ инструмента" активно разрабатывается современной музыковедческой мыслью. Особенно часто и плодотворно оно применяется по отношению к фортепиано – одному из самых популярных музыкальных инструментов. Среди наиболее фундаментальных работ, посвященных исследованию "образа фортепиано", следует назвать труды Л. Гаккеля [1] и Н. Рябухи [16]. Л. Гаккель анализирует образы (звуковые образы) инструмента в творчестве различных композиторов XX века, национальные образы фортепиано, а также более общие "иллюзорно-романтический" и "ударно-беспедальный" образы. Н. Рябуха рассматривает трансформации звукового образа фортепиано в контексте звукового образа мира, "универсальным средством отражения" которого, по мысли исследовательницы, и есть фортепиано [16, 398]. Анализируя всю эволюцию звукового образа фортепиано, Н. Рябуха предлагает его классификацию на основе соответствия основным историко-стилевым музыкальным эпохам. Исследовательница выделяет классицистский, романтический, постромантический и авангардный звуковые образы фортепиано. Как мы видим, история фортепианного искусства предоставляет широкое поле для выявления различных образов инструмента.

Несмотря на ударную природу звукоизвлечения инструмента и его темперированность, в фортепианной педагогике и исполнительском искусстве чрезвычайно широко распространено представление о фортепиано как о певучем инструменте. Этим парадоксом обосновывается цель настоящего исследования – выявить сущность традиции "пения на фортепиано" как одного из важнейших образов инструмента в истории его развития.

Изложение основного материала. Относительная легкость в получении звука, наглядность инкорпорированной в строение клавиатуры темперированной интервальной системы[1], а также многоголосность, позволяющая воспроизвести фактуру любой сложности, обеспечили фортепиано главенствующее место в музыкальной педагогике, в аматорском и профессиональном музицировании[2]. Равномерная темперация определила, по мнению А. Малинковской, "путь развития фортепиано как инструмента музыки. Способность слухомышления пианиста к некоему высотно-тембровому обобщению звучания <…> позволила фортепианному искусству осуществить историческую миссию носителя и проводника музыкальной культуры, а фортепиано стать полномочным представителем всего многозвучного инструментального мира и самой музыки" [13, 49].

В то же время легкость добывания звука парадоксально становится трудностью при постановке педагогом цели добиться от ученика художественного результата, так как "фортепиано само по себе нисколько не помогает ребенку ощутить, познать и услышать, как создается музыкальный звук и какие имеются возможности для того, чтобы <…> вдохнуть в него жизнь, оживить его" [1, 231]. Задача воспитания живого исполнительского слуха, преодоления имманентной ударности и дискретности инструмента (как в высотной, так и в ритмической плоскостях), задача обучения тому, что называется интонированием, является краеугольным камнем фортепианной педагогики.

Отметим, однако, что мы трактуем "интонирование" не только в узко исполнительском смысле как "процесс осмысленно-выразительной реализации музыки" [13, 57]. Вслед за В. Москаленко, мы понимаем под "интонированием" то ""творческое действие, то качество становления музыкальной мысли, которое приводит к ее кристаллизации в "интонацию", в звуковую реалию. Интонирование – это психологический процесс самого "производства" музыкальной мысли" [14, 15]. Затрудненное звуковысотной дискретностью инструмента воспитание интонирования при обучении игре на фортепиано ставило и ставит перед педагогами сверхзадачу, исторически оформившуюся в идею "пения на фортепиано" как необходимого качества профессионального, художественно ценного исполнения.

Одной из "замечательных традиций русского и мирового музыкального искусства" называет "пение" на фортепиано А. Алексеев. Цитируя Б. Асафьева, известный методист указывает на многомерность представлений о пении на фортепиано, которое "нельзя сводить лишь к достижению напевности звука. Это понятие органически включает в себя одухотворенность исполнения, "поиски в инструментах выразительности и тепла, свойственных человеческому голосу"" [1, 77]. Одно из первых и наиболее значительных для последующей истории фортепианной педагогики указаний на необходимость достижения певучего исполнения находим в знаменитом пояснении И.-С. Баха к сборнику инвенций и симфоний: "Искреннее наставление, посредством коего любителям клавира <...> указывается ясный способ не только <...> получать хорошие [мелодические] изобретения, но и хорошо оные проводить, а более всего – обрести напевную манеру игры и, вместе с тем, вкус к композиции" [8, 139].

Представление о фортепиано как о певучем инструменте, однако, входит в противоречие с его реальными выразительными возможностями а, иногда, и с музыкальной тканью интерпретируемых произведений. Американский композитор Нед Рором называет фортепиано наименее выразительным из всех музыкальных инструментов: "Если измерять выразительность в процентном соотношении к человеческому голосу (этой изначальной вибрирующей силе и совершенному критерию), фортепиано – как бы на нем не играли: вели смычком, дули, стучали – настолько далеко от сопрано, насколько это возможно" [20, 137].

Тем не менее, идея "пения на фортепиано" как олицетворения выразительной игры стимулировала пианистов к огромным усилиям по преодолению ударно-дискретной природы звучания инструмента. Само изобретение инструмента в Италии в начале XVIII века А. Лёссер связывает с тем, что "итальянские мастера были заинтересованы заставить инструменты "петь"" [19, 34]. Деятельность Кристофори[3] совпала по времени с расцветом производства струнных инструментов, с золотым веком итальянских скрипичных мастеров, прежде всего Страдивари. Очевидно, что итальянцы "хотели встроить способность к "выразительности" (т. е. к пению. – Л. Ф.) даже в клавишный инструмент" [19, 34].

Отметим, однако, что идея придания клавиру певучих свойств волновала мастеров музыкальных инструментов и до и после изобретения фортепиано: начиная с Леонардо да Винчи вплоть до начала XX века. В качестве примеров смычковых клавиров П. Зимин приводит инструмент Ле Вуара (1742), clavecin harmonique Гюбнера и Пуло (1801), гармонихорд Кауфмана (1809), piano-violon (1865) и piano quatuor (1873) Боде [9, 102]. Несмотря на неудачи попыток преодоления прерывистости звучания в фортепианостроении, борьба с дискретной клавишностью за непрерывную певческую выразительность, достижению которой способствовала динамическая многоступенчатая амплитуда инструмента, образовывала на протяжении практически всего его существования "raison d'être" фортепианного исполнительства.[4] Так, в предисловии к сборнику транскрипций с красноречивым названием "Искусство пения в применении к фортепиано" один из лучших представителей "блестящего стиля" первой половины XIX века Сигизмунд Тальберг призывает пианистов ""петь грудью", используя все возможности инструмента (beaucoup demander a l'instrument)" [1, 127]. Не менее убедителен и опубликованный спустя более чем сто лет в книге "Об искусстве фортепьянной игры" совет выдающегося исполнителя и педагога Генриха Нейгауза "всеми силами и, несмотря на все препятствия, <…> добиваться пения, пения и пения" [15, 163].

Следование требованиям "пения на фортепиано" побуждало пианистов искать особые приемы звукоизвлечения. Резюмируя эти поиски, Г. Коган утверждает, что "певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее – нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва "нащупать" ее поверхность, "прижаться", "приклеиться" к ней не только пальцем, но и – через посредство пальца – всей рукой, всем телом, и затем, не "отлипая" от клавиши, непрерывно ощущая, "держа" ее на кончике (точнее, на "подушечке") "длинного", словно от локтя или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не "погрузится" в клавиатуру до отказа, до "дна" – таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч" [10, 23].

В то же время многие пианисты отрицают первостепенное значение манеры прикосновения для достижения певучего звука. Так, например, Ч. Розен полагает, что "певучий звук на фортепиано

достигается не инструментом, но тем, как он используется для специфичной музыкальной фразы, и это использование не механическое и не является вопросом техники: оно всегда требует чувства музыки" [21, 24]. При этом, следует заметить, американский пианист признает физиологическое и психологическое значение свободного давления руки и мягкого прикосновения для создания условий реализации пианистом своего слышания фразы и звучания [21, 26-27]. А Г. Коган признает, что главное, отчего зависит "фортепианное пение", – "не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки" [10, 26], хотя в основу умения спеть на фортепиано мелодическую фразу украинско-русский пианист и теоретик ставит все-таки движения пианистического аппарата, описываемые физиологической по своей сути метафорой "дыхание руки".

Нельзя не упомянуть и совершенно противоположный взгляд на певучую трактовку инструмента, основанный на несоответствии "стаккатной природы инструмента" с традицией "пения на фортепиано". Его выразителем стал выдающийся итальянский пианист и композитор Ферруччо Бузони, выступавший против погони за "связным идеалом": "Среди музыкантов существовал (и существует еще) ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении, будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому весьма произвольно выдвинутому исполнительскому образцу" [11, 70].

Мы, однако, сомневаемся в "произвольности" данного исполнительского образца и соответствующего звукового образа-идеала фортепиано, в формировании которых, по нашему мнению, участвовали многие объективные социально-культурные факторы как музыкального, так и внемузыкального толка, такие, например, как речевая интонация – эта, по Б. Асафьеву, "ветвь одного звукового потока" с чисто музыкальной интонацией [3, 7]. Так, О. Безбородько полагает, что "различия в исполнительском понимании напевности на протяжении XVIII–XIX веков обусловливались опосредованным через вокальное искусство влиянием национальной речевой интонации. <…> Современное понимание напевности в фортепианной игре, связанное, в первую очередь, с легатным исполнением, полностью установилось лишь в романтическую эпоху под воздействием утвердившегося во всей Европе стиля пения bel canto, в основе которого лежит итальянская речевая интонация" [5, 220]. Исследуя специфический для русского и украинского исполнительства и музыковедения феномен интерпретации некоторых баховских произведений как родственных славянскому фольклору, украинский музыковед приходит к выводу о том, что "долгая жизнь данной традиции в русской и украинской фортепианных школах" также объясняется влиянием "родной речевой интонации на интонирование <…> исполнителя, слушателя или музыковеда" [6, 231].

Об актуальности в наше время представления о фортепиано как о певучем инструменте не только среди исполнителей привычного, ассоциирующегося в первую очередь с "пением на фортепиано", романтического репертуара, но и для современных композиторов свидетельствует название фортепианной пьесы Игоря Щербакова "Piano Gesang"[5]. В ней украинский композитор, выстраивая звуковысотный материал произведения на основе своеобразной серийной техники[6], реконструирует близкий ему образ певучего фортепиано, утрачиваемый, по мнению И. Щербакова, современным пианизмом. Как пишет сам композитор в аннотации к "Piano-gesang", "современный пианизм с его почти совершенной выверенностью каждого звука, “перле” и технической отделкой звукоизвлечения и беглости такого уровня, что 40 лет назад ему и не снилось, утратил ту высокую духовность и свободу, которую давало нейгаузовско-рахманиновско-оборинское “пение на фортепиано”" [17]. Название пьесы и слова ее автора не оставляют сомнения в том, что для современного украинского композитора "пение на фортепиано" представляет собой образ инструмента, образ не только "звучащий", но и охватывающий более широкое семантическое поле образ-идеал, который включает в себя ностальгическое ощущение тоски за "тем высоким, что мы теряем (вместе с фортепианным пением) вообще в искусстве – в его современной слишком технологизированной отделке" [17].

Научная новизна настоящего исследования состоит в рассмотрении многовековой традиции "пения на фортепиано" как особого образа инструмента, а также в исследовании факторов появления, развития и продолжающейся актуальности данного образа фортепиано.

Выводы. Представления о фортепиано как о певучем инструменте, по нашему мнению, как нельзя лучше подтверждают категориальный потенциал понятия "образ инструмента". Образ фортепиано как певучего инструмента неотделим от реального звучания, тембра фортепиано. Парадокс, однако, заключается в том, что эти качества инструмента, обусловленные его конструкцией и физическими свойствами, не играют основную роль в реализации "пения на фортепиано", скорее они становятся препятствием для нее. Главным же является мысленная экстраполяция концепта голоса, как наиболее выразительного орудия в музыкально-звуковом арсенале человека, на противоположные по

своим физическим свойствам возможности фортепиано. Многозвучность фортепиано, богатство его динамических возможностей облегчало и стимулировало мысленное сращение его звучания со звучанием человеческого пения, выступавшего в качестве звукового идеала эпохи появления и расцвета инструмента. По мнению Уильяма Болкома, фортепиано – это инструмент иллюзии. Американский композитор поясняет, что "хорошее фортепиано, с хорошим пианистом, может заставить слушателя представить вокальную или инструментальную линию посредством нюансировки и тщательного рубато мелодии, хотя на самом деле все, что мы слышим, будет лишь последовательностью толчков – наш мозг создаст иллюзию" [18, 148]. Иллюзия "пения на фортепиано", для создания которой требуются усилия и композитора, и исполнителя, и слушателя, является одним из самых интересных, многозначных и продуктивных "образов инструмента" в истории музыкального искусства.

Примечания

[1] Несмотря на то, что фортепианная (клавирная) клавиатура сформировалась уже в начале XVIII века, попытки ее усовершенствования продолжались и в течение XIX столетия. Исследователь истории развития инструмента П. Зимин упоминает хроматические клавиатуры И. Хюбша (1784), д-ра Краузе (1810), В. А. Лунна (1843), П. Янко (1887). Их изобретатели исходили "из соображений хроматического и энгармонического расположения клавиш, которое делало бы аппликатуру в различных гаммах и тональностях более однообразной и удобной и устраняло бы гегемонию гаммы до мажор" [9, 134]. В XX веке попытки создания четвертитонового фортепиано предпринимались, в частности русским композитором Иваном Вышнеградским.

[2] Подтверждение этого положения находим в интервью известного современного пианиста Николая Луганского. Музыкант откровенно признается в причинах своего детского выбора инструмента: "Играть на рояле легче, нет такого страшного подготовительного этапа, как на других инструментах, на скрипке, например. <…> я видел скрипку, пытался из нее что-то извлечь, а на рояле у меня получалось сыграть почти все мелодии, которые я хотел. Я ставил ноты и некоторые сонаты Бетховена мог исполнить практически сразу, а что касается скрипки, то около года надо учиться, как ее держать и прижимать к подбородку. Поэтому у меня не было сомнений, какой инструмент выбрать" [12, 9 10].

[3] Бартоломео Кристофори ди Франческа (1655-1731) – изготовитель музыкальных инструментов, изобретатель и конструктор первых фортепиано (1700).

[4] Заметим, что относительно меньшую популярность инструментов Кристофори на их родине, по сравнению с более северными европейскими странами, А. Лёссер объясняет именно тем, что для итальянцев выразительные достоинства ранних фортепиано "блекли по сравнению с теплотой и вибрацией человеческого голоса или струнных инструментов" [19, 35].

[5] В русском оригинале названия значение для композитора образа фортепиано как певучего инструмента еще более подчеркивается аллитерационной игрой слов "Пиано-пение".

[6] Сам композитор называет ее "серийной алеаторикой".

Література

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – К. : Музична Україна, 1974. – 163, [1] с.

2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. –3-е изд., доп. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.

3. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1965. – 135, [1] с.

4. Баренбойм Л. За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. Баренбойм. – Л. : Советский композитор, 1989. – 368 с.

5. Безбородько О. Особенности и эволюция певучей трактовки клавишных инструментов от И. С. Баха к романтикам / Олег Безбородько // Київське музикознавство : Культурологія та мистецтвознавство. – К., 2005. – Вип. 18. – С. 211–221.

6. Безбородько О. "Русские" фуги И. С. Баха / Олег Безбородько // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 225–232.

7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. –2 е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.

8. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. В. Ерохина. – М. : Музыка, 1980. – 271 с.

9. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 216 с.

10. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 204 с.

11. Коган Г. Ферруччо Бузони : пианист / Г. М. Коган. – 2-е изд., доп. – М. : Советский композитор, 1971. – 232 с.

12. Луганский Н. Иногда играть на плохом рояле легче : [интервью] / Николай Луганский ; [беседу вела Антонида Кузнецова] // Музыкальные инструменты : ежеквартальный журнал. – М. : 2004. – № 4. – С. 8–15.

13. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента : искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 381, [3] с. : нот.

14. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : к проблеме анализа : исследование / В. Г. Москаленко. – К. : Музінформ, 1994. – 157 с.

15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1961. – 320 с.

16. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Рябуха Наталія Олександрівна. – Х., 2017. – 456 с.

17. Щербаков І. Хочу сказати пару слів про "Піано-Гезанг" / Ігор Щербаков. – [Рукопис].

18. Bolcom W. Song and Dance : The American Way of Pianism / William Bolcom // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 143–161.

19. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.

20. Rorem N. Beyond Playing : A Composer's Life with the Piano / Ned Rorem // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 115–141.

21. Rosen Ch. Piano Notes : The World of the Pianist / Charles Rosen. – New York : The Free Press, 2002. – 256 p.

References

1. Alekseyev, A. (1974). From the history of the piano pedagogy: manuals for playing the key-string instruments (from the Renaissance to the middle of XIXth century): reader. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].

2. Alekseyev, A. (1978). Piano teaching methodology. Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Asafyev, B. (1965). Speech intonation. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Barenboym, L. (1989). For half a century: essays, articles, materials. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

5. Bezborodko, O. (2005). Features and evolution of the melodious interpretation of keyboard instruments from J. S. Bach to Romantics. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetstvoznavstvo (issue 18), (pp. 211–221). Kyiv: [in Russian].

6. Bezborodko, O. (2005). The "Russian" fugues of J. S. Bach. Naukovyy visnyk of the NMAU (issue 48), (pp. 225–232). Kyiv: [in Russian].

7. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

8. Documents of the life and work of J. S. Bach (1980). H.-J. Schulze (Eds.), V. Yerokhin (Transl.). Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Zimin, P. (1968). The history of the piano and its predecessors. Moscow: Muzyka [in Russian].

10. Kogan, G. (2004). The work of a pianist. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

11. Kogan, G. (1971). Ferruccio Busoni: pianist. Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].

12. Lugansky, N. (2004). Sometimes playing a bad piano is easier: [interview]. Muzykalnyye instrumenty (issue 4), (pp. 8–15). Moscow: [in Russian].

13. Malinkovskaya, A. (2005). Class of the main musical instrument: the art of piano intonation. Moscow: VLADOS [in Russian].

14. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation: to the problem of analysis: research. Kyiv: Muzinform [in Russian].

15. Neygauz, G. (1961). On the art of piano playing: teacher's notes. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izd-vo [in Russian].

16. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in the piano culture: an ontological and sonological approach. Doctor's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].

17. Shcherbakov, I. (without year). I want to say a couple of words about "Piano-Gesang". Manuscript: [in Ukrainian].

18. Bolcom, W. (1981). Song and Dance: The American Way of Pianism. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 143–161). New York: Holt, Reinhart and Winston.

19. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. New York: Simon and Schuster.

20. Rorem, N. (1981). Beyond Playing: A Composer's Life with the Piano. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 115–141). New York : Holt, Reinhart and Winston.

21. Rosen, Ch. (2002). Piano notes: the world of the pianist. New York: The Free Press.

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.

УДК 78.071.1(436):159.928]:316.7

Ляшенко Лідія Леонідівна
аспірантка кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
Lidiya_Lyashenko@ukr.net

ФЕНОМЕН ТАЛАНТУ ТА САМОАКТУАЛІЗАЦІЯ: СПІВВІДНОШЕННЯ ПОНЯТЬ (на прикладі постаті Еріха Корнгольда)

Мета роботи – порівняти риси обдарованості/таланту/геніальності та особистості, яка самоактуалізується, на прикладі постаті Е. Корнгольда задля з'ясування того, чи можна вважати митця особою, що самоактуалізувалася. **Методологічною** основою дослідження стали методи порівняння, узагальнення досліджуваної проблеми та метод біографізму, за допомогою якого проілюстровано характеристики та риси обдарованих людей у конкретних ситуаціях на прикладах фактів із життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології порушується питання співвіднесення понять талант та самоактуалізація на прикладі конкретної постаті – Е. Корнгольда. Завдяки цьому досвіду теоретичні напрацювання виводяться у площину практичного застосування. **Висновки**. Проведений аналіз характеристик австрійського митця дає право стверджувати, що Е. Корнгольд є особистістю, що не лише успішно реалізувала свій творчий потенціал, а й успішно самоактуалізувалася у житті.

Ключові слова: феномен таланту, риси обдарованості/таланту/геніальності, характеристики особистості, яка самоактуалізується, метод біографізму, Е. Корнгольд.

Ляшенко Лидия Леонидовна, *аспирантка кафедры культурологии и культурных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Феномен таланта и самоактуализация: соотношение понятий (на примере личности Эриха Корнгольда)

Цель работы. В исследовании сопоставлено черты одаренности/таланта/гениальности и самоактуализирующейся личности на примере личности Э. Корнгольда для выяснения того, можно ли считать композитора самоактуализирующейся личностью. **Методологичной** основой являются методы сравнения, обобщения исследуемой проблемы и метод биографизма, с помощью котрого проиллюстрированы характеристики и черты одаренных людей в конкретних ситуациях на основе фактов жизненного и творческого пути Э. Корнгольда. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в украинской культурологии поднимается вопрос соотношения понятий талант и самоактуализация на примере конкретной фигуры – Э. Корнгольда. Благодаря этому опыту теоретические наработки выводятся в плоскость практического применения. **Выводы.** Предложенный анализ характеристик австрийского композитора дает право утверждать, что Э. Корнгольд является личностью, которая не только успешно реализовала свой творческий потенциал, но и успешно самоактуализировалась в жизни.

Ключевые слова: феномен таланта, черты одаренности/таланта/гениальности, характеристики самоактуализирующейся личности, метод биографизма, Э. Корнгольд.

Lyashenko Lidiya, *Postgraduate, department of cultural studies and cultural projects, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Phenomenon of talent and self-actualization: correlation of concepts (through the example of personality of Erich Korngold)

The purpose of the work. The research compares the lines of gift/talent/genius and self-actualizing person on the example of figure of E. Korngold to find whether it is possible to consider an artist a self-actualizing person. **Methodology** of the research consists of comparison, generalization of the problems under study and method of biographysm, by which descriptions and lines of gifted people are illustrated in concrete situations, using the facts of the course of life and creative development of E. Korngold. The **scientific novelty.** For the first time in Ukrainian cultural studies the problem of correlation of concepts of talant and self-actualization through the example of a concrete figure – E. Korngold – is posed in the article. Due to this experience theoretical works move to the plane of practical application. **Conclusions**. The offered analysis of descriptions of Austrian artist allows to assert that E. Korngold is a personality who not only successfully realized his creative potential, but also is successfully self-actualized in life.

Keywords: phenomenon of talent, line of gift/talent/genius, descriptions self-actualizing person, method of biographysm, E. Korngold.

Актуальність теми дослідження. Одним з найбільш плідних способів вивчення феномена таланту, на наше переконання, є його аналіз на прикладі конкретної постаті, що даватиме, з одного боку, достатньо матеріалу для теоретичних висновків, а з іншого – дозволить перейти від теоретичних

© Ляшенко Л. Л., 2017

припущень та міркувань у площину реально існуючих фактів та практичного застосування отриманих результатів. Саме тому у статті ми будемо використовувати висновки наших попередніх досліджень стосовно феномена таланту та самоактуалізації під час аналізу постаті австрійського композитора, виконавця, диригента, автора обробок оперет та одного із засновників класичного саундтреку у Голівуді у 30-40-і рр. ХХ ст. – Еріха Вольфганга Корнгольда (1897-1957). Ця постать обрана нами невипадково, адже, вивчивши детально факти життєвого та творчого шляху митця, стає очевидним, що рівень його обдарування можна віднести до рангу таланту (творча спадщина митця розглядається багатьма теоретиками як національне надбання) з потенційними можливостями руху до загальносвітового визнання, що є критерієм геніальності. Близьким, але не тотожним, як ми зазначали у попередніх дослідженнях, до поняття талант є термін американського психолога Абрахама Маслоу (1908-1970) самоактуалізація, за допомогою якого вчений намагався осягнути специфіку психології тих людей, поведінка, емоційна, мотиваційна та ціннісна сфера яких є якісно іншими, порівняно із звичайними людьми. Окрім того, А. Маслоу, аналізуючи особистостей, що самоактуалізуються, виокремив найважливіші характеристики, більшість з яких у той самий час притаманна високо обдарованим людям, тобто тим, котрі змогли актуалізувати свій творчий потенціал. Саме цей факт наштовхнув нас на думку виявити співвідношення понять талант та самоактуалізація через співставлення їхніх складових. Враховуючи те, що постать різнобічно обдарованого вундеркінда Е. Корнгольда в контексті співвідношення понять талант/самоактуалізація раніше не вивчалася, обрана тема є актуальною.

Мета дослідження – з'ясувати, чи можна назвати Е. Корнгольда особою, що самоактуалізувалася у тому розумінні, в якому пропонує цей термін А. Маслоу. Для досягнення зазначеної мети буде розглянуто ознаки обдарованої/талановитої/геніальної людини та особистості, що самоактуалізується, на прикладі постаті Е. Корнгольда. Матеріалом дослідження є життєвий та творчий шлях композитора, найбільш детально представлений у монографії сучасного англійського теоретика Брендана Керролла "Останній вундеркінд" [2].

Культурологічний підхід у даному дослідженні виявляється у тому, що буде застосовано один з наріжних чинників культурологічного аналізу – персоналізацію. Акцентування дослідження на певній неперсічній та видатній постаті дозволить глибоко вивчити особливості феномену таланту та самоактуалізації у тісному зв'язку із особистістю, усіма сферами її життєдіяльності і творчості. З іншого боку, це дає змогу визначити ті приховані ознаки (емоції, почуття, світогляд, цінності, мотивація та цілі) високо розвиненої особистості, що є, по суті, "двигуном", особистісного саморозвитку, прагнення до самореалізації та до самовдосконалення, що і є "метамотивацією" (А. Маслоу), тобто джерелом, з якого ці люди черпають натхнення та енергію для своєї діяльності.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українській культурології на прикладі конкретної постаті – Е. Корнгольда – проілюстровано характеристики та риси обдарованих людей у конкретних ситуаціях, використовуючи факти його життєвого та творчого шляху.

Виклад основного матеріалу. Важливо зазначити, що А. Маслоу цікавився відбором людей, що самоактуалізуються, і шукав їх не лише серед видатних постатей минулих епох, а й серед своїх сучасників (як молодих людей, так і людей старшого віку). Серед об'єктів його дослідження Б. де Спіноза, Т. Джефферсон, А. Лінкольн, А. Ейнштейн, Ф. Рузвельт та інші. Окрім того, у роботі А. Маслоу [1, 189] наводяться прізвища людей, котрі могли стати потенційними учасниками експерименту, серед них двоє музикантів – видатний австрійський скрипаль, композитор, педагог та автор методики для скрипалів Ф. Крейслер (1875-1962) та видатний австрійський композитор та засновник таких музичних жанрів, як симфонія та струнний квартет – Й. Гайдн (1732-1809). Отже, як бачимо, А. Маслоу приділяв велике значення не тільки теоретичному обґрунтуванню своїх наукових тез, а й перевірці їхньої співвіднесеності із дійсністю (на прикладі реально існуючих людей) та їхньому практичному застосуванню.

У попередніх дослідженнях феномену таланту та самоактуалізації було підсумовано наступне. По-перше, виокремлено спільні риси особистості, що самоактуалізується, та обдарованих/талановитих/геніальних людей: прийняття, сприйняття реальності (інтуїція та здатність до прогнозування), спонтанність (безпосередність), цінності, етика, розв'язання суперечностей, свіжість сприйняття, засоби та цілі, креативність (дивергентність мислення, винахідливість), опір залученню до культурних норм, схильність до усамітнення, автономія (соціальна автономія та суверенне мислення й судження), центрування на проблемі (внутрішня пізнавальна мотивація, цілеспрямованість та завзятість), пікові переживання, людська спорідненість/міжособистісні відносини/скромність і повага до оточуючих (повага до оточуючих, більш глибокі відношення із близькими), почуття гумору, недосконалості. По-друге, було наголошено на важливості супутніх ознак (термін Л. Ляшенко) особистостей, що самоактуалізуються: інтелектуальна потужність, бажання відкривати нове, метамотивація,

здатність до граничної концентрації, творчі здібності у широкому сенсі, винахідливість, оригінальність, мета життя, пов'язана із покращенням світу, вміння радіти життю. Отже, розглянемо наведені характеристики та ознаки на прикладі життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда.

Характеристика А. Маслоу прийняття відображає позитивне відношення до світу в цілому та до себе як частини цього світу та вміння беззастережно приймати себе, оточуючих, усі факти свого життя та особливості існування навколишнього середовища такими, якими вони є. Це вміння першочергово впливає на поведінку людини, надаючи їй впевненості у собі та природності у спілкуванні з іншими. Як видно із згадок сучасників Е. Корнгольда, митець відрізнявся невимушеністю, природністю поведінки, вміючи бути самим собою і з найвпливовішими людьми (князі, ерцгерцоги та імператор Франц Йозеф), і з звичайними представниками людського суспільства. І завдяки цій здатності, потрібно віддати належне, митця однаково поважали як перші, так і другі.

Проектуючи наступну характеристику – сприйняття реальності – та супутні ознаки – інтелектуальну потужність та бажання відкривати нове, непізнане, невідоме (останні є характерними і для обдарованих особистостей) – на постать Е. Корнгольда, зазначимо, що саме завдяки неупередженому сприйняттю дійсності, потребі у новизні, а також здатності до прогнозування композитор, будучи сучасником народження звукового кіно, побачив приховані від інших тенденції та перспективи його подальшого розвитку як виду мистецтва. Передбачивши великі можливості звукового супроводу у кінематографі, Е. Корнгольд сформулював власну ідею розуміння саундтреку як "опери без співу" та став одним з тих митців, котрі стояли у витоків створення саундтреку як нового музичного жанру, що сьогодні є одним з найбільш популярних.

Спонтанність, як характеристика особистостей, що самоактуалізуються, на наше переконання, походить від прийняття як світоглядного орієнтиру. Саме тому невимушена, спонтанна поведінка цих людей є наслідком розглянутого вище їхнього вміння приймати себе та усі обставини свого життя як даність. Особистості, що самоактуалізуються, дозволяють собі бути відвертими, відкритими, щирими настільки, наскільки вони самі цього хочуть, а не наскільки прийнято у тому чи іншому суспільстві. Саме таким був Е. Корнгольд, котрий умів залишатися самим собою у найскладніші періоди свого життя. Він був різним: і веселим, і жартівником, і серйозним, і суворим, і незалежним, і самодостатнім. Його поведінка завжди була підпорядкована його власним орієнтирам – ціннісним, моральним, естетичним, які часто дещо відрізнялися від загальноприйнятих. Особливо це стосується його другого періоду життя – "американського" – адже, емігрувавши до США, Е. Корнгольд опинився у зовсім іншій культурі та суспільстві, які багато в чому відрізнялися від віденського суспільства, в якому відбулося становлення митця.

Окрім того, приклад композитора підтверджує спільну ознаку обдарованих людей та особистостей, що самоактіалізуються, – пошук друзів серед таких само високо розвинених людей. Так, коло знайомих та друзів Е. Корнгольда у "віденському" періоді життя включало Б. Вальтера, Ф. Крейслера, Г. Малера, К. Флеша, А. Шнабеля, А. Штраус (вдова Й. Штрауса), Р. Штрауса та ін., а, проживаючи у Голівуді, композитор спілкувався із М. Рейнгардтом, Я. Хейфецем, А. Шонбергом, М. Штайнером та багатьма іншими. У вищезгаданій монографії Б. Керролла [2] вражає список прізвищ, що зустрічаються у книзі, наведений наприкінці дослідження, адже в ньому є найвідоміші, найвизначніші та найобдарованіші представники різних видів мистецтв та літератури кінця XIX та (більшою мірою) першої половини XX ст. І усі ці унікальні постаті так чи інакше були пов'язані із Е. Корнгольдом.

Велику роль у своїх спостереженнях за особистостями, що самоактуалізуються, А. Маслоу відводив такій їхній супутній ознаці, як метамотивація, сутністю якої є прагнення до саморозвитку, самореалізації та самовдосконалення як мотивації у своїй діяльності. Отже, постає питання, чи була притаманна Е. Корнгольду метамотивація до самореалізації? Варто наголосити, що у той непростий історичний період, в якому жив музикант, із його випробуваннями та ризиками, він не раз ставав лицем до лиця перед вибором: поступитися своїми принципами та переконаннями і зупинитися у своєму особистісному та професійному зростанні, або твердо відстоювати свою громадянську та творчу позицію і в результаті залишитися у меншості, але мати можливість далі реалізовувати свій творчий потенціал. Е. Корнгольд завжди обирав останнє, навіть якщо для цього він був змушений все покинути і почати нове життя у новій державі, культурі та сфері діяльності.

Австрійський вундеркінд та музикант у широкому сенсі цього слова завжди підпорядковувався власним цінностям (як у житті, так і в творчості), які тяжіють скоріше до абсолютних (правда, свобода, справедливість, краса, досконаліть), ніж до тих, що відображають стан тогочасного людське суспільство. Цілком слушним є слова А. Маслоу про те, що завдяки своєму внутрішньому моральному, етичному та ціннісному стрижню ці особистості зазвичай витримують зовнішні удари та випробування. Окрім того, саме ця внутрішня стабільність дозволяє особистостям, що самоактуалізуються,

інтуїтивно долати внутрішні конфлікти, адже їхні бажання зазвичай повністю узгоджуються із аргументами розуму. Так, Е. Корнгольд був одним з небагатьох, хто вважав за потрібне, за умов жорсткої конкуренції серед голлівудських композиторів у роки Другої світової війни та повоєнні роки під час роботи на кіностудії обирати тільки ті сценарії фільмів, що відповідали його ідеї "елітного" кіно, до рівня якого митець прагнув підняти цей вид мистецтва. Тому, коли композитор відмовлявся від пропозицій написати саундтрек до фільмів виключно через те, що їхній сюжет не підходить для написання якісного саундтреку, це було сприйнято його колегами як примха, хоча, очевидно, що таке рішення ґрунтувалося на прагненні працювати із матеріалом високої літературної та мистецької якості.

Свіжість сприйняття – наступну характеристику особистостей, що самоактуалізуються, – прекрасно ілюструє така сфера діяльності Е. Корнгольда, як обробка оперет. Саме композитору належить роль оновленого відкриття таких творів, як "Летюча миша", "Пісня пісень" та "Віденський вальс" (Й. Штраус), "Роза з Флоріди" (Л. Фалль), "Прекрасна Єлена" (Ж. Оффенбах) та ін., які завдяки досконалим обробкам австрійського майстра завоювали визнання по всьому світу як у першій третині ХХ ст., так і сьогодні. Ця характеристика тісно пов'язана із такими супутніми ознаками, як креативність, винахідливість та оригінальність. Цей зв'язок, на наш погляд, полягає у наступному. Свіжість сприйняття надає особистості свіжий погляд на оточуючий світ, вміння сприймати речі по-іншому, знаходити інші закономірності їхнього існування, функціонування та взаємозв'язків, в той самий час як креативність, винахідливість та оригінальність залучаються людиною під час практичного втілення у життя тих нових ідей, що виникли завдяки вмінню нестандартно дивиться на речі.

Проаналізувавши наявні роботи, присвячені висвітленню фактів життєвого та творчого життя Е. Корнгольда, ми прийшли до висновку, що митець дійсно володів універсальною креативністю – адже будь-яка сфера його діяльності (виконавська, композиторська, диригентська, робота у сфері кіно) носила печатку творчого, оригінального, самобутнього підходу. Митець дивував своїх сучасників, майстрів своєї справи, новими цінними ідеями, що стосувалися навіть тих сфер, спеціалістом в яких він не був: наприклад, режисерської діяльності, акторської гри, монтажу та ін. Стосовно ж іншого важливого питання, яке піднімає А. Маслоу, – існування у лоні певної культури – унікальність Е. Корнгольда полягає не лише у тому, що він є представником як мінімум двох культур (європейської та американської), але й у тому, що, на нашу думку, він з легкістю зміг би бути "своїм" і у будь-якій іншій культурі, що підтверджує його швидка адаптація до голлівудського стилю та умов життя. Окрім того, ми абсолютно погоджуємося із тезою А. Маслоу про те, що особистості, що самоактуалізуються (на даному етапі дослідження в нас є вже достатньо причин, щоб зачислити до цього ряду і Е. Корнгольда), є тільки частково представниками своєї культури, оскільки вони певною мірою свідомо відсторонюються від неї у тих аспектах, які вважають неприйнятними для себе. Для Е. Корнгольда такими неприйнятними були життя у нацистській Австрії та робота на замовлення влади (в результаті митець залишив свою батьківщину), підтримка нових течій – додекафонії та ідей А. Шонберга – адже вони за своєю суттю суперечили його баченню основних засад музичного мистецтва (в результаті композитора вважали застарілим та консервативним), приниження афроамериканців, загальний низький рівень мистецьких смаків американської аудиторії, проти чого композитор відкрито виступав, спілкуючись з афроамериканцями як з рівними та створюючи саундтреки як самодостатні музичні твори на рівні кращих зразків класичної музики. Саме в цьому проявилася така характеристика особистості, що самоактуалізується, як опір залученню до культурних норм.

Розглядаючи постать Е. Корнгольда, відповідно до наступних характеристик та рис, зазначимо, що такі з них, як здатність до концентрації, схильність до усамітнення, об'єктивність сприйняття оточуючого світу, автономія та незалежність від позиції оточуючих, були властиві йому впродовж усього життя, адже з ранніх років музикант звик проводити за роялем та нотним зошитом по 8-10 годин щоденно, працюючи над новими творами, або удосконалюючи свою виконавську майстерність. У скрутні передвоєнні та повоєнні роки митець виявив себе як людина, здатна приймати важкі рішення, що безповоротно змінили не лише його життя, але й життя усієї його родини. Але в той самий час композитор ніколи не опускався до обвинувачення оточуючих, усього світу, епохи і т. і. у своїх життєвих труднощах, а завжди сприймав їх як випробування, що гартують волю та особистість. Митець був самодостатньою особистістю як у життєвих обставинах, так і у творчих, адже він володів рідкісною здатністю не тільки ставити нові творчі завдання, а й успішно їх виконувати. А. Маслоу дає ключ до розуміння такої супутньої ознаки особистостей, що самоактуалізуються, як відносна незалежність від любові та поваги оточуючих, стверджуючи, що люди, котрі відчули достатньою мірою любов і повагу у минулому, пізніше менше їх потребують. Постать Е. Корнгольда яскраво підтверджує цю тезу американського психолога, адже австрійський вундеркінд з ранніх років відчував увагу та любов не лише близьких, а й широкого кола оточуючих, що захоплювалися надзвичайно обдаро-

ваним хлопцем. Саме тому, отримавши у дитячі та юнацькі роки похвалу, любов, визнання з боку оточення, у свої зрілі роки композитор спокійно і навіть із гумором ставився до слави та визнання.

Проектуючи характеристику центрування на проблемі на особистість Е. Корнгольда, зазначимо, що в своєму житті і творчості митець завжди ставив далекоглядні цілі, що відрізнялися масштабом та позачасовим значенням: мова йде про написання музичних творів, які, безумовно, витримали перевірку часом, та деякі з яких сьогодні переступають свій столітній рубіж. Бажання митця допомагати людям найяскравіше ілюструє така риса його постаті, як доброта та співчуття до тих, хто потребував допомоги, адже митець у роки життя у Голівуді підтримував не лише своїх безробітних родичів та друзів, але, за можливістю, звертався до можновладців та впливових людей із численними листами, в яких просив допомогти та визволити як знайомих, так і незнайомих йому людей з концентраційних таборів в Європі. А. Маслоу акцентує увагу на тому, що особистості, що самоактуалізуються, ставлять перед собою "вічні", філософські питання, що, з одного боку, свідчить про масштаб їхнього мислення, а, з іншого, глибоко впливає на його якість. Саме тому психолог вважає, що майже усі ці люди є філософами-практиками. Філософський склад розуму австрійського композитора підтверджує його вміння стисло і чітко висловлювати свої думки, розмірковувати над питаннями, що мають загальнолюдське значення. Варто зазначити, що низку висловлювань музиканта можна без перебільшення назвати афоризмами [3].

Вивчення такої характеристики особистостей, що самоактуалізуються, як пікові переживання, потребує аналіз мемуарної літератури, адже це питання стосується глибоко особистих сфер життя. Через те, що Е. Корнгольд за своє життя лише декілька разів погодився на інтерв'ювання, у нас немає достатньо інформації, щоб прослідкувати формування в нього цієї особистісної риси. Однак, враховуючи численні свідоцтва сучасників Е. Корнгольда про його вміння глибоко переживати та "поринати" у "світ музики", ми вважаємо, що і ця риса характеризувала талант митця.

За своє життя Е. Корнгольд багато разів довів на особистому прикладі, що талановита постать може бути людяною скромною та уважною до оточуючих. У Голівуді у 30-ті рр. XX ст. серед акторів кіно зустрічалися афроамериканці, але у суспільстві ще панувало деяке відсторонене відношення до них, що виражалося, зокрема, у тому, що ці актори під час зйомок відпочивали та обідали окремо від інших, у значно гірших умовах. І Е. Корнгольд, здивований цим відмежовуванням, принципово обідав із акторами афроамериканцями впродовж усього терміну, коли знімався фільм. Інша ситуація стосується скромності та поваги. Випадково дізнавшись, що його друг колись у юнацькі роки писав музику, митець, будучи на той час всесвітньо відомим композитором, так щиро висловив своє захоплення його простенькою піснею, що другу стало ніяково. Тож, Е. Корнгольд вмів бачити у кожній зустрічній людині індивідуальне та особливе. Це вміння відзначає тільки високо духовну та людяну особистість. Отже, без сумніву, митець відчував людську спорідненість із оточуючими, що виявлялося у доброзичливих міжособистісних відношеннях із оточуючими, скромності у спілкуванні із звичайними людьми та поваги до них.

Унікальною ознакою таланту австрійського митця та характерною рисою його особистості було почуття гумору, яке, ймовірно, мало спадкову природу, адже відомо, що мати композитора, Жозефіна Корнгольд, окрім того, що володіла гострим розумом, мала рідкісне почуття гумору, вміючи вдало жартувати. Почуття гумору Е. Корнгольда, згідно свідчень його сучасників, повністю відповідає ознакам, наведеним А. Маслоу, адже воно відзначалося спонтанністю, іскрометністю, інтелектуальністю, стислістю та доброзичливістю. Композитор запам'ятався своїми блискавичними жартами, які тривалий час згадувалися на кіностудії "Уорнер Бразерс" як своєрідна творча спадщина митця та навіть його візитка.

У контексті розгляду такої характеристики особистості, що самоактуалізується, – недосконалостей, – на прикладі постаті Е. Корнгольда зазначимо, що деякі людські недоліки були властиві і йому (наприклад, його любов до смачних страв та солодкого). Однак очевидним є й те, що ця характеристика скоріше надає митцеві реальності, нібито підкреслюючи, яких висот та величезних результатів може досягнути людина за умов невпинної роботи по самовдосконаленню та розвитку своїх здібностей і творчого потенціалу.

Висновки. В результаті аналізу життєвого та творчого шляху видатного музиканта Е. Корнгольда, чий талант рівною мірою відзначився у декількох музичних сферах, було підтверджено наявність в митця більшості з наведених А. Маслоу характеристик, що дає змогу називати його постаттю, що не лише мала потенціал до самоактуалізації, але й успішно самоактуалізувалася у своєму житті та творчості.

Стосовно ж співвідношення феноменів талант та самоактуалізація, у нас є усі підстави стверджувати, що між ними є тісні та складні взаємозв'язки та взаємообумовленість, адже саме музичний талант композитора та усвідомлена ним схильність до музичної творчості головним чином сприяла його самоактуалізації через реалізацію його творчого потенціалу та внутрішніх нахилів. А з іншого

боку, сутнісні характеристики особистості, що самоактуалізується, притаманні митцю, стали "двигуном" та джерелом, що підтримували та розвивали різнобічні здібності видатного композитора.

Література

1. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу. 3-е изд. / Пер. с англ. – СПб. : Питер, 2008. – 352 с. – (Серия "Мастера психологии").

2. Carroll G. B. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold / Brendan Carroll G. – Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. – 464 pp.

3. What he said. Quotations by Erich Wolfgang Korngold [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://thompsonian.info/kornby.html.

References

1. Maslow, A. (2008). Motivation and personality. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

2. Carroll G. B. (1997). The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press). [in English].

3. What he said. Quotations by Erich Wolfgang Korngold (2010). Retried from http://thompsonian.info/kornby.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 26.10.2017 р.

УДК 7.071.2(477) "1971/1993"

Магаліс Олександр Володимирович
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
sasha19842209@gmail.com

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ С. Є. ПАВЛЮЧЕНКА ЯК ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ ДЕРЖАВНОЇ ПРИКОРДОННОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ (1971–1993 рр.)

Мета статті зумовлена прагненням дослідити творчу та організаційну складові діяльності Станіслава Павлюченка на посаді художнього керівника та головного диригента Ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 2007 – академічний ансамбль пісні і танцю державної прикордонної служби України). У статті розглядається низка питань, пов'язаних з історією виникнення колективу, організацією творчої та концертної діяльності, підбором репертуару. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів, зокрема: історичного, хронологічного, методу структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення. **Наукова новизна.** В статті розкривається вплив мистецької постаті С. Павлюченка на формування репертуарної бази для ансамблів пісні і танцю військового спрямування. **Висновки**. Аналізуючи творчий шлях С. Павлюченка, науковці мають можливість значно розширити уявлення про творчість митця та її значення в українському музичному мистецтві. Заслуговує на особливу увагу шанобливе ставлення Станіслава Євстигнійовича до народної пісні. Результати, отримані в процесі аналізу творчого шляху митця, можуть бути використані в монографічних та публіцистичних публікаціях, а також в педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

Ключові слова: С. Павлюченко, диригент, ансамбль, музичне мистецтво, хорове виконавство.

Магалис Александр Владимирович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Характерные особенности деятельности С. Е. Павлюченка как художественного руководителя академического Ансамбля песни и танца государственной пограничной службы Украины (1971–1993 гг.)

Цель исследования. Исследование посвящено творческой и организационной составляющей деятельности Станислава Павлюченка на должности художественного руководителя и главного дирижёра Ансамбля песни и танца Краснознамённого Западного пограничного округа (с 2007 – академический Ансамбль песни и танца государственной пограничной службы Украины). **Методология** базируется на использовании универсальных научных методов, таких как: исторический, хронологический, метод структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения. **Научная новизна.** В статье рассматривается ряд вопросов, связанных с историей возникновения коллектива, организации творческой деятельности, подбором репертуара. **Выводы.** Влияние, которое произвёл С. Павлюченко на развитие ансамблей песни и танца военного направления, весьма значимое. Изучая творческий путь маэстро, исследователи имеют возможность значительно расширить свои представления о нём как о творческой личности, оставившей яркий след в украинском музыкальном искусстве.

Ключевые слова: С. Павлюченко, дирижёр, ансамбль, музыкальное искусство, хоровое исполнительство.

© Магаліс О. В., 2017

боку, сутнісні характеристики особистості, що самоактуалізується, притаманні митцю, стали "двигуном" та джерелом, що підтримували та розвивали різнобічні здібності видатного композитора.

Література

1. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу. 3-е изд. / Пер. с англ. – СПб. : Питер, 2008. – 352 с. – (Серия "Мастера психологии").

2. Carroll G. B. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold / Brendan Carroll G. – Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. – 464 pp.

3. What he said. Quotations by Erich Wolfgang Korngold [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://thompsonian.info/kornby.html.

References

1. Maslow, A. (2008). Motivation and personality. Saint Petersburg: Piter [in Russian].

2. Carroll G. B. (1997). The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press). [in English].

3. What he said. Quotations by Erich Wolfgang Korngold (2010). Retried from http://thompsonian.info/kornby.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 26.10.2017 р.

УДК 7.071.2(477) "1971/1993"

Магаліс Олександр Володимирович
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
sasha19842209@gmail.com

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ С. Є. ПАВЛЮЧЕНКА ЯК ХУДОЖНЬОГО КЕРІВНИКА АКАДЕМІЧНОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ ДЕРЖАВНОЇ ПРИКОРДОННОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ (1971–1993 рр.)

Мета статті зумовлена прагненням дослідити творчу та організаційну складові діяльності Станіслава Павлюченка на посаді художнього керівника та головного диригента Ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 2007 – академічний ансамбль пісні і танцю державної прикордонної служби України). У статті розглядається низка питань, пов'язаних з історією виникнення колективу, організацією творчої та концертної діяльності, підбором репертуару. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні універсальних наукових методів, зокрема: історичного, хронологічного, методу структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення. **Наукова новизна.** В статті розкривається вплив мистецької постаті С. Павлюченка на формування репертуарної бази для ансамблів пісні і танцю військового спрямування. **Висновки**. Аналізуючи творчий шлях С. Павлюченка, науковці мають можливість значно розширити уявлення про творчість митця та її значення в українському музичному мистецтві. Заслуговує на особливу увагу шанобливе ставлення Станіслава Євстигнійовича до народної пісні. Результати, отримані в процесі аналізу творчого шляху митця, можуть бути використані в монографічних та публіцистичних публікаціях, а також в педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

Ключові слова: С. Павлюченко, диригент, ансамбль, музичне мистецтво, хорове виконавство.

Магалис Александр Владимирович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Характерные особенности деятельности С. Е. Павлюченка как художественного руководителя академического Ансамбля песни и танца государственной пограничной службы Украины (1971–1993 гг.)

Цель исследования. Исследование посвящено творческой и организационной составляющей деятельности Станислава Павлюченка на должности художественного руководителя и главного дирижёра Ансамбля песни и танца Краснознамённого Западного пограничного округа (с 2007 – академический Ансамбль песни и танца государственной пограничной службы Украины). **Методология** базируется на использовании универсальных научных методов, таких как: исторический, хронологический, метод структурного и компаративного анализа, систематизации, обобщения. **Научная новизна.** В статье рассматривается ряд вопросов, связанных с историей возникновения коллектива, организации творческой деятельности, подбором репертуара. **Выводы.** Влияние, которое произвёл С. Павлюченко на развитие ансамблей песни и танца военного направления, весьма значимое. Изучая творческий путь маэстро, исследователи имеют возможность значительно расширить свои представления о нём как о творческой личности, оставившей яркий след в украинском музыкальном искусстве.

Ключевые слова: С. Павлюченко, дирижёр, ансамбль, музыкальное искусство, хоровое исполнительство.

© Магаліс О. В., 2017

Magalis Oleksand, *post-graduate student of the Chair of theory and history of culture (Art), Kyiv National University of Culture and Arts*

Characteristic features of the activity of S. Pavlychenko as the artistic director of the academic Song and Dance Ensemble of the State Border Service of Ukraine (1971 – 1993)

The purpose of this work is to discuss the creative and organizational components of works of Stanislaw Pavlyuschenko in a position of artistic director and chief conductor of the Song and Dance Ensemble of the National Border Service of Ukraine. The **methodology** of the research is based on the application of universal scientific methods, in particular: historical, chronological, method of structural and comparative analysis, systematization, and generalization. **Scientific novelty.** In the article we study the influence of S. Pavlyuschenko's creative personality upon the formation of the repertoire base of song and dance military bands. **Conclusions.** While analyzing the creative way of S. Pavlyuschenko, the researchers have the opportunity to broaden the understanding of the creativity of the artist as well as the meaning of Ukrainian music. There is a special attention to the respectful attitude of S. Pavlyuschenko to the national folk songs.

Keywords: S. Pavlyuschenko, conductor, band, music art, choir performance.

Актуальність проблеми дослідження. Велике місце в культурному запиті сучасного суспільства посідає народна пісня, зокрема народно-хорове мистецтво. Було б помилковим бачити в народній творчості лише приналежність історії. Більше того, сучасний стан цього виду мистецтва опинився під загрозою втрати перспективи розвитку. Причиною цього ми вбачаємо втрату зацікавленості до вивчення глибин історії української народної пісні. Як наслідок – втрата досвіду попередніх поколінь у площині творчого самовираження. З огляду на це особливого значення для суспільства набувають такі непересічні постаті національного народно-хорового мистецтва, як: Г. Вєрьовка, А. Авдієвський, А. Пашкевич, І. Сльота, М. Гвоздь, Л. Ященко. До цієї мистецької плеяди з повним правом можна віднести і постать Станіслава Павлюченка – як наслідувача творчих традицій Григорія Вєрьовки.

Аналіз досліджень, здійснених за останній час в площині обраної проблематики, засвідчує наявність різних за смисловою акцентуацією ракурсів у погляді на специфіку диригентської діяльності, зокрема в проекції на творчий феномен С. Павлюченка. Так, О. Скопцова в дисертаційному дослідженні "Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні /кінець XIX-XX століття/" [10] детально розглядає історичні процеси в площині народнопісенного, народно-хорового виконавства, виникнення та розвиток такого явища в мистецтві, як військові ансамблі пісні і танцю.

У збірнику наукових праць "Актуальність проблеми теорії та історії танцювального мистецтва на Кіровоградщині "Там, де Ятрань..." [5] Б. Кокуленком підкреслюється важливість передачі культурного надбання української нації від покоління до покоління. В цьому контексті особливу увагу автор звертає на необхідність дослідження та вивчення історичних передумов для виникнення та розвитку національних видів мистецтв. "Вивчаючи минуле, ми пізнаємо правду свого народу. Мистецтво не починається із сьогоднішнього дня, а тому треба старанно вивчати минуле і цінувати його" [5, 8]. Втім, на думку Б. Бокуленка, в процесі розвитку хореографічної культури зокрема, слід не лише розвинути, але й зберегти вже існуючий арсенал лексики, хореографічних (вокальних) традицій, тощо...

У ґрунтовній праці "Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції" [1] О. Бенч-Шокало звертає увагу на проблему збереження історико-фольклорних традицій та традицій хорового співу українців в сучасному світі. Автор акцентує увагу на неповторності духовного етнічного ядра, що зберігається у звичаях, традиціях, культурі: "... смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації в дусі традицій. З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємоіснують: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції" [1, 3-4]. Зокрема, особливої уваги в дослідженні надається висвітленню історії виникнення та розвитку таких видів гуртового співу, як: автентичний гуртовий спів, професійний академічний хоровий спів, професійний народний хоровий спів, фольклорно-репродуктивний гуртовий спів, самодіяльна (аматорська) творчість. Автор з'ясовує вплив на становлення та розвиток вказаних напрямків гуртового співу таких видатних діячів мистецтва, як: А. Ведель, М. Березовський, М. Вербицький, М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, С. Людкевич, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Колодуб, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Камінський, О. Козаренко та інші.

Патріарх української музичної культури, легенда хорового співу XX-XXI століть, народний артист України Павло Муравський продовж життя активно займався дослідженням методик управління хором. Одним з найбільших його досягнень стала розробка методики управління хоровим співом під камертон. Він був противником активного застосування інструментального супроводу під час хорових розпівок та чорнової роботи під час розучування твору, це підтверджує його вислів, що "… рояль – це темперований стрій, хоч і добре налагоджений. І якщо хор співає на рівні темперованого

строю, то не є хор високого класу. Хоч має співати так, щоб враховувати чверть тону, вісімку тону. А на роялі це неможливо" [7, 44].

Павло Муравський під час керування такими хоровими колективами, як національна капела "Думка"; заслужена державна академічна капела "Трембіта"; студентський хор Київської консерваторії намагався на практиці застосовувати свої власні творчі напрацювання з урахуванням особливості своєї методики. Він казав, що "… в хормейстера має бути внутрішній слух, щоб чути точніше, ніж звучання налагодженого рояля чи піаніно" [7, 69].

В монографії Г. Макаренка "Творчість диригента" досліджується питання діяльності диригента як творчої особистості. Аналізуючи вказаний аспект, автор акцентує увагу на висвітленні процесу формування та розвитку професії диригента, її еволюціонування під впливом зовнішніх факторів таких як: політичні, географічні та культурні чинники. Слід зазначити, що акцентуючи увагу на пошуках саме особистості в професії диригент, Г. Макаренко виводить цей вид діяльності за рамки суто технічних професій, навики яких здобуваються шляхом багаторазового повторення теоретично засвоєного матеріалу. Професія диригента постає перед читачем в більш складній структурі, яку не досягнути і не засвоїти багаторазовими повторами механічних диригентських рухів. Диригентські жести набувають своєї суті лише в тому випадку, коли диригент сформувався як особистість, і кожен його рух стає виваженим, таким, що несе в собі інформаційне зерно. Тільки сформована особистість здатна створити щось нове, притаманне лише їй.

Мета дослідження – висвітлити специфіку діяльності С. Павлюченка на посаді художнього керівника академічного ансамблю пісні танцю державної прикордонної служби України (1971–1993 рр.).

Виклад основного матеріалу. Одним з важливих жанрових розгалужень сучасного українського народно-хорового мистецтва є така структурна одиниця, як "ансамбль пісні і танцю". Окремим її різновидом слід вважати ансамблі, що функціонують при військових установах. Метою їх створення є пропагування української пісенної спадщини серед військових.

Особливістю таких колективів є поєднання хорового, музично-інструментального, а також хореографічного видів мистецтв. Детально розглядаючи історичні аспекти та структурні параметри ансамблю пісні і танцю як оригінального виконавського колективу, О. Скопцова в своїй дисертації звертає увагу на різноманітність хореографічного репертуару: "Танцювальний репертуар цих колективів досить різноманітний: побутові танці, сюжетні композиції в яких використовуються як традиційні, так і військові костюми, певна атрибутика, елементи військової техніки тощо [10, 37-39]. Невеликий, мобільний склад учасників колективу з практичної сторони надає ансамблю поліваріантної виконавської гнучкості в його концертній діяльності, сприяє виробленню специфічного гастрольно-концертного алгоритму у формуванні репертуарної концепції.

Серед колективів з подібним спрямуванням хронологічно першим був Ансамбль червоноармійської пісні, створений 1928 року при Центральному будинку РККА російським композитором, хоровим диригентом О. Александровим. Згодом колектив було перейменовано на двічі Червоноармійський ім. О. Александрова ансамбль пісні і танцю Радянської Армії. Серед вітчизняних ансамблів даного спрямування: "Ансамбль пісні і танцю державної прикордонної служби України (художній керівник – заслужений діяч мистецтв Г. Синьок), Ансамбль пісні і танцю Внутрішніх військ МВС України (художній керівник – підполковник С. Шкоропад)" [10, 38].

У 1971 році С. Павлюченко заснував Ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 1991 року – ансамбль пісні і танцю прикордонних військ України, з 2007 – академічний ансамбль пісні і танцю державної прикордонної служби України), і до 1993 року був художнім керівником та головним диригентом колективу. 25 травня 1972 року колектив дав свій перший концерт, що проходив у Великій залі Київської консерваторії імені П. Чайковського. Концерт був присвячений 54-ій річниці створення прикордонних військ РСРС. 22 червня 1972 року відбувся перший гастрольний концерт ансамблю, що проходив у місті Брест, Білорусь. Зазначимо, що географія концертної діяльності колективу охоплює майже всі республіки колишнього СРСР. Знаковим для учасників ансамблю став огляд ансамблів пісні та пляски прикордонних військ, що проходив у Москві 1976 року. В цьому ж році колектив став лауреатом І премії Всесоюзного конкурсу прикордонної пісні (Ленінград, 1976). Творчий успіх ансамблю приніс 1973 рік. Колектив став лауреатом І премії Першого Всесоюзного конкурсу прикордонних ансамблів, що проходив у Києві. В 1978 році колектив нагороджений Республіканською творчою премією імені М. Островського в галузі мистецтва (Київ). Перелічуючи місця концертних виступів ансамблю наведемо наступну цитату: "З Ансамблем пісні і танцю Червонопрапорного західного прикордонного округу С. Павлюченко гастролював у Польщі та Угорщині (1972 – 1989), КНДР (1987) [8, 6-7]. Заслуговує на особливу увагу той факт, що в часи Радянської імперії колектив став носієм української народної пісні не лише на теренах України,

а й за її кордоном. Так, в січні 1971 року колектив брав участь в концертному заході, присвяченому 100-річчю від Дня народження Лесі Українки. Захід проходив у Великому театрі Москви. В 1983 році у Києві ансамбль ЧЗПО прийняв участь у святкуванні 150-ї річниці від Дня народження класика української літератури Марка Вовчка.

Є підстави вважати, що музична діяльність колективу стала своєрідною творчою лабораторією для таких українських композиторів, як: Б. Алексєєнко, О. Білаш, Г. Гемберя, Л. Дичко, К. Домінченко, І. Драго, Г. Жуковський, П. Майборода, К. М'ясков, О. Осадчий, В. Тилик, В. Філіпенко, І. Шамо, В. Шаповаленко, В. Гаврилін, В. Лєвашов, а також І. Луценко, О. Новіков, С. Туліков, М. Фрадкін та ін. Зазначимо, що вище зазначені композитори першому виконанню своїх творів не рідко завдячували саме ансамблю ЧЗПО. Під орудою С. Павлюченка колектив брав участь у авторських концертах українських композиторів. Зокрема: І. Сьоти (1977), О. Білаша (1980), П. Майбороди (1982) та ін. [8, 7].

Нам видається важливим проаналізувати репертуар колективу. Зазначимо, що наряду з творами українських авторів ансамбль ЧЗПО долучився до виконання музичних творів військової класики.

Наряду з військовою тематикою в репертуарі Ансамблю прикордонників значне місце посідали обробки та аранжування фольклорної спадщини різних народів світу. Ось що з цього приводу зазначив І. Бердник: "... На сцені – сама мужність. Суворі, підтягнені воїни співають про нічні дозори, бойові тривоги, залізну дисципліну і виняткову пильність охоронців священних рубежів Вітчизни. Дужо і проникливо линуть у зал пісні "Часовые Родины", "Рота пограничная", "Уходят солдаты в поиск", "Баллада о городах-героях". А потім несподівано: "Ой, у полі верба", "Ой, видно село", "Кучерява Катерина", "Чумарочка, рябесенька". Чи не в цьому щасливому поєднанні героїко-патріотичної тематики з лірико-жартівливою народною пісенністю значний успіх ансамблю прикордонників? Виступав він у Москві, в Молдавії, Білорусі і Прибалтиці, Польщі, і Угорщині – всюди слухачі палко аплодували воїнам" [2, 4]. Окрім обробок українських народних пісень, в репертуарі ансамблю були й обробки російських народних пісень. Зокрема, "Во поле берёзонька стояла" увійшла до переліку творів з репертуару колективу, записаних на електронний аудіоносій.

Заслуговує на особливу увагу працездатність С. Павлюченка. Після репетицій розпочиналась робота, що не помітна сторонньому оку. На одинці з собою маестро інструментував партитури для оркестру, вибудовував художню лінію музичного твору.

Колектив став справжньою школою в площині здобуття практичного досвіду концертних виступів. Багато відомих сьогодні митців України свого часу стали вихованцями ансамблю ЧЗПО. Серед них: "народний артист України, кіноактор Серій Іванов; лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, народний артист України, соліст Національної опери Михайло Дідик; народні артисти України, солісти Національної опери – Ігор Борко, Станіслав Лупалов, Микола Шопша; лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, заслужений дія мистецтв України та Росії, художній керівник та головний диригент Національного симфонічного оркестру Володимир Сіренко; лауреат міжнародних конкурсів артист цирку Віктор Войтко; народний артист України, художній керівник гурту "Козацькі забави" Андрій Верес; заслужений діяч мистецтв України, керівник оркестру Заслуженого Академічного ансамблю пісні і танцю Збройних сил України Валерій Лупанов; заслужені артисти України Сергій Анісімов, Олександр Дроб'язко, В'ячеслав Гога, Сергій Ковальов, Степан Рожелюк, В'ячеслав Самофалов, Юрій Топілін, Олександр Фіщук; заслужений артист Молдавії Олександр Бритва; лауреати міжнародних конкурсів баяністів Володимир Марунич, Юрій Карнаух та інші [8, с. 7-8].

Наукова новизна. Наведені спостереження вказують на те, що творчість С. Павлюченка в площині збагачення української музичної культури заслуговує на більш прискіпливу увагу. Слід зазначити: С. Павлюченко володів вродженим даром відчуття стилю та лексики музичного твору. Через своє бачення та уміле аранжування творів, що в оригіналі були написані для сольного співу, маестро вдавалось зберегти художній задум автора. Завдяки цьому велика кількість музичних творів отримали нове життя.

Результати досліджень творчих напрацювань Станіслава Павлюченка можуть бути використані в хорових колективах народного та військового спрямування. Зокрема, керівники-диригенти можуть використовувати досвід митця в площині побудови репертуарної складової хорових колективів.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шокало. – Київ : Ред. журн. "Укр. світ", 2002. – 440 с. : іл., нот.
2. Бердник І. Стала пісня на крило / І. Бердник // Сільські вісті. – 1980. – 7 берез. – С. 4.
3. Драго И. Песня уходит в дозор / И. Драго // Советский пограничник. – 1982. – 1мая. – С. 4.
4. Карчмит А. В гостях у друзей / А. Карчмит // Пограничник. – 1988. – № 4. – С. 70–74.

5. Кокуленко Б. Актуальні проблеми теорії та історії танцювального мистецтва на Кіровоградщині "Там, де Ятрань..." : зб. наук. пр. / Борис Кокуленко. – Кіровоград : КНТУ, 2013. – 440 с.

6. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія / Г. Макаренко. – Київ : Факт, 2005. – 328 с.

7. Муравський П. Моя хорова школа : методика акапельного співу : до 100-річчя з дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / П. Муравський ; ред.-упоряд. О. Шокало. – Київ : Просвіта, 2014. – 384 с. : фото.

8. Павлюченко Станіслав Євстигнійович : бібліогр. Покажч. До 75-річчя від дня народження / уклад.: П. Г. Павлюченко, О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко ; М-во культури України, КНУКіМ, бібліотека. – Київ, 2012. – 88 с. : іл., портр. – (Серія "Видатні постаті КНУКіМ").

9. Петрушин В.И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384с.

10. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства / Скопцова О. М. – Київ, 2005. – 208 с.

11. Тарасова Л. В. Из истории развития массового музыкально-хорового образования / Л. В. Тарасова // Актуальные проблемы хоровой культуры : тезисы науч.-практ. конф. – Куйбышев, 1989. – С. 64–65.

12. Хорунжий Е. Восхождение : к 10-летию окружного ансамбля / Е. Хорунжий // Советский пограничник. – 1981. – 17 апр. – С. 3.

13. Шибко Л. На крыльях песни / Л. Шибко // Советский пограничник. – 1976. – 8 июня. – С. 4.

References

1. Bench-Shokalo, O.G. (2002). Ukrainian choral singing: actualization of the customary tradition. Kyiv: Ukr. World [in Ukrainian].

2. Berdnik, I.A. (1980). Song on the wing began. Silski Visti, March 7 [in Ukrainian].

3. Drago, I. (1982). Song goes to the watchdog. Sovetstkiy pogranichnik, May 1 [in Russian].

4. Karchmit, A. (1988). Visiting Friends. Pogranichnik, 4 [in Russian].

5. Kukulenko, B. (2013). Actual problems of the theory and history of dance art in the Kirovograd region "There, where Yatran ...". Kirovograd: KNTU [in Ukrainian].

6. Makarenko, G. (2005). Creativity of the conductor: aesthetic-art studies. Kyiv: Fact [in Ukrainian].

7. Muravsky, P. Shokalo, O. (Eds.). (2012). My choral school: the technique of chapel singing: to the 100th anniversary of the birth and the 80th anniversary of artistic and pedagogical activity. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].

8. Pavlyuchenko Stanislav Yevstigneyevich: biobibliographer. pointer : to the 75th anniversary of his birthday. (2012). Eds. Poplavsky, M.M.; Hurbanska, A.; Pavlyuchenko, P.G.; Skachenko, O.O.; Tkachenko, V. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].

9. Petrushin, V.I. (1997). Musical Psychology. Moscow: Humanitarian Publishing Center Vladivostok [in Russian].

10. Skoptsova, O.M. (2005). Formation and features of the development of folk choral performance in Ukraine (end of the XIX – XX centuries). Candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

11. Tarasova, L.V. (1989). From the History of the Development of Mass Music-Choral Education. Aktualnye problemy horovoy kultury. Kuybyshev, 64-65 [in Russian].

12. Khorunzhiy, E. (1981). Ascension: to the 10th anniversary of the district ensemble. Sovetstkiy pogranichnik. April 17 [in Russian].

13. Shybko, L. (1976). On the wings of the song. Sovetstkiy pogranichnik. June 8 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.10.2017 р.

УДК 379.85: 261.6

Панченко Світлана Анатоліївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
dolga100@ukr.net

ПРОБЛЕМИ РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ В УМОВАХ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета роботи – культурологічне осмислення феномена релігійного туризму в Україні, що відіграє велику роль у системі міжнародного і внутрішнього туризму і є суттєвою складовою сучасної індустрії туризму. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного, феноменолого-релігієзнавчого методів. **Наукова новизна** полягає у розширеному трактуванні понять релігійний туризм, паломництво, релігійно-філософське краєзнавство, а також в обгрунтуванні їхнього впливу на формування світогляду українського соціуму. **Висновки**. Залучення людей до релігійного туризму дасть змогу краще зрозуміти культурне і духовне минуле як нашої країни, так і інших народів і культур.

Ключові слова: релігійний туризм, конфесії, релігійно-філософське краєзнавство, міжконфесійний діалог, сучасний соціум.

Панченко Светлана Анатольевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблемы религиозного туризма в условиях современных культурных трансформаций

Целью работы является осуществление культурологического осмысления феномена религиозного туризма в Украине, который играет большую роль в системе международного и внутреннего туризма, составляя значительную часть современной индустрии туризма. **Методология** исследования заключается в применении культурологического, феноменолого-религиоведческого методов. **Научная новизна** работы заключается в расширении понятий религиозный туризм, паломничество, религиозно-философское краеведение, а также в обосновании их влияния на формирование мировоззрения украинского социума. **Выводы**. Привлечение людей к участию в религиозном туризме позволит лучше понять культурное и духовное прошлое как нашей страны, так и других народов и культур.

Ключевые слова: религиозный туризм, конфессии, религиозно-философское краеведение, межконфессиональный диалог, современный социум.

Panchenko Svetlana, *PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Problems of religious tourism in the conditions of modern cultural transformations

The purpose of the work is to carry out a cultural understanding of the phenomenon of religious tourism in Ukraine. Religious tourism plays an important role in the system of international and domestic tourism, forming a significant part of the modern tourism industry. The **methodology** of the study consists in the application of axiological, phenomenological and religious studies methods. The **scientific novelty** of the work lies in extending the concepts of religious tourism, pilgrimage, religious-philosophical ethnography and their influence on the formation of the worldview of Ukrainian society. **Conclusions**. Involving people in religious tourism will allow better understanding the cultural and spiritual past, both of our country and of other peoples and cultures.

Keywords: religious tourism, confessions, religious-philosophical regional studies, inter-confessional dialogue, modern societies.

Для розвитку релігійного туризму в Україні надзвичайно важливо досягти встановлення та збереження мирного співжиття, спокою, злагоди між усіма етносами і культурами, конфесіями та віруваннями багатонаціональної України. Міжнаціональний і міжконфесійний мир – підґрунтя та запорука успішного розвитку міжнародного туризму в Україні.

Хотілося б детальніше зупинитись на питанні узгодження та удосконалення Закону України "Про свободу совісті та релігійні організації" щодо конфесій в Україні. Як стверджує В. Климов, "чинними в Україні законодавчими та нормативними актами щодо релігійної сфери не лише закріплюються принципи і норми міжконфесійних відносин, унормовується курс на "зміцнення взаєморозуміння і терпимості між релігійними організаціями різних віросповідань", а й регламентуються правові умови, які мають виключати, мінімізувати чи попереджати можливі причини і фактори ускладнення міжконфесійних відносин, ескалацію конфліктності тощо [1, 276].

Релігійний комплекс України – складна система взаємодії церковних структур. Ця система виступає невід'ємною складовою суспільного та релігійного життя соціуму. Сьогоденна дійсність характеризується зростанням суспільної активності віруючих, поглибленням внутрішньо-церковної інтеграції, посиленням впливу на внутрішню та зовнішню політику держави саме релігійного фактору [2, 63].

© Панченко С. А., 2017

За словами науковця Л. Виговського, "у зв'язку зі зміною ситуації в соціумі релігійний комплекс змушений сам засобом трансформації своєї функціональності адаптуватися до нових умов суспільного буття. Тому в релігійному комплексі об'єктивно поглиблюється переорієнтація з притаманних для нього раніше вертикальних відносин "Бог – людина" на горизонтальні "Людина – людина". А це за сучасних умов створює реальні умови його функціонування власне і за межами самої релігії. Саме тому ми можемо спостерігати у більшості конфесій перегляд, а точніше, раціоналізацію основних релігійних положень та уявлень" [3, 8].

Але деякі дослідники християнських конфесій мають свої думки щодо релігійної ситуації в країні, і це теж треба враховувати для сучасного розвитку релігійного туризму. На думку проф. А.Н. Колодного, дослідження релігійних процесів в Україні дало можливість визначити ряд закономірностей. Жодна з християнських конфесій в усьому спектрі її віровчення і обрядовості не з'являлася в Україні як продукт органічного саморозвитку суспільства в цілому. Поширення їх має відосередній характер. Це, природно, веде до розколу суспільства, міжконфесійних колізій, трагедій в національному бутті, зумовлених релігійними факторами. З часу появи на українських землях християнства тут практично не було конфесійної єдності між народними масами і їх духовними наставниками, владними провідниками країни" [4, 31].

Експерти і фахівці Всесвітньої туристичної організації (World Tourism Organization) виділяють релігійний туризм як один з найперспективніших видів туристських подорожей XXI століття. У зв'язку з або відсутністю, або суперечливістю, або різнорідністю статистики з приводу кількості туристів, які подорожують з релігійними цілями в різних країнах, в даний час існує експертна оцінка обсягів релігійного туризму. "Світовий ринок релігійного туризму оцінюється на сьогоднішній день в 18 млрд доларів на рік (2% від усіх надходжень до туризмі), з яких 4,5 млрд отримує тільки одна Італія, де зосереджено багато християнських святинь. Щорічна кількість туристів і паломників становить 300-330 мільйонів, і з паломницькими або релігійними цілями відбуваються близько 3-3,5 млрд [5, 360].

За словами В.С. Пазенка, подорожі до святих місць, паломництво відповідають духовним людським потребам – потягу до "вічного". Релігійним тип подорожей сприяє "перевтіленню" людської особистості, збагаченню її внутрішнього світу. Паломництво – найважливіший релігійний ритуал, модерн надав паломництву нові значення, поряд із "зовнішнім" паломництвом з'явилося паломництво у "внутрішньому світі" ("людина-подорожуюча"). Паломництво – могутнє джерело духовних пошуків Віри, Надії, Любові, фактор виховання його послідовників в моральних, суспільно значущих цінностей [6, 24-25].

Відносно розвитку релігійного торизму в Україні треба відзначити, що наша країна відома багатою сакральною і духовною спадщиною. Її територію з давніх часів населяли народи з різним релігійним віросповіданням. Як раз після здобуття незалежності в країні відродився інтерес до релігійного туризму.

Туристичні фірми почали пропонувати паломницькі маршрути, а при монастирях і храмах почали відкривати паломницькі центри. Крім того, свою роль відіграло і пом'якшення Церквою вимог до пересування віруючих. Відбулись зміни у самому розумінні "прощі", якщо раніше до святих місць паломники йшли лише пішки, то зараз можна їхати будь-якими транспортними засобами: літаками, потягами, автомобілями. І це комфортабельне переміщення, за словами В.Ф. Сергійко, порушує сакральність самої подорожі, порушує правила здійснення подорожі [7, 181].

Треба наголосити, що релігійний туризм слід відрізняти і від просвітницького історико-культурного туризму, який розглядає релігійні об'єкти і традиції як елементи мистецтва, а не святині, що вимагають побожного ставлення до них. Тим самим, одна з цілей такого виду туризму – це релігійне просвітництво, знайомство з християнською культурою (незалежно від конфесій).

Ще один феномен, який пов'язаний з релігійним туризмом, релігійно-філософське краєзнавство. На нашу думку, воно виступає прикордонним різновидом культурного і релігійного туризму як пов'язане з відвідуванням місць життя і творчості видатних релігійних діячів, вивченням історико-культурних центрів нашого народу. Вказані центри з'єднують географічне розташування і духовний простір.

Релігійний туризм відіграє велику роль в системі міжнародного і внутрішнього туризму, становлячи значну частину сучасної індустрії туризму.

Він включає: паломництво й пізнавальні тури релігійної спрямованості.

Паломництво, в тій чи іншій формі, прийнято практично у всіх релігіях. Християнські паломницькі поїздки і тури на відміну від релігійно-пізнавальних несуть в собі певний сенс і специфічні функції. Мотиви для здійснення паломництва можуть бути різноманітними (бажання зцілитися від фізичних або духовних недуг, знайти благодать, душевну рівновагу, проявити відданість вірі, стати на послух). Релігійні тури пізнавальної спрямованості, припускають головним чином відвідування релігійних центрів, музеїв, виставок, участь в релігійних заходах, знайомство з обрядами і под.

У даний час поняття такого туризму значно розширюється. Сучасний соціум стимулює релігійний туризм в інших напрямках, а саме: оздоровче-медичний, освітній (дітей і дорослих), благодійний (в формах безоплатної діяльності – "вкладення працею" або у вигляді матеріальних вкладень).

Церкви досить виважено і ґрунтовно підходять до самого процесу паломництва, про це свідчить так звана "Прочанська конституція", яка наводиться нижче. "Про молитву і сповідь:

1. Заохочується усіх прочан більшу частину прочанського шляху присвятити молитві – чи то спільній, чи приватній.

2. Кожний прочанин зобов'язаний брати участь у всіх спільних молитвах (як у церквах так і в групі), передбачених програмою прощі.

3. Заохочується кожного учасника прощі на початку дня прочитати один із пропонованих фрагментів Св. Письма і спробувати роздумувати над ним протягом дня.

4. Усильне заохочується кожного з учасників прощі приступити до Сповіді.

5. Під час прощі нехай кожний прочанин знайде короткий час на тишу та духовні роздуми [14].

Паломницькі організації будують свої тури так, щоб краще познайомити людей з духовно-релігійною і культурним спадщиною окремих об'єктів. Причому якщо в світських екскурсіях переважає історико-культурна (архітектурно-художня) складова, то в паломницьких поїздках вищеназвані аспекти тісно пов'язані з духовною спадщиною відвідуваних місць. Деякі паломницькі служби організовують поїздки для нерелігійних або людей, які бажають познайомитися з духовними і культурними традиціями своєї країни. Специфіка таких поїздок полягає в переважанні екскурсійної складової, а також в тому, що відвідувачів селять в готелях, а не монастирях. Такі поїздки, часто, відіграють і місіонерську роль [8, 169]. Це підводить нас до комплексного питання вирішення проблеми місцеперебування паломницьких туристів. В першу чергу необхідні багатофункціональні споруди в рамках релігійного об'єкта.

Традиційно розміщення паломників відбувається при монастирях, чи окремих парафіях де можуть проходити різні релігійні обряди, так і деякі процеси мирського характеру (оздоровчі, освітні, пізнавальні).

Житлове середовище релігійного туризму найчастіше має аскетичні риси, що обумовлено певними релігійними канонами. Але іноді паломники екскурсанти і релігійні туристи, які вирушають у подорожі, організовані спеціалізованими фірмами, розміщуються, в світських готелях, мало пристосованих до специфіки релігійно-паломницького процесу, а це, в свою чергу, "духовно руйнує" сприйняття прощі.

Щоб уникнути таких непорозумінь, треба визначитися з соціальними групами людей, які беруть участь в релігійному туризмі:

- паломники (дотримуються всіх релігійних обрядів і конфесійних канонів Церкви),
- віруючі люди, що дотримуються правила і церковний статут не так строго, як паломники,
- люди які лише цікавляться християнською релігією,
- туристи, які цікавляться культовим середовищем і пам'ятниками релігійної спадщини як об'єктами національної культури [9].

Беручи за основу ці соціальні категорії людей, можемо простежити і мету їхніх релігійних мандрів:

- святкування релігійних свят (в таких заходах можуть брати участь прочани і туристи як глядачі).
- духовне самовдосконалення (дана мотивація в релігійному туризмі властива як паломникам, так і звичайним туристам).
- підвищення власного статусу в релігійній громаді (мотив поїздки відноситься тільки до прочан окремих парафій).
- поклоніння святому місцю, храму, мощам, отримання зцілення духовного і фізичного (Устремління тільки для паломників).
- допитливість, отримання естетичного задоволення від архітектури, живопису, іконопису, церковного співу (для всіх категорій туристів) [10, 282].

Для туристів, які цікавляться релігією і вивчають церковні обряди (як би з боку), необхідно розвивати додатково до релігійного середовища повноцінні туристичні інфраструктури і відповідно облаштовувати житлове середовище. Формування такого типу архітектурного середовища повинно враховувати, що все це знаходиться на території об'єкта культурної спадщини (пам'ятки християнської архітектури). Так через інфраструктуру релігійного туризму можна буде врахувати соціальні і духовні різноманітності туристів.

Під час соціологічного опитування з'ясували, що пріоритетне значення у потенційному попиті зайняв науково-пізнавальний туризм (32% опитаних), а на другій позиції опинилися екстремальний і релігійний туризм (по 18%). Найбільший інтерес до релігійного туризму виявляють жінки у віці 46-55 років, серед них 87,5% вважають цей вид туризму найбільш перспективним [10, 282].

Історія розвитку і сучасного стану релігійного туризму дозволяє зробити важливий висновок, що при спільній планомірній діяльності державних, комерційних, громадських і релігійних організацій він може сприяти взаєморозумінню представників різних релігійних конфесій. Унаслідок цього буде знижуватися соціальна напруженість [11, 100]. Залучення людей до участі в релігійному туризмі дозволить краще зрозуміти культурне і духовне минуле, як нашої країни, так і інших народів і культур.

Як зазначає Франческо Франжіаллі, "туристська революція XX століття – настільки ж творча і важлива, як і індустріальна революція, що почалася двома століттями раніше". Адже релігійний туризм є не тільки одним із важливих проявів свободи сучасної людини, а й, найголовніше, суспільним простором, в якому здійснюється її особиста самореалізація, моральне самовизначення, регуляція людських відносин [12].

Література

1. Климов В. Міжконфесійний діалог як складова культурно-цивілізаційних відносин / Релігія в контексті соціокультурних трансформацій України. Колективна монографія/ відп. ред. д.філос.н. Л. Филипович. – К., 2009.
2. Красільнікова О.В. Деякі питання розвитку релігійного паломництва в Україні / О. Красільнікова // Праксеологія туризму. Тези кафедральної теми. – К.: Київський університет туризму, економіки і права, 2009. – 64с.
3. Релігія в контексті соціокультурних трансформацій України: Колективна монографія / відп. ред. д.філос.н. Л. Филипович. – К., 2009. – 296 с.
4. Колодний А. Релігія як історичне явище / Колодний А. // Українське релігієзнавство. – 2009. – Спецвипуск 2. – С. 7-17.
5. Новиков В.С. Тенденции развития религиозного туризма в мире. // Научные исследования в сфере туризма. Труды Международной Туристской Академии. Вып. 6. – М., 2010.
6. Пазенок В.С. Теоретический образ туризма / В. Пазенок. – К.: Альтерпрес, 2012.
7. Сергійко В.Ф. Ізраїль-Україна: перспективи розвитку паломницького туризму до Святої Землі / В.Ф. Сергійко // Наукові записки КУТЕП: Збірник наукових праць. Серія: філософські науки. Вип. 7.
8. Христов Т.Т. Религиозный туризм: Учеб. пособие для студ. высш. Учебных заведений. – 2 –е изд. Испр. – М., 2005. С. 169
9. Паломнический туризм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.6yket.ru/ sport_i_turizm/ palomnicheskij_turizm.html.
10. Якунин В.Н. Развитие религиозного туризма как составляющей части историко-культурного наследия на современном этапе // Вестник СГТУ. 2011. № 4 (60). Выпуск 2.
11. Житенёв С.Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты [Текст]. – Москва : Индрик, 2012. – С. 100
12. UNWTO Tourism Highlights, Edition 2010. World Tourism Organization [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.unwto.org/index.php
13. Франжіаллі Ф. Тенденції розвитку міжнародного туризму / Ф. Франжіаллі – К.: КУТЕП, 2002.
14. Слово про прощу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lavra.studyty.org.ua.

References

1. Klimov, V. (2009 Interfaith dialogue as a component of cultural and civilizational relations. Religion in the context of socio-cultural transformations of Ukraine). K. [in Ukrainian].
2. Krasilnikova, O.V. (2009). Some issues of the development of a religious pilgrimage in Ukraine. Praxeology of tourism. K.: KUTEL [in Ukrainian].
3. Religion in the context of socio-cultural transformations of Ukraine (2009). K. [in Ukrainian].
4. Kolodny, A. (2009). Religion as a historical phenomenon. Ukrayins'ke relihiyeznavstvo, 2, 7-17 [in Ukrainian].
5. Novikov, V.S. (2010 Trends in the development of religious tourism in the world. Scientific research in the field of tourism. Proceedings of the International Tourist Academy), p. 360 [in Russian].
6. Pazenok, V.S. (2012). Theoretical image of tourism. K.: Al'terpres [in Ukrainian].
7. Sergijko, V.F. Israel-Ukraine: Prospects for the development of pilgrimage tourism to the Holy Land. Naukovi zapysky KUTEP: Zbirnyk naukovykh prats'. Seriya: filosofs'ki nauky, 7 [in Ukrainian].
8. Khristov, T.T. (2005). Religious tourism. M. [in Russian].
9. Pilgrimage tourism. Retrieved from http://www.6yket.ru/sport_i_turizm/palomnicheskij_turizm.html [in Russian].
10. Yakunin, V.N. (2011). The development of religious tourism as a component of the historical and cultural heritage at the present stage. Vestnyk SHTU, 4 (60), vol. 2, 282 [in Russian].
11. Zhitenev, S.Yu. (2012). Religious pilgrimage in Christianity, Buddhism and Islam: socio-cultural, communication and civilizational aspects. Moskva : Indrik [in Russian].
12. UNWTO Tourism Highlights, Edition 2010. World Tourism Organization Retrieved from http://www.unwto.org/index.php [in English].
13. Frangilli, F. (2002). Trends of development of international tourism. K.: KUTEP [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.10.2017 р.

УДК 008+641.5

Плюта Олена Павлівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ГАСТРОНОМІЧНА ДИПЛОМАТІЯ ЯК АКТУАЛЬНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Мета роботи – окреслити перспективи дослідження гастрономічної дипломатії як важливого напряму сучасної культурної політики з акцентуацією уваги на практичних діях держави, зокрема української, у цій сфері. **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових методів аналізу, синтезу з урахуванням евристичного потенціалу поєднання історичного, культурологічного та іншого підходів з метою більш глибокого проникнення в сутність досліджуваного феномена. **Наукова новизна.** Вперше в межах сучасної української культурології розглядається поняття гастрономічної дипломатії та пропонуються практичні заходи держави, зокрема української, у цій сфері як найважливішого засобу промоції культурних традицій країни. **Висновки.** У сфері культурної політики держави, на нашу думку, потрібно зробити такі важливі кроки: готувати фахівців з культурної, зокрема гастрономічної, дипломатії для виконання функцій спеціального аташе по культурі у представництвах ЄС; відпрацювати і скоординувати спільні дії держави і приватних меценатів-сподвижників у цій сфері, особливо на регіональному рівні; більше уваги приділяти поінформованості: на офіційних сайтах регіонів розміщувати детальну інформацію про цікаві місцеві свята і події, а особливо – про незвичні страви, напої, продукти; відшукувати нові методи фінансування і нових партнерів, у тому числі приватних; поєднувати можливості власних культурних організацій і держав-партнерів, зокрема через інститути культури і дипломатичних працівників за кордоном, поєднувати заходи з представлення культури своєї країни з частуванням стравами і напоями національної кухні. І насамкінець, держава повинна насамперед усвідомити цінність кулінарної дипломатії для формування іміджу, впізнаваності і промоції національної культури у світі.

Ключові слова: гастрономічна дипломатія, культурна політика, промоція, кулінарні традиції, національна кухня.

Плюта Елена Павловна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Гастрономическая дипломатия как актуальное направление современной культурной политики

Цель работы – определить теоретические направления исследования гастрономической дипломатии как важного направления современной культурной политики с акцентуацией внимания на практических действиях государства, в частности украинского, в этой сфере. **Методология** исследования основана на сочетании общенаучных методов анализа, синтеза с учетом эвристического потенциала исторического, культурологического и других подходов с целью более глубокого проникновения в сущность исследуемого феномена. **Научная новизна**. Впервые в рамках современной украинской культурологии рассматривается понятие гастрономической дипломатии и предлагаются практические меры государства, в частности украинского, в этой сфере как важнейшего средства продвижения культурных традиций страны. **Выводы**. В сфере культурной политики государству нужно сделать такие важные шаги: готовить специалистов по культурной, в частности гастрономической, дипломатии для выполнения функций специального атташе по культуре в представительствах ЕС; отработать и скоординировать совместные действия государства и частных меценатов-сподвижников в этой сфере, особенно на региональном уровне; больше внимания уделять осведомленности: на официальных сайтах регионов размещать подробную информацию об интересных местных праздниках и событиях, а особенно – о необычных блюдах, напитках, продуктах; отыскивать новые методы финансирования и новых партнеров, в том числе частных; сочетать возможности собственных культурных организаций и государств-партнеров, в том числе через институты культуры и дипломатических работников за границей, сочетать меры по представлению культуры своей страны с угощением блюдами и напитками национальной кухни. И наконец, государство должно прежде всего осознать ценность гастрономической дипломатии для формирования имиджа, узнаваемости и продвижения национальной культуры в мире.

Ключевые слова: гастрономическая дипломатия, культурная политика, продвижение, кулинарные традиции, национальная кухня.

Plyuta Olena, *postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv*

Gastrodiplomacy as an important direction of the modern cultural policy

Purpose of Research. The purpose of the article is to outline the theoretical directions of the study of gastrodiplomacy as an important area of the modern cultural policy, focusing on the emphasis on the practical actions of the state in this sphere, particularly Ukrainian one. **Methodology.** The methodology of the research includes the combination of general scientific methods of analysis and synthesis. The author uses the heuristic potential of the combination of historical, cultural and other approaches to study the essence of the phenomenon. **Scientific novelty.** The author is the first who analyses the concept of culinary diplomacy within modern Ukrainian cultural studies. In addition, the author proposes the practical measures of the state in this sphere, particularly in Ukraine, as the most

© Плюта О. П., 2017

important means of promoting the country's cultural traditions. **Conclusions**. In our opinion, in the cultural policy, our state must do the following steps: to prepare various specialists in cultural and culinary diplomacy to represent Ukraine as the a special cultural attaché in the EU; to organise and coordinate the cooperation between the state and private sponsors in this area, especially at the regional level; to pay more attention to introduction of different interesting local holidays, events, bizarre food, dishes and drinks on official sites of the regions; to find new resources of financing or new partners, including private ones; to combine the possibilities of their own cultural organizations and countries-partners' ones, involving the cultural institutes and diplomatic workers; to accompany the cultural events of the country with the representation of its national dishes and drinks. Finally, first of all, the state must understand the value of culinary diplomacy for the creation of its image, its recognition and promotion of the national culture in the world.

Keywords: gastro-diplomacy, cultural policy, promotion, culinary traditions, national cuisine.

Загальновідомо, що завдяки наявності різних культурно-мистецьких брендів країна отримує додаткову світову популярність, а брендові продукти можуть стати невід'ємною частиною іміджу не лише всієї країни, а й її регіону або конкретної місцевості. І це стосується не лише творів мистецтва, архітектури, культурних пам'яток, які зазвичай уявляються нам у звичній матеріальній формі. До такого специфічно-національного і регіонального продукту, який може стати своєрідним брендом країни та її культури, відносяться і продукти харчування та специфіка їх репрезентації у відповідних стравах.

Будь-який любитель туристичних подорожей знає не лише про італійську пасту, грецьку мусаку, український борщ, а й навіть, наприклад, про пармську шинку, яка викликає у нього не менше зацікавлення і асоціацій, ніж муранське скло або венеціанська мозаїка. Саме тому сьогодні таку популярність здобувають гастрономічні і винні фестивалі, гастрономічні тури, які стають додатковим джерелом і засобом пізнання національних традицій країни та її культури, а також новітньою формою просування і промоції країни на світовому рівні, до якої нині дедалі частіше звертаються більшість країн. Тому вислів "шлях до серця лежить через шлунок" сьогодні вже можна трактувати дещо ширше.

Кулінарна промоція держави стає важливим напрямом культурної дипломатії та вимагає її врахування як складової культурної політики. Все це і актуалізує наше дослідження, мета якого – окреслити теоретичні напрями дослідження гастрономічної дипломатії як важливого напряму сучасної культурної політики з акцентуацією уваги на практичних діях держави, зокрема української, у цій сфері.

Нині дослідженню гастрономічної дипломатії ще не приділяється достатньо уваги. Так, найбільш ґрунтовною працею можна вважати досить нову книгу українського автора О. С. Сліпченка "Дипломатическая кухня. Художественно-документальное издание" [5], в якій він ділиться спогадами про свій дипломатичний досвід, акцентуючи увагу на кулінарних традиціях різних країн. Власне терміни "кулінарна дипломатія" і "гастродипломатія" були використані на початку 2000-х років у працях дослідників публічної дипломатії Пола Роновера [9] і Сема Чаппл-Сокола [8]. На думку дослідників, гастрономічна дипломатія використовується як інструмент публічної дипломатії, а точніше – культурної дипломатії, а кулінарна "за закритими дверима" – як засіб подальшого дипломатичного протоколу через кухню.

У другій половині XX – на початку XXI ст. збільшення кількості фестивальних проектів, гастрономічних турів за рахунок розширення кола їх учасників, які належать до різних етнічних і національних спільнот у межах країни, стає чи не основною тенденцією популяризації її культури. З одного боку, цей процес був зумовлений внутрішньою динамікою розвитку самої кулінарії, а з іншого – процесами глобалізації, одним з головних результатів якої слід вважати зростання ролі механізму міжкультурної комунікації і тих форм культурної взаємодії, що ґрунтуються на міжкультурній інтеракції. "Глобалізація посилила інтенсивність культурних обмінів, різко розширила коло тих, хто здійснює нескінченний процес переходу з одного культурного світу в інший" [6]. Без сумніву, саме цим пояснюється факт зростання соціокультурного значення таких видів взаємодії у різних сферах культури, які створюють передумови для максимального розширення її комунікативного кола. Не стала винятком і кулінарія, яка дедалі активніше починає розумітися і сприйматися у контексті міжкультурних відносин як широке поле для формування не лише глобальних зв'язків між представниками різних національних культур, а й як засіб формування глобальної культури.

У межах суспільства споживання, зростання якості життя гастрономія стає чи не єдиною сферою, яка має достатньо новітнього соціокультурного потенціалу як форма розширення глобальних міжкультурних зв'язків, у межах якої формуються умови для природньої, зрозумілої і невимушеної взаємодії представників різних етнонаціональних спільнот і культур, для обміну кулінарним досвідом незалежно від інтересів, соціального статусу і потреб учасників спілкування. Так, фактично розширюється значення кулінарії для розвитку не лише національної, а й міжнародної (глобальної) культури, зокрема в аспекті її трактування як чинника взаєморозуміння та співпраці між народами. Згодом така ідея, як синтез інтеракції і діалогового мислення, знайшла втілення у гастрономічній (куль-

турно-гастрономічній, кулінарній) дипломатії, як знарядді м'якого впливу сучасної зовнішньої політики, дипломатії та економіки. Так, Chapple-Sokol у журналі The Hague Journal of Diplomac писав, що кулінарна дипломатія є "використанням продуктів харчування і кухні в якості інструменту для створення міжкультурного взаєморозуміння в надії на поліпшення взаємодії і співпраці" [9].

Найвідомішими світовими гастрономічними брендами є, безумовно, Франція, Італія й Іспанія, в яких історично склалася і закріпилася на світовому рівні репутація гастрономічних центрів Європи. Другі позиції займають бренди, які вже сформувалися, проте не отримали світової популярності: бренди таких країн, як США, Австралія, Нова Зеландія, Великобританія, Греція, Швейцарія, Бельгія, Австрія, Німеччина, Португалія, Японія, Китай, Індія, Сінгапур, Марокко, Перу , Аргентина і Мексика. Однак за останні десять років виникло безліч інших регіонів, що розвиваються, і які відводять гастрономічному бренду істотну роль. Це такі країни, як Таїланд, В'єтнам, Азербайджан, Казахстан, Бразилія, Південна Корея та ін.

Отже, найбільший досвід у цій сфері мають італійці, які туристів до відвідування невеличких містечок у всіх регіонах країни спонукають через організацію традиційних свят міста і фестивалів, присвячених характерним для даної місцевості сільськогосподарським продуктам. У кожному їх щонайменше 20, а лише в одному регіоні Емілья-Романья нараховується 37 таких фестивалів. Відвідувачі можуть не лише скуштувати традиційні страви, а й побачити покази історичних костюмів, феєрверки, спортивні змагання і под., а також придбати різні вироби на ярмарку. На сайтах містечок можна знайти перелік традиційних страв та інформацію, як доїхати і де поселитись.

У Франції також дуже розвинутий регіональний туризм – майже кожне містечко має Дім туризму, в якому поінформують про пам'ятки, історію та інші місця, варті відвідання. Подібним шляхом розвиває промоцію своєї країни й Грузія. Різноманітні, яскраві сайти детально описують культурне і кулінарне багатство цієї країни. А деякі хостели привертають клієнтів традиційними обідами і вином в ціні проживання [7].

Не менш дійовим засобом є репрезентація своєї культури закордоном. Так, Румунія під час днів своєї культури закордоном завжди влаштовує дегустацію вин і традиційних страв. Й настільки успішно, що в Польщі вже від декількох років сформувалась своєрідна мода на туризм у Румунії. Принагідно також згадати стенд Чеського інституту культури на цьогорічному Мистецькому арсеналі, які не тільки представляли новинки чеської літератури та мистецтва, а й частували блюдами національної кухні та пивом з чеської ресторації "У хромого Пола" в Києві [7].

Ми свідомо зупинилися на характеристиці цих заходів у інших країнах, щоб концептуалізувати розуміння, що вони – не просто ініціатива приватних інвесторів чи місцевих громад, а результат цілеспрямованої культурної політики держави.

Крім того, важливим напрямом діяльності у сфері культурної, зокрема кулінарної дипломатії, є приватні ініціативи, як, наприклад, підготовка відповідних професіоналів, як це відбувається у популярному вищому навчальному закладі Варшави Collegium Civitas, де відкрита спеціальність культурна дипломатія у формі післядипломних студій. Завданням майбутніх фахівців визначено формування образу Польщі як сучасної європейської країни, відкритої для інших культур. Це по суті нова сфера дипломатії під назвою creativediplomacy, діяльність якої охоплює культуру в широкому розумінні, тобто промоцію мистецтва, кіно, спорту, моди і навіть кулінарної традиції та культури вина країни. На нашу думку, саме так сьогодні потрібно готувати працівників корпусу публічної дипломатії, а також промоутерів національних товарів, продуктів, вин, марок, творів мистецтва і культури, і не лише в межах приватних вишів.

Також серед останніх ініціатив університету: в жовтні 2017 р. на факультеті соціології, культурології та мистецтва відкрито аспірантуру зі знання вина, ЗМІ, ринку культури, розраховану, зокрема, на майбутніх дипломатів; на факультеті коучінга і психології з листопада 2017 р. започатковано курс "коучінг і здорове харчування"; також відкрито курси, на яких вивчаються видомі німецькі вина [10]. Тобто кулінарна дипломатія набуває дедалі більшої популярності і стає важливим і модним напрямом освітніх програм. Наприклад, Рональд Рейган на прийнятті у Вашингтоні в 1987 р. спеціально вибрав каліфорнійське вино з виноробного регіону Russian River Valley, ніби натякаючи на історію російської імміграції у цей штат США [5].

Програми гастродипломатії як складової дипломатії м'якої сили були започатковані у 2000 роках XX століття [5]. Термін "гастродипломатія" (англ. Gastrodiplomacy) вперше опублікував у 2002 р. журнал "The Economist" у статті про кухню Королівство Таїланд. Гастрономічна дипломатія – це наука про мистецтво вести переговори під час офіційних обідів. Дійсно, "Шлях до консенсусу і досягнення мети пролягає через вишукане частування" [5]. Наприклад, А. Роверсі в інтерв'ю газеті "Le Temps" підкреслила, що "…гастрономічна дипломатія визначає використання страв у контексті міжурядових відносин

з метою передавання невербальних повідомлень…". Тому кожна держава прагне справити враження на гостей з інших країн власними кулінарними традиціями. За допомогою гастрономічної дипломатії держави одержують можливість репрезентувати і просувати свою культуру, як бренд, "торговельну марку". Саме з цією метою розробляються спеціальні стратегії, створюються інституції (установи) і виділяються кошти. Завдяки такій політиці громадяни інших держав дізнаються про національні особливості і традиції харчування народів і країн через національні страви і національну кухню як інституцію, а паралельно стимулюються торгівля і туризм, інвестування у відповідні проекти [5].

Тут хотілося б згадати і про країну, яка є також нашим найближчим сусідом – Білорусь. Державна Белтелерадіокомпанія запустила унікальний телевізійний проект "Кулінарна дипломатія", який витримав вже декілька сезонів. У кожному випуску на глядачів чекають не тільки захоплюючі подорожі в близькі й далекі країни, а й справжні гастрономічні відкриття. На телевізійну кухню "Кулінарної дипломатії" запрошуються посли іноземних держав у Республіці Білорусь, їх подружжя, а також представники національних діаспор, що проживають в країні. Так, в новому сезоні на глядачів чекають подорожі в Палестину, Таджикистан, Фінляндію, Еквадор, Корею та інші екзотичні країни [2].

У складних соціально-економічних та політичних умовах, не в останню чергу екстрапольованих ззовні, зокрема військовими діями на сході країни та окупацією Криму, українській державі потрібно максимально використовувати всі засоби промоції нашої країни та просування її ментально-культурних традицій у світі для адекватної реакції міжнародної спільноти на всі негаразди і негативні події. З цією метою, на нашу думку, доцільно в рамках культурної політики найбільшу увагу приділяти саме культурній дипломатії, яка останніми роками здобула чи не найбільше визнання, повністю відтворюючи всі позитивні якості дипломатичних стосунків як м'якої сили не тільки для вирішення конфліктів та пошуку взаєморозуміння між країнами, а й репрезентації їх культурних цінностей на міжнародній арені. У цьому контексті, як зрозуміло з вищесказаного, держави цілеспрямовано використовують всі можливі засоби, зокрема організацію різноманітних тематичних фестивалів, заходів тощо з метою привернення уваги щонайбільшої кількості туристів, які прагнутимуть познайомитися з багатоманіттям культури. Не останню роль у цих заходах останніми роками відіграють різноманітні гастрономічні фестивалі й тури, які стають своєрідними сучасними формами пізнання і просування через національні кулінарні традиції ментальних цінностей культури. Для кращої репрезентації культури країни через національні гастрономічні традиції держава повинна насамперед усвідомити їх цінність і корисність, а можливо, і безальтернативність порівняно з іншими засобами просування культури, як це вже давно зрозуміли і активно практикують, наприклад, у Європі, позаяк сьогодні напрям пізнання країни через кухню є одним з найбільш популярних у світі.

Одним із засобів популяризації української культури через кухню є відкриття національних ресторанів за кордоном. І хоча сьогодні це ініціатива окремих осіб, її значення дуже чітко сформульоване у висловлюванні одного з ініціаторів створення такого закладу в США – ресторану "Tryzub Ukrainian Kitchen" у Чикаго – Мирона Левицького (лікар-хірург за фахом): "Я хотів використати свій ресторан як спосіб познайомити американців з нашою прекрасною країною і її народом; зробити його місцем, де українці зможуть продемонструвати своїм американським друзям наші смачні українські страви і нашу культуру" [1]. Суголосную є і думка гендиректора ресторану Міли Лугової : "Наш ресторан має велике майбутнє. Я в це щиро вірю. В першу чергу тому, що в нього дійсно вкладена душа, а, по-друге, він заснований на міцному українському корінні. Я відчуваю велике натхнення, коли бачу, як американці, які вперше до нас завітали, повертаються за якийсь час зі своїми друзями чи родичами, щоб ті також спробували українські страви і відкрили для себе трохи більше Україну" [1].

Справедливо зазначити, що наша держава також намагається використовувати кулінарні традиції як елемент, який може посилити позиції України на регіональних та світових ринках. У січні 2015 р. Україна стала третьою державою-учасницею (після Вірменії та Ізраїлю) проекту "Кулінарна дипломатія", організованого університетом Кадис Хас (Туреччина), Центром "Розвиток корпоративної соціальної відповідальності" (Україна) за фінансової підтримки Чорноморського трасту регіонального співробітництва. Проектом анонсовано забезпечення діалогу між недержавними суб'єктами, а саме представниками громадянського суспільства та бізнесу шляхом залучення їх до серії обідів та вечерь для забезпечення різноманітних зв'язків між державами [3].

Для популяризації національних гастрономічних традицій також доцільно розробити реєстр етноресторанів, які відповідають міжнародним стандартам обслуговування та пропонують меню зі стравами національної кухні. Також варто запровадити майстер-класи національних гастрономічних традицій для практиків та туристів, створити тематичний сайт з відображенням регіоналізації української кухні, особливостей її виникнення та становлення, з наданням фото- та відеорецептів аутентичних українських страв з покроковим описом. Важливим буде запровадження календаря гастрономічних

фестивалів і, звичайно, місць, де можна скуштувати справжні українські страви. В друкованому варіанті може з'явитися на світ гастрономічний путівник українськими регіонами, який буде містити не просто рецепти українських страв, а й пропагувати гастрономічні подорожі іншими регіонами України, розкриваючи їхні можливості та регіональні особливості [4, с. 13].

Отже, можна зробити висновки, що у сфері культурної політики державі, на нашу думку, потрібно зробити такі важливі кроки:

1) готувати фахівців з культурної, зокрема кулінарної, дипломатії для виконання функцій спеціального аташе по культурі у представництвах ЄС, як це відбувається, наприклад, у Польщі;

2) відпрацювати і скоординувати спільні дії держави і приватних меценатів-сподвижників, особливо на регіональному рівні, як це практикується в Італії, Франції, а на пострадянському просторі – у Грузії;

3) більше уваги приділяти поінформованості: на офіційних сайтах регіонів розміщувати детальну інформацію про цікаві місцеві свята і події, а особливо – про незвичні страви, напої, продукти;

4) відшукувати нові методи фінансування і нових партнерів, у тому числі приватних;

5) поєднувати можливості власних культурних організацій і держав-партнерів, зокрема через інститути культури і дипломатичних працівників закордоном, поєднувати заходи з представлення культури своєї країни з частуванням блюдами і напоями національної кухні.

Так у межах гастрономічної дипломатії можна створювати атмосферу, за якої навіть важливі політичні чи економічні проблеми обговорюються толерантно та із взаєморозумінням. Крім того, гастрономічна дипломатія є одним з ключових елементів культурної політики держави, скерованої на адаптацію її тактичних і стратегічних напрямів до соціокультурних реалій сучасності, за допомогою яких можна досягнути стабільного розвитку, динамічності і надійності системи управління соціальними процесами. За словами екс-держсекретаря США Хілларі Клінтон, "... презентація улюблених страв, застільних традицій і цінностей є могутньою зброєю дипломатії, якою часто нехтують..." [5].

При цьому врахування в культурній політиці держави необхідності збереження та популяризації національної кухні є надзвичайно важливими завданням, адже країна, яка не поважає свою історію, культуру, традиції, не може розраховувати на визнання іншими країнами, втрачає здатність до консолідації і прямує у прірву – до забуття. Тому обмін будь-якими ідеями, технологіями, знаннями і вміннями, зокрема у сфері кулінарії, стає визначальним чинником культурно-цивілізаційного поступу людства на шляху до створення єдиного толерантного культурного простору, синтезованого досвіду різних культур і поколінь. На жаль, практичні кроки у сфері гастрономічної дипломатії у нашій країні ще далекі до реалізації, як і відповідні теоретичні напрацювання, що й актуалізує перспективи їх дослідження.

Література

1. Кулинарная дипломатия – ресторан "Tryzub Ukrainian Kitchen" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ukrainegoodnews.com/kulinarna-diplomatiya-restoran-tryzub-ukrainian-kitchen.html.

2. Кулинарная дипломатия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tvr.by/televidenie/belarus-1/proekti-belarus-1/kulinarnaya-diplomatiya-novyj-sezon.

3. Матлай Л. Кулінарна дипломатія як різновид публічної дипломатії: нові підходи та концепції / Матлай Л. // // Humanitarian vision. – 2015. – Vol. 1, Num. 2. – С. 55-60.

4. Прасул Ю. Географічні передумови гастрономічного туризму в Україні / Прасул Ю. // Міжнародна конференція "Зимові наукові читання", м. Київ, 22 лютого 2016 р. – К., 2016. – Ч. 2. – С. 10-14.

5. Ціватий Л. Гастрономічна (кулінарна) дипломатія як дієва складова дипломатії "м'якої сили" XXI століття [Рецензія на книгу: Слипченко А.С. Дипломатическая кухня. Художественно-документальное издание. – Киев: Генеральная дирекция по обслуживанию иностранных представительств, 2015. – 493 с.

6. Шендрик А И Глобализация в системе культурологических координат // Знание Понимание. Умение. – 2002. – №. 1. – С. 56-68.

7. Успішна культурна політика – бути чи не бути державі [Електронный ресурс]. – Режим доступу: http://tyzhden.ua/Culture/137220.

8. Sam Chapple-Sokol. Culinary Diplomacy: Breaking Bread to Win Hearts and Minds / Sam Chapple-Sokol // The Hague Journal of Diplomacy. – 2013. –Vol. 8. – Issue 2. – P. 161–183.

9. Rockower Paul S. Recipes for Gastrodiplomacy / Rockower Paul S. // Place Branding and Public Diplomacy. – 2012. – Vol. 8. – P.235-346.

10. Wybitne wina niemiec. Kurs mistrzowski z wiedzy o winie [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.civitas.edu.pl/pl/oferta-edukacyjna/wybitne-wina-niemiec-kurs-mistrzowski-z-wiedzy-o-winie.

References

1. Culinary Diplomacy – Restaurant "Tryzub Ukrainian Kitchen". Retrieved from http://ukrainegoodnews.com/kulinarna-diplomatiya-restoran-tryzub-ukrainian-kitchen.html [in Ukrainian].

2. Culinary Diplomacy. Retrieved from https://www.tvr.by/televidenie/belarus-1/proekti-belarus-1/kulinarnaya-diplomatiya-novyj-sezon [in Ukrainian].

3. Matlay, L. (2015). Cooking Diplomacy as a Kind of Public Diplomacy: New Approaches and Concepts. Humanitarian vision, 1, 2, 55-60 [in Ukrainian].

4. Prasul, Y. (2016). Geographical Prerequisites of the Gastronomic Tourism in Ukraine. Proceedings from the International conference. "Winter Scientific Readings". (Part 2.). (pp. 10–14). Kyiv [in Ukrainian].

5. Tsivatyi, L. (2015). Gastronomy (Culinary) Diplomacy as an Active Component of Diplomacy of "Soft Power" of the XXI Century. Review of the book:

Slipchenko A.S. Diplomatic cuisine. Artistic documentary. Kyiv [in Ukrainian].

6. Shendrik, A. (2002). Globalization in the System of Culturological Coordinates. Znaniya. Ponimanie. Umenie, 1, 56-68 [in Russian].

7. The Successful Cultural Policy – to Be or not Be in the State. Retrieved from http://tyzhden.ua/Culture/137220 [in Ukrainian].

8. Chapple-Sokol, S. (2013). Culinary Diplomacy: Breaking Bread to Win Hearts and Minds. The Hague Journal of Diplomacy, Vol. 8., 2, 161–183 [in English].

9. Rockower, P.-S. (2012). Recipes for Gastrodiplomacy. Place Branding and Public Diplomacy, 8, 235-346 [in English].

10. Wybitne wina niemiec: kurs mistrzowski z wiedzy o winie. Retireved from https://www.civitas.edu.pl/pl/oferta-edukacyjna/wybitne-wina-niemiec-kurs-mistrzowski-z-wiedzy-o-winie [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2017 р.

УДК 784(477)

Руденко Ярослава Василівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
4690324@gmail.com

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Р. КИРИЧЕНКО

Мета статті – з'ясування науково-теоретичних засад дослідження творчості видатної української співачки Раїси Опанасівни Кириченко. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні комплексного підходу, що дало можливість сформувати цілісне уявлення про стан наукової розробки проблеми сольної народно-співочої творчості Р. Кириченко, розглянутої під кутом зору її стильової характеристики, а також про джерельну базу її дослідження. **Наукова новизна** полягає у ґрунтовному і всебічному з'ясуванні науково-теоретичних засад дослідження творчості української співачки. **Висновки.** Аналіз науково-теоретичних засад дослідження дає підстави констатувати брак наукових розвідок щодо комплексного аналізу творчості Р. Кириченко, її ролі в українській музичній культурі ХХ ст. Крім того, наукові публікації є дещо однобічними – розкриваючи якийсь один аспект творчої спадщини співачки, дослідники уникають системного наукового аналізу її творчої манери, особливостей репертуарно-жанрової та тематично-образної палітри, архітектоніки виконання пісень, підбору репертуару, взаємин співачки із пісенним текстом, специфіки етноідентифікації виконавиці тощо. Це актуалізує необхідність ґрунтовного і всебічного дослідження творчої постаті видатної української співачки Раїси Кириченко.

Ключові слова: Р. Кириченко, спів, мистецтво, творчість.

Руденко Ярослава Васильевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искуств*

Научно-теоретические основы исследования творчества Р. Кириченко

Цель статьи – выяснение научно-теоретических основ исследования творчества выдающейся украинской певицы Раисы Афанасьевны Кириченко. **Методология** работы основывается на применении комплексного подхода, что позволило сформировать целостное представление о состоянии научной разработки проблемы сольного народно-певческого творчества Р. Кириченко, рассматриваемой с точки зрения его стилевой характеристики, а также ключевую базу данного исследования. **Научная новизна** заключается в основательном и всестороннем выяснении научно-теоретических основ исследования творчества выдающейся украинской певицы. **Выводы**. Анализ научно-теоретических основ исследования дает основания констатировать отсутствие научных исследований творчества Р. Кириченко, ее роли в украинской музыкальной культуре ХХ в. Кроме того, научные публикации являются несколько односторонними – раскрывая какой-то один аспект творческого наследия певицы, исследователи избегают системного научного анализа ее творческой манеры, особенностей репертуарно-жанровой и тематически-образной палитры, архитектоники исполнения песен, подбора репертуара, взаимоотношений певицы с песенным текстом, специфики этноидентификации исполнительницы и т.п. Это актуализирует необходимость основательного и всестороннего исследования творческой личности выдающейся украинской певицы Раисы Кириченко.

Ключевые слова: Р. Кириченко, пение, искусство, творчество.

© Руденко Я. В., 2017

2. Culinary Diplomacy. Retrieved from https://www.tvr.by/televidenie/belarus-1/proekti-belarus-1/kulinarnaya-diplomatiya-novyj-sezon [in Ukrainian].

3. Matlay, L. (2015). Cooking Diplomacy as a Kind of Public Diplomacy: New Approaches and Concepts. Humanitarian vision, 1, 2, 55-60 [in Ukrainian].

4. Prasul, Y. (2016). Geographical Prerequisites of the Gastronomic Tourism in Ukraine. Proceedings from the International conference. "Winter Scientific Readings". (Part 2.). (pp. 10–14). Kyiv [in Ukrainian].

5. Tsivatyi, L. (2015). Gastronomy (Culinary) Diplomacy as an Active Component of Diplomacy of "Soft Power" of the XXI Century. Review of the book:

Slipchenko A.S. Diplomatic cuisine. Artistic documentary. Kyiv [in Ukrainian].

6. Shendrik, A. (2002). Globalization in the System of Culturological Coordinates. Znaniya. Ponimanie. Umenie, 1, 56-68 [in Russian].

7. The Successful Cultural Policy – to Be or not Be in the State. Retrieved from http://tyzhden.ua/Culture/137220 [in Ukrainian].

8. Chapple-Sokol, S. (2013). Culinary Diplomacy: Breaking Bread to Win Hearts and Minds. The Hague Journal of Diplomacy, Vol. 8., 2, 161–183 [in English].

9. Rockower, P.-S. (2012). Recipes for Gastrodiplomacy. Place Branding and Public Diplomacy, 8, 235-346 [in English].

10. Wybitne wina niemiec: kurs mistrzowski z wiedzy o winie. Retireved from https://www.civitas.edu.pl/pl/oferta-edukacyjna/wybitne-wina-niemiec-kurs-mistrzowski-z-wiedzy-o-winie [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2017 р.

УДК 784(477)

Руденко Ярослава Василівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
4690324@gmail.com

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Р. КИРИЧЕНКО

Мета статті – з'ясування науково-теоретичних засад дослідження творчості видатної української співачки Раїси Опанасівни Кириченко. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні комплексного підходу, що дало можливість сформувати цілісне уявлення про стан наукової розробки проблеми сольної народно-співочої творчості Р. Кириченко, розглянутої під кутом зору її стильової характеристики, а також про джерельну базу її дослідження. **Наукова новизна** полягає у ґрунтовному і всебічному з'ясуванні науково-теоретичних засад дослідження творчості української співачки. **Висновки.** Аналіз науково-теоретичних засад дослідження дає підстави констатувати брак наукових розвідок щодо комплексного аналізу творчості Р. Кириченко, її ролі в українській музичній культурі ХХ ст. Крім того, наукові публікації є дещо однобічними – розкриваючи якийсь один аспект творчої спадщини співачки, дослідники уникають системного наукового аналізу її творчої манери, особливостей репертуарно-жанрової та тематично-образної палітри, архітектоніки виконання пісень, підбору репертуару, взаємин співачки із пісенним текстом, специфіки етноідентифікації виконавиці тощо. Це актуалізує необхідність ґрунтовного і всебічного дослідження творчої постаті видатної української співачки Раїси Кириченко.

Ключові слова: Р. Кириченко, спів, мистецтво, творчість.

Руденко Ярослава Васильевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искуств*

Научно-теоретические основы исследования творчества Р. Кириченко

Цель статьи – выяснение научно-теоретических основ исследования творчества выдающейся украинской певицы Раисы Афанасьевны Кириченко. **Методология** работы основывается на применении комплексного подхода, что позволило сформировать целостное представление о состоянии научной разработки проблемы сольного народно-певческого творчества Р. Кириченко, рассматриваемой с точки зрения его стилевой характеристики, а также ключевую базу данного исследования. **Научная новизна** заключается в основательном и всестороннем выяснении научно-теоретических основ исследования творчества выдающейся украинской певицы. **Выводы**. Анализ научно-теоретических основ исследования дает основания констатировать отсутствие научных исследований творчества Р. Кириченко, ее роли в украинской музыкальной культуре ХХ в. Кроме того, научные публикации являются несколько односторонними – раскрывая какой-то один аспект творческого наследия певицы, исследователи избегают системного научного анализа ее творческой манеры, особенностей репертуарно-жанровой и тематически-образной палитры, архитектоники исполнения песен, подбора репертуара, взаимоотношений певицы с песенным текстом, специфики этноидентификации исполнительницы и т.п. Это актуализирует необходимость основательного и всестороннего исследования творческой личности выдающейся украинской певицы Раисы Кириченко.

Ключевые слова: Р. Кириченко, пение, искусство, творчество.

© Руденко Я. В., 2017

Rudenko Yaroslava, *postgraduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Scientific and theoretical basis for the study of creativity of R. Kirichenko

The purpose of the article is to elucidate the scientific and theoretical bases for the study of the work of the outstanding Ukrainian singer Raisa Afanasiyevna Kirichenko. The **methodology** of the work is based on the application of an integrated approach, which allowed to form a holistic view of the state of scientific development of R. Kirichenko's solo folk song-singing problem, viewed from the point of view of her style characteristic, as well as the source basis of this research. The **scientific novelty** of this work lies in the thorough and comprehensive clarification of the scientific and theoretical bases for the study of the works of the outstanding Ukrainian singer Raisa Afanasiyevna Kirichenko. **Conclusions**. The carried out analysis of the scientific and theoretical bases of this research gives grounds to state the absence of scientific research on the complex analysis of R. Kirichenko's creativity and her role in Ukrainian musical culture of the 20th century. In addition, scientific publications are somewhat one-sided – revealing one aspect of the singer's creative heritage, researchers avoid the systematic scientific analysis of her creative manner, the features of the repertoire-genre and thematic-palette, the architectonics of singing songs, the selection of the repertoire, the singer's relationship with the song text , specifics of ethno-identity of the performer, etc. This actualizes the need for a thorough and comprehensive study of the creative personality of the outstanding Ukrainian singer Raisa Kirichenko.

Keywords: R. Kirichenko, singing, art, creativity.

Актуальність теми дослідження. Життєвий і творчий шлях народної артистки України Раїси Опанасівни Кириченко (1943–2005) овіяний славою всенародно улюбленої співачки. Її видатний талант – це голос, музикальність, майстерність, артистизм, сила художнього впливу на слухачів. Грані її обдарованості становлять неповторність творчої індивідуальності співачки, її виконавського стилю, а її мистецтво багато в чому визначило розвиток сучасного професійного виконавства в народній традиції. Та попри це, цілісна картина її творчості та значення для розвитку художньої культури України на сьогодні відсутня. Це зумовило необхідність дослідження творчості однієї з найбільш видатних українських співачок ХХ ст., чия виконавська діяльність справила значний вплив не лише на мистецький доробок інших провідних культурних діячів України, а й на духовну культуру останньої загалом – Раїси Опанасівни Кириченко.

Вивчення творчої постаті видатної української співачки зумовило потребу визначення пріоритетних напрямів даного дослідження в сучасному науковому дискурсі. Йдеться, зокрема, про загальні питання виконавства, дослідження академічного й естрадного вокального мистецтва, а також розвідки стосовно творчого світу виконавиці народної пісні – Раїси Кириченко.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняний культурологічний та мистецтвознавчий доробок демонструє широкий спектр досліджень з проблем виконавського мистецтва. Так, Н. Гребенюк розкрито світоглядні засади вокальної виконавської творчості, специфіка виконавської позиції тощо [3]. М. Давидовим розкрито специфіку інтерпретаційних початків у контексті виконавства, висвітлено сучасний стан та перспективи виконавського музикознавства [5]. У працях М. Давидова та В. Сумарокової [4], а також Н. Жайворонок [9] музичне виконавство осмислено як цілісне соціокультурне явище. І. Зінською здійснено системне дослідження музично-виконавського мистецтва [10]. О. Соколом з’ясовано специфіку виявлення експресивно-мовних початків у музиці та особливості його фіксації [15]. О. Стахевич досліджує загальні питання вокального мистецтва та історію вокального мистецтва [17]. Сучасні процеси у музично-виконавському мистецтві досліджено І. Черновою [18].

Осмислення специфіки репрезентації української народної пісні в сучасній виконавській практиці зумовило врахування та узагальнення доробку, накопиченого етномузикологією в етнорегіоналістичних студіях таких науковців, як: О. Гончаренко (осмислення регіональної специфіки музичного фольклору) [1], В. Гошовський (проблематика музичних діалектів, пісенного типу, виявлення мелодичних стереотипів локального пісенного стилю та формування новітніх напрямів дослідження пісенності) [2], О. Дудар (осмислення окремих ознак регіонального виконавства календарних пісень) [6], Є. Єфремов (дослідження фольклорного виконавства на матеріалі локальної пісенної традиції) [7], Л. Єфремова (дослідження весільної пісенності на ґрунті локальної місцевої традиції) [8], О. Клименко-Крута (висвітлення специфіки виконавських прийомів у контексті народнопісенного виконавства певного локусу) [11], В. Коваль (дослідження мелогенези обрядової народної вокальної творчості певного локусу) [12], Г. Коропниченко (музично-діалектологічна проблематика та структурний аналіз календарної пісенності певного регіону) [13], О. Мурзіна (проблеми методики аналізу ліричної пісенності певного локусу) [14], Т. Сопілка (особливості регіонального виконавства на Полтавщині) [16] тощо.

На жаль, праць, присвячених мистецтвознавчому аналізу творчості Р. Кириченко, вкрай недостатньо, бракує фахових розвідок щодо специфіки творчої манери співачки, її ролі у розвитку української культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Відтак, метою даної статті є з’ясування науково-теоретичних засад дослідження творчості видатної української співачки Раїси Опанасівни Кириченко.

Виклад основного матеріалу. У контексті даного дослідження можна відзначити лише праці М. Шитюка, Є. та К. Горбурових, Р. Лоцман, В. Срібної, Г. Кудряшова, Н. Баландіної, В. Осипенко, В. Осадчої та ін. Розглянемо їх докладніше.

У посібнику М. Шитюка, Є. та К. Горбурових "Землі української постаті знані" (Миколаїв, 2011) розглянуто художній феномен співачки, звернено увагу на маловідомі або призабуті мелодії у творчому доробку Р. Кириченко. Однак, автори не вдаються до музикознавчого аналізу творчості мисткині.

Мистецтвознавча студія Р. Лоцман "Сучасний стан українського народнопісенного виконавства (автентичні та професійні сольні виконавці української народної пісні" (Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції "Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського" з проведенням Круглого столу, Київ, 2010) присвячена аналізу особливостей виконавського мистецтва сучасних українських співаків. Однак на творчість Раїси Кириченко автор звертає неналежну увагу, обмежуючись загальною оцінкою, на зразок того, що кожен твір у виконанні співачки вражає, досягаючи рівня справжнього мистецького явища, виплеканого серцем, душею, розумом.

В. Срібна у статті "Творчість Р. Кириченко", опублікованій у збірнику "Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення" (Полтава, 2009) прагне визначити загальноєвропейське значення таланту співачки, але при цьому обмежується цитатами з газет. Аналіз репертуару співачки відсутній, дослідниця лише констатує, що "не улюблених пісень у неї не було, бо підходила до вибору з тією міркою, що радила мама".

Н. Баландіна у статті "Раїса Кириченко як знакова постать української культури" (збірник "Раїса Кириченко як знакова постать української культури", Полтава, 2013), досліджуючи знаковість постаті Р. Кириченко для української культури, розглядає творчу спадщину співачки, аналізує тексти її пісень. Причому у студії йдеться не про авторство тексту чи музики пісень, а про їх виконання.

В. Осипенко у статті "Виконавський стиль Раїси Кириченко в аспекті української ментальності" (збірник "Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення", Полтава, 2009), аналізуючи вокальну техніку співачки, зазначає, що Р. Кириченко, яка "поєднувала майстерність професійного "ученого" народного, академічного співу та народну щирість інтонування з яскраво характерним грудним тембром голосу", розуміла свою творчість як особливу, важливу місію – відкривати, стверджувати, примножувати та відтворювати на сцені художню красу, духовну міць і силу української мови, поезії, пісні, при цьому боляче сприймала суспільні проблеми, пов'язані з мовним питанням.

Мистецтвознавцем В. Осадчою у статті "Фольклорний світ Полтавщини та феномен Раїси Кириченко" (збірник "Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні XX–XXI століть ", Полтава, 2013) звернено увагу на актуальність творчості Р. Кириченко в історико-культурному вимірі. Дослідниця вбачає природність духовного світу співачки у поєднанні тонкого внутрішнього слуху до мовного та музичного діалекту, притаманного її малій батьківщині, і повноти відчуття часу, в якому вона зросла. На жаль, музикознавчий аналіз таланту співачки, як і в попередній праці, відсутній.

Ряд дослідників – О. Науменко та Л. Сокур присвятили свої праці тематиці й образам пісень Раїси Кириченко, зокрема образу матері (збірник "Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні XX–XXI століть", Полтава, 2013). У свою чергу О. Малахова у праці "Особливості реалізації естетичного коду української пісенної лірики у творчості Р. Кириченко", опублікованій у тому ж збірнику, визначає специфіку української пісенної лірики співачки. Однак, розглядаючи характер пісень української виконавиці, дослідниками не озвучене питання про внутрішню цілісність художнього світу Раїси Кириченко, поверхнево розглянутий виконавський стиль співачки та символіка, властива ментальності українського народу і використовувана співачкою.

Джерельну базу дослідження становлять мемуари Раїси Кириченко, відео- та фонозаписи співачки, теле- та радіоінтерв'ю співачки, документальні фільми про неї, музичні альбоми із записами її пісень, нотні записи, спогади про видатну співачку родичів, колег, шанувальників, художньо-публіцистичні та історичні нариси, енциклопедії, довідники, хрестоматії, періодичні та продовжувані видання, збірники наукових праць, електронні ресурси, а також сайти в мережі Інтернет, що містять інформацію про Р. Кириченко.

Твори мемуарного характеру "Я козачка твоя, Україно: сповідь перед тими, кого люблю і для кого співаю" (Полтава, 2003), "Раиса Кириченко: "В детстве мама меня постоянно одергивала: "Чого ти кричиш? Співай тихенько"" ("Факти", 2013) містять цінний матеріал про творчість мисткині. Зокрема, у книзі "Я козачка твоя, Україно" (Полтава, 2003).

Відеозаписи співачки представляють численні фрагменти пісень, відеокліпи, запис її бенефісу (1993), фільм про її життя і творчість "Я вдячна всім, хто вимолив мене у Бога" з відгуками глядачів. Фонозаписи представляють понад 200 пісень народного походження, стилізацій та сучасних пісень,

більшість з яких розміщено на сайті "Золотий фонд української естради". До дискографії Р. Кириченко входять, зокрема "Доля у нас – два крила" (2000), "Цвіте черемшина" (2000), "Я – козачка твоя" (2005), альбом "Дорога спадщина" (2003), записана у касетному форматі, та "Кращі пісні" (2006). Фоноджерела, хоча й у них відсутній відеоряд, надають змогу вивчити тематичні обрії пісень, жанрово-репертуарну палітру, особливості голосоведення мисткині.

Теле- та радіоінтерв'ю зі співачкою, що зберігаються в архівах Національної телерадіокомпанії України, радіоканалу "Культура", обласної державної телерадіокомпанії "Лтава" (Полтава), дають змогу проникнути у психологію її творчості, отримати уявлення про становлення її професіоналізму тощо.

Про Р. Кириченко відзнято документальні фільми: "Тополина земля" (1982 р., реж. О. Бійма), "Раїса Кириченко" (з авторського циклу культурологічних програм "Немеркнучі зірки" О. Бійми, 2001), "Діагноз – народна", "Лунала пісня", а також фільм Головної редакції музичних програм українського телебачення "Автограф", в якому звучать пісні співачки у супроводі ансамблю "Росава". Ці відеоматеріали надають цінний матеріал для дослідження манери співу Р. Кириченко, її психологічних і поведінкових особливостей подання пісні тощо.

Багато пісень у виконанні Р. Кириченко входить до складу дисків – збірок українських народних пісень. Проте ці пісні, хоча й є джерелами для дослідження, здебільшого повторюють аудіозаписи, представлені "Золотим фондом української естради", та пісні на дисках. В основному на дисках представлені українські народні пісні у виконанні Р. Кириченко, а також ряд пісень, створених професійними композиторами або ж самою Раїсою Опанасівною.

Серед художньо-публіцистичних та історичних нарисів, безпосередньо присвячених видатній співачці, чи в яких побіжно згадується її ім'я, слід відзначити "Моя ти доле чорнобрива..." (Київ, 2004), "Полтава. Історичний нарис" (Полтава, 1999), "Українки в історії. Нові сторінки" (Київ, 2010). Зокрема, збірка "Моя ти доле чорнобрива..." складається з нарисів відомого письменника Анатолія Михайленка, присвячених видатним особистостям, які зробили вагомий внесок в історію української культури. Поміж видатних особистостей публіцист згадує й Раїсу Кириченко.

У періодичних виданнях міститься чимало інформації про життєтворчість мисткині, однак дані ці не систематизовано, подано фрагментарно. Це газети: офіційні видання Верховної Ради та центральних органів виконавчої влади України – "Голос України", "Урядовий кур'єр", "Офіційний вісник України"; інформаційні – "Сільські вісті", "Українське слово", "Київ", "Культура і життя"; громадсько-політичні – "Демократична Україна"; обласні газети Полтавщини – "Зоря Полтавщини", "Вечірня Полтава", "Село Полтавське", "Вечірня Полтава" та Черкащини – "Нова Доба". Журнали: науковий та літературно-публіцистичний "Україна", історичний науковий та літературний "Пам'ять століть", літературно-художній "Дніпро", музичний ілюстрований науково-популярний "Музика", журнал об'єднаної редакції періодичних видань Українського товариства сліпих "Заклик" та "Жінка".

Творчості Раїси Кириченко присвячено збірник "Наша Раїса Кириченко" (Полтава, 2007). Українські пісні, у том числі у виконанні співачки, представлено у виданнях "Співає Раїса Кириченко. Українські народні пісні в супроводі баяна" (Київ, 2008), "Пісенний вінок: Українські народні пісні" (Київ, 2007), "Пісня – невмируще джерело" (Полтава, 1991).

Наукові дослідження творчості видатної співачки містяться на сторінках збірників "Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні XX–XXI століть" (Полтава, 2013), "Українська художня культура" (Київ, 1996), "Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення (Полтава, 2009).

На інтернет-сайтах представлено біографічні дані співачки, досягнення, фотографії, аудіозаписи її пісень тощо. Зокрема, інтернет-проекти "Герої України" та "Лідери нації" містять коротку інформацію про творчий шлях, досягнення і нагороди Героя України і одного з промовистих лідерів нації Раїсу Кириченко. На сайті обласної телерадіокомпанії "Лтава" представлено цікаві фотографії як самої співачки, так і пам'ятних місць, пов'язаних із нею. Біографічний матеріал про співачку представлений також проектом "Полтавіка", який збагачений якісними світлинами, пов'язаними зі співачкою. Б. Тристанов на своєму сайті "Історія Полтави" поряд з біографічними відомостями наводить й перелік численних джерел, які стосуються Р. Кириченко, зокрема – критичні статті, відгуки, присвячені співачці. Фактично ці матеріали становлять неабияку довідково-інформаційну базу для дослідження творчості видатної української співачки. Проект Б. Тристанова – найширший з усіх довідково-біографічних джерел, де залучено автентичний матеріал, зібрано цінну довідкову інформацію у галузі джерелознавства, історіографії та музикознавства Полтавщини у цілому та Р. Кириченко, зокрема.

На сайті "Золотий фонд української естради" – найбільшій і найвідомішій фонотеці української музики минулих літ, яка містить 268 аудіо-альбомів та збірок, розміщено пісні Р. Кириченко. У короткій біографічній довідці відзначено, що Раїса Кириченко усією душею вболівала за українське

село, колиску нашої духовності, відчуваючи зв'язок між життям села й життям пісень, обрядів, ритуалів, які є джерелом української духовності.

Проте варто відзначити, що згадані вище джерела мають переважно публіцистичний характер, оскільки їхня основна мета – ознайомити читача із біографією співачки, тому про ґрунтовний аналіз творчої спадщини Р. Кириченко у них не йдеться.

Крім того, сьогодні більшість інтерв'ю, відеозаписів з концертів, газетних та журнальних статей, присвячених Р. Кириченко, які виходили до 1990-х років, є, на жаль, важкодоступними як для пересічних громадян, так і для дослідників. Частина з них знаходиться у приватних колекціонерів, частина – в архівах телерадіокомпаній та фондах бібліотек. Частину втрачено через обмежені терміни зберігання. Натомість саме ці джерела дають можливості дослідити етноментальну складову творчої манери Берегині української пісні, а також становлення естетичних принципів співачки, вироблених протягом життєвого шляху, специфіку формування її художнього смаку, обумовленого особливим духовно-інтелектуальним оточуючим середовищем. За цими джерелами можна також дослідити сімейні традиції, атмосферу творчості, в яких відображалися захоплення батьків Раїси Опанасівни, і які стали важливими чинниками у формуванні особистості співачки.

Отже, наукова новизна даної роботи полягає у ґрунтовному і всебічному з'ясуванні науково-теоретичних засад дослідження творчості видатної української співачки Раїси Опанасівни Кириченко.

Висновки. Вищевикладене дає підстави констатувати брак наукових розвідок щодо комплексного аналізу творчості Р. Кириченко, її ролі в українській музичній культурі ХХ ст. До того ж, усі наукові публікації є дещо однобічними – розкриваючи якийсь один аспект творчої спадщини співачки, дослідники уникають системного наукового аналізу її творчої манери, особливостей репертуарно-жанрової та тематично-образної палітри, архітектоніки виконання пісень, підбору репертуару, взаємин співачки із пісенним текстом, специфіки етноідентифікації виконавиці тощо.

Джерельна база дослідження, представлена мемуарними, документальними, історико-біографічними, публіцистичними, електронними ресурсами, містить достатній історико-фактологічний матеріал для наукового аналізу постаті Р. Кириченко як творчої особистості. Таке вивчення ґрунтується зазвичай на матеріальних субстанціях стилю: жанрах, формах, музичній мові, що розкриваються з допомогою особистісної царини естетичних уподобань та специфіки духовно-культурної складової (сімейних традицій, виховання тощо). Однак, залишаються суттєві прогалини й у дослідженні комплексного внеску співачки у формування єдиної й багатопланової української музичної культури. Це спонукає до ґрунтовного і всебічного дослідження творчості однієї з найбільш видатних українських співачок ХХ ст., чия виконавська діяльність справила значний вплив не лише на мистецький доробок інших провідних культурних діячів України, а й на духовну культуру останньої загалом – Раїси Опанасівни Кириченко.

Література

1. Гончаренко О. Дослідження музичного фольклору Сумщини: історія, стан, проблеми // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. – Вип. 4. (упор. О. І. Мурзина). – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 176–197.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва : Сов. композитор, 1971. – 304 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : дис. на здоб. наук. ступеня д-ра мистецтв. : 17.00.03. – Київ, 2000. – 369 с.
4. Давидов М. Виконавське музикознавство: основні напрямки досліджень і перспективи розвитку / М. Давидов, В. Сумарокова // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського: Виконавське музикознавство. – Київ, 2009. – Вип. 82. – С. 4–13.
5. Давидов М. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності // Наук. вісн. Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 2. – Київ : НМАУ, 1999. – С. 88–98.
6. Дудар О. Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами експедиційних записів) // Вісн. Львів. університету. Серія мистецтвознавство. – Львів : Вид-во Львівського національного університету ім. І. Франка, 2011. – Вип. 10. – С. 141–147.
7. Єфремов Є. В. Вивчення варіювання форми пісень Полісся // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 3. – С. 26–33.
8. Єфремова Л. Наспіви українських весільних пісень. – Київ : Наук. думка, 2006. – 191 с.
9. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.01. – Київ, 2006. – 19 с.
10. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2011. – 16 с.
11. Клименко-Крута О. Явище "напівтончика" в традиційній пісенній культурі північного Лівобережжя // Проблеми етномузикології : зб. наук. пр. – Вип. 2. / упоряд. О. Мурзина. – Київ : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – С. 272–283.

12. Коваль В. М. Ґенеза локальної типологічно гетерогенної народновиконавської традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган) : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.03 / Львів. держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2006. – 19 с.

13. Коропниченко Г. Ранні ліричні пісні Київщини, приурочені до жнив // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. – Вип. 2. / упоряд. О. І. Мурзина. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – С. 166–192.

14. Мурзина О. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу // Проблеми етномузикології : зб. наук. пр. – Вип. 2. / упоряд. О. Мурзина. – Київ : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – С. 210–239.

15. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – Одесса : Моряк, 2007. – 276 с.

16. Сопілка Т. Стильові інтерпретації весільних композицій-тирад на Полтавщині // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. / упор. О. І. Мурзина. – Київ : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 4. – С. 116–130.

17. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : навч. пос. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 176 с.

18. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 17.00.01 / Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 20 с.

References

1. Goncharenko, O. (2009). "Research of Musical Folklore of Sumy Region: History, Condition, Problems". Problems of ethnomusicology: Sb. sciences Art. Whip 4. Kiev, P. 176-197 [in Ukrainian].

2. 2. Goshovsky, V. (1971). At the origins of folk music of the Slavs. Essays on musical Slavic studies. Moscow: Sov. kompozitor, 304 p. [in Russian].

3. Grebenyuk, N. E. (2000). Vocal and performing arts: psychological and pedagogical and art-study aspects. Doctor's thesis. Kyiv, 369 p. [in Ukrainian].

4. Davydov, M. (2009). "Performing Musicology: Main Directions of Research and Development Prospects". Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni P. I. Chaykovs'koho: Vykonavs'ke muzykoznavstvo. Kyiv, vol. 82. P. 4-13 [in Ukrainian].

5. Davydov, M. (1999). "Interpretative aspects of performing skills". Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni P. I. Chaykovs'koho: Vykonavs'ke muzykoznavstvo. vol. 2. Kyiv: NMAU, 1999. P. 88-98 [in Ukrainian].

6. Dudar, O. (2011). "Ground music songs of Eastern Podillya (based on expeditionary records)". Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo. Lviv, vol.10. P. 141-147 [in Ukrainian].

7. Efremov, E. V. (1984). "The study of variation of the form of songs of Polissya". Narodna tvorchist' ta etnohrafiya. vol. 3. P. 26-33 [in Ukrainian].

8. Efremova, L. (2006). Chants of Ukrainian wedding songs. Kiev: Naukova dumka, 191 p. [in Ukrainian].

9. Zharyokonok, N. B. (2006).Musical performance as a phenomenon of musical culture. Doctor's thesis. Kyiv, 19 p. [in Ukrainian].

10. Zinska, T. V. (2011). Musical and Performing Arts in the Socio-Cultural Space of Ukraine at the End of XX Century XXI Century. Doctor's thesis. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

11. Klymenko-Krutu, O. (2004). "The phenomenon of "semitone" in the traditional song culture of the northern left bank". Problemy etnomuzykolohiyi. vol. 2. P. 272-283 [in Ukrainian].

12. Koval,V.M. (2006). Genesis of the local typologically heterogeneous People's Revolutionary tradition (on materials of ceremonial tunes from the outskirts to the north-west of the Gorgan). Doctor's thesis. Lviv, 19 p. [in Ukrainian].

13. Koropnichenko, G. (2004). "Early lyric songs of Kyiv region confined to harvest". Problemy etnomuzykolohiyi. vol. 2. P. 166-192 [in Ukrainian].

14. Murzina, O. (2004). "Solo lyricism of the left-bank Naddnipriansh chyna: questions of methodology of analysis". Problemy etnomuzykolohiyi. vol. 2. P. 210-239 [in Ukrainian].

15. Sokol, A. V. (2007). Performing remarks, the image of the world and the musical style. Odessa: Moryak, 276 p. [in Russian].

16. Sopilka, T. (2009). "Stylistic interpretations of wedding compositions-tyrants in the Poltava region Problemy etnomuzykolohiyi. vol. 4. P. 116-130 [in Ukrainian].

17. Stahevich, O. G. (2013). From the history of vocal-performing styles and vocal pedagogy. Vinnitsa: Nova Knyha, 176 p. [in Ukrainian].

18. Chernova, I. V. (2007). Musical Performance in the Situation of Postmodernism. Doctor's thesis. Lviv, 20 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2017 р.

УДК 786.8+78.071.4

Співаченко Оксана Святославівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
spivachenko1809@gmail.com

ФЕДІР СТРАВІНСЬКИЙ: РОКИ НАВЧАННЯ (за матеріалами українських архівів)

Мета статті – на основі віднайдених архівних матеріалів відтворити достеменну панораму років навчання Федора Стравінського у доконсерваторський період, увести до наукового обігу не відомі досі архівні документи. **Методологія** дослідження базується на застосуванні джерелознавчого та описового (у роботі з архівними матеріалами) методів, а також методу теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** полягає у введені до наукового обігу не відомих досі документів з українських архівів (шість з семи публікуються вперше), зокрема унікального "Прохання" про переведення з Новоросійського університету (Одеса) до Київського університету св. Володимира, написаного рукою Ф. Стравінського. **Висновки.** Українські архівні знахідки розкривають нову інформацію щодо родини та друзів співака, уточнюють роки навчання у Ніжинському юридичному ліцеї та Новоросійському університеті, демонструють успішність майбутнього артиста у навчанні та позакласних заходах. Роки навчання Ф. Стравінського у Ніжині, Києві, Одесі (1858-1869 рр.) займають вагоме місце у життєтворчості митця. Юнацький період його життя, тісно пов'язаний з Україною, стратегічно важливий для формування особистості Ф. Стравінського.

Ключові слова: роки навчання Ф. Стравінського, архівні документи, Ніжинська гімназія, Юридичний ліцей ім. князя О. Безбородька, Новоросійський університет, Київський університет св. Володимира.

Співаченко Оксана Святославовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Федор Стравинский: годы учебы (по материалам украинских архивов)

Цель статьи – на основании найденных архивных материалов воссоздать подлинную панораму периода обучения Федора Стравинского до поступления в консерваторию, ввести в научный оборот не известные до сих пор архивные документы. **Методология** исследования базируется на применении источниковедческого и описательного (в работе с архивными материалами) методов, а также метода теоретического обобщения. **Научная новизна** заключается во введении в научный оборот новых документов из украинских архивов (шесть из семи публикуются впервые), в частности уникального "Прошения" о переводе из Новороссийского университета (Одесса) в Киевский университет св. Владимира, написанного рукой Ф. Стравинского. **Выводы**. Украинские архивные находки дают новую информацию о семье и друзьях певца, уточняют годы обучения в Нежинском юридическом лицее и Новороссийском университете, демонстрируют успехи будущего артиста в учебе и внеклассных мероприятиях. Годы учебы Ф. Стравинского в Нежине, Киеве, Одессе (с 1858 по 1869) занимают важное место в жизнетворчестве артиста. Юношеский период его жизни, тесно связанный с Украиной, стратегически важен для формирования личности Ф. Стравинского.

Ключевые слова: годы обучения Ф. Стравинского, архивные документы, Нежинская гимназия, Юридический лицей им. князя А. Безбородко, Новороссийский университет, Киевский университет св. Владимира.

Spivachenko Oksana*, Post-graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Fyodor Stravinsky: Years of study (based on materials of Ukrainian archives)

The purpose of the article is to recreate the whole panorama of the years of Fyodor Stravinsky's studies before joining the Conservatory on basis of discovering archived materials and to bring to the scientific circulation archived documents that were unknown until now. The **methodology** of the research is based on the application of the source-studying method, the descriptive method (working with archived materials), and method of theoretical generalization. **Scientific novelty.** Documents from Ukrainian archives that have not been previously known (six of seven archives are being published the first time) have been introduced to the scientific circulation. In particular, the unique document – "Request" written by F. Stravinsky, of transferring it from University of Novorossiysk (Odessa) to Kiev University of St. Volodymyr. **Conclusions**. Ukrainian archives reveal new information about family and friends of the singer, specify the years of study at Nizhyn Law School and at Novorossiysk University, and demonstrate the success of future artist both in studying and extracurricular activities. Theodore Stravinsky's school years in Nizhyn, Kiev, Odessa (from 1858 to 1869) occupy a significant place in his artistic life-creation. F.Stravinsky's youth life period is closely connected to Ukraine and was strategically important for the formation of his personality as an artist.

Keywords: years of F. Stravinsky's study, archival documents, Nizhyn gymnasium, legal lyceum named after A. Bezborodko, Novorussian University, Kiev St. Vladimir University.

Актуальність теми дослідження. Маловідомі сторінки життєтворчості Федора Гнатовича Стравінського (1843–1902), батька всесвітньо відомого композитора Ігоря Стравінського, тісно й різними векторами поєднані з Україною: родинні зв'язки, роки навчання, початок творчого шляху тощо. І якщо окремі факти – одруження з киянкою Анною Холодовською (1874), початок кар'єри у Київсь-

© Співаченко О. С., 2017

кій опері (1873–1876) певним чином висвітлені у дослідженнях, присвячених родині Стравінських, то інформація про період навчання, що передував вступу Ф. Стравінського до Петербурзької консерваторії (1869), лишається поки що "за бортом" дослідницьких зацікавлень.

Саме юнацькі роки митця – найбільш незвідані й подекуди навіть загадкові, але ж саме з них для дослідника й починається пошук істини у лабіринтах долі Ф. Стравінського. Один лише перелік навчальних закладів, у яких довелося вчитися майбутньому артисту Імператорських театрів – Мозирське Дворянське училище та гімназія, Ніжинська гімназія вищих наук та Ліцей князя О. Безбородька, Новоросійський університет (Одеса), Київський університет Св. Володимира – з одного боку, виглядає дуже солідно, а з іншого – спонукає замислитись: чому ця частина біографії митця лише зовсім нещодавно почала відкриватися дослідникам?

Більшість з перелічених освітніх закладів знаходяться на території сучасної України. Середню і першу вищу освіту Ф. Стравінський здобув у навчальних закладах, що сьогодні стали провідними українськими вишами (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Одеський національний університет імені І. І. Мечнікова). Тож, вивчення доконсерваторського періоду навчання Ф. Стравінського є актуальним для відтворення повноцінної картини життєтворчості митця, а також підтверджує його тісний зв'язок з Україною.

Мета дослідження – на основі віднайдених архівних матеріалів відтворити достеменну панораму років навчання Федора Стравінського у доконсерваторський період, увести до наукового обігу не відомі досі архівні документи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До середини XX століття постаті Ф. Стравінського не було присвячено жодного спеціального видання, у якому б повноцінно висвітлювалися усі сторони біографії та творчого стилю співака. Основна інформація про артиста зосереджувалась в енциклопедичних виданнях та статтях у періодиці. Лише 1951 року вийшла перша брошура про Ф. Стравінського (автор В. Богданов-Березовський) [4], а у 1970-х рр. – збірка "Ф. Стравинский. Статьи. Письма. Воспоминания" під редакцією А. Гозенпуда [11]. До сьогодні це найбільш повне і єдине видання, цілком присвячене артисту, однак і воно не розкриває усіх граней його багатогранної особистості, а окремі свідчення біографії, неточності у датах (зокрема, подані у хронографі життя та творчості Ф. Стравінського) викривляють подекуди реальну картину.

Справжнє музикознавче "розслідування" навколо постаті та творчості Ф. Стравінського розпочалося у XXI столітті. Російська дослідниця Анна Виноградова, маючи на меті оприлюднити рукопис монографії Едуарда Старка[1], присвяченої Ф. Стравінському, шляхом джерелознавчого пошуку розкрила невідомі раніше факти з життя митця. На основі архівних матеріалів А. Виноградовою видано три статті ([5]; [6]; [7]), у яких "реставровано" загублені розділи монографії Е. Старка з науковими коментарями дослідниці. Віднайдені нами в українських архівах документи доповнюють відому або дають нову інформацію, висвітлюють поки що втаємничені сторінки життя Ф. Стравінського (зокрема, період навчання на території сучасної України).

Виклад основного матеріалу. Аби краще уявити, у якому контексті відбувалось навчання Федора Стравінського, вважається доречним коротко охарактеризувати систему тогочасної освіти в Російській імперії. Ще з XVIII століття на теренах держави діяли навчальні заклади (приходські школи, гімназії), які з приходом до влади Олександра I (1801) стали підпорядковуватись Міністерству народної просвіти (створене у 1802 р.). У "Положенні про влаштування навчальних закладів" (1803) передбачалось чотири їх типи: приходські училища, повітові училища, губернські училища (або гімназії) та університети. Навчальний заклад будь-якого рівня мав певну територіально-адміністративну прив'язаність. Гімназії функціонували у кожному губернському місті, їх директори підпорядковувались університетському правлінню, а нижчі – повітові училища – директорам гімназій. Університетське місто ставало центром навчального округу[2] (його очолював попечитель), що охоплював кілька суміжних губерній. При університетах діяли комітети по управлінню навчальними закладами округу.

Федір Стравінський пройшов усі рівні, що існували у тодішній освітній системі. Наскільки можна судити з доступних сучасному досліднику документів та матеріалів, його початкове навчання почалось мало не у підлітковому віці. Лише в 1850-х роках Федір вступає до Мозирського приходського училища[3], а у 1858 р. (у віці 15 років) – переводиться до першого класу Ніжинської гімназії; навчається там три роки і повертається до Мозиря, але вже у реорганізовану з училища гімназію[4]. У цей період навчання, згідно віднайдених документів та свідчень, Федір Стравінський не вирізнявся особливими успіхами: і в Ніжині, і у Мозирі хлопець мав середні та задовільні оцінки[5]. Відмінного результату Ф. Стравінський досягав у інших, позакласних заняттях – в театральному гуртку та церковному хорі. Звичайно, це свідчить про ранній потяг юнака до мистецтва, не випадково саме мистецький шлях згодом стане визначальним у його житті.

Головним завданням гімназії була підготовка учнів до вступу в університет, адже саме там відкривалась перспектива серйозно зайнятись наукою та здобути чин, без якого неможливо було на той час

просуватись по кар'єрних сходинках державної служби. Приваблювала університетська освіта і тим, що згідно з військовою реформою (відбувалась паралельно з освітньою у 1860–1880-х рр.), на теренах Російської імперії була введена обов'язкова шестирічна армійська служба. Громадянин з мінімальною початковою освітою мав служити чотири роки, двокласна початкова школа звільняла ще від одного року армійського обов'язку, середня освіта скорочувала тривалість дійсної служби до півтора року. Вища ж освіта давала можливість молодим людям відслужити лише півроку (весь інший час вони були у запасі).

Аби здобути вищу освіту, після закінчення Мозирської гімназії Федір Стравінський вступив до Ніжинського Ліцею юридичних наук (1865). Можна припустити, що амбітний і спраглий до знань юнак добре розумів, що вступити до Ліцею набагато простіше, ніж до будь-якого університету (ставши ліцеїстом, можна було перевестися до університету без вступних випробувань), а тому й скористався таким шансом, аби згодом потрапити до вищого навчального закладу.

Аналізуючи подальші кроки митця на освітньому шляху, констатуємо, що торуючи шлях до найпрестижнішого закладу – університету Св. Володимира – Федір Гнатович спочатку переводиться до Новоросійського університету в Одесі, і лише потім робить спробу стати студентом Київського університету.

В усіх працях, присвячених Ф. Стравінському, про навчання співака в Одесі згадується між іншим, опосередковано. Автори посилаються на особисті документи Ф. Стравінського (розрахункові книги, студентські конспекти юнака) або ж спираються на непрямі свідчення – розповіді родичів та друзів[6].

Нами віднайдені офіційні документи, що підтверджують факт навчання Ф. Стравінського в Одеському університеті. Перший – "Список студентов и посторонних слушателей Императорского Новороссийского университета за 1865/1866 академический год"[7]; другий – "Дело Канцелярии Проректора Императорского Университета Св. Владимира, О приеме в Университет бывших студентов Киевского и других Университетов в 1-й половине 1866 года" [1].

У "Списку студентів…" (розділ "Юридический факультет. I курс") напроти імені Стравинский Федор зазначено: "28 Сен. 1865. В Лиц. к. Безб. Правосл. Из дворян" (див. додатки, фото 1), тобто – Ф. Стравінський, за походженням дворянин, православного віросповідання, до Новоросійського університету вступив 28 вересня 1865 року після навчання у Ніжинському Ліцеї князя Безбородька. Документ є особливо важливим з огляду на те, що факт навчання Ф. Стравінського у Ніжинському Ліцеї (перед вступом до Новоросійського університету) не акцентує жоден із біографів артиста[8].

З "Правил для студентов и посторонних слушателей Новороссийского Университета", виданих 1865 року, дізнаємось: "§5. Переход из других университетов в Новороссийский допускается при одобрительном отзыве того Университета, из которого студент переходит. Студенты Университетов зачисляются в тот же курс, в котором находились в оставленном ими Университете, если желают продолжать учение по тому же факультету, и за тем подчиняются всем правилам и постановлениям, относительно распределения учебных предметов и производства в них испытаний, какие существуют в Новороссийском Университете. Студенты Лицеев: Демидовского и князя Безбородко и воспитанники высших классов Александровского Лицея и училища Правоведения, а также студенты духовных Академий принимаются в студенты Университета на том же основании, но не иначе, как в первый курс"[9].

Отже, аби стати студентом щойно відкритого Імператорського Новоросійського університету[10], не обов'язково було складати виснажливі вступні випробування – виходило, що достатньо вступити до Ліцею князя Безбородька, а потім перевестись до університету.

Цілком ймовірно, що вже у цей час Ф. Стравінський (якому на той час виповнився 21 рік) мріяв про мистецький шлях у житті, а відтак намагався віднайти можливості спілкуватися з творчими людьми, відвідувати концерти та театральні вистави. Найближчим солідним музичним навчальним закладом була Петербурзька консерваторія (рік заснування – 1862), але без належної підготовки вступити туди було неможливо. Тож, юнак цілком логічно обирає шлях університетської освіти, а щоб потрапити до престижного вузу та центру культурного і театрально-музичного життя тогочасної імперії, "підстраховується" Ліцеєм князя Безбородька та Новоросійським університетом, що й приводить його згодом на лави студентів Київського Університету Св. Володимира.

30 грудня 1865 року Ф. Стравінський пише прохання про переведення з Новоросійського університету до Київського університету Св. Володимира.

Графологічне порівняння з документами, опублікованими А. Виноградовою, а також підписами Ф. Стравінського до фотографій та картин[11] не залишає сумнівів щодо ідентифікації почерку митця. Аналізуючи стиль письма, відзначаємо широкий помах пера, великі та чітко виписані літери, значний нахил літер праворуч, округлені деталі з одного боку (для графологів – ознака творчої особистості), стрункість горизонталі рядків, а також чіткість та пропорційність тексту на аркуші (див. додатки, на фото 2 зліва – копія афіші спектаклю "Воєвода"[12]; справа – документ з київського архіву).

Наводимо повний текст документу "Дело Канцелярии Проректора Императорского Университета Св. Владимира, О приеме в Университет бывших студентов Киевского и других Университетов в 1-й половине 1866 года" [1]:

Арк. № 46

Принять Стравинского в студенты юридического факультета во второй (2) семестр и снабдить матрикулою

29 Января 1866 г.

Ректор Матвеев

Его Превосходительству
Г-ну Ректору Императорского Университета Св. Владимира,
Действительному Статскому Советнику и Кавалеру Матвееву
Бывшаго студента Новороссийского Университета
Федора Стравинского

Отношение Ректору Новор.Унив.
31 Декабря 1865 г. №1601.

Прошение

Желая поступить в число студентов Университета Св. Владимира, честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство о зачислении меня в число студентов 2-го семестра по юридическому факультету. При сем честь имею приложить следующие документы: 1) Увольнительное свидетельство от Новороссийского Университета, 2) Копию из метрической выписки о моем рождении и крещении и 3) Копию указа о дворянском происхождении.

Федор Стравинский

1865-го года
Декабря 30 дня.

Віднайдений документ є цінним для даного дослідження за кількома параметрами. По-перше, прохання написане рукою самого Федора Гнатовича (на сьогодні це єдиний відомий нам достовірний зразок почерку митця, що зберігається в українських архівах)[13]. По-друге, документ дає конкретну інформацію про час переходу з одного університету до іншого, а також офіційно підтверджує факт навчання Ф. Стравінського в обох вишах. Позивач вказує, що до свого прохання додає свідоцтво про звільнення з Новоросійського Університету, копію метричного запису про народження та хрещення, а також копію наказу про дворянське походження.

Прохання Ф. Стравінського датоване 30 грудня 1865 року. На підпис до ректора Київського Університету воно потрапило наступного дня, про що свідчить запис, що знаходиться зліва, напроти другого реквізиту документу (Арк. 46):

"Отношение Ректору Новор.Унив. 31 Декабря 1865 г. №160".

В офіційному порядку дирекція Київського Університету Св. Володимира надіслала запит до ректора Новоросійського Університету з проханням підтвердити, що Ф. Стравінський дійсно був студентом цього університету. Відповідь з Одеси надійшла за кілька тижнів (додатки, фото 3):

Арк. № 47

Министерство Народного Просвещения
Ректора Императорского Новороссийского Университета
10 Января 1866 года.
№ 16
Одесса.

Господину Ректору
Императорского Университета Св. Владимира

Вследствие отношения Вашего Превосходительства от 31 Декабря прошлого 1865 года за № 1601, имею честь уведомить, что г. Федор Стравинский во время нахождения в Новороссийском Университете, вел себя хорошо, ни в чем предосудительном замечен не был и к принятию его в Университет Св. Владимира препятствия не имеется.

Ректор Университета Ив. Соколов.

Відповідь з Одеси датована 10 січня 1866 р. (Арк. 47), а 29 січня 1866 р. на проханні Ф. Стравінського з'явилась резолюція:

"Принять Стравинского в студенты юридического факультета во второй (2) семестр и снабдить матрикулою. 29 Января 1866 г. Ректор Матвеев".

Одеський та київські документи є містком, що об'єднує інформацію про два університети, у яких навчався Федір Гнатович. Російські дослідники підкріплюють факт навчання співака в обох вузах "однобічно", лише зі сторони самого Ф. Стравінського (записи студента у "Розрахункових книгах", конспекти лекцій у період навчання в Одесі і т. ін.). Віднайдені в українських архівах документи є офіційними й остаточно підтверджують інформацію про місця навчання майбутнього артиста в цей період життя.

У Державному архіві міста Києва, у фондах Київського університету Св. Володимира, поряд з "Проханням" студента Ф. Стравінського, віднайдено документ такого ж змісту, датований тим же числом, за підписом Олександра Холодовського[14] – одногрупника на юридичному факультеті Новоросійського Університету, а в майбутньому, імовірно, родича співака – таким чином, вимальовується ще один вектор дослідження родинних зв'язків Ф. Стравінського (цілком можливо, що саме О. Холодовський познайомив Федора з його майбутньою дружиною[15]).

Навчання Ф. Стравінського в Університеті Св. Володимира, до якого він так довго йшов, закінчилось у жовтні 1868 року. Захоплений культурно-мистецькими подіями тогочасного Києва та першими успіхами на співацькому шляху, студент Стравінський весною 1868 р. не склав "полукурсовых испытаний" і перейшов на навчання до Ліцею кн. Безбородька в Ніжині[16].

Інформація щодо навчання Ф. Стравінського у Ліцеї кн. О. Безбородька зберігається у Центральному державному історичному архіві України. У фонді Київського навчального округу нами віднайдено такі документи:

"Дело канцелярии г. Попечителя Киевского учебного округа "О выдаче студентам Лицея Кн. Безбородко окончившим курс, аттестатов и об исключении некоторых из них из податного состояния" за 1869 рік (додатки, фото 4) містить наступну інформацію: "Совет Лицея Князя Безбородко в заседаниях своих <…>, рассматривал на основании устава своего <…> результаты окончательного испытания студентов 3-го курса Лицея во всех предметах трех-годичного преподавания и составил единогласное определение о награждении аттестатами и правами на классные чины тех или иных, которые с успехом окончили полный курс" [3; Арк. 1].

Далі подано перелік студентів, рекомендованих на отримання атестату про закінчення навчального закладу. Серед них є прізвище Ф. Стравінського (додатки, фото 5). До протоколу засідання ради Ліцею додано два важливі документи: "Отметка по испытанию 1869 года" [3; Арк. 4 об., 5] студентів третього курсу та "Опись документов студентов, окончивших в 1869 году в Лицее Князя Безбородко курс учения, кои представляются к утверждению в праве на классные чины" [3; арк. 7].

Перший із названих документів – фактично табель успішності, таблиця, де виписані підсумкові оцінки випускників з предметів, пройдених ними в Ліцеї упродовж трирічного курсу навчання. Під номером 27 зазначено прізвище Ф. Стравінського та подано його оцінки з різних предметів за період навчання в Ліцеї (додатки, фото 6). Зазначимо, що на той час в Ліцеї діяла чотирьохбальна система оцінювання, де 2 – удовлетворительно 3 – довольно хорошо, 3,5 – хорошо, 4 – отлично, хорошо, превосходно. Виходячи з цього, студент Стравінський не відзначався особливими успіхами у навчанні, його середній бал за підсумками документу становив – 3,27, тобто між "довольно хорошо" та "хорошо"[17]. З огляду на причину, що змусила Ф. Стравінського після Київського університету піти до Ліцею, такі "успіхи" у навчанні цілком закономірні. В резюме вказано, що випускник претендує на отримання чину XII класу при вступі на громадянську службу.

У другому документі, що додавався до протоколу, вказано перелік документів, на основі яких випускникам видавали атестат. Звідси дізнаємося, що Федір Стравінський пред'являв метричне свідоцтво та довідку про дворянське походження. Щоб переконатись у достовірності дворянської приналежності студента Стравінського, Міністерство народної просвіти 15 липня 1869 року подало запит до Віленського депутатського дворянського зібрання з проханням підтвердити цей факт. Відповідь з Вільно прийшла у вересні:

"Дворянское Депутатское Собрание имеет честь уведомить: что Федор Игнатьевич Стравинский … сопричислен к дворянскому роду Стравинских и утвержден в дворянском достоинстве указом Герольдии от 6 Ноября 1857 года" [3; Арк. 35, 35 об] (додатки, фото 7).

Таким чином, наведені документи підтверджують факт навчання Ф. Стравінського в Ніжинському Ліцеї у 1869 р., дають інформацію про його успіхи та конкретизують відомості щодо дворянської приналежності. Крім того, завдяки архівним знахідкам стає зрозуміло, чому Ф. Стравінський вступив на навчання до консерваторії не з початку навчального року, а у жовтні 1869-го – адже лише наприкінці вересня він отримав документи про закінчення попереднього навчального закладу.

Наукова новизна. У статті вперше публікуються шість документів з українських архівів. На їх основі подано нову інформацію щодо родини та друзів Ф. Стравінського, уточнено роки його навчання у Ніжинському юридичному ліцеї та Новоросійському університеті (Одеса), продемонстровано успішність у навчанні та позакласних заходах. Підтверджено важливість доконсерваторського періоду для формування особистості митця. Серед документів, вперше уведених до наукового обігу – унікальна знахідка: "Прохання" про переведення з Новоросійського університету до Київського університету св. Володимира, написане рукою Ф. Стравінського.

Висновки. Забуті та незвідані сторінки біографії Ф. Стравінського, завдяки джерелознавчим пошукам, наразі стають дедалі більш рельєфними. На шляху до досконалого дослідження зрілого пе-

ріоду життя митця, багатогранності його творчої постаті, необхідно добре розуміти, якими були "університети" майбутнього артиста. Віднайдені архівні документи підтверджують, що юнацький період життя Ф. Стравінського пов'язаний з Україною.

Аналізуючи процес здобуття майбутнім артистом Імператорських театрів першої професійної освіти, пов'язаний з частою зміною навчальних закладів, доходимо висновку про самостійність та цілеспрямованість юнака. Час навчання за юридичною спеціальністю став випробуванням на міцність його бажання присвятити життя мистецтву. Іноді завдяки, а іноді всупереч обставинам у процесі навчання за юридичним фахом у Ф. Стравінського гартувалось бажання стати співаком. У Ніжині він співав у церковному хорі, в Одесі та Києві відвідував оперні вистави та концерти, брав участь у позакласних театральних та співочих гуртках, розкриваючи свої творчі можливості та набуваючи мистецького досвіду.

Віднайдені та вперше оприлюднені документи з українських архівів підтверджують тісний зв'язок Ф. Стравінського з Україною, починаючи з юнацьких років. Доконсерваторський період навчання співака в освітніх установах на теренах сучасної України впевнено можна вважати періодом формування особистості митця, а повернення до Києва після консерваторії – доленосним для становлення його творчої індивідуальності. Тож стратегічно важливі для долі Ф. Стравінського періоди життєтворчості безперечно пов'язані з Україною.

Примітки

[1] У 2013 р. в Музеї ім. О. Бахрушина (Москва) А. Виноградовою було віднайдено рукопис монографії за назвою "Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени", що належить перу Едуарда Старка (відомий у XIX ст. театральний та музичний критик). За особливих причин праця Е. Старка не була видана своєчасно. Детальніше про це йдеться у статті А. Виноградової "Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет… музыковед" [6].

[2] На українських теренах існувало три навчальні округи: Харківський, Одеський та Київський. За статистичними даними, українська частина населення в XIX ст. була більш освіченою за російську. "На перевагу низькому рівню писемності населення України, ступінь освіченості тут був вищим, ніж по європейській Росії…" [8, 5].

[3] Ф. Стравінський народився в с. Головинці Річицького повіту Мінської губернії. Мозирське училище було найближчим навчальним закладом, до якого батьки могли віддати сина на навчання.

[4] Детальніше про це пише Анна Виноградова [5, 72-80].

[5] Про успішність Ф. Стравінського під час навчання у Ніжинському Ліцеї більш детально див. у статті: Редя В., Співаченко О. Федір Стравінський: українські сторінки життя та творчості [9].

[6] Див. праці А. Гозенпуда [11, 175] та А. Виноградової [5, 81-84].

[7] Документ знайдено кандидатом мистецтвознавства, членом Національної спілки театральних діячів України Н. В. Остроуховою (у 1977–2008 рр. обіймала посаду керівника літературно-драматичної частини Одеського національного академічного театру опери та балету), яка люб'язно надала його у наше розпорядження. Зберігається у Державному архіві Одеської області.

[8] А. Виноградова лише згадує про Ліцей, посилаючись на записи Ф. Стравінського у "Розрахункових книгах".

[9] Державний архів м. Києва. – Ф. 16 – Оп. 368. (1867 р.) – Од. зб. 22. – "Дело правления Императорского университета Св. Владимира. О присылке Университетами правил для учащихся в таких же Университетах студентов". – 306 Арк. (Арк. 87-89). Перший розділ "О приеме в студенты и переходе студентов из других Университетов в Новороссийский и из одного факультета в другой, и об увольнении их из Университета".

[10] Імператорський Новоросійський Університет в Одесі було відкрито 1(13) травня 1865 р. на базі Рішельєвського ліцею.

[11] Копії вміщені у виданні: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания (ред. А. Гозенпуд). – Л. : Музыка, 1972. – 205 с.

[12] Опубліковано А. Виногорадовою [5, 88].

[13] Документ зберігається у Державному архіві міста Києва – Ф. 16. – Оп. 368. – Од.зб. 19. – 154 Арк.

[14] Дівоче прізвище дружини Ф. Стравінського Анна Холодовська.

[15] У додатку до першого тому "Переписки с русскими корреспондентами" [10, 420-422] значиться, що батько майбутньої дружини Ф. Стравінського Анни Холодовської, Кирило Григорович (1806 –1855) мав одного рідного брата Івана (1810– ?). Про Івана Григоровича відомо: "…титулярный советник, секретарь Петербуржского коммерческого суда. Был женат на вдове штаб-лекаря фон Ассе (имя ее нигде не указано). Имели пятерых детей, среди которых три сына – Иван, Николай и Михаил" [10, 421]. Далі подано коротку інформацію про кожного з трьох синів. Про інших двох дітей інформації не вміщено; цілком можливо, що серед них міг бути Олександр – двоюрідний брат Анни Холодовської, який навчався з її майбутнім чоловіком в Одесі та Києві на юридичному факультеті.

[16] Про закінчення навчання Ф. Стравінського у Київському університеті детально пише А. Виноградова [5, 85], посилаючись на фонди Центрального державного історичного архіву України, м. Київ. У посиланні на архів допущена помилка: документ знаходиться у Державному архіві міста Києва.

[17] Оцінки Ф. Стравінського: Богословие – 3, Энциклопедия законоведения – 3, Государственные законы – 3, Финансы – 3, Гражданские законы – 3,5, Законы по мед. благоустройству – 3, Уголовные законы – 3, Полицейские законы – 3,5, Русская История – 3,5, Статистика – 3,5, Русская словесность – 3, Практическая Русская словесность – 3,5. Годичное сочинение – 4, французкий – 3, Поведение – отлич. [3; Арк. 4об, 5]

Архівні матеріали

1. "Дело Канцелярии Проректора Императорского Университета Св. Владимира, О приеме в Университет бывших студентов Киевского и других Университетов в 1-й половине 1866 года". – Державний архів м. Києва. – Ф. 16. – Оп. 368. – Од. зб. 19. – 154 Арк.

2. "Дело правления Императорского университета Св. Владимира. О присылке Университетами правил для учащихся в таких же Университетах студентов". – Державний архів м. Києва. – Ф. 16 – Оп. 368. (1867 р.) – Од. зб. 22. – 306 Арк.

3. "Дело канцелярии г. Попечителя Киевского учебного округа "О выдаче студентам Лицея Кн. Безбородко окончившим курс, аттестатов и об исключении некоторых из них из податного состояния" ЦДІАК України. – Ф. 707, оп. 35, спр. 208. – 75 Арк.

Література

4. Богданов–Березовский В. Федор Стравинский / В. Богданов-Березовский. – М. Л. :Музгиз, 1951. – 52 с.

5. Виноградова А. Первая глава из жизни Федора Стравинского: новые находки / Анна Виноградова // OPERA MUSICOLOGICA. – 2016. – № 3 (29). – С. 66-94.

6. Виноградова А. Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет… музыковед / А. Виноградова // Звезда. – 2013. – № 8. – С. 197–203.

7. Виноградова А. Э. Старк и Ф. Стравинский. К публикации главы из рукописи книги Э. А. Старка (Зигфрида) "Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени" / Анна Виноградова // Вопросы театра. – 2013. – № 1-2. – С. 310–337.

8. Коржов Д.Ю. Розвиток системи вищої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX століть). – Вінниця : ПП "Центр генеалогії і біографіки", 1996. – 16 с.

9. Редя В., Співаченко О. Федір Стравінський: українські сторінки життя та творчості / Валентина Редя, Оксана Співаченко // Музика. – 2013. – № 6. – С. 46–51.

10. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / И. Ф. Стравинский. – М. : Композитор. – Том I. (1882–1912). – 505 с.

11. Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания (ред. А. Гозенпуд). – Л. : Музыка, 1972. – 205 с.

References

1. The case of the Chancellery of the Pro-Rector of the Imperial University of St. Vladimir, About the admission to the University of former students of Kiev and other Universities in the first half of 1866. (1866). State Archives of the city of Kiev, F. 16, Op. 368, Od. zb. 19, 154 Ark. [in Russian].

2. The case of the reign of the Imperial University of St. Vladimir. On sending the Universities rules for students in the same Universities of students. (1867). State Archives of the city of Kiev, F.16, Op. 368, Od. zb. 22, 306 Ark. [in Russian].

3. The case of the Office of the Trustee of the Kiev Academic District "On extradition to students Lyceum Kn. Bezborodko graduated from the course, certificates and the exclusion of some of them from the state of taxation". (1868). Central State Historical Archive of Ukraine, Kyiv, F. 707, op. 35, Od. Zb 208, 75 Ark. [in Russian].

4. Bogdanov–Berezovskiy, V. (1951). Fedor Stravinsky. M.-L.: Muzgiz [in Russian].

5. Vinogradova, A. (2016). The first chapter of the life of Fyodor Stravinsky: new finds. Opera Musicologica, 3 (29), 66–94 [in Russian].

6. Vinogradova, A. (2013). Criminal history with the manuscript, or the Consequence leads ... musicologist. Zvezda, 8, 197–203 [in Russian].

7. Vinogradova, A. (2013) E. Stark and F. Stravinsky. To the publication of the chapter from the manuscript of the book by E. A. Stark (Zigfrid) "F. I. Stravinsky and the opera house of his time ". Voprosyi teatra, 1– 2, 310–337[in Russian].

8. Korzhov, D. Iu. (1996). Development of the system of higher education in Ukraine (the end of the nineteenth and early twentieth centuries). Vinnitsa: PP " Genealogy and Biography Center " [in Ukrainian].

9. Redya, V. Spivachenko, O. (2013). Fedir Stravinsky: Ukrainian pages of life and work. Muzyka, 6, 46–519 [in Ukrainian].

10. Stravinskiy, I. F. (1998). Correspondence with Russian correspondents. Materials for biography. M.: Kompozitor. (Vols. 1) [in Russian].

11. F. Stravinsky. Articles, letters, memoirs. (1972). A Gozenpud. (Ed.). L.: Muzyka [in Russian].

Додатки

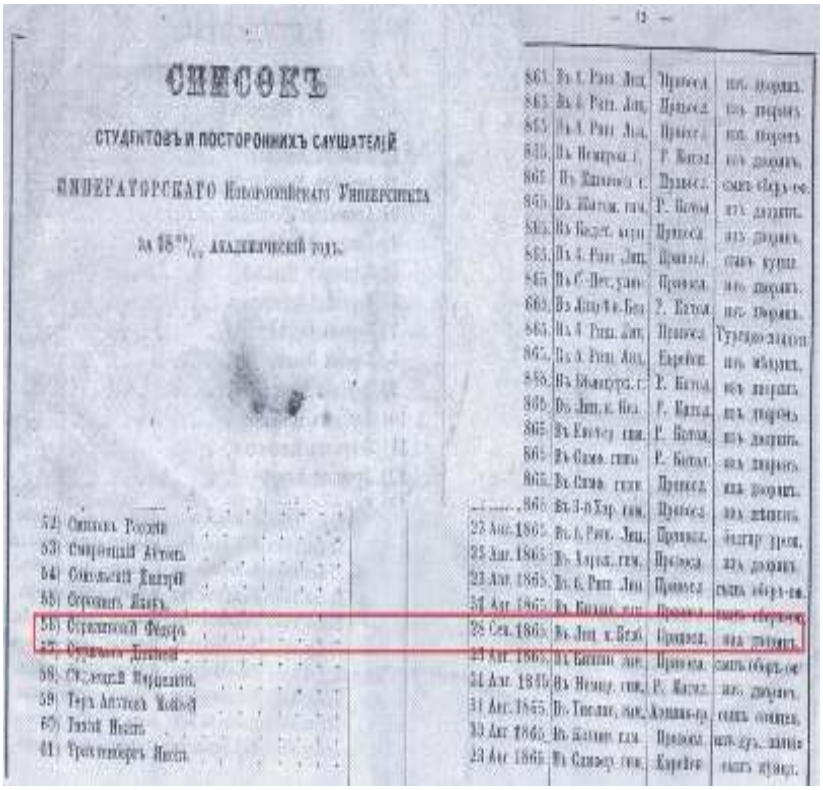
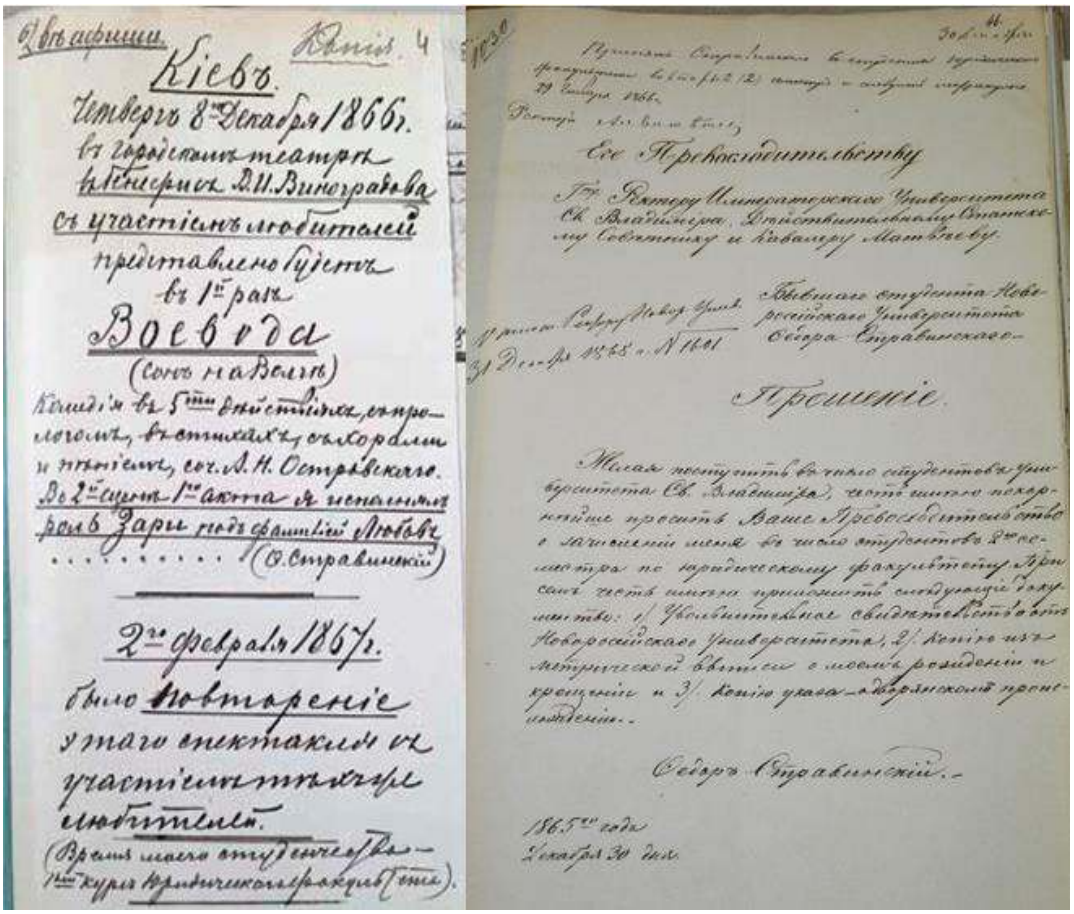

СПИСОКЪ
СТУДЕНТОВЪ И ПОСТОРОННИХЪ СЛУШАТЕЛЕЙ
ИМПЕРАТОРСКАГО Новороссійскаго Университета
за 18⁶⁵/₆₆ академическій годъ.

Фото 1. Список студентів юридичного факультету Новоросійського університету за 1865/1866 навчальний рік


Кіевъ.
Четвергъ 8го Декабря 1866 г.
въ городскомъ театрѣ
въ Генеральскомъ Д.И. Виноградова
съ участіемъ любителей
представлено будетъ
въ 1й разъ
Воевода
(Сонъ на Волгѣ)
Комедія въ 5ти дѣйствіяхъ, съ прологомъ, въ стихахъ, съ хорами и пѣніемъ, соч. А.Н. Островскаго.
Во 2й сценѣ 1го акта я исполнялъ роль Зари подъ фамиліей Любовъ
(Ѳ. Стравинскій)
2го февраля 1867 г.
было повтореніе
этаго спектакля съ
участіемъ тѣхъ же
любителей.
(Время моего студенчества — 1ый курсъ юридическаго факультета).

Его Превосходительству
Г-ну Ректору Императорскаго Университета Св. Владиміра, Дѣйствительному Статскому Совѣтнику и Кавалеру Матвѣеву.
Бывшаго студента Новороссійскаго Университета Ѳедора Стравинскаго.
Прошеніе.
Желая поступить въ число студентовъ Университета Св. Владиміра, честь имѣю покорнѣйше просить Ваше Превосходительство о зачисленіи меня въ число студентовъ 2го семестра по юридическому факультету. При семъ честь имѣю приложить слѣдующіе документы: 1/ Увольнительное свидѣтельство отъ Новороссійскаго Университета, 2/ копію изъ метрической выписи о моемъ рожденіи и крещеніи и 3/ копію указа о дворянскомъ происхожденіи.
Ѳедоръ Стравинскій.
1865го года
Декабря 30 дня.

Фото 2. Зліва – рукописна копія Ф. Стравінського афіші спектаклю "Воєвода" (1866 р.), справа – "Прохання" Ф. Стравінського про переведення з Новоросійського університету до Університету св. Володимира (1865 р.)

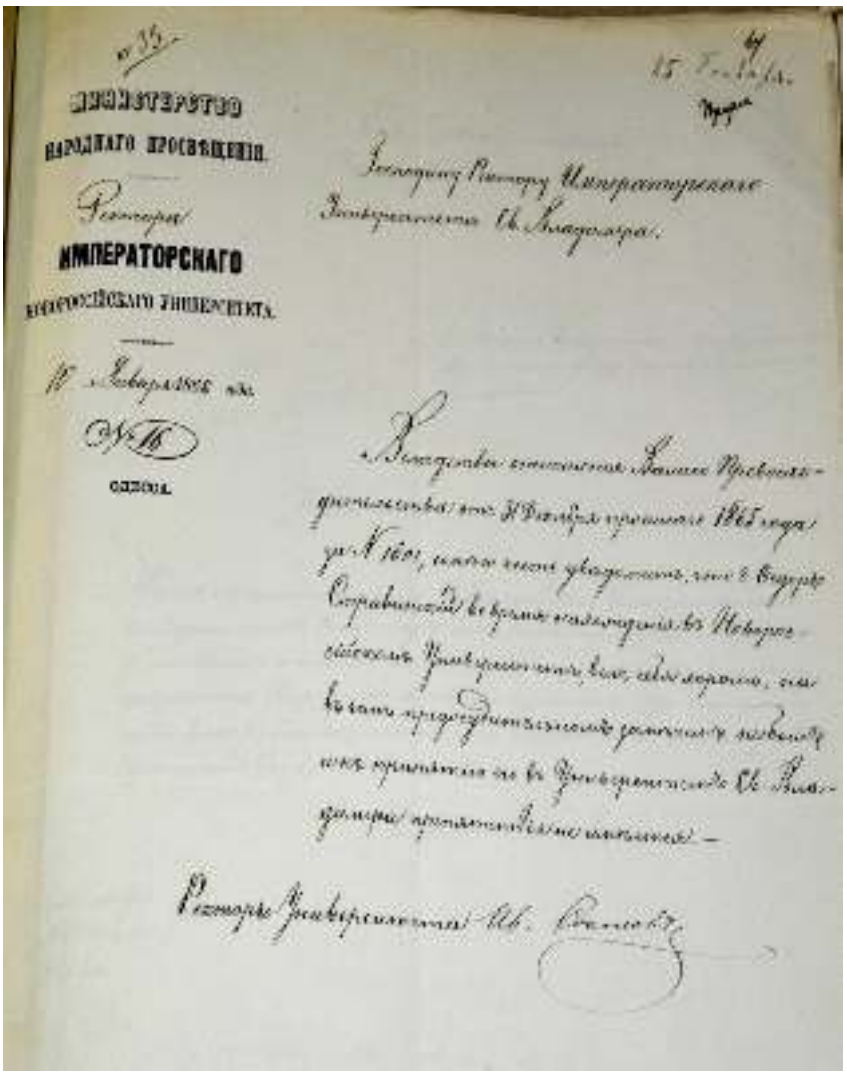

Министерство
Народнаго Просвѣщенія
Ректора
Императорскаго
Новороссійскаго Университета
Одесса

Фото 3. Відповідь з Новоросійського університету Ректору Університету св. Володимира щодо студента Ф. Стравінського. 1866 р.

Министерство
Народнаго Просвѣщенія
Кіевскій учебный
округъ
Правленія
Лицея Князя Безбородка

Фото 4. Фрагмент протоколу засідання ради Ліцею князя О. Безбородька щодо видачі атестатів випускникам (1869 р.)

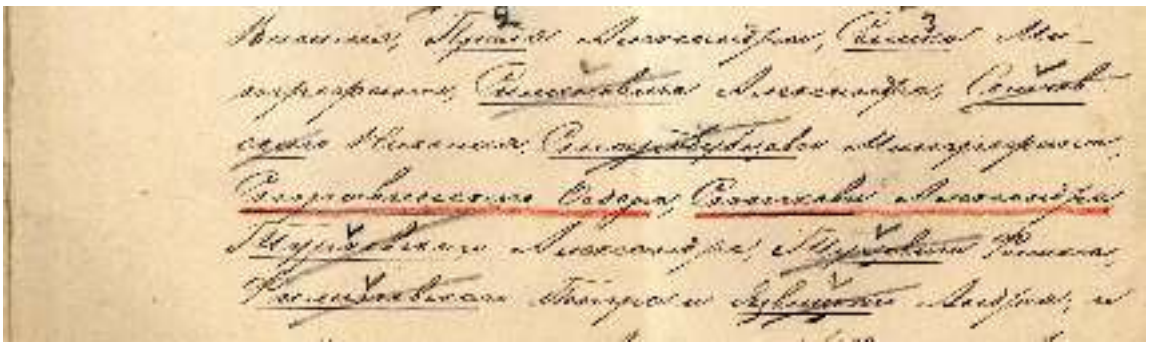


Фото5. Перелік студентів, рекомендованих на отримання атестату про закінчення юридичного факультету Ліцею князя О. Безбородька

Фото 6. "Отметка по испытанию 1869 года"

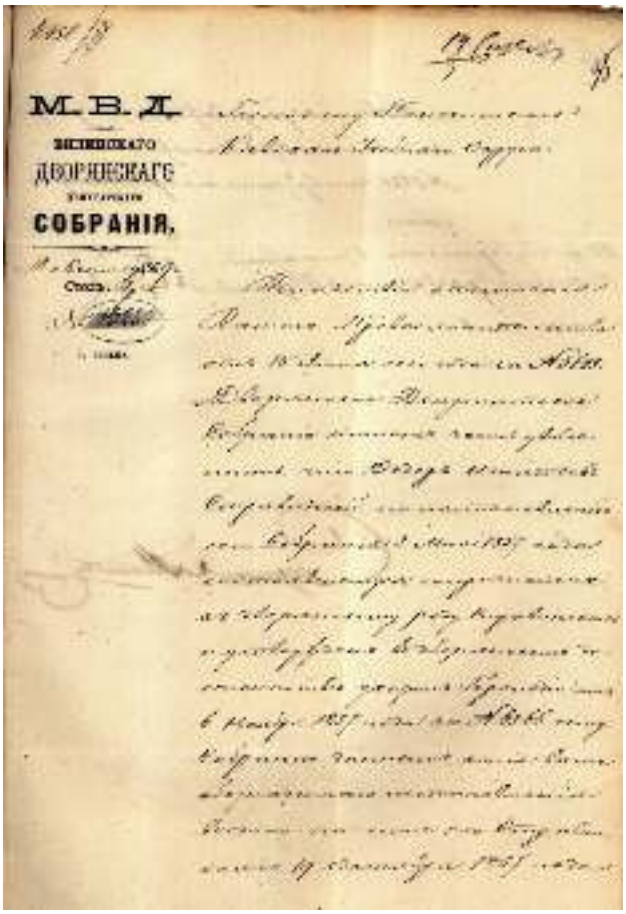


Фото7. Відповідь Віленського депутатського дворянського зібрання Міністерству народної просвіти на підтвердження дворянської приналежності студента Ф. Стравінського

Стаття надійшла до редакції 17.09.2017 р.

УДК 793.31 (477)

Тимчула Андрій Васильович
аспірант, викладач кафедри народної та
класичної хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв
tancor11@ukr.net

ТРАДИЦІЙНА НАРОДНА ХОРЕОГРАФІЯ ЛЕМКІВ У КОНТЕКСТІ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Мета роботи – проаналізувати та розкрити специфіку традиційних народних лемківських танців у контексті їх весільної обрядовості. Розглядаючи це питання, автор намагається осмислити місце народного танцю в контексті становлення танцювальної культури та етнокультури країни, охарактеризувати специфіку весільної обрядовості лемків і дослідити традиційно-хореографічний елемент у межах весільних обрядів Лемківщини. **Методологія** дослідження базується на поєднанні історико-мистецтвознавчого та аналітико-синтетичного підходів з методом контент-аналізу. **Наукова новизна.** У статті на належному теоретичному рівні ми розглянули лемківський танцювальний фольклор, враховуючи специфіку весільної обрядовості цієї етнічної групи. З метою кращого пізнання та розуміння національної культури особливий наголос зроблено на значенні народно-побутових і весільних танців Лемківщини для творення евристичного простору. **Висновки**. Здійснений аналіз народно-весільної хореографії лемків (на прикладі танців "Потряска", "Коломийка", "Викручана", "Обертак", "До чипін" та інших пританцьовувань) свідчить про їх вагоме значення для соціалізації та інкультурації майбутніх виразників лемківської спільноти, носіїв їх етнічної та культурної ідентичності.

Ключові слова: лемки, народний танець, національна культура, культурна ідентичність, "Потряска", "Коломийка", "Викручана", "Обертак", "До чипін".

Тымчула Андрей Васильевич, *аспірант, преподаватель кафедры народной и классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Традиционная народная хореография лемков в контексте свадебной обрядности

Цель работы – проанализировать и раскрыть специфику традиционных народных лемковских танцев в контексте их свадебной обрядности. Рассматривая этот вопрос, автор пытается осмыслить место народного танца в контексте становления танцевальной культуры и этнокультуры страны, охарактеризовать специфику свадебной обрядности лемков и исследовать традиционно хореографический элемент в пределах свадебных обрядов Лемковщины. **Методология** исследования базируется на сочетании историко-искусствоведческого и аналитически-синтетического подходов с методом контент-анализа. **Научная новизна**. В статье на должном теоретическом уровне рассмотрено лемковский танцевальный фольклор с учетом специфики свадебной обрядности этой этнической группы. С целью лучшего познания и понимания национальной культуры особый акцент сделан на значении народно-бытовых и свадебных танцев Лемковщины для создания эвристического пространства. **Выводы.** Проведенный анализ народно-свадебной хореографии лемков (на примере танцев "Потряска", "Коломыя", "Выкручана", "Обертак", "До чыпин" и других пританцовываний) свидетельствует об их большом значение для социализации и инкультурации будущих выразителей лемковского сообщества в качестве носителей их этнической и культурной идентичности.

Ключевые слова: лемки, народный танец, национальная культура, культурная идентичность, "Потряска", "Коломыя", "Выкручана", "Обертак", "До чыпин".

Tymchula Andrey, *post-graduate student, lecturer of the department of folk and classical choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

Traditional folk choreography of lemki in the context of the wedding ceremony

Purpose of the article is to analyze and open the specificity of traditional folk Lemki dances in the context of wedding ceremony. Considering these items the author tries to comprehend the position of folk dances in the context of becoming dance culture and ethnoculture of the country, characterizes the specificity of Lemki wedding ceremony and investigate traditional choreographic element within the wedding ceremony of Lemki land (Lemkivshchyna). **Methodology** of the research is based on the combination of historical-art studies and analytical– synthetical approaches with the method of content-analysis. **Scientific novelty.** In the article on the proper theoretical level the Lemki dance folklore is considered, including the specificity of wedding ceremony of this ethnic group. Special attention is put on the value of folk-household and wedding dances of Lemkivshchyna for creating heuristic space with the aim of better cognition and understanding of national culture. **Conclusions**. Conducted analysis of Lemki folk wedding choreography (on the example of dances "Potriaska", "Kolomyika", "Vykruchana", "Obertak", "Do chypin" and other dancings) testifies about their meaningful value for socializing and inculturation of the future Lemki society expressions acting as a carrier of their ethnic culture and cultural identity.

Keywords: Lemki, folk dance, national culture, cultural identity, "Potriaska", "Kolomyika", "Vykruchana", "Obertak", "Do chypin".

© Тимчула А. В., 2017

Актуальність теми дослідження. Звернення до проблем, які пов'язані з дослідженням лемківського народного танцю, обумовлене сьогодні двома взаємозаперечними тенденціями: з одного боку, наявністю стабільної тенденції до транс-націоналізації культурного простору, що детермінована глобальними ринковими та економічними трендами, з іншого боку, поступовим утвердженням України у статусі незалежної держави, що супроводжується відродженням і формуванням автентичної культури з урахуванням системи традиційних українських цінностей. Глобалізація та глокалізація стимулюють культурний простір до реактуалізації у своїх межах проблем збереження власної ідентичності, зміцнення світоглядних основ суспільства і виведення національної культури на принципово інший рівень, який би відповідав інтересам соборної та самостійної держави.

Другий момент пов'язаний з активізацією уваги дослідників до тих питань, які стосуються не лише міжкультурної, а й міжгалузевої взаємодії, оскільки в означеній темі переплітаються відразу два етнокультурні рівні: хореографічний та весільний. Це окремі об'єкти дослідження, які на прикладі цієї теми взаємодіють і роз'яснюють один одного, створюючи евристичний простір для кращого пізнання і розуміння особливостей національної культури.

Метою статті постає аналіз специфіки традиційних народних лемківських танців у контексті їх весільної обрядовості, яка розкривається під час виконання наступних завдань: по-перше, розгляду місця народного танцю в ході осмислення та становлення як танцювальної культури, так і етнокультури країни взагалі, по-друге, характеристики особливостей весільної обрядовості лемків, по-третє, осмислення традиційно-хореографічного елементу, беручи до уваги колорит весільних обрядів Лемківщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У різні часи лемківську культуру та фольклор, куди входила проблематика, що пов'язана з весільними обрядами, студіювали Я. Головацький, М. Грушевський, Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Кольберг, Ю. Костюк, В. Гошовський, В. Гнатюк, С. Грица, О. Гижа, І. Майчик, Б. Дрималик, В. Хомик, М. Байко, Ю. Тарнович, Ю. Гошко, І. Красовський, М. Мушинка, С. Сегеда, Є. Гайова, Т. Саварин, Я. Полянський та ін. Що стосується хореографічної культури лемків, то це питання і досі залишається недостатньо вивченим, будучи представленим лише у поодиноких розвідках (Р. Гарасимчук, Б. Стасько, Ю. Скобель та ін.).

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до аналізу вищезазначеної теми, слід відмітити, що у теоретичному плані народні танці є одним із напрямів традиційної культури, що володіє національними особливостями (координацією рухів, колоритом і характером, музично-ритмічною та метричною структурою, манерою виконання). Йдеться про унікальний маркер етнокультури, який фіксує специфіку національного характеру, матеріальних і духовних цінностей людини, її уявлень про картину світу, що формуються в процесі взаємодії етносів. Як особливий вид художньої творчості, народний танець спирається на традиції та вирізняється не лише колективною, але й синкретичною природою, оскільки він тісно пов'язаний з музичним, словесним, театральним і декоративно-прикладним мистецтвом.

Відтворюючи у собі сталі просторово-часові орієнтири, що сформувалися у етнокультурній свідомості певного народу під впливом міфологічних, природних і соціально-історичних умов життя етносу, народний танець, підмічає Л. Ніколаєва, володіє лише йому притаманними, пластичними характеристиками і манерою виконання, семантичними атрибутами (тематика, образність, світоглядна позиція, родовидове, жанрове багатоманіття), музично-ритмічними показниками, манерою інтонування та традиційним набором інструментів [7, 19].

Звертаючи увагу на феномен обрядовості, варто наголосити, що коли ведемо мову про культуру, зокрема і танцювальну, найперше на чому слід наголосити, так це на родинно-побутовій обрядовості, яка охоплює звичаї та обряди, пов'язані зі здійсненням набору ритуальних дій у побуті, з-поміж яких весільні, родильні та поховальні. Кожен сімейний обряд супроводжується відповідною символікою та атрибутикою, що виникає з метою забезпечення щастя, багатства, благополуччя сім'ї та захисту її членів від злих сил і людей.

Якщо говорити про лемківське весілля, то саме тут ми знаходимо найбільше зразків пісенного, музичного та танцювального фольклору. Весільні обряди виходять за межі родинного свята, охоплюючи цілу громаду, тим самим відтворюють соціально-побутові відносини, що притаманні цій етнографічній групі. "Лемківське весілля, – зазначає П. Антонів, – є одним з найдавніших самобутніх елементів духовної культури українського народу. Весільні традиції, звичаї та обряди – це національне багатство корінних жителів Західних Карпат. Упродовж століть традиційне народне весілля було одним із найважливіших чинників розвитку й збереження духовної культури лемків" [1, 98].

Весілля, що подекуди відлунює сивою давниною, є важливою складовою частиною духової культури лемків. У ньому знаходять відображення не тільки погляди на шлюб, родину та родинні стосунки на певному історичному етапі, але й розкривається характер народу, його світогляд. Багато

спільних рис єднає лемківське весілля з українським традиційним класичним весіллям, однак постійна відірваність лемків від інших східнослов'янських племен сприяла як збереженню старослов'янських архаїзмів, особливо у весільних піснях, так і появі деяких відмінностей, що властиві лише лемківському весіллю [2].

Стосовно ситуації з лемківським весіллям на сучасному етапі, то воно зазнало деяких трансформацій: скоротилась його тривалість, а тому порушилась і зазнала спрощень хронологічна та структурна цільність обряду; послабились його магічна і правова функції; вийшли з ужитку традиційний весільний одяг і низка обов'язкових ритуальних атрибутів; змінився музичний супровід та затратились давні обрядові пісні й танці тощо. Незважаючи на це, народне весілля на Лемківщині й дотепер зберегло традиційну основу і не втратило етнографічної самобутності.

У працях дослідників лемківської культури в цілому та весільної обрядовості зокрема, вибудовується чіткий сценарій даного дійства. Доказом цьому є роботи І. Бугери "Весілля на Лемківщині" та Є. Гайової "Лемківське весілля". В межах першого автор робить поділ весільного обряду за такими частинами: зальоти; дружківський танець, спрошування гостей і плетення ріщки; весілля перед шлюбом у молодого; молодий в дорозі до молодої; молода збирається до шлюбу і приготування в домі молодої на прийняття молодого; молодий прибуває до молодої; гостина у молодої – молодята вибираються до шлюбу; молодята вертаються від шлюбу; гостина у молодої по шлюбі; молода йде до молодого; весілля молодого по шлюбі; зачіпини молодої; придане; закінчення весілля [3].

Як стверджує І. Бугера, початком весільного обряду вважаються "зальоти", коли родичі дівчини ознайомлювались із господарством батьків парубка, щоб переконатись у його матеріальній спроможності утримувати сім'ю. Намагаючись якнайкраще продемонструвати свої статки, господарі заводили оглядників в усі кути господи. Саме весілля на Лемківщині зачинається в суботу, так званим "дружбівським танцьом", що є прощальним вечором з танцями та частуванням ровесників, який влаштовував молодий. В цей момент дружки молодої плетуть "ріщку", своєрідне деревце. Для його виготовлення використовували верхівку ялини або сосни чи берізки, прикрашали барвінком, квітами, калиною, яблуками, калачиками, кольоровими стрічками, що було символом продовження життя, та невід'ємним атрибутом лемківського весілля. По виплетенню "ріщки", молода з дружками йде на цей "дружківський танець". З їх приходом, після невеликого частування, молода танцює в колі дівчат сама, потім з дружбами, а в самому кінці з молодим.

На три етапи поділяє лемківський весільний обряд Є. Гайова: передвесіль-ний (світанки, обзори); "оголоски", "огласки" й "загудованки" (між заручинами та весіллям батьки молодих домовлялися про вінчання, запрошували старостів і майбутніх сватів, тоді як молоді у цей час обирали собі дружок і дружбів; для молодого в останній вечір перед весіллям батьки влаштовували загудованки – гуляння з гудаками (музиками), що відбувалося лише в молодого); вінчання [4, 80-86].

На прикладі даних праць можна помітити відсутність чіткої хореографічної лексики, яка була б присутньою у весільній обрядовості. Порівнюючи опис автентичних танців, які подані Я. Бодаком у праці "Весілля на Лемківщині", одним зі зразків хореографічного фольклору даної етнічної групи, описаним Р. Гарасимчуком у монографії "Бойківські і лемківські танці", а саме з танцем "козак", бачимо деяку схожість між ними, зокрема, в будові танцю, малюнках та музично-ритмічному оформленні. Так, за Я. Бодаком, "парубки стають у коло, в середині якого молодий з дружбами. Музиканти грають, а дружби співають. Молодий танцює з дружбами" [2, с. 203]. У наступних частинах обряду лемківського весілля, – зокрема молодий в дорозі до молодої, молода збирається до шлюбу, молодий прибуває до молодої, гостина у молодої, молодята вибираються до шлюбу, – основне місце в обрядах займали обрядові пісні, молитви, залишивши на другому плані танцювальний фольклор.

Попри це, одним із невід'ємних чинників духовної культури лемків, поряд із пісенним фольклором, є хореографічне мистецтво, яке залишається сьогодні малодослідженим. Танцювальний фольклор лемків, вирізняється своєрідною специфікою, зумовленою взаємовідносинами та синтезом хореографічних культур сусідніх народів та етнографічних груп, і залишається основним фактором розвитку їхнього хореографічного автентичного мистецтва. Як вірно зауважив свого часу А. Радкліфф-Браун, що "елементи, які переймаємо або "запозичуємо" у сусідів, зазвичай переробляються та видозмінюються в міру того, як вбудовуються у вже існуючу культурну систему" [8, 102]. Ці впливи простежуються на рівні семантики, композиції, танцювально-пластичної мови тощо, разом з тим виявляється, що кожна танцювальна культура володіє особисто їй притаманними механізми збереження стійких рис, що підтримують її ідентичність.

Повертаючись до основних частин обряду, у подальшій частині "гостина у молодої по шлюбі", знаходимо наступні відомості про ряд зразків танцювального фольклору. Як наголошує Р. Гарасимчук у праці "Бойківські і Лемківські танці", лемки-переселенці з Висової танцюють "весільний

танець". Він заснований на ритмах знаних на Лемківщині танців "Потряска", "Коломийка". Цей весільний танець часто виконували ще в третьому десятилітті ХХ ст., а сама мелодія підкреслює дуже старовинний його характер. В основі хореографічної будови цього танцю лежить фігура – розірване коло з пар танцюристів, до якої звертаються двічі.

У першій частині молоді починають головний крок з "потряски". Танець "Потряска", який виконують усі лемки, заснований на головних елементах танцю "вальс", а також на перпендикулярних рухах корпусу танцюриста. Назва танцю вказує на те, що виконавець, танцюючи, потрясається. Лемки з Ліського повіту (с.Лупків, Довжиця) вживають назви "потряска" або "потрясаний". Переселенці з Сяноччини (з с. Одрехова) називають цей танець "трясена", а лемки з Кам'янки іменують його "стрясана" або "стрясаний", маючи на увазі "Вальс".

Цей танець виконується під різні мелодії, з яких одні широко розповсюджені, а інші представлені лише в деяких районах. Одна з мелодій танцю "потряска" характерна для чотирьох пісень, які співають танцюристи під час танцю: "Дрим, бабо, дрим", "Бив мене муж", "На горі пияк" і "В нашім дворі став". Мелодія складається з десяти тактів та грається в тональностях фа-мажор, соль-мажор і ля-мажор. Текст першої пісні з цією мелодією доволі короткий:

"Дрим, бабо, дрим,
На пецу млин,
За пецом млиница,
Мелеся пшеница,
Дрим, бабо, дрим!" [5, 156-157].

І. Бугера у своїй праці згадує слова пісень:

"Бив мене муж, бив мене юш; бив мене в суботу за мою
роботу, не буду юш.
Бив мене муж, бив мене юш; бив мене в неділю за мою
надію, не буду юш.
Бив мене муж бив мене юш, бив мене в середу за мою
череду, не буду юш" [3, 32].

Для другої частини характерний обертальний крок "коломийки", який на Гуцульщині називають "крутитися". Будова "Коломийки" зберігає всі основні елементи які зустрічаються і в інших районах західних областей України. Крім лемківських мелодій коломийки є також мелодії та пісні, які вживаються поза Лемківщиною та походять з різних районів, де проживали лемки. Для прикладу:

"Коломия, Коломия та Коломийочка,
Таку ємси жінку достау, яко фіалочка.
Ішов козак дорогою,тримав в руці зброю.
Надибав він дівчиноньку, з чорною косою.
Як я тоту коломийку поч'ю, поч'ю,
Через тоту коломийку вдома не ноч'ю.
Гуцул, гуцул, гуцуленько, де-сти бойка діли?
Ішов бойко на горіхи та й го вовци з'їли.
А в суботу нароботу голова боліла,
А в неділю на музику добрі не злетіла" [5, 126].

У новішій версії пісень "Коломийки", як і на Гуцульщині, з'являються ритмічні елементи козачкової будови. Ці та інші елементи новішої структури також зустрічаються не лише в піснях до танцю, але і в обрядових піснях.

Одночастинна будова лемківської "Коломийки" обумовлює існування двох груп: західної, в якій переважає структура замкненого кола, та східної, де бачимо структуру розірваного кола з пар. Перший вид фігур характерний більше для старовинних будов, тоді як другий представляє новіші структурні елементи танцю "Коломийка". Від застосування відповідної фігури залежить і виконання танцю в колі, чи в парах.

Танець "Коломийка", що побудований виключно на фігурі замкнете коло, зустрічається у переселенців – лемків з Рихвалду біля Горлиць. Тут танцюристи, склавши руки поза плечі, тримаються "в гребінця" та утворюють дві фігури, що нагадує замкнене коло. Вони спочатку рухаються колом праворуч, а у другій фігурі – ліворуч. Перед поворотом ліворуч хлопці ударяють ("дупнуть") сильно правою ногою об землю.

Будова танцю "Коломийка" зі східних районів Лемківщини має за основу фігуру розірване коло. Танцюристи, рухаючись по колу, перебувають у парах один напроти одного та тримаються за обидві руки. Вони весь час притупують, тобто танцюють різні "тропачки". У другій фігурі, що є також розірваним колом з пар, вони змінюють держання. Хлопець тримає дівчину, а дівчина хлопця за

плече. Дівчина, звичайно, знаходиться ліворуч від хлопця. Танцюристи в парах обкручуються то праворуч, то ліворуч, подібно як у танці мадяр, причому співають пісню "Коломийку" [5, 125-130].

Взаємозв'язки з хореографічною культурою західних слов'ян зумовили те, що "Коломийку" серед лемків вже здавна заміняв танець "Обертак", через що, "Коломийка" не так часто виконувалась [5, 125].

Інший танець "Викручана" або "Гусій танець" є старовинним лемківським танцем, який зберігся у весільному обряді. Він виконується у помірно-швидкому темпі після весільного обіду. Назва танцю означає викручування виконавців під час танцювання. Друга назва "Гусій танець" вказує на хореографічні фігури – ряд та меандрична лінія, характерні для ходи гусей.

Хореографічна будова танцю "Викручана" ґрунтується на одній фігурі: на замкненому колі, цілісному ряді, що утворюють танцівники, які тримаються за руки. Кожен держить правою рукою попереднього партнера за його ліву руку. Танцюристи спочатку утворюють фігуру замкнуте коло, виконуючи основний крок танцю. Далі весільний староста запрошує молодих до центру кола, таким чином, утворюючи замкнуту фігуру з парою танцівників. Потім розриває коло, з якого повстає суцільний ряд танцюристів, а наприкінці ряд у вигляді меандричної лінії. В усіх виявлених фігурах танцюристи виконують основний крок танцю [5, 164].

Мелодія до цього танцю записана у с. Висовій (сьогодні воно розташоване на території Польщі, у Горлицькому повіті Малопольського воєводства, сільська гміна Устя-Горлицьке). Зазвичай під час танцю виконавці співають пісню:

"А панничка встидлива,
За паничом ходила.
Не повідай нікому,
Жем ходила к дакому".

А також приспівували при цьому інших пісень, виконуючи танець близько двох годин.

Продовжуючи опис цієї частини, І. Бугера подає наступні відомості. По гостині староста встає і читає вголос молитву. По тій молитві виходять всі з-за столу так, що лишається тільки молода, дружки і старший пан староста. Свашки, вийшовши з-за столу, "розказують" собі танець. Танцюють самі старі. Дружба заохочує їх, знаючи, що старі окрім "Гопака" не вміють нічого танцювати. При цьому приспівує:

"А я старий дирда, дирда
Не танцював нигда, нигда,
Ана старіст мусит, мусит,
Бо мя кашель дусит, дусит!"

Дві баби ловлять старого хлопа і дуже швидко скачуть дрібного "Гопака". За дружбою це саме приспівують старости. Танець іде жваво і триває не менше як пів години [3, 37-39]. Найбільш типові серед гопаків: "Од Києва до Лубен", "І лід тріщить", "Гречаники", "По дорозі жук, жук", "Кину кужіль на полицю" та ін. Танець в основному імпровізаційний. В народі танцюється так, щоб виконавці не заважали один-одному. "Гопак" перегукується з "Камаринською", "Лявонихою", болгарським "хором", "Мазуркою". В танці використовуються широкі стрибки, присядки і всілякі складні кружляння. Тепер гопаки танцюють і жінки, а раніше лише чоловіки. "Гопак" може виконувати один два, три і більше танцюристів. У сценічній обробці має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, формують його орнаментальний малюнок. "Гопак" завжди вирізняється героїчним забарвленням.

Як зауважує Р. Гарасимчук, "Гопак" лемки почали частіше виконувати з часів Першої світової війни, хоча й до цього не забували про нього. Мелодія заміняла в останні роки мелодії танців "Козачок" та "Присіданий", загальний характер та ритмічна природа якої відповідала танцеві "Гопак". Мелодії гопаків, узагальнюючи ідейно-емоційний зміст танцю, в цілому, під час виконання, часто змінюють характер: то вони звучать мужньо і героїчно, то радісно і запально. Все залежить від того, яку сторону вдачі людини відтворено у хореографічному епізоді тієї чи іншої фігури "Гопака". Гопакових мелодій дуже багато. Частина з них є відомими пісенними мелодіями. Основу їх становить інструментальна народна музика.

Будова танцю заснована на фігурі розірване коло, а також на виконанні одного хлопця, про що згадується у спогадах переселенців лемків з Радомишиць. В танці виконуються різні кроки – "перемінний крок", "тинки", "присядки", "вихиляси", "голубці", "дрібушки", "притупи" тощо [5, 146].

Після цього відбувається обряд обдарування, що проходить у молодої по шлюбі. Після виносять столи і всі танцюють до рання та при тім співають:

"Медведю дай лапу,
Бо підемо, підемо по бабу.
Баба ся опила,
Тай медведя забила".

Співаючи це, гості виконують танець "Медведок". Р. Гарасимчук так описує його: "Танцювали лемки, переселенці з Кам'янки, та поблизу її сіл у південній Сяноччині. Цей танець називали також "бойцятовська" і це вказувало, що він занесений від бойків" [5, 146]. Цю інформацію дослідник отримав від 92-х річної пані Завіської з Кам'янки. Танець "Медведок" є сольним та чоловічим двочастинним танцем, перша частина якого виконується у помірно-швидкому темпі, а друга – у швидкому темпі.

Танцюрист, починаючи танець, стає в центрі площі та підносить руки вгору. Потім падає на руки і ноги та підскакує на двох ногах і двох руках, потім на двох ногах і одній руці, а потім на двох руках і одній нозі, при чому ніби для подачі, підносить праву руку. Ці всі рухи виконуються в першій частині. У другій частині танцю виконавець стає на ноги і танцює тільки на ногах. Він підскакує і плеще в долоні згідно ритму мелодії. Будова танцю не виключає індивідуальної інтерпретації та особистого внеску танцюриста [5, 146-147].

Характеризуючи ще одну з частин обряду, яка описана І. Бугерою, а саме, "зачіпини молодої", знаходимо наступні відомості: молода відв'язує ріщку, рве на кавалки та дає по кавалку дружкам. Тепер молодий з молодою танцюють, а після дружби й старости. Після кількох виконань дружби йдуть у село просити придане [3, с. 48]. Приданими називають гостину – другого вечора по шлюбі молодого. Придане справляє молода для своїх батьків, товаришок, сестер, кумів і добре знайомих сусідів. Коли вже увійшли до хати, батьки молодої сідають за переднім столом, а біля них молода з дружками. Мати кладе на стіл горівку, що з собою привезла, а молодші приданці танцюють. Як описує Р. Гарасимчук, під час цього обряду танцювали танець "Обертак" [5, 151-152].

"Обертак" – один зі старовинних лемківських народних танців, назва якого походить від кроку, що виконується парами в повороті, і характеризує його як такий, що є дуже популярним і поширеним серед всіх лемків. Виконується на початку весілля, за участю двох молодих хлопців, а також після традиційного пригощання.

Присутні на весіллі запрошують музикантів грати танець, який виконують у колі, йдучи по його обводі. При цьому приспівують:

"Заграйте нам гудачкове,
Гей до кола, до кола.
Ей, на собі виведеме,
Молодята з-за стола".

Тоді співають весільні гості, запрошуючи по черзі до танцю молодого та дружбів:

"А вийдь же ти, пане молодий, з-за стола,
Обернися з паньом млодом докола.
А вийдь же ти, дружбо старший, з-за стола,
Обернися з дружком старшом докола.
А вийдь же ти, дружбо молодший, з-за стола,
Обернися з дружком млодшом доколола".

Крім назви "Обертак", яка побутує майже всією Лемківщиною, вживалась також у с. Богуші назва "Обертаний", а у с. Одреховій – "Обертас". Назва "Обертак" походить від виконання в такті ¾ обертального кроку, який є основним кроком цього танцю. Хореографічна будова танцю "Обертак" складається переважно з фігури розірване коло та з одного основного кроку. Останній іменується "на одну ногу", тому що основні його рухи виконує одна нога, а допоміжні – друга [5, 155].

Потім слідує так званий танець "До чипін", опис якого знаходимо у працях І. Бугери. За його свідченнями, староста бере молоду, кілька раз обертається з нею, дарує 1-2 злотих і віддає молодому дружкові. І так танцюють всі гості на весіллі [3, 58].

Весілля, що супроводжується жартівливими пісенними переспівами між обома родинними таборами, танцями, пригощанням традиційними стравами, триває до пізньої ночі. Зранку староста виголошує прощальну промову, дякує господарям за весільну гостину, а нареченим бажає щасливого подружнього життя. На завершення весілля гості співали молодим та їхнім родичам "Многая літа".

В частині "Зачіпини молодої", після покривання голови білою хусткою та одягання білого чіпка, молодий танцює з молодою, а опісля дружби і старости. По кількох танцях, дружби йдуть у село просити на придане [3, 47-48].

Окрім вищеокреслених танців у межах лемківського весілля необхідно виокремити епізоди, де окремі танцювальні елементи супроводжували спів, ритуальні дії тощо. Наприклад, в деяких селах приготування короваю ("коровай", "коров'яр", "балец", "стільник", "настільник", "калач", "кух", "підпалок", "крайник") відбувалося з дотриманням певного обрядового сценарію. Як і подальші весільні чинності, кожен етап цього процесу коментувався обрядовими піснями-"ладканками" і супроводжувався певними магічними діями. Так, за свідченням фольклористів, у с. Ліщувате Лісього повіту дружба "тримав над головою посудину з розчиненим тістом і описував з ним магічне коло; молоді

перед вкладанням до печі хліба та після випікання вклонялися йому; свашки разом із нареченою та дружками пританцьовували під музику довкола короваю і співали тощо" [6].

Урочистий обряд виготовлення для наречених вінків відбувався напередодні весілля на дівочому вечорі у молодої. Виготовлені вінки за традицією клали на хліб. У закарпатських селах свашки тричі обходили з ними довкола столу або ставали в коло і пританцьовували. Зазвичай весільний вінок знімали з молодої свашки, тоді як на Пряшівщині часто таку місію виконував старший дружба. Заплативши нареченій викуп за вінок, знімав його топірцем або ж ножем і, пританцьовуючи, затинав у сволок (або завішував на весільну хоругву чи чіпляв до свого капелюха) [6]. На жаль, більш детального опису цих "пританцьовувань" віднайти не вдалося.

Висновки. Як бачимо, народні побутові танці відігравали велике значення не лише в контексті весільної обрядовості лемків, а й сприяли консолідації їх у статусі цілісного етнокультурного організму. На прикладі таких лемківських весільних танців, як "Потряска", "Коломийка", "Викручана", "Обертак", "До чипін" та інших пританцьовувань стає зрозуміло, яку важливу функцію виконує традиційна народна хореографія у соціальному житті лемків як на ранніх етапах, так і нині. По суті, вони є своєрідним інститутом соціалізації та інкультурації майбутніх виразників лемківської спільноти, носієм їх етнічної та культурної ідентичності. Володіючи власною танцювально-пластичною мовою та виразним національним колоритом, весільні танці Лемківщини становлять вагому частку хореографічної культури України.

Література

1. Антонів П. Народне весілля в Ославиці на Лемківщині / П. Антонів // Народознавчі зошити. – 2014. – №1 (115). – С. 98-102.
2. Бодак Я. Роль весілля у збереженні лемківської народної культури / Я. Бодак // Актуальні напрями дослідження Лемківщини: історія, постаті, говір. – Львів, 2008. – С. 198–208.
3. Бугера І. Українське весілля на Лемківщині / І. Бугера. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1997. – 61 с.
4. Гайова Є. Лемківське весілля / Є. Гайова // Народна творчість і етнографія. – 2008. – №1. – С. 80-90.
5. Гарасимчук Р. Народні танці Українців Карпат. Бойківські і лемківські танці / Р. Гарасимчук. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – Кн. 2. – 319 с.
6. Гузій Р. Лемківське весілля [Електронний ресурс] / Р. Гузій, Н. Вархол, Й. Вархол, О. Остапик // Лемківщина – історико-етнографічне дослідження у 2 т. Т. 2.: Духовна культура. – Режим доступу : http://carpathians.eu/karpatskii-narod/lemkivshchina/lemkivske-vesillja.html.
7. Николаева Л.Я. Народный танец как отражение межкультурного взаимодействия этносов Западной Сибири / Л.Я. Николаева // Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред. Н.В. Даренская. – Омск : Изд-во Ом. гос. Ун-та, 2012. – С. 18-21.
8. Рэдклифф-Браун А. Р. Метод в социальной антропологии / А. Р. Рэдклифф-Браун. – М.: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2001. – 409 с.
9. Скобель Ю.М. Хореографічна культура лемків як один із важливих чинників вивчення українського народно-сценічного танцю у вищих навчальних закладах мистецького спрямування / Ю.М. Скобель // Нова педагогічна думка: наук. журн. – 2012. – № 2. – С. 180-183.

References

1. Antoniv P. (2014) Folk wedding in Oslivka on Lemkivshchyna. In the Notebooks of Ethnology, №1, 98-102 [in Ukrainian].
2. Bodak Y. (2008) The role of the wedding in preserving Lemko folk culture. In the Current trends of Lemkivshchyna research: history, figures, dialect. Lviv, 198-208 [in Ukrainian].
3. Bugeera I. (1997) Ukrainian Wedding in Lemkivshchyna. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
4. Gayova E. (2008) Lemkivsky wedding. In the Folk art and ethnography, №1, 80-90 [in Ukrainian].
5. Garasymchuk R. (2008) Folk dances of Ukrainian Carpathians. Boyk and Lemko dances, Vol. 2. Lviv [in Ukrainian].
6. Lemko wedding; [ed. R. Guzius, N. Warhol, J. Warhol, O. Ostapik]. In the Lemkivshchyna – historical and ethnographic research. Vol. 2.: Spiritual Culture. – Retrieved from https://carpathians.eu/karpatskii-narod/lemkivshchina/lemkivske-vesillja.html – [in Ukrainian].
7. Nikolaeva L. (2012) Folk dance as a reflection of the intercultural interaction of the ethnic groups of Western Siberia. In the Choreographic art and education. Omsk, 18-21[in Russian].
8. Radcliffe-Brown A. (2001) Method in Social Anthropology. Moscow [in Russian].
9. Skobel Yu. (2012) Lemko choreographic culture as one of the important factors in the study of Ukrainian folk-stage dance in higher educational institutions of artistic direction. In the New pedagogical thought, №2, 180-183 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2017 р.

УДК 351.852 (477)

Хлебосолов Ігор Олексійович
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
khlebosolov@yahoo.com

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

Мета дослідження полягає у виявленні взаємовпливів державної культурної політики та культурних парадигм, дослідженні концентуальних засад моделювання державної культурної політики в Україні, студіюванні шляхів та способів її реалізації. **Методи дослідження**. Використано компаративний, соціокультурний, інтегративний методи дослідження. При дослідженні проблеми було також прийнято до уваги синергетичні дослідницькі парадигми в галузі культурології, а також загальні методи аналізу і синтезу. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів зумовлена вибором теми дослідження. Обґрунтовано ідею, що взаємини культури із державою та її інститутами, а також вплив держави на культурний простір провадиться через обрану концептуалізацію культурних процесів та їх моделювання у часопросторі. **Висновки**. Культура, з одного боку, є системоутворюючою духовною субстанціою, що забезпечує формування самобутніх просторовочасових вимірів соціуму та відображає соціально-історичне розмаїття етносів і людських цивілізацій, з іншого – являється об'єктом державного управління, визначається як складно-структурована, динамічна система, розвиток якої здійснюється відповідно до синергетичних закономірностей і цілеспрямованого регулюючого впливу з боку держави й її інститутів.

Ключові слова: концепція, культура, моделювання, культурна політика, держава.

Хлебосолов Игорь Алексеевич, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Концептуальное моделирование государственной культурной политики

Цель исследования заключается в выявлении взаимовлияния государственной культурной политики и культурных парадигм, исследовании концентуальних основ моделирования государственной культурной политики в Украине, штудировании путей и способов ее реализации. **Методы исследования.** Использованы компаративный, социокультурный, интегративный методы исследования. При исследовании проблемы было также принято во внимание синергетические исследовательские парадигмы в области культурологии, а также общие методы анализа и синтеза. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования обусловлена выбором темы исследования. Обоснованно идею, что взаимоотношения культуры с государством и его институтами, а также влияние государства на культурное пространство производится через выбранную концептуализацию культурных процессов и их моделирование в пространстве. **Выводы**. Культура, с одной стороны, является системообразующей духовной субстанцией, обеспечивающей формирование самобытных пространственно-временных измерений социума и отражает социально-историческое многообразие этносов и человеческих цивилизаций, с другой – является объектом государственного управления, определяется как сложно-структурированная, динамическая система, развитие которой осуществляется в соответствии с синергетическими закономерностями и целенаправленным регулирующим воздействием со стороны государства и его институтов.

Ключевые слова: концепция, культура, моделирование, культурная политика, государство.

Hlebosolov Igor, *PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Conceptual modeling of the state cultural policy

The purpose of the study is to identify the mutual influence of the state cultural policy and cultural paradigms and to study the constitutional principles of modeling the state cultural policy in Ukraine and ways of its realization. **Research methods.** The study uses comparative, sociocultural, and integrative research methods. In studying the problem, synergistic research paradigms in the field of cultural studies as well as general methods of analysis and synthesis were taken into consideration. The use of these research methods contributed to obtaining their own theoretical results. The **scientific novelty** of the results is determined by the choice of the research topic. The idea that cultural relations with the state and its institutes, as well as the influence of the state on cultural space are substantiated through the chosen conceptualization of cultural processes and their modeling in the time space. **Conclusions**. Culture, on the one hand, is a system-forming spiritual substance that provides the formation of original spatial-temporal measurements of society and reflects the socio-historical diversity of ethnic groups and human civilizations; on the other hand, it is an object of state administration, defined as a complex, structured, dynamic system, the development of which is carried out in accordance with the synergetic patterns and purposeful regulatory influence on the part of the state and its institutions.

Keywords: concept, culture, modeling, cultural policy, state.

© Хлебосолов І. О., 2017

Актуальність теми дослідження. Протягом тривалого часу на роль інтегративного стрижня соціуму претендували економічна, соціальна, політична, технічна та технологічна сфери, породивши безліч суперечностей і конфліктів, виявивши свою невідповідність такому призначенню. Разом з цим у всіх сферах і проявах людського життя все більше проявляється пріоритет культури як ключового фактору розвитку суспільства та моральної основи особистості. Культура відтворює творчу природу людини, конструктивно змінює світ, впливає на національну ідентифікацію, забезпечує розвиток особистості та держави.

Феномен культури вбачається у творчій діяльності людей і сукупності матеріальних і духовних цінностей, вироблених людством у процесі історії, а також у взаємовідносинах, що склалися у ході розподілу культурних надбань. Культуру можна визнати як історично та соціально зумовлене, об'єктивоване в продуктах людської діяльності (артефактах) ставлення людини до природи, суспільства, до самої себе. У контексті дефініцій культури та різноманітності її теоретичних інтерпретацій актуальним є вивчення характеру взаємин культури із державою та її інститутами, впливу держави на культурний простір через обрану концептуалізацію культурних процесів та їх моделювання у часопросторовому вимірі.

Аналіз досліджень та публікацій. Основи інтерпретації співвідношення влади та культури у вітчизняному науковому просторі були закладені передусім представниками київської філософської школи. У працях Є. Бистрицького [2] досліджується кореляція процесу національно-культурного самоконституювання та динаміки владних відносин. Феноменологічний аналіз культури здійснено у працях С. Кошарного [17] та Р. Кобеця [15]. Праці А. Єрмоленка [10] містять порівняльний аналіз комунікативної теорії та ціннісного консерватизму. Визначенню параметрів взаємодії культури і влади присвячені наукові розвідки С. Кострюкова [16]. Розкриваючи зміст державної культурної політики, Р. Зимовець доводить принципове значення феномена позитивності влади для аналізу її конститутивної функції щодо культури [12].

Вітчизняні вчені-культурологи та спеціалісти з державного управління О. Гриценко [6], О. Кравченко [18], Т. Андрєєва [1], В. Малімон [20] у цілому розуміють державну культурну політику як комплекс операційних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави у галузі культури. Державна політика у галузі культури становить собою "концептуально оформлену систему ідей, принципів, стратегії, організаційно-практичних заходів і дій держави, спрямованих на планомірне регулювання суспільних відносин у сфері культури" [11], – підкреслює О. Задихайло. Проблемі взаємодії держави і культури у її теоретичному та історичному вимірі присвятив дослідження В.Чернець [27].

Мета дослідження полягає у виявленні взаємовпливів державної культурної політики та культурних парадигм, дослідженні концентуальних засад моделювання сучасної державної культурної політики в Україні,студіюванні шляхів та способів її реалізації.

Виклад основного матеріалу. Поєднання двох понять – "культура" і "політика" – є органічним і внутрішньо цілісним з точки зору і культурології, і філософії, і політології, і правознавства, і соціології. Підґрунтям поєднання є загальна база розгляду понять – визначення їх через розуміння культури та політики як соціокультурного процесу.

Культурна політика як специфічний і цілеспрямований метод державного управління формується ще у кінці XVIII ст. Як приклад можна навести досвід провідних діячів Французької Революції, коли адміністративна, законодавча й інтелектуальна еліта свої зусилля спрямовувала на створення "культури" як сфери управління людьми громадянами, співтовариствами та населенням: інтенсивно розроблялися мовна політика, національний курс держави, концепція національних і публічних музеїв і бібліотек тощо.

У такому контексті варто зазначити, що власне концепція культурної політики розвивалась одночасно з тим, як змінювалося само поняття "культура". Концепція культурної політики формувалась, передусім, як відображення реалій міждержавних відносин, в яких істотна роль відводилася міжнародному культурному співробітництву. Поступово концепція культурної політики все більше стала вміщувати питання культури "внутрішньодержавного" характеру. На сучасному етапі культурна політика держав спрямована на зберігання та підтримку культурного розмаїття в усіх його формах.

Визначальну роль у виробленні концепції сучасної культурної політики, в активізації зусиль світової спільноти у проведенні узгодженої культурної політики відіграє Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО). Методологія культурної політики віддзеркалена у низці нормативних документів ЮНЕСКО, охоплюючи всю проблематику культурного дискурсу. Так, саме ЮНЕСКО належить пріоритет у визначенні самого поняття "культурна політика". Приміром, у Статуті ЮНЕСКО (1950) зазначається, що для підтримки людської гідності необхідним є широке

розповсюдження культури й освіти серед усіх людей, адже світ, заснований лише на економічних і політичних угодах урядів, не зможе завоювати єдиної, міцної та щирої підтримки народів. Отже, культурна політика, по-перше, виокремлюється від політики в цілому та від економіки, а по-друге, головним її завданням є підтримка гідності людини.

Аналіз міжнародних нормативно-правових актів загалом свідчить про динаміку в розумінні терміну "культурна політика". Скажімо, у доповіді "Політика у сфері культури – попередні міркування" заявлено про "комплекс операціональних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури". В такому контексті реалізація політики у сфері культури є "всією сумою свідомих та обґрунтованих дій (або відсутність дій) в суспільстві, направленої на досягнення певної культурної мети, за допомогою оптимального використання всіх фізичних і духовних ресурсів, які має у своєму розпорядженні суспільство сьогодні" [23]. З визначення виходить, що культурна політика характеризується якістю свідомого обдуманого процесу, в основу якого закладені принципи та цілі, що обумовлюють діяльність і процедури з їхньої реалізації на практиці. Позначені й основні суб'єкти культурної політики – держава і суспільство.

"Декларація Мехіко" визначила культурну політику як складову частину всієї соціальної політики, що повинна інтегрувати суспільство. Документ сформулював основні принципи культурної політики, виходячи із широкого розуміння культури як комплексу "характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань" [7]. Серед основоположних принципів культурної політики було зазначені: принцип єдності та розмаїття культури, принцип культурного виміру розвитку людства, принцип культурної демократії, принцип міжнародної культурної співпраці тощо.

Згодом основні орієнтири культурної політики обговорювалися на міжнародних форумах. Зокрема, " План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку" визначив зміст культури як увесь комплекс найяскравіших духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних рис, що характеризують суспільство або соціальну групу. Нагальною потребою культурної політики стало завдання розвитку та заохочення пріоритету культури миру, істотними компонентами якої стали міжкультурний діалог і толерантне ставлення до носіїв іншої культури. На національному рівні "План дій" рекомендував проводити культурну політику, яка "прагне створювати відчуття нації як багатоликого співтовариства в межах структури національної єдності – співтовариства, втіленого у цінностях, які можуть розділятися всіма чоловіками та жінками і давати доступ, простір і голос усім його членам" [22].

У Конвенції "Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження" (2005) [24], культура розглядається як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмітних ознак – духовних і матеріальних, інтелектуальних та емоційних; крім мистецтва і літератури, вона охоплює спосіб життя, "вміння жити разом", системи цінностей, традиції, вірування. Крім того, зазначено, що процеси глобалізації, стимульовані швидким розвитком нових інформаційних і комунікаційних технологій, хоча й є викликом для культурного розмаїття, разом з тим, створюють умови для нового діалогу між культурами та цивілізаціями. Визначено принципи збереження і сприяння плідного розмаїття культур: принцип самобутності, різноманітності й плюралізму; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття і прав людини; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття і творчості; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття з міжнародною солідарністю і т. ін.

Аналіз міжнародних нормативно-правових актів свідчить про еволюцію поняття "культурна політика": від розповсюдження культури, її збереження, до розвитку власної культури народу, підкреслення інтеграційної сутності культури та визнання культури як фактору сталого розвитку суспільства. Важливо зазначити, що проблематика державної культурної політики все більше привертає увагу світової наукової спільноти. У цій царині активно працюють історики, філософи, культурологи, а з кінця 1980-х років долучилися юристи, економісти, соціологи, політологи, фахівці в галузі управління. Скажімо, наукова інтерпретація терміну "культура політика" виокремлює а) традиційний, структурно-інституціональний; б) функціонально-управлінський; в) програмно-цільовий; г) правовий; д) структуралістсько-конструктивістський; е) гуманітарний підходи до визначення культурної політики.

Всі вони фактично пов'язані з існуванням трьох парадигм державної культурної політики у світі, які отримали назви: американська, британська та французька. Вирізняються вони рівнем державного втручання у процеси підтримки культури, обсягами та механізмами недержавної підтримки митців і мистецьких заходів. Так, американська модель (ринкова) відзначається децентралізацією підтримки культури, провідною роллю приватних спонсорів і фундацій, високим рівнем власної господарської ефективності культурно-мистецьких закладів. Британська модель (партнерська) передба-

чає підтримку культури держави за принципом "витягнутої руки", розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції. Французька модель (патерналістська) зорієнтована на потужну й централізовану підтримку національної культури. Жодна з цих моделей взаємовідносин держави з культурною сферою не існує у "чистому" вигляді, їх складові елементи знаходяться у постійній взаємодії. Фактично йдеться лише про превалювання тієї чи іншої моделі під час вибору тих чи інших напрямків та інструментів державного регулювання у сфері культури, а також реалізації культурно-політичних рішень.

Приміром, функціоналістське осмислення культурної політики являє собою ракурс аналізу таких соціальних завдань, як забезпечення соціокультурної стабільності та спадкоємності, регулювання відносин між членами суспільства шляхом вироблення культурних зразків і моделей поведінки. Механізми програмно-цільового, правового й економічного забезпечення управління соціально-культурною сферою відповідають принципам теорії функціональних імперативів. У межах цільового підходу саме держава є суб'єктом культурної політики. Структуралістсько-конструктивістський підхід дозволяє трактувати культурну політику в просторових зв'язках і взаємодіях суб'єктів, у співвідношенні сил між державою, бізнесом, різними суспільними інститутами, міжнародними структурами, експертами, групами населення. Суб'єкти культурної сфери знаходяться в постійній конкурентній боротьбі за фінансові, матеріальні, кадрові й інформаційні ресурси, володіння якими веде до збереження або зміни розподілу різних форм капіталу. Часто інтерпретаційні підходи сполучаються, і тоді використовується комплексний управлінський підхід до вживання поняття "культурна політика".

Прикладом програмно-цільового підходу до поняття "культурна політика" є наукові розробки югославських дослідників М. Драгичевич-Шешич і Б. Стойковича, які стверджують, що "культурна політика є свідомим регулюванням у галузі культури під час ухвалення необхідних рішень з усіх питань, що стосуються культурного розвитку суспільства загалом" [8]. Науковці запропонували власну класифікацію державної культурної політики, виокремивши п'ять основних моделей: 1) ліберальна модель, обов'язкову складову якої становить ринок культурних товарів і послуг. Держава проголошує "нейтралітет" в галузі культури, не втручається в її автономію. Основну роль у регулюванні культурним життям відіграють різноманітні фонди (США); 2) частково-державна модель: припускає делегування державою своїх зобов'язань у галузі культури спеціальному органу (художній раді) (Велика Британія, Ірландія); 3) бюрократично-просвітницька модель: відрізняється абсолютною владою держави над культурою та контролем, який здійснюється за допомогою політичного й ідеологічного апарату (існувала в СРСР і колишніх соціалістичних країнах; а також у Швеції та Нідерландах. В останніх відсутнє безпосереднє втручання держави у творчий процес). Позитивною рисою такої політики є фінансовий захист державою сфери культури; 4) престижно-просвітницька модель: культура трактується як чинник національної самобутності. На державу покладена відповідальність за національне надбання, оскільки це пов'язано з престижем країни на міжнародному рівні (Франція); 5) національно-емансипована модель: тут присутній розвиток і збереження самобутньої культурної традиції, яка пригнічувалася у попередні періоди історії. Часто державна культурна політика тут відзначається націоналізмом і навіть шовінізмом, запереченням культури національних меншин, альтернативного й експериментального мистецтва. Характерною рисою такої моделі є також розповсюдження елементарної культури серед населення. Така модель є типовою для колишніх колоній (Сенегал, Перу) і країн Східної Європи, а також для деяких колишніх радянських республіках (Киргизстан, Молдавія).

У межах структуралістсько-конструктивістського підходу С. Манді вважає, що культурна політика – це надання засобів і можливостей окремій особистості познайомитися з культурною спадщиною минулого та культурним потенціалом сьогодення у соціальному контексті. Вона ґрунтується на індивідуальному досвіді, але організовується у масштабах усього суспільства, і тому охоплює органи влади всіх рівнів, урядові організації, структури цивільного суспільства, політичні партії, комерційні компанії та асоціації творчих працівників [20].

А. Мєшкова також стверджує, що оптимальна культурна політика виходить із сукупності універсальних загальнолюдських норм і цінностей, національних традицій. Такий підхід до її визначення містить усю палітру етнічної та регіональної культур, сполучає їх в єдиний культурний простір [21]. Г. Смірнов, досліджуючи теоретичні й практичні аспекти культурної політики в соціокультурному просторі регіону, розглядає її як складний процес узгодження інтересів творців культурних цінностей, їх хранителів і розповсюджувачів, мета якого – поєднати воєдино зусилля управлінців і художників [25].

А. Флієр, визначаючи особливості культурного процесу в Росії у пострадянський період, розглядає державну культурну політику як "особливу систему соціокультурних процесів", а також напрями політики держави, пов'язані з плануванням, реалізацією, проектуванням, забезпеченням культурного життя держави і суспільства. Він запропонував дворівневу концепцію розуміння змісту

культурної політики, згідно з якою така політика включає власне культурну політику й управління поточними культуротворчими процесами. До найважливіших пріоритетів культурної політики дослідник відносить: по-перше, побудову нової аксіології буття, що творчо співвідносить національні й історичні традиції із завданнями соціокультурної модернізації; по-друге, допомагає населенню у виробленні нових форм самовизначення та самовираження; по-третє, широкий розвиток духовного компоненту; по-четверте, залучення людей до всього розмаїття культур людства; по-п'яте, виховання демократичного та плюралістичного світобачення [26].

О. Карпухін, висловлює гуманітарну концепцію культурної політики та стверджує, що державна культурна політика – це "специфічна діяльність держави, спрямована на реалізацію права кожного вільного громадянина брати участь у культурному житті суспільства, виявлення й облік культурного аспекту у всіх соціально-економічних і технічних проектах, збереження та збагачення культурної самобутності народів під час розвитку культурних обмінів". Автор наголошує на важливості регулювання культурних процесів за допомогою системи податкових пільг, як цілеспрямоване державне втручання у соціокультурний розвиток, як комплексну урядову програму підтримки мистецтва й гуманітарних наук за допомогою розподілу субсидій. Вживання терміна "культурна політика", з одного боку, характеризує діяльність держави у сфері культури по лінії централізації процесів, що відбуваються у ній, і відповідно до збудованої "вертикалі" управління з акцентом на регіональне та місцеве самоврядування у межах декларованих "центром" цілей і завдань. З іншого – визначається плюралістична, "горизонтальна модель" управління на місцях [14].

Дослідження І. Горлової засвідчили, що культурна політика залежить від двох найважливіших умов: по-перше, від розвитку культури відповідно до її природи, основних закономірностей і вирішення завдань, що стоять перед нею; по-друге, від існування взаємозв'язку між концепцією розвитку й управління в культурі з концепцією становлення нового суспільства, його політичною, економічною та духовною сферами. Методологічно правильним, на її думку, слід розглядати культурну політику в широкому та вузькому (прикладному) сенсі. Приміром, у широкому сенсі вона враховує культурні аспекти всіх державних програм економічного, екологічного, соціального, національного розвитку. З цією метою державні (централізовані та регіональні) програми створення виробничої інфраструктури повинні бути неодмінно піддані обов'язковій експертизі з боку фахівців у галузі культури. У вузькому сенсі культурна політика припускає розробку концепції функціонування та подальшого прогресу систем освіти, науки, культури, створення з цією метою сукупності норм і принципів, що зумовлюють зміст, розвиток, розповсюдження культури, регулювання тенденцій прогресу духовно ціннісних аспектів суспільного життя [5].

Л. Востряков розглядає державну культурну політику як комплекс операціональних принципів, адміністративних і фінансових різновидів видів діяльності та процедур, що забезпечують основу дій держави у галузі культури, безпосередньо пов'язаних із здійсненням публічної влади. Наголошуючи на пріоритетній ролі держави у розгортанні культурних процесів, вчений відзначає, по-перше, що саме державне регулювання має бути інструментом, який забезпечує рівноправні та справедливі можливості доступу громадян до ціннісних надбань культури. По-друге, держава може стати гарантом захисту художньої й іншої творчості у процесі розгортання конкуренції та ринкових відносин, а також від часто необґрунтованих рішень місцевої влади. По-третє, власно держава допоможе сформувати оптимальні механізми реалізації культурної політики, особливо у країнах, де культура визнається національним багатством, проте таке визнання не супроводжується розробкою відповідного інструментарію і залишається на рівні декларацій [4].

Деякі дослідники, звертаючись до проблеми взаємовідносин держави і культури, роблять акцент переважно на фінансовій стороні. Скажімо, О. Богачева [3], спираючись на дослідження канадських соціологів Г.-Х. Шартрана та К. Мак-Кафі, приводить класифікацію, згідно з якою можна виділити три типи взаємовідношення держави і сфери культури. Кожному з них відповідає своя модель державного фінансування культури і мистецтва, а значить і політика у цій галузі: держава-натхненник, держава-патрон, держава-архітектор.

Дещо інша класифікація взаємовідносин держави і культури запропонована А. Каменець. Автор визначає такі ролі держави в управлінні культурою: держава-помічник, держава-архітектор, держава-інженер, держава-меценат [13].

Цікавим є філософське подання проблематики Р. Зимовець на основі аналізу взаємовпливу влади, зрозумілої як феномен життєвого світу, та культури як горизонту самоочевидного життєво світового знання [15]. О. Гриценко, розглядаючи державну політику в культурній галузі як цілеспрямовану діяльність держави, окреслює можливі домінуючі механізми впливу на культуру [7, 15, 19]. На думку О. Кравченка, поняття "культурна політика" є одним із тих, змістовна контраверсійність яких

ілюструє характер культурних і цивілізаційних процесів в Україні, декларацією намірів держави щодо модернізації системи духовних пріоритетів суспільства [18, 115].

Важливим для повноти дослідження є спроба вчених О.Семашка, В.Карпова виявити підходи до формування концептуальної моделі культури за допомогою інструментарію соціології. Соціологія культури є виявом стану розвитку культурних процесів у суспільстві та надає можливість формування концептів у різних галузях культури [28].

С. Дрожжина та Т. Андрєєва дійшли висновку, що культурна політика – це процес надання умов і регулювання суспільством, державою, іншими суб'єктами культурного життя відносин, процесів, що формують, характеризують і реалізують культуру на сучасному етапі розвитку певної людської спільноти [1, 12; 9]. В. Малімон, визначаючи культурну політику як чинник реформування суспільства, у широкому сенсі розглядає її як сукупність принципів і норм, а також систему заходів щодо збереження, відродження, розвитку та поширення культури за допомогою різних державних і суспільних інститутів. У вузькому сенсі, на думку вченого, культурна політика – це діяльність держави в галузі культури. Особливого значення процес вироблення культурної політики на рівні розробки стратегічних цілей і реалізації тактичних завдань набуває в умовах кардинальних суспільних перетворень, коли саме від якості та продуманості політико-управлінських рішень залежить результат тих чи інших реформ, соціальних трансформацій, їх сприйняття суспільством. В. Малімон, разом із тим, визнає зворотний зв'язок між політикою та культурою: не лише культура формує політику і політиків, але й політики (особливо впливові), а також сама політика є одними з найдійовіших чинників культурних змін [19].

Висновок. Культура, з одного боку, є системоутворюючою духовною субстанцією, що забезпечує формування самобутніх просторово-часових вимірів соціуму та відображає соціально-історичне розмаїття етносів і людських цивілізацій, з іншого – являється об'єктом державного управління, визначається як складно-структурована, динамічна система, розвиток якої здійснюється відповідно до синергетичних закономірностей і цілеспрямованого регулюючого впливу з боку держави й її інститутів. Як об'єкт державного управління культура – це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний розвиток і вдосконалення.

Отже, політику держави в галузі культури доцільно розглядати як феномен єднання теорії та практики, що має свої особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. У контексті зазначеного концептуальне моделювання культурної політики в державі та її реалізація проявляється у виявленні пріоритетних напрямів розвитку; розробленні або ініціацію відповідно до пріоритетів різноманітних соціокультурних програм; підтримці та реалізації соціокультурних програм та ресурсному забезпеченні.

Література

1. Андрєєва Т. Теоретичні засади моделювання сучасної культурної політики демократичного суспільства [Електронний ресурс] / Т.О.Андрєєва, С.В. Дрожжина. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf.

2. Бистрицький Є. Культура як світ національного буття / Є.К.Бистрицький // Філос. і соціолог. думка. – 1995. – №1-2. – с.243-245.

3. Богачева О. Государственное финансирование сферы культуры и искусства (опыт индустриально развитых стран) / О.В.Богачева // Вопр. экономики. – 1996. – №10 – С.64-77.

4. Востряков Л. Культурная политика: концепции, понятия, модели [Електронний ресурс] / Л.Е.Востряков. – Режим доступу: http://www.cpolicy.ru.

5. Горлова И. Культурная политика, культурологическое образование: региональный аспект: [Монография] / И.И.Горлова. – Краснодар: Краснодар. Гос. Академия культуры, 1997. – 200 с.

6. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О.А.Гриценко. – К.: УЦКД, 2000. – 228 с.

7. Декларація Мехіко (Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття): схвалена Всесвітньою конференцією ЮНЕСКО з політики в галузі культури у Мексиці, 26 липня – 6 серпня 1982 р.

8. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б.Стойкович; [пер. с сербхорв.]; Новосиб. отд-ние Союза театральных деятелей России; при содействии Новосиб. отд-ния Ин-та "Открытое об-во". – Новосибирск: Тигра, 2000. – 227 с.

9. Дрожжина С. Андрєєва Т. Теоретичні засади моделювання сучасної культурної політики демократичного суспільства [Електронний ресурс] / Т.О.Андрєєва, С.В. Дрожжина. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf.

10. Єрмоленко А. Інтегрувальна роль соціальних інтересів / А.М.Єрмоленко // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2008. – №2. – С. 168-170.

11. Задихайло О. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект): дис.. … канд. юрид. наук: 12.00.07 / О.А.Задихайло; Нац. юрид. академія України ім.. Ярослава Мудрого. – Х., 2006. 186 с.

12. Зимовець Р. Феномен влади в культурі: дис.. … канд.. філос.. наук: 09.00.04 / Р.В.Зимовець; Ін-т. філософії ім.. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2001. – 188 с.

13. Каменец А. Культурная политика и современная социокультурная ситуация. Методологические основы системы управления на федеральном и региональном уровнях в сфере культуры/ А.В.Каменец // Ориентиры культурной политики: [вып. 5] / М-во культуры РФ. – М.: ГИВЦ МК РФ, 1994. – №5. – 56 с.

14. Карпухин О. Управление процессами формирования культурной политики государства / О.И.Карпухин // Социально-гуманитарные знания. – 1999. – №4. – С. 60-73.

15. Кобець Р. Феноменологія як філософія культури / Р.В.Кобець // Філос. і соціолог. думка. – 1996. – №7/8.

16. Кострюков С. Духовна влада культури і культурна політика держави / С.В. Кострюков. – К.: Гнозис, 2009. – С. 107–111.

17. Кошарний С. Феноменологічна концепція Е.Гусерля: критичний аналіз/ С.О.Кошарний. – К.: Український центр духовної культури, 2005. – 372 с.

18. Кравченко О. Культурна політика в Україні за часів незалежності. Дискурс публічної політики / О.В.Кравченко // Культура України: [зб. наук. праць]. – Х.: ХДАК, 2010. – Вип.29. – С. 47–57.

19. Малімон В. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства: автореф. дис. …. канд. наук з держ. управління: 25.00.02 / В.І.Малімон; Нац. акад.. держ. управління при Президентові України. – Івано-Франківськ: Івано-Франківський нац.. техн.. ун-т нафти і газу, 2011. – 20 с.

20. Манди С. Культурная политика: краткое руководство / С.Манди // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры: сб. мат-лов / сост.: Е.И.Кузьмин, В.Р.Фирсов. – М.: Либерия, 2002. – С.35–99.

21. Мешкова А. Формирование государственной политики в сфере культуры и ее государственно-правовое регулирование [Електронний ресурс] / А.В.Мешкова. – Режим доступу: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2006/Meshkova.

22. План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку: схвалений Стокгольмською міждержавною конференцією ЮНЕСКО, березень – квітень 1998 р.

23. Політика у сфері культури – попередні міркування: документ ЮНЕСКО, прийнятий на круглому столі в Монако, 1967 р.

24. Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження: Конвенція ЮНЕСКО, схвалена на Генеральній конференції 20 жовт. 2005 р., док. № 952-008 (ратифіковано Постановою Верховної ради України від 20 січ. 2010 р.)

25. Смирнов Г. Культурная политика в социокультурном развитии региона: теоретические и практические аспекты: дис. … канд. пед. наук: 13.00.05 / Г.А.Смирнов. – М., 1998. – 190 с.

26. Флиер А. О новой культурной политике России / А.Я. Флиер // Обществ. науки и современность. – 1994. – №5. – С.14-25.

27. Чернець В. Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: [монографія]. – К.: НАКККІМ, 2015. – 552 с.

28. Karpov V. Ukrainian historiography of museum sociology // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2016. – № 3. – С.3–8.

References

1. Andreeva, T. Theoretical principles of modeling the modern cultural policy of a democratic society. Retrieved from. http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf. [in Ukrainian].

2. Bystrytsky, E. (1995). Culture as a world of national existence. Filos. i sotsioloh. Dumka, 1-2, 243-245 [in Ukrainian].

3. Bogacheva, O. (1996). State financing of the sphere of culture and art (experience of industrialized countries). Vopr. Ekonomiki, 10, 64-77 [in Russian].

4. Vostryakov, L. Cultural policy: concepts, concepts, models. Retrieved from. http://www.cpolicy.ru. [in Russian].

5. Gorlov, I. (1997). Cultural Policy, Cultural Education: Regional Aspect. Krasnodar: Krasnodar. Hos. Akademyya kul'turi [in Russian].

6. Gritsenko, O. (2000). Culture and power. The theory and practice of cultural policy in the modern world. K.: UTsKD [in Ukrainian].

7. Declaration of Mexico City (UNESCO Universal Declaration of Cultural Diversity): endorsed by the UNESCO World Conference on Cultural Policy in Mexico, July 26 – August 6, 1982 [in Russian].

8. Dragichevich-Sesich M. (2000). Culture: management, animation, marketing. Novosybyrsk: Tyhra [in Russian].

9. Drozhzhina, S. Andreeva, T. Theoretical principles of modeling of modern cultural policy of a democratic society. Retrieved from. http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf.

10. Yermolenko, A. (2008). The integral role of social interests. Sotsiolohiya: teoriya, metody, marketynh, 2, 168-170 [in Ukrainian].

11. Zadhaylo, O. (2006). Organization of cultural management in Ukraine (administrative-legal aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

12. Zimovets, R. (2001). The phenomenon of power in culture. K. [in Ukrainian].

13. Kamenets, A. (1994). Cultural policy and modern socio-cultural situation. Methodological bases of the management system at the federal and regional levels in the sphere of culture. Orientiri kul'turnoy politiky, 5, 56 [in Russian].

14. Karpukhin, O. (1999). Management of the processes of formation of the cultural policy of the state. Sotsial'no-humanytarnie znanyia, 4, 60-73 [in Russian].

15. Kobets, R. (1996). Phenomenology as a philosophy of culture. Filos. i sotsioloh. Dumka, 7/8 [in Ukrainian].

16. Kostryukov, S. (2009). Spiritual power of culture and cultural policy of the state. K.: Hnozys [in Ukrainian].

17. Kosharny, S. (2005). The Phenomenological Conception of E. Guessler: A Critical Analysis. K.: Ukrayins'kyy tsentr dukhovnoyi kul'tury [in Ukrainian].

18. Kravchenko, O. (2010). Cultural policy in Ukraine during independence. Discourse of public policy. Kul'tura Ukrayiny. Kh.: KhDAK, 29, 47 – 57 [in Ukrainian].

19. Malimon, V. (2011). Cultural policy of the state as a factor in the reform of society. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].

20. Mandi, S. (2002 Cultural Policy: A Brief Guide. Cultural policy in Europe: the choice of strategy and guidelines: Sat. Materials), 35 – 99, M.: Lyberia [in Russian].

21. Meshkova, A. Formation of state policy in the sphere of culture and its state and legal regulation. Retrieved from http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2006/Meshkova/ [in Russian].

22. Action Plan for the Use of Cultural Policy for Development: approved by the Stockholm Intergovernmental Conference of UNESCO, March-April 1998 [in Ukrainian].

23. 23. Culture policy – Previous considerations: UNESCO document adopted at the Monaco Round Table, 1967 [in Ukrainian].

24. On the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: The UNESCO Convention, endorsed by the General Conference on October 20. 2005, doc. No. 952-008 (ratified by the Verkhovna Rada of Ukraine from January 20, 2010) [in Ukrainian].

25. Smirnov, G. (1998). Cultural policy in the socio-cultural development of the region: theoretical and practical aspects. Extended abstract of candidate's thesis. M. [in Russian].

26. Flier, A. (1994). About the New Cultural Policy of Russia. Obshchestv. nauki i sovremennost, 5, 14-25 [in Russian].

27. Chernets, V. (2015). State and Culture: Ontology of Theoretical and Historical Measurement. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].

28. Karpov, V. (2016). Ukrainian historiography of museum sociology. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstva: nauk. zhurnal. – K.: Milenium, 3, 3-8 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.

УДК 7.012:57.017.2

Шмегельська Юлія Василівна
аспірантка, викладач кафедри
індустрії моди Київського національного
університету культури і мистецтв
0974466013@ukr.net

БІОНІЧНІ ЗАСОБИ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Метою дослідження є аналіз формоутворення дизайнерських рішень та визначення взаємозв'язків з їх внутрішньою структурою, будовою та різновидами завдяки такому напряму, як біоніка. Дослідження спрямоване на вивчення конструктивно-морфологічних властивостей форм органічної природи і практичне їх застосування у різних галузях дизайну. При цьому застосовано асоціативну трансформацію біоаналогів. **Методологічною** основою є сукупність методів, що дають змогу розкрити мету та завдання наукової роботи. Історичний метод пізнання використовувався для хронологічної послідовності дослідження, внаслідок чого ми отримали додаткові знання у сфері біоніки та дизайну, що досліджуємо в процесі розвитку; метод аналогії дав змогу розкрити схожість між природними формами та їх аналогами в дизайні; метод узагальнення дав можливість сформувати пропозиції щодо розвитку і впровадження біонічних форм у навколишнє середовище. **Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні теоретичних аспектів художнього проектування дизайнерських виробів різного призначення, принцип яких базується на біонічному проектуванні. У контексті визначеної проблематики аналізуються формоутворюючі, біонічні рішення, які є малодослідженими в дизайні створення одягу та не стали предметом дослідження в зачісках. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено практичне значення побудови художнього проектування дизайнерських виробів на основі живої природи. Розкрито взаємозв'язки вихідних компонентів цієї системи, які дають змогу намітити нові шляхи розвитку і можливості підвищення конкурентоспроможності в різних галузях дизайну.

Ключові слова: біоніка, дизайн, природа, формоутворення, біодизайн.

Шмегельская Юлия Васильевна, *аспирантка, преподаватель кафедры индустрии моды Киевского национального университета культуры и искусств*

Бионические средства формообразования в современном дизайне

Целью исследования является анализ формообразования дизайнерских решений и определения взаимосвязей с их внутренней структурой, строением и разновидностями благодаря направлению бионики. Работа направлена на изучение конструктивно-морфологических свойств форм органической природы и практическое их применение в различных областях дизайна. При этом применено ассоциативную трансформацию биоаналогов. **Методологической** основой является совокупность методов, позволяющих раскрыть цели и задачи научной работы. Исторический метод познания использовался для хронологической последовательности исследования,

© Шмегельська Ю. В., 2017

17. Kosharny, S. (2005). The Phenomenological Conception of E. Guessler: A Critical Analysis. K.: Ukrayins'kyy tsentr dukhovnoyi kul'tury [in Ukrainian].

18. Kravchenko, O. (2010). Cultural policy in Ukraine during independence. Discourse of public policy. Kul'tura Ukrayiny. Kh.: KhDAK, 29, 47 – 57 [in Ukrainian].

19. Malimon, V. (2011). Cultural policy of the state as a factor in the reform of society. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].

20. Mandi, S. (2002 Cultural Policy: A Brief Guide. Cultural policy in Europe: the choice of strategy and guidelines: Sat. Materials), 35 – 99, M.: Lyberia [in Russian].

21. Meshkova, A. Formation of state policy in the sphere of culture and its state and legal regulation. Retrieved from http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2006/Meshkova/ [in Russian].

22. Action Plan for the Use of Cultural Policy for Development: approved by the Stockholm Intergovernmental Conference of UNESCO, March-April 1998 [in Ukrainian].

23. 23. Culture policy – Previous considerations: UNESCO document adopted at the Monaco Round Table, 1967 [in Ukrainian].

24. On the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: The UNESCO Convention, endorsed by the General Conference on October 20. 2005, doc. No. 952-008 (ratified by the Verkhovna Rada of Ukraine from January 20, 2010) [in Ukrainian].

25. Smirnov, G. (1998). Cultural policy in the socio-cultural development of the region: theoretical and practical aspects. Extended abstract of candidate's thesis. M. [in Russian].

26. Flier, A. (1994). About the New Cultural Policy of Russia. Obshchestv. nauki i sovremennost, 5, 14-25 [in Russian].

27. Chernets, V. (2015). State and Culture: Ontology of Theoretical and Historical Measurement. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].

28. Karpov, V. (2016). Ukrainian historiography of museum sociology. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstva: nauk. zhurnal. – K.: Milenium, 3, 3-8 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.

УДК 7.012:57.017.2

Шмегельська Юлія Василівна
аспірантка, викладач кафедри
індустрії моди Київського національного
університету культури і мистецтв
0974466013@ukr.net

БІОНІЧНІ ЗАСОБИ ФОРМОУТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

Метою дослідження є аналіз формоутворення дизайнерських рішень та визначення взаємозв'язків з їх внутрішньою структурою, будовою та різновидами завдяки такому напряму, як біоніка. Дослідження спрямоване на вивчення конструктивно-морфологічних властивостей форм органічної природи і практичне їх застосування у різних галузях дизайну. При цьому застосовано асоціативну трансформацію біоаналогів. **Методологічною** основою є сукупність методів, що дають змогу розкрити мету та завдання наукової роботи. Історичний метод пізнання використовувався для хронологічної послідовності дослідження, внаслідок чого ми отримали додаткові знання у сфері біоніки та дизайну, що досліджуємо в процесі розвитку; метод аналогії дав змогу розкрити схожість між природними формами та їх аналогами в дизайні; метод узагальнення дав можливість сформувати пропозиції щодо розвитку і впровадження біонічних форм у навколишнє середовище. **Наукова новизна** дослідження полягає в обґрунтуванні теоретичних аспектів художнього проектування дизайнерських виробів різного призначення, принцип яких базується на біонічному проектуванні. У контексті визначеної проблематики аналізуються формоутворюючі, біонічні рішення, які є малодослідженими в дизайні створення одягу та не стали предметом дослідження в зачісках. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено практичне значення побудови художнього проектування дизайнерських виробів на основі живої природи. Розкрито взаємозв'язки вихідних компонентів цієї системи, які дають змогу намітити нові шляхи розвитку і можливості підвищення конкурентоспроможності в різних галузях дизайну.

Ключові слова: біоніка, дизайн, природа, формоутворення, біодизайн.

Шмегельская Юлия Васильевна, *аспирантка, преподаватель кафедры индустрии моды Киевского национального университета культуры и искусств*

Бионические средства формообразования в современном дизайне

Целью исследования является анализ формообразования дизайнерских решений и определения взаимосвязей с их внутренней структурой, строением и разновидностями благодаря направлению бионики. Работа направлена на изучение конструктивно-морфологических свойств форм органической природы и практическое их применение в различных областях дизайна. При этом применено ассоциативную трансформацию биоаналогов. **Методологической** основой является совокупность методов, позволяющих раскрыть цели и задачи научной работы. Исторический метод познания использовался для хронологической последовательности исследования,

© Шмегельська Ю. В., 2017

в результате чего мы получили дополнительные знания в области бионики и дизайна, исследуемые в процессе развития; метод аналогии позволил раскрыть сходство между природными формами и их аналогами в дизайне; метод обобщения предоставил возможность сформировать предложения по развитию и внедрению бионических форм в окружающую среду. **Научная новизна** исследования заключается в обосновании теоретических аспектов художественного проектирования дизайнерских изделий различного назначения, принцип которых основан на бионическом проектировании. В контексте определенной проблематики анализируются формообразующие, бионические решения, которые есть малоисследованными в дизайне создания одежды и не стали предметом исследования в прическах. **Выводы.** В результате исследования установлено практическое значение построения художественного проектирования дизайнерских изделий на основе живой природы. Раскрыты взаимосвязи исходных компонентов этой системы, которые позволяют наметить новые пути развития и возможности повышения конкурентоспособности в различных областях дизайна.

Ключевые слова: бионика, дизайн, природа, формообразование, биодизайн.

Shmehelska Yuliia, *Ph.D. candidate, lecturer of Fashion Business Department of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Bionic Shaping in Contemporary Design

The research purpose is to analyze the form-making of design decisions and to determine the interconnections with their interior structure, morphology and varieties through the bionics. The research is aimed at analyzing the structural and morphological properties of organic nature forms and their practical implementation in various design areas. In this case, the associative transformation of bioanalogues is applied. The **methodology** consists of a set of methods that can reveal the scope and purposes of the research. The historical method of cognition is used for the chronological order of the research. This results in additional knowledge obtained in the field of bionics and design, being studied in the process of its development. The analogy method allows revealing the similarity between natural forms and their analogues in design. The generalization method provides the opportunity to make suggestions on the development and implementation of bionic forms in the environment. The **scientific novelty** of the research lies in the justification of theoretical aspects of the artistic design of miscellaneous designer products, based on the bionic design. In the frame of issues specified, the bionic shaping solutions, which are poorly investigated in the clothing design and are not the research subject in hairdressing, are analyzed. **Conclusions**. The research shows a practical importance of artistic design construction of designer's products, based on the nature. The interconnections of the initial components of this system are revealed, which allow outlining new ways of development and possibilities to increase the competitiveness in different areas of design.

Keywords: bionics, design, nature, shaping, bio-design.

Актуальність теми дослідження. Розвиток сучасного дизайну на основі біоформ на даний момент поки не знайшов достатнього висвітлення у сучасній науковій літературі. Проте процес практичного застосування біоформ свідчить про надзвичайну значимість формоутворення у сучасному дизайні. Цей факт дає підставу дослідити дану проблему, розкриваючи основні галузі дизайну, де варто відмітити перспективи використання біонічних форм.

У наш час загальної комп'ютеризації біоніка є невичерпним джерелом інформації, що формує новий погляд на розвиток технологій, сприяє появі оригінальних рішень, що ще раз підтверджує актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика дослідження знайшла відображення у працях О. Лазарєва, який розглядає основні положення формування біоніки як науки в архітектурі та дизайні. Дослідження та розробка методики біонічного проектування одягу в рамках загальної стратегії художнього проектування провели Т. Белько, Ч. Кемп і Д. Тененбаум, висвітлюючи дослідження структурних форм і потоків. Д. Томпсон описав численні зв'язки між біологічними формами, фізикою і механікою, і особливо, що процес оптимізації форми найчастіше закладений природою. Основні положення та системи засади біодизайну визначають В. Михайленко і О. Кащенко [1, 81].

У науковій публікації щодо біонічного дизайну в контексті сучасних наукових досліджень О. Шандренко відзначила, що найбільш ґрунтовними науковими розробками кінця XIX ст. – початку XX ст. в дослідженні дизайну є праці Г. Земпера, Дж. Роскіна, Г. Ріда. Роботи, в яких розглядаються проблеми становлення та існування дизайну в контексті культурної, філософської проблематики – це дослідження Т. Хауффе, Д. Понті, В. Гроніуса, В. Глазичєва, Н. Ковешникової, Ю. Легенького, О. Смоляр [8, 126]. Враховуючи вищезазначені дослідження, хотілось би відзначити, що проблема проектування біонічних складових в дизайні одягу та зачісок залишається малодослідженою.

Мета роботи – дослідити напрям біоніки, спрямований на вивчення властивостей форм органічної природи і практичне їх застосування в різних галузях дизайну.

Наукова новизна дослідження полягає у поглибленому вивченні формоутворюючих засобів у зв'язку з підвищенням соціального інтересу до біоніки і її проявів у дизайні.

Виклад основного матеріалу. Вивчення закономірностей формоутворення організмів для побудови по їхній подобі штучних об'єктів звичайно однозначно відносять до області біоніки. Це нау-

ковий напрямок, що виник наприкінці 50-х р. XX ст. поява цієї науки з'явилася наслідком розвитку кібернетики, біофізики, біохімії, космічної біології й ін.

Назва науки "біоніка" запропонована американським ученим Д. Стілом і прийнята на Першому симпозіумі по біоніці, що проходив в США у 1960 р. гасло симпозіуму: "Живі прототипи – ключ до нової техніки" добре визначає перспективи будови й функціонування живих систем для вирішення інженерних та інших проектних завдань; досягнення біоніки у дизайні і практичне застосування результатів досліджень в проектно-художній діяльності [6, 15]. Незалежно від того, що біоніка, як науковий напрям з'явилася нещодавно, але прагнення людини наслідувати тваринний і рослинний світ відоме нам, ще з давніх часів і пояснюється наявністю ряду об'єктивних факторів, що дозволяють із максимальною користю й ефективністю застосовувати "патенти" природи при формуванні предметного середовища, зберігати при цьому необхідний баланс і композиційну цілісність із навколишнім середовищем.

Одним зі значних факторів схильності людини до біонічної творчості є особливість зорового сприйняття об'єктів природи. Специфіка зорового сприйняття полягає в об'єктивності і суб'єктивності здатності людини аналізувати форму з метою подальшого застосування виявлених закономірностей у практиці дизайну-проектування.

Крім того, аналіз стадій зорового сприйняття людиною навколишнього світу – виділення із природи об'єкта дослідження (спостереження), тривимірний огляд об'єкта, порівняльний аналіз з раніше відомими об'єктами і його ідентифікація з геометричними фігурами – вказує на здатність людини геометрично структурувати природний і предметний світ і, відповідно, його об'єкти. Ця біологічна здатність людини вже на етапі зорового сприйняття об'єкта дослідження геометрично ідентифікувати й узагальнювати об'єкти предметного середовища, що несуть у собі конструктивні, образні характеристики природних аналогів [4, 123].

Погляд на діяльність людини, як на своєрідне продовження природної організації, присутній в судженнях Демокріта: "Від звірів ми шляхом наслідування навчились найважніших справ а саме, як учні павука наслідуючи його в ткацькому ремеслі, ми учні ластівок в будівлі житла…" [2, 20]. Це поклало початок теорії, відповідно до якої мистецтво (техніка, ремесло й т. д.) – це "наслідування" природі, насамперед діяльності тварин. Теорії наслідування дотримувалися Платон і Аристотель, розглядаючи наслідування як визначальну ознаку мистецтва. Леонардо да Вінчі в "Трактаті про живопис", підкреслюючи один з істотних моментів художньої творчості, рекомендував художникам як би "підстерігати" красу природи, спостерігаючи її в ті миті, коли вона найбільше повно виявляється в них. Для Гегеля людина, що художньо творить, являє собою "…цілісний світ змісту, що він викривав у природі" [4, 126]. На сьогоднішній день біоніка займається не стільки формою частин або речей, скільки можливістю виявлення природних процесів, як важливого розуміння взаємозв'язку частин та існування систем. Проводячи дослідження, ми з в певністю можемо зазначити, що біоніка об'єднує дослідження в різних направленнях дизайну і основою для цього є природні об'єкти.

Одним із вагомих вивчень світу природи стали дослідження дельфінів. Дельфіни – вправні плавці: цілком ймовірно, найкращі у світі. Стародавні греки вихваляли моторність дельфінів у воді. Древньогрецький філософ Аристотель беззастережно називав їх "найшвидшими з тварин". І в наш час моряки неодноразово стверджували, що бачили дельфінів, що пливуть зі швидкістю близько 130 км на годину. Подібні оцінки явно перебільшені, однак ці морські тварини плавають досить швидко, щоб обганяти невеликі катери і вантажні судна. Саме це і прагнуть зрозуміти вчені ще з 1936 р. [3, 112-113]. Вчений М. Крамер, в минулому інженер прийшов до переконання, що дельфін якимось чином запобігає виникненню турбулентності в обтічному його потоці і економить таким чином чимало енергії. Вивчаючи шкіру дельфіна під мікроскоп, Крамер виявив, що вона складається з двох основних шарів що забезпечує гладке, або ламінарне, обтікання дельфіна і сприяє швидкому пересуванню у воді.

Крамер спробував імітувати шкіру, і у 1958 р. штучну шкіру дельфіна випробували на моделях, які буксирували по затоці поблизу Лос-Анджелесу. Випробування були успішні і в даний час розробляються способи практичного застосування цих результатів [3, 117].

Яскравим прикладом архітектурного біодизайну є Ейфелева вежа. В 1889 р. Г. Ейфель побудував креслення Ейфелевої вежі засноване на науковій розробці швейцарського професора анатомії Х. Мейєра. За 40 р. до споруди паризького інженерного дива професор досліджував кісткову структуру голівки стегнової кістки в тому місці, де вона згинається і під кутом входить в суглоб. І при цьому кістка чомусь не ламається під вагою тіла. Ця подія була приурочена до 100-ї річниці Великої французької революції в Парижі, де проходила всесвітня виставка. На території цієї виставки планувалося спорудити вежу, яка символізувала б і велич революції, і новітні досягнення техніки [9, 242].

На сучасному етапі біонічні форми широко застосовують при проектуванні меблів. Використання принципів біонічного формоутворення при проектуванні меблів, що трансформуються, досліджує у своїй роботі Н. Чугай [7, 47].

Автор зазначає, що актуальність теми обумовлена прогресуючим розвитком використання біонічних форм у предметному середовищі, що оточує людину, починаючи із стародавнього світу, коли вперше почали стилізувати природні форми в меблях, ювелірних виробах, зброї, і до наших днів. З розвитком технологій і появою нових матеріалів можливості використання біонічних форм в дизайні стають практично безмежними.

Н. Чугай акцентує увагу на те, що у проектуванні меблів можливе використання засобів і механізмів трансформації, властивих живим біологічним організмам. Існують два основних підходи до використання природних форм у художньо-предметній творчості. Один з них передбачає надання предметам натуралістичної форми за аналогією з природніми організмами. Давно відомі трони у вигляді левів та інших хижих тварин, ніжки столів і крісел, виконані у вигляді звірячих лап. При такому підході природна форма служить виключно для створення специфічного художнього образу, у відірваності від функціонально-конструктивно-технологічних питань. Такий спосіб застосування природних форм належить не до біоніки, а до своєрідних художніх образотворчих засобів.

До біоніки ж належить інший підхід. Він не передбачає прямого копіювання природних форм. Він ґрунтується на вивченні глибинних закономірностей формоутворення у природі, аби застосовувати знання про це з дизайнерською метою [7, 48].

Принцип трансформації природних систем представляє для проектування меблів великий інтерес. Його можна успішно застосовувати при конструюванні меблів-трансформерів. При проектуванні таких м'яких меблів застосовується принцип пересування плазунів – вужів та гадюк.

Особливості руху членистоногих, зокрема павуків, які можуть змінювати висоту, а також утримувати тіло в горизонтальному положенні, призводить до думки про застосування такого ж принципу при проектуванні меблів, які трансформуються по висоті.

Для формоутворення м'яких меблів можна використовувати і принцип поведінки їжака, який в хвилини небезпеки стискається в грудку [7, 50]. При розкритті теми автор вдало виразив можливості застосування біоформ у дизайні створення сучасних зручних меблів.

Розглянувши особливості біоніки в різних галузях дизайну, хотілось би акцентувати увагу і на сучасну індустрію моди, яка диктує свої правила і на сьогоднішній день є еклектичною, з неординарними рішеннями, часто незрозумілою для пересічного громадянина. Дизайнерські рішення моделювання одягу і зачісок на основі біотектонічних перетворень заслуговують на увагу, так як впливають на сприйняття краси та креативності в масштабі трансформації зовнішнього та внутрішнього світу особистості.

Дослідженням формоутворення колекції жіночого одягу на основі біонічних об'єктів Чорного моря займалися А. Мощенко, О. Колосніченко, А. Баранова, вони проаналізували фауну Чорного моря, його внутрішню будову біоформ, системні зв'язки, динаміку розвитку, зміну форми під час руху у просторі, забарвлення тощо для гармонійного поєднання та відображення у розробленій колекції романтичного жіночого одягу.

Відтворення краси підводного світу Чорного моря відбувалося шляхом перетворення гармонійно поєднаних кольорів у принти, біоформ у форми, м'якість рухів підводних істот – у м'якість фактур та летючість тканин. Все це стало фундаментом для створення концепції та базових позицій колекції одягу.

Підводний світ Червоного моря залишається актуальним і в колекціях відомих світових брендів: Alexander McQueen, Chanel, Versace, Givenchy. Це пов'язано з тим, що в моді теперішнього часу залишаються актуальними звернення до романтизму XIX ст., бо прагнення споживачів – найважливіше для дизайнерів у процесі прийняття нових художніх та проектно-технологічних рішень.

Пошук форм відбувався шляхом застосування можливостей багатошаровості, використання в крої об'ємних рукавів; використання кольорів пастельних тонів, а також прозорих тканин, що створюють романтичні хвилі; тканини відповідних фактур, що нагадують корали та риби чи луску [5, 221]. Створюючи такі колекції дизайнери не повинні забувати про цілісність образу, важливою складовою якого є зачіска. Невдало підібрана зачіска порушить композицію і завуалює ідею задуму.

Зачіска може виступати як другорядним так і головним елементом образу. Це залежить від того, яку ціль переслідує дизайнер, що він хоче донести, на чому акцентувати увагу і головне вигідно презентувати саме модель зачіски. З ціллю вдалої презентації, зачіска повинна виражати новизну творчості та розкривати можливість роботи над новими формами.

Нові форми зачісок за аналогією з природними організмами дизайнери часто демонструють на міжнародних та вітчизняних показах моди, конкурсах і фестивалях перукарського мистецтва.

Епатажні зачіски у вигляді різноманітних тварин, птиць, риб, комах, квітів, дерев вдало втілюють професійні майстрами в сучасні інтерпретації тематичних та видовищних зачісок. Дизайнер із Японії N. Noda створила екстравагантну колекцію зачісок у вигляді диких тварин, тим самим шокувала глядачів і проявила любов та турботу до тварин. Зачіски у вигляді скорпіонів були розроблені

молодим майстром Т. Левченко, дані образи вона асоціює з підступністю та руйнівною силою скорпіонів. На Всеукраїнському конкурсі "You Hair Award", школою професійної майстерності В'ячеслава Дюденка, були представлені зачіски у вигляді метеликів. Одна з квітів у вигляді ромашки, яку створила Ю. Шмегельська, була спочатку представлена на Міжнародному Фестивалі Краси "Невские Берега", а поті зайняла призове місце на чемпіонаті України по перукарському мистецтву. Колекція зачісок у вигляді ялинок О. Висачанської "Marry Magic Night" була розроблена для Rolland Eco Fashion – спеціалізованого заходу, який спрямований на об'єднання майстрів перукарського мистецтва навколо екологічної проблеми в Україні.

Яскравим прикладом, що не лише копіює природну форму, а й ґрунтується на вивченні глибинних закономірностей природи є приклад біотектонічних перетворень зачіски у вигляді архітектурного спорудження, в основі якого форма запозичена з кісткової структури тіла людини.

Така феноменальна зачіска була зареєстрована в "Книзі рекордів України", як найбільша і найвища зачіска у світі – "Ейфелева вежа з волосся" заввишки 7,7 м в рамках X Фестивалю перукарського мистецтва, моди і дизайну "Кришталевий янгол", що проходив у Києві 10 квітня 2011 р. [9, 246]. Розробляючи такий складний, об'ємний каркас зачіски майстри не могли сліпо копіювали форму, їм потрібно було розрахувати силу навантаження для того, щоб зберегти стійку форму рівноваги і щоб конструкція не втратила статичність.

Розробляючи зачіски на основі біоніки, а не копіюючи форму, ми пропонуємо враховувати певні етапи створення: перший етап виражається в дослідженні джерела натхнення і може надати безліч цікавих ідей для дизайну зачіски в зображенні фор-ескізів; наступний етап повинен передбачати розробку технологічної послідовності виконання зачіски з новітніми технологіями і потрібними матеріалами; на третьому етапі дизайнер за допомогою макетування експериментує з формою моделі в пошуку правильного рішення; четвертий етап передбачає втілення задуму на відповідній моделі з супроводжуючими атрибутами.

Впровадження біотектонічних основ та дотримання етапів їх створення в дизайн одягу і зачісок надає великий простір для фантазії фахівців індустрії моди і сприяє більш ефективному, конкурентоспроможному розвитку цієї сфери.

Висновки. Підсумовуючи, можемо зазначити, що біоніка по своїй суті це науковий напрям, що досліджує конструкції і форми, тектонічні структури і технологічні процеси живої природи та їх використання в різних напрямках дизайну. Проведене дослідження дало нам змогу стверджувати, що природа відкриває великі можливості по запозиченню технологій та ідей, щоб дизайнери, інженери та вчені, спробували скопіювати її першооснову для аналогів потреб людства.

Отже, використання біоніки дозволяє удосконалити зовнішні форми, композиційне, структурне, технологічне рішення сучасного дизайну одягу і зачісок шляхом асоціативних взаємозв'язків між творчим джерело та створенням моделями, що має позитивний вплив на модернізацію галузі.

Формат статті не дозволяє нам зупинитися на інших проявах біоніки в дизайні та детально їх розглянути. З іншого боку, представлений фактологічний матеріал дає можливість для подальших більш розширених досліджень у галузі біоніки та її застосуванні в дизайні.

Література

1. Кузнецова І. О. Використання структури природних форм в об'єктах біодизайну / І. О. Кузнецова, В. Л. Захарчук // Теорія та практика дизайну: зб. наук. праць. – Київ : Київський національний авіаційний університет, 2013. – №4. – С. 81-90.

2. Лебедєва Ю. С. Архитектурная бионика / Ю. С. Лебедєва, В. И. Рабинович, Е. Д. Положай – М. : Стрйиздат, 1990. – 268 с.

3. Мартека В. Бионика / В. Мартека – М. : Мир, 1967. – 140 с.

4. Мироненко В. П. Напрямки біонічного формоутворення дизайну костюма / В. П. Мироненко, Ю. І. Коршун // Вісник ХДАДМ. – 2009. – №5. – С. 122-128.

5. Мощенко А. В. Дослідження формоутворення колекції жіночого одягу на основі біонічних об'єктів Червоного моря / А. В. Мощенко, О. В. Колосніченко, А. І. Баранова // Вісник Київського національного університету технологій та дизайну №4, 2015. – С. 220-224.

6. Свірко В. О. Словник з дизайну і ергономіки: термінологічний словник для фахівців з дизайну і ергономіки, інженерів, конструкторів, студентів ВНЗ / В. О. Свірко. – Х. : НТМТ, 2009. – 131 с.

7. Чугай Н. М. Використання принципів біонічного формоутворення при проектуванні меблів, що трансформуються / Н. М. Чугай – Х. : Вісник ХДАДМ №4, 2012. – С. 47-50.

8. Шандренко О. М. Біонічний дизайн в контексті сучасних наукових досліджень / О. М. Шандренко, А. В. Кіріллова // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. Серія : Мистецтвознавство. – 2014. – Вип. 30. – С. 124-129.

9. Шмегельська Ю. В. Тектонічні та біонічні складові дизайну зачіски / Ю. В. Шмегельська // Культура і мистецтво у сучасному світі : зб. наук. праць. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2015. – №16. – С 240-247.

References

1. Kuznetsova, I.O.; Zakharchuk, V. L. (2013). Using the structure of natural forms in biodesign objects. Kyiv: Kyiv National Aviation University [in Ukrainian].
2. Lebedeva, Y. S.; Rabinovich, V.I.; Polozhay, E.D. (1990). Architectural Bionics. M.: Strizhizdat [in Russian].
3. Martheka, V. (1967). Bionika. M.:The World [in Russian].
4. Mironenko, V.P. Korshun, Y.I. (2009). Directions of bionic shaping of costume design. Bulletin of KSADA, 5, 122-128 [in Ukrainian].
5. Moshchenko, A.V.; Kolosnichenko, O.V.; Baranova, A.I. (2015). Investigation of the formation of a collection of women's clothing on the basis of bionic objects of the Red Sea. Bulletin of the Kiev National University of Technology and Design, 4, 220-224 [in Ukrainian].
6. Svirko, V.O. (2009). Dictionary of design and ergonomics: a terminology dictionary for specialists in design and ergonomics, engineers, designers, students of the universities. Kharkiv: NTMT [in Ukrainian].
7. Chugai, N. M. (2012). The use of the principles of bionic shaping in the design of transforming furniture. Kharkiv: Bulletin of KSADA, 4, 47-50 [in Ukrainian].
8. Shandrenko, O. M.; Kyrillova, A.V. (2014). Bionic design in the context of modern scientific research. Bulletin of the KNUCA: collections of scientific works: Art Studies, 30, 124-129 [in Ukrainian].
9. Shmegelskaya, Y.V. (2015). Tectonic and bionic components of the design of a hairstyle. Culture and art in the modern world: Publishing center. Kyiv: Bulletin of the KNUCA, 16, 240-247 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.08.2017 р.

УДК 76.026:471.5

Бражнік Борис Дмитрович
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
dimbor@voliacable.com

ВИСВІТЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ, НАУКОВИХ І ПРИКЛАДНИХ ПИТАНЬ ДИЗАЙНУ В ФОРМІ ІНФОРМАТИВНОГО НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО ВИДАННЯ "ОБРАЗОТВОРЧІ ОСНОВИ ДИЗАЙНУ"

Мета роботи – розглянути значення науково-популярної літератури, викладеної у доступній і водночас цікавій формі, в інтелектуальному, естетичному, професійному розвитку та вихованні майбутнього дизайнера, становленні його творчої особистості. **Методологія** дослідження науково-популярного видання вимагає від популяризатора вміння поєднувати наукову глибину в осмисленні матеріалу та водночас вміння розказати про складні речі доступно і цікаво. Використовувалися загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення і под. **Наукова новизна** полягає у застосуванні сучасного підходу до розуміння науково-популярного видання з авторським поглядом на традиційне використання книги: вона стає першим поштовхом до подальших загальнофілософських висновків, виконує енциклопедичні функції, знайомлячи читача з причинами і наслідками багатьох явищ та безліччю цікавих фактів, виконує просвітницькі і заохочувальні функції. **Висновки.** Завдяки актуальності і універсальності сучасна науково-популярна, пізнавальна, політематична література стає початком серйозного захоплення тією чи іншою дисципліною, дає змогу читачам розширювати загальну ерудицію та сприяє формуванню активної, відповідальної, сильної творчої особистості, здатної до саморозвитку та самореалізації.

Ключові слова: науково-популярна література, дизайн, художні засоби, образотворче мистецтво, полі-екран, творчий потенціал, методика, системний, візуальне наповнення.

Бражник Борис Дмитриевич, *магистрант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Освещение художественных, научных и прикладных вопросов дизайна в форме информативного научно-популярного издания "Изобразительные основы дизайна"

Цель работы – рассмотреть особое значение научно-популярной литературы, представленной в доступной и одновременно интересной форме, в интеллектуальном, эстетичном, профессиональном развитии и воспитании будущего дизайнера, становлении его творческой личности. **Методология** исследования научно-популярного издания требует от популяризатора умения соединить научную глубину в осмыслении материала и одновременно умения рассказать про сложные вещи доступно и интересно. Использованы общенаучные методы анализа, синтеза, обобщения и т.д. **Научная новизна** состоит в использовании современного подхода к анализу научно-популярного издания с авторским взглядом на традиционное использование книги: она становится первой подвижкой к дальнейшим общефилософским выводам, выполняет энциклопедические функции, знакомя читателя с причинами и следствиями многих явлений, многообразием интересных фактов, выполняет просветительские и поощрительные функции. **Выводы**. Благодаря актуальности и универсальности современная научно-популярная познавательная, политематическая литература становится началом серьёзной увлечённости той или иной дисциплиной, даёт возможность читателям расширить общую эрудицию и благоприятствует формированию активной, ответственной, сильной творческой личности, способной к саморазвитию и самореализации.

Ключевые слова: научно-популярная литература, дизайн, художественные средства, изобразительное искусство, полиэкран, творческий потенциал, методика, системный, визуальное наполнение.

© Бражнік Б. Д., 2017

References

1. Kuznetsova, I.O.; Zakharchuk, V. L. (2013). Using the structure of natural forms in biodesign objects. Kyiv: Kyiv National Aviation University [in Ukrainian].
2. Lebedeva, Y. S.; Rabinovich, V.I.; Polozhay, E.D. (1990). Architectural Bionics. M.: Strizhizdat [in Russian].
3. Martheka, V. (1967). Bionika. M.:The World [in Russian].
4. Mironenko, V.P. Korshun, Y.I. (2009). Directions of bionic shaping of costume design. Bulletin of KSADA, 5, 122-128 [in Ukrainian].
5. Moshchenko, A.V.; Kolosnichenko, O.V.; Baranova, A.I. (2015). Investigation of the formation of a collection of women's clothing on the basis of bionic objects of the Red Sea. Bulletin of the Kiev National University of Technology and Design, 4, 220-224 [in Ukrainian].
6. Svirko, V.O. (2009). Dictionary of design and ergonomics: a terminology dictionary for specialists in design and ergonomics, engineers, designers, students of the universities. Kharkiv: NTMT [in Ukrainian].
7. Chugai, N. M. (2012). The use of the principles of bionic shaping in the design of transforming furniture. Kharkiv: Bulletin of KSADA, 4, 47-50 [in Ukrainian].
8. Shandrenko, O. M.; Kyrillova, A.V. (2014). Bionic design in the context of modern scientific research. Bulletin of the KNUCA: collections of scientific works: Art Studies, 30, 124-129 [in Ukrainian].
9. Shmegelskaya, Y.V. (2015). Tectonic and bionic components of the design of a hairstyle. Culture and art in the modern world: Publishing center. Kyiv: Bulletin of the KNUCA, 16, 240-247 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.08.2017 р.

УДК 76.026:471.5

Бражнік Борис Дмитрович
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
dimbor@voliacable.com

ВИСВІТЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ, НАУКОВИХ І ПРИКЛАДНИХ ПИТАНЬ ДИЗАЙНУ В ФОРМІ ІНФОРМАТИВНОГО НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОГО ВИДАННЯ "ОБРАЗОТВОРЧІ ОСНОВИ ДИЗАЙНУ"

Мета роботи – розглянути значення науково-популярної літератури, викладеної у доступній і водночас цікавій формі, в інтелектуальному, естетичному, професійному розвитку та вихованні майбутнього дизайнера, становленні його творчої особистості. **Методологія** дослідження науково-популярного видання вимагає від популяризатора вміння поєднувати наукову глибину в осмисленні матеріалу та водночас вміння розказати про складні речі доступно і цікаво. Використовувалися загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення і под. **Наукова новизна** полягає у застосуванні сучасного підходу до розуміння науково-популярного видання з авторським поглядом на традиційне використання книги: вона стає першим поштовхом до подальших загальнофілософських висновків, виконує енциклопедичні функції, знайомлячи читача з причинами і наслідками багатьох явищ та безліччю цікавих фактів, виконує просвітницькі і заохочувальні функції. **Висновки.** Завдяки актуальності і універсальності сучасна науково-популярна, пізнавальна, політематична література стає початком серйозного захоплення тією чи іншою дисципліною, дає змогу читачам розширювати загальну ерудицію та сприяє формуванню активної, відповідальної, сильної творчої особистості, здатної до саморозвитку та самореалізації.

Ключові слова: науково-популярна література, дизайн, художні засоби, образотворче мистецтво, полі-екран, творчий потенціал, методика, системний, візуальне наповнення.

Бражник Борис Дмитриевич, *магистрант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Освещение художественных, научных и прикладных вопросов дизайна в форме информативного научно-популярного издания "Изобразительные основы дизайна"

Цель работы – рассмотреть особое значение научно-популярной литературы, представленной в доступной и одновременно интересной форме, в интеллектуальном, эстетичном, профессиональном развитии и воспитании будущего дизайнера, становлении его творческой личности. **Методология** исследования научно-популярного издания требует от популяризатора умения соединить научную глубину в осмыслении материала и одновременно умения рассказать про сложные вещи доступно и интересно. Использованы общенаучные методы анализа, синтеза, обобщения и т.д. **Научная новизна** состоит в использовании современного подхода к анализу научно-популярного издания с авторским взглядом на традиционное использование книги: она становится первой подвижкой к дальнейшим общефилософским выводам, выполняет энциклопедические функции, знакомя читателя с причинами и следствиями многих явлений, многообразием интересных фактов, выполняет просветительские и поощрительные функции. **Выводы**. Благодаря актуальности и универсальности современная научно-популярная познавательная, политематическая литература становится началом серьёзной увлечённости той или иной дисциплиной, даёт возможность читателям расширить общую эрудицию и благоприятствует формированию активной, ответственной, сильной творческой личности, способной к саморазвитию и самореализации.

Ключевые слова: научно-популярная литература, дизайн, художественные средства, изобразительное искусство, полиэкран, творческий потенциал, методика, системный, визуальное наполнение.

© Бражнік Б. Д., 2017

Brazhnik Boris, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Coverage of artistic, scientific and applied issues of design in the form of an informative popular scientific publication "Graphic Design Basics"

Purpose of the work is to study the importance of popular scientific literature, presented in an accessible and at the same time interesting form for intellectual, aesthetic and professional development and education of a future designer and his personal becoming. **Methodology** of a popular scientific edition research requires ability to combine scientific depth in the comprehension of material and at the same time ability to tell about difficult things easily and interestingly. General scientific methods of analysis, synthesis, generalization, etc. are used. The **scientific novelty** of work consists in application of the modern approach to the popular scientific edition research with an authorial look to the traditional use of a book. It becomes the first push to the further general philosophic conclusions, performs encyclopaedic functions, acquainting a reader with causes and effects of many phenomena and variety of interesting facts and accomplishes educational and encouraging functions. **Conclusions**. Due to actuality and universality, modern popular scientific, cognitive, poly-thematic literature becomes the beginning of serious fascination by one or another discipline. It gives an opportunity to readers to extend general erudition and assists forming of active, responsible, strong and creative personality, capable of self-development and self-realization.

Keywords: popular scientific literature, design, artistic means, fine art, split screen, creative potential, methodology, system, visual contents.

Актуальністю теми дослідження є популяризація та привернення уваги широких верств читачів до висвітлення різноманітних мистецьких, наукових та прикладних питань в окремих галузях, що можна ефективно здійснювати завдяки сучасним науково-популярним виданням. Ці видання можуть мати різноманітне спрямування за тематикою та подачею матеріалу, за оформленням та наповненням, але завжди це своєрідний "лікбез". Завдяки інформативній формі видання людина, що не є фахівцем у певній галузі, швидко отримує початкові знання та розширює своє світосприйняття. Чіткі, стислі визначення та наукові висновки або захоплююча літературна подача текстових матеріалів, яскрава ілюстративна частина або нескладні схеми та креслення роблять інформативність такої форми видань загальнодоступною та спонукають зацікавленого читача в подальшому ознайомитись більш детально з тим чи іншим фактом чи інформацією, що викладені в оригінальній цікавій формі науково-популярного видання, тобто сприяють подальшому розвитку та накопиченню корисних знань.

Мета дослідження: пошук новаторської ідеї, яка не має буквальних прототипів, влучне використання різних варіантів у царині декоративно-пластичних пошуків, що повинні поєднувати несумісність таких понять, як нерукотворні природні явища та унікальні твори образотворчого мистецтва; віднайти та поєднати скріплені візуальною ідентичністю та метафоричним порівнянням явища, що має стати спільною базою для утворення їх взаємозв'язку та взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Варіативність та різноманітність форми подачі матеріалу в науково-популярних виданнях практично не мають обмежень. "Пізнавальну книгу можна диференціювати на науково-художню, науково-пізнавальну, довідкову та ужитково-розвивальну, кожна з яких покликана розв'язувати конкретні інформаційно-комунікативні завдання" [7, 1]. Це можуть бути науково-популярні енциклопедично-пізнавальні видання що висвітлюють рослинний або тваринний світ нашої планети, її географічно-природні чи астрономічні явища. Супроводжені детальними яскравими рисунками або фотографіями, подібні видання містять відповідні назви та мають стислий опис конкретних явищ. Така подача інформації сприяє розширенню знань про світ природи, викликає захоплення різноманітністю форм життя, виховує любов до природи та сприяє виникненню відповідальності за збереження оточуючого середовища. Зовсім інший підхід можемо побачити на прикладі популярного видання "Очумелые ручки": безліч неймовірних задумок про створення різних цікавих та корисних речей із звичайних побутових відходів супроводжені дотепними фоторепортажами чи поетапними рисунками, що детально пояснюють як створюється черговий "шедевр". Таке видання стимулює розвиток фантазії у читача, його бажання та вміння щось створювати своїми руками, вдосконалює технічні навички та привчає до думки, що кожна річ, навіть, якщо це сміття, має шанс на друге життя та може принести користь та задоволення і тим, хто знайде свій власний винахід, і тим, хто вдячно скористується корисною порадою.

Особливу увагу завжди викликають науково-популярні видання, пов'язані з мистецтвом. Це може бути і глосарій визначень основних мистецьких термінів, понять, назв, прізвищ і таке інше; фотоальбом-путівник, що висвітлює відомі історично-культурні пам'ятки або фотоальбом присвячений археологічним знахідкам чи витворам народної творчості; навіть альбом, що містить репродукції авторських робіт з текстовою частиною, що занурює в творчий процес, має пізнавальне науково-популярне спрямування. Специфічного підходу вимагає популяризація зокрема дизайну, адже в ньому особливого значення набуває ілюстративний ряд та його інтерпретація. "Специфічним є і об'єкт, що розглядається в роботі. Це різноманітна предметно-просторова середа, точніше, форма її складових. Це те, що має виражатися в різноманітних графічних і пластичних дизайн-композиціях. Це, звісно, увесь

безмежний світ дизайну" [11, 9]. Зрештою, предмет популяризації завжди позначається на способі викладу, формі подання матеріалу, мовностилістичних аспектах, засобах візуального супроводу та ін.

Сучасна людина тяжіє до інформації в стислій формі, що не обтяжена зайвими подробицями та заглибленням в наукову сутність проблеми. Достатньо існуючого факту, його назви, стислого визначення та відповідного зображення. Книга із традиційним оформленням в очах пересічного споживача сьогодні вже не виглядає привабливим явищем. Сучасна молодь у переважній більшості віддає перевагу не книзі, а інтернету і, якщо є вибір, перечитати цікавий літературний твір або переглянути фільм, знятий за цим твором, молода людина, безперечно, обирає фільм. Це дуже сумна історія, бо прочитана книга спонукає людину зробити свої власні висновки, а в фільмі за неї це робить режисер. Сучасний споживач призвичаївся до поверхневого, миттєвого сприйняття інформації, що як швидко мінливі зображення із кліпів приваблюють яскравою картинкою. Він звик до телевізійного поліекрану, що пропонує одночасно важливі події в онлайн режимі, інтерв'ю, новини із студії та термінові новини на рухомому рядку, тобто вся інформація зчитується одночасно. Зараз молода людина не може уявити своє існування без інтернету, комп'ютеру вдома, на роботі, в гаманці. Інформативний екран поступово стає більшим, від маленьких телевізійних екранів, що збільшувались за допомогою лінзи до великих домашніх кінотеатрів, сучасних моніторів. Навіть звичайні мобільні телефони замінили смартфони із максимально можливими екранами. Безліч інформації, яку важко детально опрацювати люди призвичаїлись сприймати на рівні узагальнених образів. Звичайною справою стало завітати з телефону на "WEB-сторінку (англ. web-page) – окремий документ або декілька документів, частина інформації, що її розміщено на сайті у всесвітній мережі." [3, 382].

Прикладом сучасного науково-популярного мистецького видання може стати наша оригінальна авторська версія, що охоплює два напрямки знань – природничий та мистецький – в єдиний комплекс, що доводить їх спільну сутність. Наше науково популярне видання з огляду на потреби сучасності задумано сприйматись не посторінково, а розворотами. Ілюстративний матеріал подається в яскравій формі в вигляді колажу. На таку ідею наштовхнув перегляд високохудожніх колажів Параджанова, що зачаровують несподіваністю сполучень різних об'єктів, їх фактур та виникненню на цій основі незвичайних художніх образів. В оформленні сучасних книжок також часто використовують прийом колажу. Отже, дизайн-концепція нашого науково-популярного видання полягає в застосуванні сучасного підходу і художньої якості та в отриманні на виході корисної високохудожньої печатної продукції, яку не зможе не помітити сучасний споживач. Пропоноване видання відрізняє від наукових трактатів та художньої літератури саме такий підхід. Візуальне наповнення працює як плакат – воно подається на розвороті та приваблює погляд. Бажанню розібратись більш детально допоможе стисла зрозуміла текстова інформація, що доповнена висловлюваннями відомих митців, що дали влучне та ємне визначення відповідній складовій образотворчого мистецтва. Повний перелік застосованих в ілюстрації робіт відомих майстрів, що закодовані в лінійній схемі біля основного зображення є ще одною "фішкою" цього видання. Це навіть нагадує популярну гру – знайди десять відмінностей у двох картинках. Видання також дещо нагадує енциклопедію усіх видів образотворчого мистецтва які зібрані в купу не за алфавітним принципом, а за найбільш вираженою приналежністю до основних образотворчих елементів. На одній сторінці може бути, поряд з витвором мистецтва, природне явище, що візуально та за суттю переважно нагадує площину, лінію чи об'єм, або основним чинником цього зображення є кольорова складова. Основні елементи образотворчого мистецтва спостережлива людини може побачити в навколишньому оточенні, в природі: краплі дощу або зірки на нічному небосхилі водночас є точками, а блискавка чи конденсаційний слід від літака в небі водночас є лініями. Скелі або гори це природні об'єми, що нагадують твори скульпторів ("Ведмідь-гора"), а яскравий захід сонця інколи перетворюється в феєричний спектакль, що надає художникам приклад гармонії кольору. Перші відомі рисунки, що відображують навколишній світ первісної людини, були зроблені за допомогою лінії та плями.

Багато років потому засновник пуантилізму Жорж-П'єр Сьора за допомогою локальної кольорової точки створив гармонійне колористичне середовище своїх живописних творів, а лінеарні рисунки Анрі Матісса і Амедео Модільяні, завдяки наполегливому творчому пошуку їх авторів, набувають такої лаконічності та виразності, що отримують властивість передачі внутрішнього світу зображуваної людини. В багатьох випадках сучасні дизайнери беруть за основу своїх проектів природні об'єкти. Яскравим прикладом є один з символів Австралії Сіднейський оперний театр, що нагадує розсипані на березі океану мушлі. Ця книга повинна викликати у пересічного глядача ефект калейдоскопу в руках дитини. Яскраве, привабливе видовище, що змінюється від сторінки до сторінки та викликає бажання більш детально роздивитись, зрозуміти як, хто та за допомогою яких професійних прийомів, методів та засобів зробив той чи інший твір мистецтва.

Чітке дотримання принципу єдності книжної сітки не позбавляє можливості кожній сторінці принципово відрізнятись від іншої, мати своє образне рішення, що інформативно висвітлює та ілюструє відповідний розділ.

Дизайн-проект науково-популярного видання "Образотворчі основи дизайну" є авторським поглядом на традиційне використання книги – вона рекламує мистецтво, виконує енциклопедичні функції, знайомлячи читача з безліччю цікавих фактів з світу мистецтва та виконує просвітницькі і заохочувальні функції.

У розробку дизайну науково-популярного видання "Образотворчі основи дизайну" було покладено концепцію створення максимально відмінного від стандартних ідей продукту, що складається як із візуальної частини так із літературної та інформативної, об'єднаних сукупністю ознак майбутнього проекту та пов'язаних єдиним провідним задумом. Створена дизайн-концепція враховує особливості конкретного видання, вона розкриває нову грань в системі поглядів на дану тематику та змушує переглянути своє ставлення щодо розуміння явищ і процесів в мистецтві та їх спільного коріння з природними явищами.

Створити дизайн-концепцію – означає сформулювати її головну ідею, цілісну ідеальну модель майбутнього проекту, що визначає її основні характеристики. Аналітичне вивчення об'єкту проектування, виділення протиріч та пошук шляхів рішення проектних задач складають в цілому самостійний творчий розділ проектної роботи. Завданням графічного дизайнера є також і пошук та обґрунтування параметрів видання, як за типологічними ознаками, так і за оформленням – художнім, технічним, форматом, обкладинкою та ін.

В основу роботи над дизайн-концепцією науково-популярного видання "Образотворчі основи дизайну" покладений метафоричний образ природи, який візуально співставний з основними художніми засобами та принципами композиційно-художнього формоутворення в мистецтві, їх спільні естетичні складові розкривають принципи та цілі художньої взаємодії. В результаті кожен розділ видання, сумуючи інформацію окремих структурних елементів, об'єднується в великі змістовні блоки дизайн-проекту, утворюючи гармонічну та виразну цілісну форму.

Поєднання візуальної частини з літературно-просвітницькою допомагає в вирішенні інформаційних та естетичних задач, спрямовує та трансформує уяву, формує художнє сприйняття. Мовою формоутворення, або основними засобами виражальними нашого видання, є різні види графічних зображень, репродукції, фотографіка, монтаж, типографіка, комп'ютерна графіка. Вони, активно співпрацюючи між собою, стають носіями інформаційно-художніх відомостей, допомагають в вирішенні функціональних та естетичних задач видання.

Найбільш важливою ціллю для дизайнера є створення нового цілісного продукту. Така ціль "в повній мірі відповідає відомому принципу художньої творчості – "від загального до часткового і навпаки". Практично даний принцип виражається методичною формулою: вирішуй часткову задачу, виходячи з цілісного, починаючи розробку, не припиняй бачити кінцевий результат, завершуй її, доводячи всі елементи до єдиного знаменника. Тільки тоді учбова робота в повній мірі відповідає справжній, фаховій, цілеспрямованій дизайнерській розробці" [11, 8].

Важливим аспектом втілення авторської ідеї є пошук засобів, що сприяють створенню дійового образу. В своєму посібнику Віталій Устін наголошує на суперечливо-двоїстому характері образу в художній формі та єдності його складових: об'єктивного і суб'єктивного, загального і одиничного, раціонального і емоційного і, нарешті, змістовного і формального [2, 163]. Зазвичай, вважає О. Голубева, в роботі над формою стилізацію і трансформацію застосовують одночасно. Один прийом доповнює інший і розвиває основну пластичну тему (ідею) [2, 10]. Дослідження еволюції дизайну з огляду на час та новітні технології є тією частиною загальної проблеми мистецтва взагалі, що потребує подальшої систематизації та вивчення, бо створює передумови для творчого пошуку, розвитку креативного, концептуального мислення.

Наукова новизна полягає в розширенні уявлень про варіативність дизайнерських рішень, створення передумов для виникнення нових, цілісних за структурою, форм науково-популярних видань, що активно використовують ілюстративний ряд для спрощення подачі специфічних матеріалів, їх додаткового пояснення, та, завдяки зображенням, створюють цілісні за структурою об'єкти. Зображення в такому виданні – не лише візуальний супровід до тексту, а й цілком самостійне повідомлення, що завдяки креативному застосуванню допомагає втіленню авторської ідеї.

Висновки. У підсумок зазначимо, що розкриття будь-якої теми в науково-популярному творі вимагає від популяризатора наукової глибини в осмисленні матеріалу та водночас вміння розказати про складні речі доступно і цікаво. При цьому науковість не повинна перешкоджати зрозумілості, доступності змісту, а доступність означати спрощеність, вульгаризацію спеціального знання.

Література

1. Бершов О. Книговидавнича справа в США і нові концепції книги /О. Бершов // Вісн. Кн. палати. – 1997. – № 6. – С. 15–17.

2. Голубева О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. – М. : Издательский дом "Искусство", 2004. – 117 с.

3. Дизайн: словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; за ред. М. І. Яковлева; Упоряд.: Ю. О. Іванченко, О. І. Ваврик, О. Г. Бросаліна та ін; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. YI. Веселовська та ін. / К: Фенікс, 2010 – 384с.

4. Добровольский О. Підручник на тлі комп'ютеризації: Необхідність нових принципів / О.Добровольський// Вісн. Кн. палати. – 1997. – № 12. – С. 11–13.

5. Здоровега В. Природа і специфіка образу в журналістиці / В. Здоровега / Вісник Львівського ун-ту. Серія журналістика. – 2001. – Вип. 26.

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2005. – 19 с.

7. Огар Є. І. Сучасна нон-фікшн для дітей: структурні та функціональні характеристики / Є. І. Огар. – Українська академія друкарства, 2012 / 2 (39) – 7 с.

8. Огар Є. І. Науково-популярна література: сучасний стан та особливості розвитку/ Є.Огар // Кн. тека. – 1997. – № 4–5. – С. 18–19, 21.

9. Огар Є. І. Сучасна науково-популярна література: зникнення чи трансформація виду /Є.Огар // Реалії і перспективи українського книжкового ринку. – Львів, 1997. – С. 79-99.

10. Сухоруков К. М. Книга в будущем: (Заруб. оценки, тенденции, прогнозы)/К.Сухоруков // Книга: Исслед. и материалы. – 1993. – Сб. 66. – С. 26–38.

11. Устин В. Б. Композиция в дизайне: учеб. пособие / В. Б. Устин. – М. : АСТ : Астрел, 2007. – 239 с.

12. Цуканова Г. Вплив засобів зображальної журналістики (фотографії та інфографіки) на сприйняття текстової інформації: дис. канд. соц. ком. Наук 27.00.06 / Цуканова Г.; Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики. К. – 2011.

References

1. Bershov, O. (1997). Publishing business is to the USA and new conceptions of book. Announcer of the Book chamber, 6. 15-17 [in Ukrainian].

2. Golubeva, O. Л. (2004). Bases of composition. Moscow: Publishing house "Iskusstvo" [in Russian].

3. Yakovlev, M. I. (Eds.). (2010). Design: reference dictionary-book. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].

4. Dobrovolski, O. (1997). Textbook on a background computerization: Necessity of new principles. Announcer of the Book chamber, 12. 11-13 [in Ukrainian].

5. Zdorovega, B. (2001). Nature and character of specifics in journalism. Announcer of the Lviv University. Series are journalism, 26. 26 [in Ukrainian].

6. Kandinski, B. (2005). Point and line on a plane. SPb: Alphabet [in Russian].

7. Ogar, E. (2012). Modern non-fiction for children: structural and functional descriptions. Ukrainian academy of book-printing, 2. 7 [in Ukrainian].

8. Ogar, E. (1997). Popular scientific literature: modern state and features of development. Knygoteka, 4-5. 18, 19, 21 [in Ukrainian].

9. Ogar, E. (1997). Modern popular scientific literature: disappearance or transformation of the kind. Realities and prospects of the Ukrainian book market. Lviv , 1997. – p. 79-99.

10. Sukhorukov, K. M. (1993). Book in the future: (Foreign. estimations, tendencies, prognoses). Collection. Book: researches and materials, 66. 26-38 [in Russian].

11. Ustin, B. Б. (2007). Composition in a design. Moscow: Astrel [in Russian].

12. Cukanova, Г. (2011). Influence of facilities of graphic journalism (photos and graphic) on perception of text information: dissertation of a candidate of social sciences. Kyiv National University named after Taras Shevchenko. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.09.2017 р.

УДК 747.012

Глушик Наталія Миколаївна
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
n.glushyk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ТА КОЛОРИСТИЧНИХ ВИМОГ ДО ДИЗАЙНУ КАЛЕНДАРІВ НА ЕКОЛОГІЧНУ ТЕМАТИКУ

Мета роботи полягає у формулюванні вимог до дизайну календарів на екологічну тематику. **Методологія** дослідження полягає у використанні описового методу, методу кольоро-графічного та аналітичного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що результатом нашого дослідження є виокремлення особливостей підходу до візуалізації екологічної тематики в дизайні календарів. **Висновки**. Отже, ми визначили, що календар поєднує у собі дві функції – утилітарну та декоративну. Тому досягнення гармонії між красою та практичністю ¬ це одне із найважливіших завдань дизайнера. Ми виявили, що при створенні календарів на екологічну тематику потрібно враховувати загальні принципи створення графічного дизайну, а саме: дотримуватися законів композиції, колірної гармонії, враховувати правила поєднання шрифтів. Окрім цього, важливо не забувати про специфіку тематики. Можливе також застосування прийомів образної реклами та слоганів.

Ключові слова: дизайн календаря, екологічний календар, екологічний дизайн.

Глушик Наталия Николаевна, *магистрантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности формирования стилистических и колористических требований к дизайну календарей на экологическую тематику

Цель работы заключается в формулировке требований к дизайну календарей на экологическую тематику. **Методология** исследования заключается в использовании описательного метода, метода цветографического и аналитического анализа. **Научная новизна** работы заключается в том, что результатом нашего исследования является выделение особенностей подхода к визуализации экологической тематики в дизайне календарей. **Выводы**. Итак, мы определили, что календарь сочетает в себе две функции – утилитарную и декоративную. Поэтому достижение гармонии между красотой и практичностью – это одна из важнейших задач дизайнера. Мы обнаружили, что при создании календарей на экологическую тематику нужно учитывать общие принципы создания графического дизайна. В частности, соблюдать законы композиции, цветовой гармонии, учитывать правила сочетания шрифтов. Кроме этого важно не забывать о специфике тематики. Также возможно применение приемов образной рекламы и слоганов.

Ключевые слова: дизайн календаря, экологический календарь, экологический дизайн.

Hlushyk Nataliia, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Features of the formation of stylistic and coloristic requirements for the design of calendars on ecological topics

The purpose of the work is to create requirements for the design of calendars on environmental topics. The **methodology** of the study lies in the use of descriptive method, method of color-graphic and analytical analysis. The **scientific novelty** of the work lies in the fact that the research distinguishes the features of the approach to the visualizing of environmental themes in the design of calendars. **Conclusions**. Therefore, we determined that the calendar combines two functions – utilitarian and decorative. Therefore, achieving harmony between beauty and practicality is one of the most important tasks of the designer. We have found that when creating calendars on environmental topics you need to take into account the general principles of creating graphic design, namely to adhere to the laws of composition and color harmony and to take into account the rules of the combination of fonts. In addition, it is important not to forget about the specifics of the subject. It is also possible to use the techniques of figurative advertising and slogans.

Keywords: calendar design, ecological calendar, ecological design.

Актуальність теми дослідження. Слово "календар" походить від латинських слів "caleo" – проголошувати і "calendarium" – боргова книга.

Це пов'язано з тим, що у Древньому Римі було прийнято сплачувати відсотки боргу першого числа кожного місяця, який називався "calendae" ("календи"). Відтоді пройшло багато століть і календарі стали не лише корисною річчю, а й прикрасою для житла чи офісу, засобом реклами та пропаганди. Адже як свідчать світові тенденції рекламного ринку, більшість маркетингових агентств давно вже усвідомили, що календар ¬– це не тільки корисний канцелярський атрибут, а і доволі ефективний спосіб розміщення реклами. [6, 650]. Багато компаній щорічно виготовляють календарі у своєму корпоративному стилеві та дарують ці вироби клієнтам, партнерам по бізнесу. Така популярність календарів зумовлена тим, що це цілеспрямована реклама із низькою собівартістю одного рекламного

© Глушик Н. М., 2017

контакту. Як відомо календарі розміщують на стінах, столах та інших поверхнях, де можна легко побачити календарну сітку, насолодитися ілюстраціями, оформленням. Звідси випливає, що окрім функціонального призначення календар виконує ще й естетичну роль. Всі перераховані переваги календарів, як виду поліграфічної продукції можуть стати корисними не тільки у галузі комерційної реклами, а і соціальної, зокрема екологічної. Як відомо, в Україні зараз несприятлива екологічна ситуація, тому є велика необхідність у створенні реклами на екологічну тематику, яка могла б впливати на людей протягом тривалого часу. Оскільки сьогодні існує дуже велика кількість різноманітних календарів, дизайнерам стає все важче і важче виділити свій виріб з-поміж інших. Тому розробка дизайну календаря набуває чи не найбільшого значення на етапі його проектування. Від того, як детально на передпроектному етапі створення календаря будуть сформульовані вимоги до його оформлення, залежить його ефективність. Адже найчастіше з більшою частиною календарів ми взаємодіємо візуально.

У літературі тема оформлення календарів малодосліджена. Нам вдалося віднайти лише кількох авторів. Так, Ж. Бургуен у книзі "Календарь. История и современность" прослідковує еволюцію оформлення календарів від найдревніших часів до XX століття. Ще одним науковцем, який займається дослідженнями в галузі поліграфічного дизайну є Г. А. Кнабе. У одному з розділів книги "Энцеклопедия полиграфического дизайна" він описує відмінності між різними видами календарів та деякі технологічні аспекти їхнього виготовлення. Проте названі автори не окреслюють особливості дизайну цього виду поліграфічної продукції. Дослідженнями у сфері екологічної соціальної реклами займаються: І. Власова [2], А. С. Кузнєцова [7], В. Папанек [8], С. В. Захарова [11], М. Панкіна [11] та ін. Літературних джерел щодо специфіки дизайну календарів на екологічну тематику нами не було знайдено.

Мета дослідження – сформулювати вимоги до дизайну календарів на екологічну тематику.

Виклад основного матеріалу. Календарі дано вже стали одним із найпопулярніших видів поліграфічної продукції. Вони допомагають нам орієнтуватися у часі та планувати своє життя. Різні види календарів слугують носіями реклами у різноманітних місцях перебування чи проживання людей. Розрізняють такі види календарів: настінний, настільний, кишеньковий, оригінальний [6, 652]. Перш ніж розпочати роботу над створенням дизайну, потрібно проаналізувати вже існуючі аналоги та сформулювати концепцію майбутнього виробу. Головний задум повинен прослідковуватися на кожній зі сторінок календаря. Наприклад, якщо календар буде корпоративним, то при його створенні зазвичай використовують фірмовий стиль компанії [5, 150].

Важливими етапами розробки дизайну календаря є вибір стильового вирішення та колірної гами. Ключовими етапами у формуванні стильового вирішення календаря є логічність та послідовність у виборі шрифтів, ілюстрацій, фотографій, кольорів, календарної сітки та ін. У процесі розробки макету календаря важливо пам’ятати, що кожна його сторінка має бути об’єднана єдиним задумом. Зовнішній вигляд календаря залежить від його тематики. Так, у дизайні календарів екологічно напрямку недоречним буде використання надмірної кількості декоративних ефектів – позолоти, лакування та ін. Наприклад, екологічний календар "Птахи Нової Зеландії" надруковано на простому білому папері, без зайвих ефектів. Завдяки такому прийому, дизайнер календаря зміг зосередити увагу цільової аудиторії на головному, підкреслив екологічність.

Не менш важливо обрати правильне колірне вирішення. Важливо, щоб колірна гама не втомлювала зір, позитивно сприймалася більшістю цільової аудиторії. Слід враховувати які емоції чи асоціації викликає той, чи інший колір. Розглянемо значення найбільш розповсюджених кольорів. Червоний колір символізує мужність, силу, владу, пристрасть. Цей колір стимулює нервову систему, привертає увагу, дає відчуття сили та впевненості. Але може викликати негативні емоції – агресію, роздратованість. Жовтий колір у більшості людей асоціюється із сонцем. Він викликає відчуття радості, покращує настрій, сприяє оптимізму. Середні за яскравістю відтінки жовтого кольору викликають відчуття комфорту, хоча все ще бадьорять. Темні відтінки забезпечують відчуття старовини, мудрості. Помаранчевий колір вважають найспокійнішим серед теплих тонів. Він асоціюється з полум’ям, цитрусовими, осінню, заможністю. Помаранчевий викликає відчуття бадьорості, унікальності, дружелюбності, руху, енергії. Блакитний колір асоціюється з морем, небом, льодом. Викликає відчуття прохолоди, довіри, розслабляє. Зелений колір розслабляє, створює атмосферу гармонії та стабільності, знімає нервову напругу. Більш темні відтінки зеленого створюють враження заможності та достатку. Цей колір асоціюються із зростанням, стабільністю, темами природи і екології, молодістю. Синій колір створює враження безпеки, надійності, відкритості та спокою. Як і у випадку з жовтим кольором, вплив синього залежить від відтінку: світлі тони асоціюються з дружелюбністю, а темні – з сумом. Фіолетовий колір асоціюється з такими поняттями, як уява, креативність, гідність, благородство. Світлі відтінки фіолетового пов'язують із романтикою, жіночністю, а більш темні – з розкішшю, вишуканістю. Чорний колір може викликати різні асоціації в залежності від того, які ко-

льори знаходяться з ним у парі. Чорний справляє враження влади та вишуканості, елегантності, але у великій кількості він може викликати відчуття пригніченості. Білий колір асоціюється із чистотою, простотою, чесністю, невинністю, божественністю, досконалістю. Цей колір викликає відчуття м'якості, легкості. Жоден колір не дозволить звернути стільки уваги на інші кольори, як білий [4, 16].

Як відомо, візуальна інформація передається глядачеві не тільки за допомогою кольору, а й завдяки різноманітним лініям, формам, контурам, плямам та ін. При створенні композиції дуже важливо запобігти перевантаженню. Всі елементи дизайну мають бути гармонійно поєднані між собою. Композиція повинна сприйматися як єдине ціле. Неприпустимо, щоб різні елементи дизайну відволікали увагу від головних об'єктів і конкурували за увагу глядача [9, 4]. Важливо досягти балансу між красивим оформленням та функціональністю. Наприклад, у календарі для нафтогазової компанії "Total" вдало поєднано утилітарність та декоративність. Цей календар має яскраві ілюстрації, які не заважають сприйняттю календарної сітки. Оскільки, ми сприймаємо більшу частину інформації саме через органи зору, то провідну роль в оформленні календарів відіграє зображення. Від якості візуального ряду залежить враження, яке календар справить на користувача. Графічним наповненням календаря можуть бути різноманітні фотографії (пейзаж, натюрморт), авторські художні ілюстрації, або картинки із бази безкоштовних кліпартів. Найкраще, щоб графіка була авторською. Адже саме це буде вирізняти календар з-поміж інших. Зображення не повинні бути нав'язливими, вони не мають втомлювати чи дратувати [6, 698].

Важливим елементом дизайну календаря є календарна сітка. Календарні сітки бувають декількох видів: стандартна (матричного типу) і однорядкова. Стандартну календарну сітку умовно можна поділити на 3 блоки. Перший рядок містить інформацію про назву місяця, другий – це перелік днів тижня, а третій – це безпосередньо цифри. Однорядкова календарна сітка може мати горизонтальну чи вертикальну орієнтацію. Вона складається із двох блоків: одного рядка із назвами днів тижня та рядка із числами. Назву місяця, як правило, виносять окремо. До якого б типу не належала календарна сітка, вона, перш за все, має бути зручною [13]. Велику роль у цьому відіграє вибір шрифту. Шрифти потрібно обирати добре читабельні, які легкі для сприйняття на відстані і зблизька. Адже текст на сторінці має велике значення, оскільки він є основним джерелом інформації для цільової аудиторії. Потрібно також зауважити, що при виборі шрифтового вирішення слід враховувати родину шрифтів. Так, шрифти із зарубками краще використовувати для написання невеликої кількості тексту, наприклад заголовків. Для того, щоб дизайн був ефективним дуже важливо правильно розмітити текст на сторінці і обрати його розміри. Найбільш комфортний для сприйняття розмір шрифту в тексті – 12-16 пікселів. Кількість різних за характером шрифтів у одному макеті має бути дуже обмежена. Не можна використовувати більше трьох гарнітур на одній сторінці. Часто достатньо навіть однієї гарнітури з різними накресленнями (жирний, курсив, тонкий та ін.). Важливими є також оптимальний вибір параметрів кернінгу (інтервал між буквами), трекінгу (інтервал між окремими парами букв), інтервалу між рядками [3, 125]. Так, текстові блоки "Календаря екологічних подій" виглядають неохайно, тому що дизайнер знехтував параметрами трекінгу (дуже великі пробіли між розділовими знаками та буквами) і не вирівняв цифри в тексті по вертикалі. Для того, щоб інформація сприймалася найкращим чином колір фону та тексту мають бути контрастними між собою. Тло зазвичай роблять світлим, а важливі дати виділяють яскравим кольором. Всі складові дизайну календаря (шрифт, ілюстрації, колірна гама та ін.) повинні виглядати цілісно, разом працювати на донесення провідної ідеї до людини.

Дизайн календаря на екологічну тематику має бути спрямований на вирішення проблем природоохоронного характеру. У завдання дизайну такої тематики входить реклама цінностей природи, екологічної рівноваги, використання екологічно чистих матеріалів, відповідального ставлення до навколишнього середовища, економії ресурсів, правильної утилізації відходів, гармонійних стосунків людини і природи. А також створення нової культури споживання, спрямованої на зміну ціннісних орієнтацій суспільства [12, 27]. Цього можна досягти шляхом створення різноманітних образів, які будуть формувати правильне ставлення до екології у свідомості людини. Так, іноді в рекламі замість зображення самого товару використовують образи, які асоціюються з рекламованим продуктом. Цей прийом добре підходить для реклами товарів, які важко передати візуально. Зазвичай образну рекламу використовують для візуалізації освітніх, юридичних, медичних, банківських послуг. Образи мають бути наочними та зрозумілими. До створення образів слід ставитися дуже уважно та обережно. Невдало створений образ може викликати неоднозначне тлумачення, вводити в оману, створювати невірне уявлення у цільової аудиторії [10, 87]. Екологічна тематика теж важка для візуалізації, оскільки вона спрямована на привернення уваги людей до проблем охорони природи, які важко передати наочно. Тому вищеописаний прийом може бути корисний при створенні такої поліграфічної продукції. Візуальний ряд можна також підкреслити слоганами. Слогани не тільки привертають увагу, а й

покращують запам'ятовування рекламного повідомлення. При створенні слоганів можна використовувати риму, ритм, повторення звуків і т. д. Однак зміст слогана повинен тісно взаємодіяти із художніми оформленням, образами, відображувати концепцію дизайну [11, 276]. Як приклад можна навести календар "Турбота про Землю в наших руках!". На кожній зі сторінок цього календаря розміщено різні слогани, які відповідають тематиці певного місяця. Наприклад, "Бережіть заповідники!", "Ми захистимо китів!".

Наукова новизна. У результаті нашого аналізу, ми виявили, що специфіка дизайну календарів екологічного спрямування є малодослідженою. Ми підкреслили важливе значення взаємозв'язку концепції та оформлення макету при створенні календаря. Окрім цього, ми проаналізували основні складові кольоро-графічного вирішення календарів на екологічну тематику (колірну гаму, стиль, композицію, шрифт), описали різні види календарних сіток. В результаті нашого дослідження ми виявили особливості підходу до візуалізації екологічної тематики в дизайні календарів.

Висновки. Отже, ми з'ясували, що календарі – це один із найпопулярніших видів поліграфічної продукції. Оскільки вони слугують чудовим засобом реклами, який має безліч переваг – довготривалий ефект впливу, відносно невисоку собівартість, цілеспрямованість рекламного повідомлення, практичність. Ми визначили, що ці якості календаря можуть допомогти вирішити деякі проблеми екологічної соціальної реклами.

У зв'язку з тим, що сьогодні існує дуже велика кількість календарів на різноманітну тематику, дуже актуальним стає питання якості оформлення такої поліграфічної продукції. Адже з кожним роком, дизайнерам стає все важче і важче завоювати увагу цільової аудиторії. Ми визначили, що календар поєднує у собі дві функції – утилітарну та декоративну. Тому досягнення гармонії між красою та практичністю – це одне із найважливіших завдань дизайнера. Ми виявили, що при розробці календаря спочатку потрібно проаналізувати існуючі аналоги, розробити концепцію проекту. Окрім цього, ми уточнили, що оформлення календаря повинно відповідати його змісту. Не менш важливо враховувати, які емоції чи асоціації викликає той, чи інший колір. Оскільки ми формулюємо вимоги до календарів на екологічну тематику, то при виборі колірної гами варто обирати кольори, які трапляються у природі, викликають асоціації з нею. При створенні макету календаря потрібно враховувати закони композиції – цілісності, підпорядкованості, рівноваги. Також ми охарактеризували основні види календарних сіток – модульну та однорядкову. Ми вказали на те, що текст у макеті календаря – це основне джерело інформації для глядача, тому дуже важливо правильно обрати шрифт. Так, при виборі шрифтів, важливо враховувати їхні родини, кегль, параметри кернінгу, трекінгу, міжрядкових інтервалів. Ми визначили, що основним завданням календарів на екологічну тематику є привернення уваги громадськості до проблем природоохоронного характеру. Оскільки екологічна тематика складна для візуалізації, то можна використовувати прийоми образної реклами. Добре поряд із образною рекламою працюють слогани, які привертатимуть увагу та зацікавлюватимуть глядача.

Можемо зробити висновок, що у створенні календарів на екологічну тематику потрібно враховувати загальні принципи створення графічного дизайну, а саме: дотримуватися законів композиції, колірної гармонії, враховувати правила поєднання шрифтів. Окрім цього, важливо не забувати про специфіку тематики. Якщо всі ці засоби будуть використані правильно, то вони неодмінно створять цілісний образ, який сприятиме донесенню головної ідеї до цільової аудиторії.

Література

1. Бургуэн Ж. Календарь. История и современность / Ж. Бургуэн. – М.: Астрель, 2006. – 144 с.
2. Власова И. Вузы "зеленеют": эко-проекты в университете [Электронный ресурс] / И. Власова // И. Город +. – Режим доступа: http://gorod-plus.tv/eco/636.html.
3. Вильямс Р. Дизайн для не дизайнеров / Р. Вильямс. – СПБ.: Символ Плюс, 2008. – 192 с.
4. Дизайн цвета. Практикум / Т. Л. Стоун, С. Адамс, К. Мориока. – М.: Рип-Холдинг, 2006. – 240 с.
5. Думай как дизайнер / Ж. Лидтка, И. Огивли. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. – 240 с.
6. Кнабе Г.А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. Профессиональная работа [Электронный ресурс] / Г. А. Кнабе. – Режим доступа: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook870/01/title.htm.
7. Кузнецова А. С. Вопросы экологии средствами графического дизайна. Экология в фирменном стиле / А. С. Кузнецова // Культура и экология – основы устойчивого развития России. От "зеленого" университета к зеленой экономике. Часть 1 : сборник материалов Международного форума (г. Екатеринбург, 13-15 апреля 2016 г.). – Екатеринбург: УрФУ, 2016. – С. 72-75.
8. Папанек В. Дизайн для реального мира / В. Папанек. – М.: "Типография "Новости"", 2004. – 253 с.
9. Паранюшкин Р. В. Композиция. Теория и практика / Р. В. Паранюшкин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. – 79 с.
10. Райгородский. Д.Я. Психология и психоанализ рекламы. Личностно-ориентированный подход / Д. Я. Райгородский. – Самара: Издательский Дом БАХРАХ-М, 2001

11. Реклама. Принципы и практика / Дж. Бернет, С. Мориарти, У. Уэллс. – Санкт – Петербург : Питер, 1999. – 736 с.

12. Экологический дизайн: учебное пособие / М. В. Панкина, С. В. Захарова. – Бийск: Изд. Дом "Бия", 2011–186с.

13. Электронный ресурс: http://fotocalendar.su/kalendarnaya-setka-v-razlichnyh-phormatah.php.

References

1. Burnet J., & Moriarty S., & Wells W. (1999). Advertising. Principles and practice. St. Petersburg: Peter [in Russian].

2. Burguen Zh. (2006). The calendar. History and modernity. Moscow: Astrel [in Russian].

3. Knabe G.A. (2006). Encyclopedia of the designer of printed products. Professional work. Retrieved from: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook870/01/title [in Russian].

4. Kuznetsova A. S. (2016). Issues of ecology through graphic design. Ecology in the corporate style. Culture and ecology – the basis for sustainable development of Russia. From "Green" University to Green Economy. Proceedings from MIIM'16: Collection of materials of the International Forum. (Vols. 1), (pp. 72-75). Yekaterinburg: UrFU [in Russian].

5. Lidtka Zh., & Ogivli I. (2015). Think like a designer: Mann, Ivanov & Ferber [in Russian].

6. Pankina M. V., & Zakharova S. V. (2011). Ecological design: textbook. Saint Petersburg: Biya [in Russian].

7. Papanek V. (2004). Design for the real world. Moscow: "Tipografiya "Novosti"" [in Russian].

8. Paranyushkin R. V. (2005). Composition. Theory and practice. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].

9. Stoun T. L., & S. Adams., & Morioka K. (2006). Color design. Workshop. Moscow: Rip-Kholding [in Russia].

10. Raygorodskiy. D.Ya. (2001). Psychology and psychoanalysis of advertising. A personal-oriented approach. Samara: Izdatelskiy Dom BAKhRAKh-M [in Russian].

11. Vilyams R. (2008). Design for non-designers. Saint Petersburg: Simvol Plyus [in Russian].

12. Vlasova, I. (2016). Universities "green": eco-projects at the university. Retrieved from http://gorod-plus.tv/eco/636 [in Russian].

13. http://fotocalendar.su/kalendarnaya-setka-v-razlichnyh-phormatah.php

Стаття надійшла до редакції 21.10.2017 р.

УДК 747.012 (477)

Дьогрик Антоніна Олександрівна
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
tdegrik95@ukr.net

ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ ТА СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА В УКРАЇНІ

Мета роботи – проаналізувати динамічність розвитку соціального дизайну в Україні, охарактеризувати його теперішній стан та обставини, що стали передумовами його прогресу. **Методологія** дослідження полягає у проведені функціонально-планового аналізу із застосуванням методу інформаційного підходу до пошуку та аналізу наукових, графічних та історичних матеріалів, напрямів розвитку соціальних проектів в Україні, а також подій, що їх супроводжували, виявлення найхарактерніших для них інформаційних аспектів, синтезу загальної картини подій та результатів, до яких вони призвели. **Наукова новизна** полягає у розкритті графічних методів та дизайн-концепцій, що застосовуються у зібраних і поданих для розгляду в статті аналогів сучасних українських форумів та виставок, присвячених екологічним та соціальним проблемам, які здобули міжнародного визнання. **Висновки**. Соціальна реклама – це новий, але дедалі набираючий популярності спосіб забезпечити самоорганізацію суспільства, підкреслити особисту індивідуальність кожного громадянина. Популяризація ідеї соціальної моди та прикладів застосування соціального дизайну в Україні в теперішній час потребує розвитку екологічної самосвідомості громадян, залучення підростаючого покоління до вирішення найважливіших екологічних та соціальних проблем шляхом їхньої участі в культурно-масових організаціях, природоохоронних, просвітницьких та інших заходах.

Ключові слова: міжнародні соціальні заходи, соціальна реклама, асоціації, соціум, творча ініціатива, соціальні проблеми, соціальна мода, екологічна самосвідомість.

Дёгрик Антонина Александровна, *магистрантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Формирование социального дизайна и социальна реклама в Украине

Цель работы – проанализировать динамичность развития социального дизайна в Украине, охарактеризовать его нынешнее состояние и обстоятельства, которые стали предпосылками его прогресса. **Методология** исследования заключается в проведении функционально-планового анализа и метода информационного подхода к

© Дьогрик А. О., 2017

11. Реклама. Принципы и практика / Дж. Бернет, С. Мориарти, У. Уэллс. – Санкт – Петербург : Питер, 1999. – 736 с.

12. Экологический дизайн: учебное пособие / М. В. Панкина, С. В. Захарова. – Бийск: Изд. Дом "Бия", 2011–186с.

13. Электронный ресурс: http://fotocalendar.su/kalendarnaya-setka-v-razlichnyh-phormatah.php.

References

1. Burnet J., & Moriarty S., & Wells W. (1999). Advertising. Principles and practice. St. Petersburg: Peter [in Russian].

2. Burguen Zh. (2006). The calendar. History and modernity. Moscow: Astrel [in Russian].

3. Knabe G.A. (2006). Encyclopedia of the designer of printed products. Professional work. Retrieved from: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook870/01/title [in Russian].

4. Kuznetsova A. S. (2016). Issues of ecology through graphic design. Ecology in the corporate style. Culture and ecology – the basis for sustainable development of Russia. From "Green" University to Green Economy. Proceedings from MIIM'16: Collection of materials of the International Forum. (Vols. 1), (pp. 72-75). Yekaterinburg: UrFU [in Russian].

5. Lidtka Zh., & Ogivli I. (2015). Think like a designer: Mann, Ivanov & Ferber [in Russian].

6. Pankina M. V., & Zakharova S. V. (2011). Ecological design: textbook. Saint Petersburg: Biya [in Russian].

7. Papanek V. (2004). Design for the real world. Moscow: "Tipografiya "Novosti"" [in Russian].

8. Paranyushkin R. V. (2005). Composition. Theory and practice. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].

9. Stoun T. L., & S. Adams., & Morioka K. (2006). Color design. Workshop. Moscow: Rip-Kholding [in Russia].

10. Raygorodskiy. D.Ya. (2001). Psychology and psychoanalysis of advertising. A personal-oriented approach. Samara: Izdatelskiy Dom BAKhRAKh-M [in Russian].

11. Vilyams R. (2008). Design for non-designers. Saint Petersburg: Simvol Plyus [in Russian].

12. Vlasova, I. (2016). Universities "green": eco-projects at the university. Retrieved from http://gorod-plus.tv/eco/636 [in Russian].

13. http://fotocalendar.su/kalendarnaya-setka-v-razlichnyh-phormatah.php

Стаття надійшла до редакції 21.10.2017 р.

УДК 747.012 (477)

Дьогрик Антоніна Олександрівна
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
tdegrik95@ukr.net

ФОРМУВАННЯ СОЦІАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ ТА СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА В УКРАЇНІ

Мета роботи – проаналізувати динамічність розвитку соціального дизайну в Україні, охарактеризувати його теперішній стан та обставини, що стали передумовами його прогресу. **Методологія** дослідження полягає у проведені функціонально-планового аналізу із застосуванням методу інформаційного підходу до пошуку та аналізу наукових, графічних та історичних матеріалів, напрямів розвитку соціальних проектів в Україні, а також подій, що їх супроводжували, виявлення найхарактерніших для них інформаційних аспектів, синтезу загальної картини подій та результатів, до яких вони призвели. **Наукова новизна** полягає у розкритті графічних методів та дизайн-концепцій, що застосовуються у зібраних і поданих для розгляду в статті аналогів сучасних українських форумів та виставок, присвячених екологічним та соціальним проблемам, які здобули міжнародного визнання. **Висновки**. Соціальна реклама – це новий, але дедалі набираючий популярності спосіб забезпечити самоорганізацію суспільства, підкреслити особисту індивідуальність кожного громадянина. Популяризація ідеї соціальної моди та прикладів застосування соціального дизайну в Україні в теперішній час потребує розвитку екологічної самосвідомості громадян, залучення підростаючого покоління до вирішення найважливіших екологічних та соціальних проблем шляхом їхньої участі в культурно-масових організаціях, природоохоронних, просвітницьких та інших заходах.

Ключові слова: міжнародні соціальні заходи, соціальна реклама, асоціації, соціум, творча ініціатива, соціальні проблеми, соціальна мода, екологічна самосвідомість.

Дёгрик Антонина Александровна, *магистрантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Формирование социального дизайна и социальна реклама в Украине

Цель работы – проанализировать динамичность развития социального дизайна в Украине, охарактеризовать его нынешнее состояние и обстоятельства, которые стали предпосылками его прогресса. **Методология** исследования заключается в проведении функционально-планового анализа и метода информационного подхода к

© Дьогрик А. О., 2017

поиску и анализу научных, графических и исторических материалов, направлений развития социальных проектов в Украине и событий, которые их сопровождали, выявления характерных для них информационных аспектов, синтеза общей картины событий и результатов, к которым они привели. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии графических методов и дизайн-концепций, применяемых в собранных и представленных для рассмотрения в статье аналогов современных украинских форумов и выставок, посвященных экологическим и социальным проблемам, которые получили международное признание. **Выводы**. Социальная реклама – это новый, но все более набирающий популярность способ обеспечить самоорганизацию общества, подчеркнуть личную индивидуальность каждого гражданина. Популяризация идеи социальной моды и примеров применения социального дизайна в Украине в настоящее время нуждается в развитии экологического самосознания граждан, в привлечении подрастающего поколения к решению важнейших экологических и социальных проблем путем их участия в культурно-массовых организациях, природоохранных, просветительских и других мероприятиях.

Ключевые слова: международные социальные мероприятия, социальная реклама, ассоциации, социум, творческая инициатива, социальные проблемы, социальная мода, экологическая самосознание.

Dyogrik Antonina, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Formation of social design and place of social advertising in Ukraine

The purpose of the work is to analyze the dynamism of the development of social design in Ukraine and to characterize its present condition and circumstances, which became the prerequisites for its progress. The **methodology** of the research consists of the functional-planned analysis and method of informational approach to the search and analysis of scientific, graphic and historical materials, directions of the development of social projects in Ukraine and the accompanying events, revealing their most informative aspects and synthesis of the general picture of the events and results that led to them. The **scientific novelty** of the work lies in the disclosure of graphic methods and design concepts used in the collected and submitted for consideration in the article analogs of the existing Ukrainian forums and exhibitions. devoted to ecological and social problems that have gained international recognition. **Conclusions**. Social advertising is a new, but more and more popular way to ensure the self-organization of society, emphasizing the individual's individuality of every citizen of society. The popularization of the idea of social fashion and examples of the application of social design in Ukraine currently requires the development of the ecological consciousness of citizens, in particular, involving younger generation into solving the most important environmental and social problems through their participation in cultural-mass organizations, environmental protection, educational and other activities.

Keywords: international social events, social advertising, associations, community, creative initiative, social problems, social model, ecological self-consciousness.

Постановка проблеми. З метою вивчення становлення та розвитку соціальної реклами в Україні, різностороннього дослідження існуючих на сьогодні масштабних українських проектів у сфері міжнародних соціальних заходів та наведення прикладів складних обставин, що стали передумовами для поштовху розвитку соціальної реклами у країні, проведено функціонально-плановий аналіз інформаційних, наукових, графічних та історичних матеріалів, напрямів розвитку соціальних проектів в Україні та подій, що їх супроводжували. В статті наведено приклади дизайн-проектів, які розвивають і підтримують напрями росту та створення творчих ініціатив у сфері екології, мистецтві, дизайні та культурі. Актуальність матеріалу полягає у приверненні уваги громадськості до розв'язання екологічних та соціальних проблем засобами мистецтва та культурними заходами. Особливу увагу потрібно приділити відновленню суспільних зв'язків, позаяк саме ця проблема потребує загострення уваги і є досить актуальною проблемою для сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Прикладом публікацій у сфері соціального дизайну виступають інтернет статті з коротким описом події на основі фотоматеріалів чи поліграфічна продукція. Серед інтернет-джерел інформативними є декілька сайтів, де зібрано основні інформаційні дані про виставки, заходи, їх тему, місце і дату проводження, також додано фото-ілюстративний матеріал і короткі інтерв'ю-тези учасників. До таких сайтів відносяться "Prostir.Museum", "Platforma", "Terra-expo.com" тощо.

Ціннісний вплив – важлива функціональна характеристика соціальної реклами. Саме соціальна реклама здатна ефективно протистояти поширенню антицінностей і негативних поведінкових моделей у суспільстві. На відміну від комерційних повідомлень, що давно використовують технології залучення споживача до взаємодії з брендом, традиційна соціальна реклама лише посилює бездіяльність адресата. Така реклама може тільки (ре)транслювати соціальні цінності, залишаючи людину на позиціях самотнього спостерігача. Натомість соціальні діджитал-проекти здатні досягати ціннісної взаємодії з аудиторією [3, 156].

Одним із яскравих прикладів поліграфічної продукції є каталоги Міжнародної триєнале еко-плакату "4-й Блок", які випускають раз на три роки разом із проведенням виставки. В каталозі презентуються плакати українських та зарубіжних дизайнерів на тему екологічних, соціальних та суспільних проблем [4].

Вивченням соціальної реклами в пострадянських країнах поки що займається невелика кількість дослідників. У Росії найбільшої уваги питанням соціальної реклами приділяє Гюзелла Ніколайшвілі (заснувала АНО "Лабораторія соціальної реклами". Вона керівник і засновник великої інформаційно-аналітичного ресурсу по соціальній рекламі – інтернет-порталу "Соціальна реклама.ру" [11].

В Україні дослідженням соціальної реклами займаються переважно представники рекламних агентств, Всеукраїнської рекламної коаліції, Асоціації зовнішньої реклами. Активно досліджує проблеми та перспективи соціальної реклами в Україні І. Голота – експерт фонду прогресивних реформ, керівник мережевої студії соціальної реклами [5].

Мета і завдання статті – проаналізувати динамічність розвитку соціального дизайну в Україні, охарактеризувати його теперішній стан та обставини, що стали передумовами його прогресу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим поштовхом для розвитку соціальної реклами в Україні стало відкриття кордонів у 90-х роках інформаційного плану та надходження великої кількості зарубіжних аналогів і трендів, що вже давно відомі закордоном, зокрема популяризація соціальної реклами. Для української творчої молоді наплив різносторонньої інформації викликав ініціативний підйом культурних та творчих починань особливо в галузях мистецтв. Зокрема, це дало поштовх до майбутніх реакцій на державотворчі події, що відбуватимуться у країні. Особливо велике емоційне та культурне піднесення самосвідомості населення спричинив ряд реакцій української громади, основними ініціаторами котрих була молодь, на еколого-катастрофічного та політичного характеру інциденти до яких можна віднести вибух 4 блоку на Чорнобильській атомній станції 1986 року, трагедія 1998 року на Закарпатті, розпад СРСР 1991 році, Помаранчева революція 2004 року, Євромайдан 2013 року тощо. Такі соціальні фактори часто зустрічаються в будь-якому суспільстві, а тому не дивно, що із здобуттям України незалежності, помітно збільшилось реакцій на такі фактори, так як громадяни отримали більше самостійності та право свободи слова, можливість більше виражати самосвідомість та не байдужість до соціального стану держави.

Сучасний стан соціальної реклами в Україні набагато покращився порівняно з періодом входження держави в склад СРСР, серед багатьох проектів та заходів особливо виділяються щорічні заходи – Міжнародний фестиваль соціальної реклами "Molodiya Festival!", Фестиваль зовнішньої соціальної реклами, Перший фестиваль соціальної інтернет-реклами, Міжнародна триєнале еко-плакатів "4-й Блок", виставка "Три крапки", фестиваль "Бачу. Чую. Реагую!", і багато інших.

Отже одним із перших проектів, що набув великої популярності серед молоді та отримав увагу і підтримку від міжнародних країн став створений в 1991 року в Харкові Міжнародній триєнале екологічного плакату "4-й блок". Уже 24 роки "4-й блок" – це складний візуальний діалог про найгостріші проблеми планети: забруднення навко лишнього середовища, глобальне потепління, генної інженерії, а ще – про людські права, насильство, війнах і світі, взаємній повазі людини – до людини, людини – до природи [7].

Фестиваль еко-плакатів "4-й Блок" має велику змістовну і композиційну основу, він є яскравим втіленням молодіжного ентузіазму і руху за підтримку у вирішенні екологічних проблем. Виставка отримала велику популярність і розповсюдилась за кордоном країни. В ній беруть участь провідні дизайнери багатьох іноземних країн.

Національний фестиваль соціальної реклами. Перший фестиваль відбувся в Києві в 2005 році. Метою проекту є привернення уваги до соціальної реклами, як до важливого явища суспільного життя. Серед учасників виділяються рекламні агенства, відомі компанії та благодійні організації, дизайнери тощо.

У зоні уваги Фестивалю були такі теми: державна соціальна реклама, соціальна реклама фондів та громадських організацій, соціальна реклама великих мережевих і малих рекламних агентств, соціальні рекламні молодіжні ініціативи [9].

На Фестивалі глядачам і суддям представляються, як відомі дизайнерські проекти так і новаторські соціальні ідеї які тільки шукають втілення. Під час проведенння Фестивалю відбуваються конференції, круглі столи, майстер-класи з найважливіших і актуальних проблем соціальної реклами в Україні.

Серед цікавих проектів є Фестиваль графічного дизайну "Бачу. Чую. Реагую!", що відкрився у КНУКіМ в 2016 році. Мета фестивалю – активізувати увагу дизайнерської молоді до сьогодення України, її проблем і досягнень [11].

"Molodiya Festival". Головною ціллю є сприяння позитивним змінам у суспільстві шляхом соціальної реклами. Фестиваль проходить щорічно у жовтні. В ньому бере участь відеореклама тривалістю до однієї хвилини та соціальні постери на будь-яку соціальну тематику згідно з нормами фестивалю.

Серед тематичних пріоритетів фестивалю: демократичні цінності, права і свободи людини, громадська активність, гендерна рівність, відповідальні споживацтво та використання природних ресурсів, етичне ставлення до тварин [10]. Фестиваль є досить відомим і самі найцікавіші роботи відп-

равляються на широкий огляд в США, Німеччину тощо. Він є хорошим прикладом популятизації молодіжної української творчості її енергії та креативу нових ідей і досягнення загальновизнання української творчості серед зарубіжних країн.

Форум "Креативні індустрії: Україна – світу" – це третя подія, присвячена креативним індустріям в рамках проекту "Містки громадської активності". На форумі обговорюють перспективи розвитку бізнесу в креативних індустріях, разом знайти нові, нестандартні рішення старих проблем і дати поштовх впровадженню креативних ідей для соціально-економічного процвітання та активізації позитивних змін в Україні. Програма події охоплює всі тематичні напрямки культурних і креативних індустрій – від суто мистецьких до технологічних. Також за допомогою культурних і креативних проектів можна сприяти просуванню міжнародного іміджу України та сприяти експорту української продукції за кордон та залученню інвестицій [6].

Мистецький фестиваль "Три крапки" 2015, Черкаси. Його особливістю є те, що він уособлює формальний та неформальний підхід до мистецтва, зокрема сучасного. Назва фестивалю символізує три основних напрями у мистецтві – література, візуальність та музика, які будуть представлені на ньому [12].

Мета проведеного фестивалю графічного дизайну: засобами візуальної комунікації висвітлення проблем самовираження нації та збереження її здоров'я. Позиціювання Черкаського регіону як територіального та духовного центру України. Поєднання визначних здобутків мистецьких шкіл Києва, Харкова, Львова, Криму та інших культурних осередків з метою розвитку графічного дизайну в регіоні. Формування у молодого покоління позитивного образу майбутнього та пропаганда здорового способу життя [11].

Проект "ЕКО-культура для соціальних змін". 26 травня 2017 року в Галереї "Печерська" відбулося урочисте відкриття виставки еко-плакатів студентів Інституту дизайну та реклами в рамках проекту "ЕКО-культура для соціальних змін", присвяченої 30-річчю Спілки дизайнерів України [8]. Головною ідеєю виставки є збільшення актуальності соціальної реклами серед інших рекламих проектів з метою розвитку екосвідомості, виховання молоді в контексті стратегії розумного споживання, популяризації екотрендів, боротьби з пластиком і забрудненням навколишнього середовища [1, 223].

Наукова новизна р полягає у розкритті графічних методів та дизайн-концепцій, що застосовуються у зібраних і поданих для розгляду у статті аналогів сучасних українських форумів та виставок, присвячених екологічним та соціальним проблемам, які здобули міжнародне визнання.

Висновки. Отже, основний розвиток соціальної та екологічної реклами в Україні супроводжувався конкретними і вагомими змінами в державному устрої, екологічними катастрофами, занепадом культурних взаємовідносин та проблемами суспільства, викликаними негараздами в сферах. Також великий внесок складають іноземні інвестори та країни, що зацікавлені і залученні української креативної молоді до творчої роботи та вирішенні соціальних-екологічних проблем.

Теперішнє українське населення знаходиться на тій стадії прогресу, коли громадські потреби зводяться не лише до задоволення власних матеріальних та фізіологічних прагнень, а також до отримання високого ступеня морального та психологічного розвитку. Отже, можна дійти висновку, що застосування соціальної реклами це є ознакою прогресивного та самосвідомого суспільства, доказом свідомої волі суспільства, їхньої моральної позиції з приводу соціально та екологічно значущих надбань, їх бажання до отримання довгострокового громадського добробуту та розуміння раціональності прийнятих ним рішень не тільки з боку задовольнення власних антропоцентричних потреб, а й потреб майбутнього середовища для існування нащадків.

До українських відомих проектів та заходів, які мають міжнародний рівень, можна віднести Міжнародний фестиваль соціальної реклами "Molodiya Festival!", Перший фестиваль соціальної інтернет-реклами, Міжнародна триєнале еко-плакатів "4-й Блок", Фестиваль зовнішньої соціальної реклами, виставка "Три крапки", фестиваль "Бачу. Чую. Реагую!" та інші. Все це вказує на постійний розвиток і зростання популярності соціальної реклами на території України. Це характеризується як підтримання миру з інтернаціональними країнами, безпеки та закріплення верховенства права в інтернаціональних відносинах, розширення співпраці у вирішенні проблем соціального, економічного, екологічного та гуманітарного характеру. Це є основами для закладання фундаментальної основи соціального дизайну в Україні і прикладом його подальшого прогресу.

Література

1. Прищенко С. В. Екологічна соціальна реклама в структурі медіапростору / С. В. Прищенко // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. – №10. – С. 222-229.

2. Слушаєнко В. Є. Соціальна реклама: світовий досвід та українські реалії / В. Є. Слушаєнко // Вісник НТУУ "КПІ". Політологія. Соціологія. Право: збірник наук. праць. – К., 2009. – С.122-126.

3. Стащук І. П. Соціальна реклама: від (ре)трансляції цінностей до аксіологічної інтеракції / І. П. Стащук// Наукові записки УКУ. – К., 2015. – С.156-168.

4. Чала Ю. В. Соціальна реклама, як інструмент усвідомленого впливу на соціум / Ю. В. Чала // Економіка. Управління. Інновації. – К.: 2013. – 56с.

5. Соціальна реклама як інструмент профілактики негативних явищ в українському суспільстві: регіональний аспект / [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http:// www.ukrsocium.org.ua/Arhiv/Stati.

6. Форум "Креативні індустрії: Україна – світу"/ [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.cif.in.ua.

7. Иващенко О. (26.09.2012). Міждународниі триєнале "4-й Блок"/[Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.dozor.kharkov.ua.

8. Урочисте відкриття виставки екоплакатів в рамках проекту "еко-культура для соціальних змін" в галереї "печерська" /[Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.nakkkim.edu.ua.

9. Національний Фестиваль соціальної реклами / [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http:// www.socialfestival.in.ua.

10. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://er.ucu.edu.ua.

11. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.prostir.museum.ua.

12. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.ua.igotoworld.com.

13. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.057.ua.

References

1. Prishchenko S. V. (2016). Environmental social advertising in the structure of the media space. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

2. Slushayenko V. Y. (2009). Social advertising: world experience and Ukrainian realities. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

3. Stashchuk I. P. (2015). Social advertising: from (re) translation of values to axiological interactions. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

4. Chala Y. V. (2013). Social advertising as an instrument of conscious influence on society. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

5. Social advertising as a tool for the prevention of negative phenomena in Ukrainian society: the regional aspect. (2013). Electronic resource. Retrieved from http: // www.ukrsocium.org.ua/Arhiv/Stati.

6. Forum "Creative industries: Ukraine – the world". (5.08.2017). Electronic resource. Retrieved from http://www.cif.in.ua.

7. Ivashchenko O. (September 26, 2012). International Triennial "4th Block". Electronic resource. Retrieved from http://www.dozor.kharkov.ua.

8. Solemn opening of the exhibition of ecopoints in the framework of the project "eco-culture for social change" in the gallery "Pecherskaya". (05/31/2017). Electronic resource. Retrieved from http://www.nakkkim.edu.ua.

9. National Festival of Social Advertising. (2009). Electronic resource. Retrieved from http: // www.socialfestival.in.ua.

10. Electronic resource. Retrieved from http://www.er.ucu.edu.ua.

11. Electronic resource. Retrieved from http://www.prostir.museum.ua.

12. Electronic resource. Retrieved from http://www.ua.igotoworld.com.

13. Electronic resource. Retrieved from http://www.057.ua/afisha.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2017 р.

УДК 747.012

Коновалюк Святослав Сергійович
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
sviato94@ukr.net

ПІКСЕЛЬ–АРТ ЯК ФЕНОМЕН У СИСТЕМІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Мета – дослідити історію виникнення та стилістичні ознаки піксель-арту як унікального і виразного графічного стилю у століття технічного прогресу. **Методологія** дослідження полягає в проведенні комплексного аналізу історичних, інформаційних, графічних матеріалів для доведення феноменальної значущості стилю і його важливості у графічному дизайні. **Наукова новизна** полягає у підтвердженні стійкого становища ретро-стилю у момент дискусій про його життєздатність. Його стійкість підтримує прогресуюча роль портативних пристроїв та тенденції до ностальгії. **Висновки**. Піксель-арт надовго зафіксувався як самостійний напрям у цифровому мистецтві. Він не вимагає насильницького просування, не втрачає своєї індивідуальності за рахунок прийняття мінімуму від різних нововведень. Завдяки виразності, легкості в деталях він зберігає інтерес до детального ознайомлення з проектом.

Ключові слова: піксель-арт, стиль, графічний дизайн, ретро-стиль, портативні пристрої, тенденції, ностальгія, цифрове мистецтво.

© Коновалюк С. С., 2017

4. Чала Ю. В. Соціальна реклама, як інструмент усвідомленого впливу на соціум / Ю. В. Чала // Економіка. Управління. Інновації. – К.: 2013. – 56с.

5. Соціальна реклама як інструмент профілактики негативних явищ в українському суспільстві: регіональний аспект / [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http:// www.ukrsocium.org.ua/Arhiv/Stati.

6. Форум "Креативні індустрії: Україна – світу"/ [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.cif.in.ua.

7. Иващенко О. (26.09.2012). Міждународниі триєнале "4-й Блок"/[Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.dozor.kharkov.ua.

8. Урочисте відкриття виставки екоплакатів в рамках проекту "еко-культура для соціальних змін" в галереї "печерська" /[Електронний ресурс]. – Retrieved from: http://www.nakkkim.edu.ua.

9. Національний Фестиваль соціальної реклами / [Електронний ресурс]. – Retrieved from: http:// www.socialfestival.in.ua.

10. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://er.ucu.edu.ua.

11. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.prostir.museum.ua.

12. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.ua.igotoworld.com.

13. Електронний ресурс. – Retrieved from: http://www.057.ua.

References

1. Prishchenko S. V. (2016). Environmental social advertising in the structure of the media space. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

2. Slushayenko V. Y. (2009). Social advertising: world experience and Ukrainian realities. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

3. Stashchuk I. P. (2015). Social advertising: from (re) translation of values to axiological interactions. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

4. Chala Y. V. (2013). Social advertising as an instrument of conscious influence on society. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

5. Social advertising as a tool for the prevention of negative phenomena in Ukrainian society: the regional aspect. (2013). Electronic resource. Retrieved from http: // www.ukrsocium.org.ua/Arhiv/Stati.

6. Forum "Creative industries: Ukraine – the world". (5.08.2017). Electronic resource. Retrieved from http://www.cif.in.ua.

7. Ivashchenko O. (September 26, 2012). International Triennial "4th Block". Electronic resource. Retrieved from http://www.dozor.kharkov.ua.

8. Solemn opening of the exhibition of ecopoints in the framework of the project "eco-culture for social change" in the gallery "Pecherskaya". (05/31/2017). Electronic resource. Retrieved from http://www.nakkkim.edu.ua.

9. National Festival of Social Advertising. (2009). Electronic resource. Retrieved from http: // www.socialfestival.in.ua.

10. Electronic resource. Retrieved from http://www.er.ucu.edu.ua.

11. Electronic resource. Retrieved from http://www.prostir.museum.ua.

12. Electronic resource. Retrieved from http://www.ua.igotoworld.com.

13. Electronic resource. Retrieved from http://www.057.ua/afisha.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2017 р.

УДК 747.012

Коновалюк Святослав Сергійович
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
sviato94@ukr.net

ПІКСЕЛЬ–АРТ ЯК ФЕНОМЕН У СИСТЕМІ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Мета – дослідити історію виникнення та стилістичні ознаки піксель-арту як унікального і виразного графічного стилю у століття технічного прогресу. **Методологія** дослідження полягає в проведенні комплексного аналізу історичних, інформаційних, графічних матеріалів для доведення феноменальної значущості стилю і його важливості у графічному дизайні. **Наукова новизна** полягає у підтвердженні стійкого становища ретро-стилю у момент дискусій про його життєздатність. Його стійкість підтримує прогресуюча роль портативних пристроїв та тенденції до ностальгії. **Висновки**. Піксель-арт надовго зафіксувався як самостійний напрям у цифровому мистецтві. Він не вимагає насильницького просування, не втрачає своєї індивідуальності за рахунок прийняття мінімуму від різних нововведень. Завдяки виразності, легкості в деталях він зберігає інтерес до детального ознайомлення з проектом.

Ключові слова: піксель-арт, стиль, графічний дизайн, ретро-стиль, портативні пристрої, тенденції, ностальгія, цифрове мистецтво.

© Коновалюк С. С., 2017

Коновалюк Святослав Сергеевич, *магистрант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Пиксель–арт как феномен в системе графического дизайна

Цель работы – исследовать историю возникновения и стилистические признаки пиксель-арта как уникального и выразительного графического стиля в век технического прогресса. Методология исследования заключается в проведении комплексного анализа исторических, информационных, графических материалов для доказательства феноменальной значимости стиля и его важности в графическом дизайне в настоящее время. Научная новизна работы заключается в подтверждении устойчивого положения ретро-стиля в момент дискуссий о его жизнеспособности. Его устойчивость поддерживает прогрессирующая роль портативных устройств и тенденции к ностальгии. Выводы. Пиксель-арт надолго зафиксировался как самостоятельное направление в цифровом искусстве. Он не требует насильственного продвижения, не теряет своей индивидуальности за счет принятия минимума от разных нововведений. Благодаря выразительности, легкости в деталях он сохраняет интерес к детальному ознакомлению с проектом.

Ключевые слова: пиксель-арт, стиль, графический дизайн, ретро-стиль, портативные устройства, тенденции, ностальгия, цифровое искусство.

Konovalyuk Svyatoslav, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Pixel-art as a phenomenon in the system of graphic design

The purpose of the work is to investigate the history of origin and stylistic features of pixel art as a unique and expressive graphic style in the age of technical progress. The **methodology** of the study consists in the comprehensive analysis of historical, informational, and graphic materials proving the phenomenal significance of the style and its importance in graphic design nowadays. The **scientific novelty** of the work lies in the confirmation of the steady state of the retro style at the moment of discussions about its viability. Its robustness supports the progressive role of portable devices and tendencies towards nostalgia. **Conclusions**. Pixel-art has long been fixed as an independent trend in digital art. It does not require forcible promotion, does not lose its individuality by taking a minimum of different innovations. Due to its expressiveness, ease of details, it retains an interest in a detailed acquaintance with the project.

Keywords: pixel-art, style, graphic design, retro style, portable devices, trends, nostalgia, digital art.

Постановка проблеми. Технології сьогодні йдуть вперед широкими кроками, і пікселі на цифрових фотографіях і в комп'ютерній графіці можна зустріти не часто, але мода теж не стоїть на місці та дивує своїми віражами. Старовинне починає бути знову популярним, а нове стилізують під старовину. Розвинувся цілий напрям у мистецтві – піксель-арт. Ілюстрації, реклама, постери, піксельні панорами, анімація і багато іншого також було розроблено в даному стилі. Сайтів, розроблених у стилі pixel-art, не багато. В основному це персональні сторінки дизайнерів-ілюстраторів або просто шанувальників стилю. Елементи інтерфейсу пов'язані однією концепцією, а ілюстрації тла є шедевром, вирізняючим кожен з цих сайтів [9].

Піксель-арт завдяки портативним пристроям та тенденції людей до спогадів про добре минуле є не подоланим і досі потрібним у сучасності, а загальна суспільна орієнтація, спрямована на технічний прогрес, тільки виокремила його, зробивши самостійною течією цифрового виду мистецтва, маючого свої ефективні властивості впливу на публіку. У зв`язку з цим він не сприймається, як забутий етап розробки зображень та медіа-контенту. Він не тільки заповнює поле, а й сприяє розкриттю сенсу розробки.

Аналіз досліджень і публікацій, на жаль, не виявив друкованих теоретичних праць наукового, науково-популярного і просвітницького характеру на задану тему. Тема про історичні особливості розвитку стилю, візуальну особливість стилістики зацікавила лише незначне коло авторів із різних періодичних електронних видань, які безпосередньо ознайомлені з стилем через постійну взаємодію з ним. Тут оглядом і описом займаються лише незначні групи зацікавлених, зайняті в спеціальностях, вимагаючих від працівника творчого підходу, кмітливості. Такі джерела інформації у своїй подачі легкі та приємні для швидкого ознайомлення із основами кожного зацікавленого. Електронні статті насамперед зацікавлено описують графічні дизайнери, які вказують на актуальність стилю оформлення завдяки поширенню нових тенденцій і його адаптації під них та зростання ролі впливу через ефект ностальгії [2].

Стилістику з цікавістю описують розробники відеоігор, які зайняті створенням окремих інді-проектів, де ключовим є лаконічне оформлення, поглинаюча гравця історія, цікавий геймплей [3].

Важливість піксель-арту також підкреслюють дизайнери інтер'єру завдяки його функціональності, легкості та експериментальності у структурній побудові [1].

Не варто виключати із поля зору викладачів окремих курсів, які з легкість та зацікавленістю ознайомлять з усім необхідним технічним, теоретичним багажем знань кожну небайдужу особу. Подібний досвід здобувається шляхом правильно розставлення пріоритетів при створенні практичної частини [14]. Загалом кожен працівник із зазначених професійних видів діяльності у своїх публікаціях виключно підкреслює фундаментальне значення існування стилю піксель-арт. Це пояснюється його застосуванням, як виняткової родзинки в галузі оформлення проектів. Його актуальність підкреслю-

ється сильним візуальним ефектом впливу на маси. Також його адаптативністю у вигляді відбору мінімуму з головного у популярних трендах, портуванням від ПК на мобільні пристрої. Ці факти й підтверджують зазначені положення.

Мета дослідження – дослідити історію виникнення та стилістичні ознаки піксель-арту, як унікального і виразного графічного стилю в століття технічного прогресу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Піксельна графіка (pixel art) – форма цифрової графіки, створеної за допомогою растрового графічного редактора, де кожен піксель зображення редагується вручну [13]. Мале розширення зображення з невеликою (16 кольорів) палітрою в поєднанні з розмитістю отримання різних кольорів, без погоджування є обов'язковими доповненнями цього стилю графіки. Не виключенням є наявність реалістичних, яскравих ілюстрацій, що поєднують піксель-арт і векторну графіку. Поширеними є зразки плоскої (точка зору з боку, з верху, або з переду), та ізометричної (уся мальовка під кутом близько 30 градусів) піксельної графіки [10].

Векторна графіка, також здатна досягати ефекту цього своєрідного стилю за рахунок детальності, не будучи залежною від розширення формату.

Нині проблема остаточного визначення піксель-арту, як одного з особливих елементів системи графічного дизайну вирішена не до кінця. Одна з причин – це його нестандартність у відповідності до чого часто вироби у цій сфері не сприймаються всерйоз. Досі ведуться дискусії з приводу подальшої життєздатності цього стилю через присутністю трьохмірних високо полігональних технологій, що робить актуальним інші стилі [11].

Для піксельної графіки дуже проблемним є масштабування, включаючи необхідність перемалювання проекту під нове розширення. Велика кількість витраченого часу на робочий процес, адже працю піксель за пікселем складно визначити за інтервалом потраченого дизайнером часу до досягнення високо деталізованого результату. Ці фактори робочого процесу є підтвердженням того, що основна публіка дійсно не розуміє цього стилю і не може побачити всіх тих старань, які були в нього вкладені.

Однак останні рекламні тренди ретро, його елементи і стилістика, навпаки розповідають про повернення популярної піксельної графіки як спеціального ефекту "ностальгії", що приділяє достатньо увагу перспективі, та грі світлотіні. Піксель-арт не бере участь в графічних гонках, не шукає цікавих кольорових рішень, пластичних форм чи таємного сенсу, він звертає увагу на деталізацію складних елементів формуючи чітке зображення попри специфіку описаного графічного підходу [15]. Під впливом чого в графічному дизайні у поліграфії та в електронній формі створюються плакати, обкладинки журналів, альбомів, шпалери на електронний робочий стіл, ескізи татуювань та інше. Доказом слугують публікації онлайн-джерел у сфері графічного дизайну, фірм розробників даної поліграфічної продукції і не тільки, компаній зайнятих розробкою анімаційних проектів, окрім літератури, в якій тема статті представлена недостатньо та не самостійно, а є лише окремим коротким доповненням до індустрії відеоігор.

Людей дивує те, що розробники, дійсно, женуться за піксель-артом. Однак він завжди буде мати ретро-чарівність. Це виправдано оригінальністю стилю, культовістю напряму в сучасному мистецтві завдяки ностальгічному (антикварному) впливу на соціум та обережності в графіці.

Ця оригінальна графіка не заважає сприймати інформацію, а служить додатковим креативним елементом дизайну.

Родоначальницею цікавої техніки стала компанія Xerox в 1982 році, а термін "pixel" був введений в ужиток її співробітниками – Аделем Голдбертом і Робертом Флегаломом [6]. Витоки піксель-арту лежать в комп'ютерному способі представлення зображення, адже піксель-арт був продиктований обмеженим набором можливостей обчислювальних систем, зокрема, обмеженою кількістю кольорів і низьким розширенням екрану. Піксельні зображення з початку служили утилітарним цілям – представити зрозумілі користувачеві піктограми (впізнавані, функціональні). Піксельна графіка не мала плавних колірних переходів, кордону між відтінками різкі. Лише у високодеталізованому піксельному живописі досягається плавність на рівні з використанням палітри від 32 відтінків кольору. Після появою палітр в 256 кольорів почалися дискусії з приводу його майбутнього, і прогнози були невтішними. Однак піксельна графіка навпаки відродилася у вигляді чудового арту, який був поширений в ілюстрації, поліграфічному дизайні, дизайні сайтів [7]. Цей стиль влаштовує його положення і йому не слід рухатись в гору він зайняв своє ідеальне місце, йому не варто змушувати людей ще більше любити себе, адже замість філігранної розстановки пікселів можна так само майстерно працювати швидко з кривими у великих за масштабом розробках. Твором мистецтва є робота, виконана у будь-якій стилістиці.

Свою діяльність піксель-арт розпочинає зі створення логотипів, доходячи в розмірі до плакатів не рідко настінних шпалер. Дизайнер обмежений співпрацювати виключно з пікселями, що змушує думати креативно, звертаючи увагу на деталі, але не вигадувати надто складні речі через мале поле для малюнку. Багато залежить від кольору – за допомогою різних комбінацій створюються яскраві, помітні композиції. Найчастіше використовуються великий діапазон кольорів, фон має важливе значення. При поганій передачі кольору малюнок не завжди втрачає виразність [8].

Піксель-арт – це джерело саморозвитку для графіка-початківця або особи, яка не дуже добре володіє малюнком, адже невисоко полігональні композиції можна створювати як в растрі, так і в векторі.

На перший погляд, піксельна графіка нічого складного не представляє – прості малюнки насправді вимагають кропіткої роботи, адже ці малюнки від початку і до кінця намальовані тільки ручним редагуванням піксель за пікселем – тобто за допомогою інструменту "олівець", що є основною ідеєю піксельної графіки, без імітації пікселів фільтрами [14].

Нині замість одного інструменту олівця в растрових графічних редакторах піксельна графіка використовує пряму заливку, пензель для прискорення трудомісткого процесу у неповно функціональних редакторах. Створення піксель-арту – захоплюючий процес, в результаті якого виходить зображення, варте витрачених зусиль [12].

Піксель-арт може використовуватися частково як елемент ідеї, при цьому використання квадратної форми пікселя необов'язкове, адже є й інші реалізації. Розсип із квадратів, котрий не містить конкретного сюжету, це мозаїка або печворк. Через свою схожість із традиційними видами прикладного мистецтва – вишивкою, печворком, мозаїкою – його високо оцінюють декоратори для яких колір і його поєднання є потужним засобом художньої виразності в інтер'єрі [1]. Експерименти дизайнера з пікселізацією оточення є вдалими, адже вироби в цій техніці містять добре зрозумілу ідею, що лежить в основі оформлення картин, стін, меблів, скла та інших розробок [4].

Піксель-арт, окрім екрану комп'ютера, існує також і за його межами. В цій техніці створюються постери, обкладинки журналів, альбомів, упаковки, шпалери на робочий стіл, картини, відеореклама, навіть татуювання у вигляді пікселів. Цьому є вагоме пояснення: коли, популярні творчі рішення намагаються походити на щось існуюче в реальному житті, піксель-арт пропонує інший креативний підхід, будучи при цьому вкрай виразним засобом.

Попри свою обмеженість, піксель-арт також є дуже вражаючим. Роботи відзначаються неймовірним рівнем деталізації до всього, на створену картинку можна дивитися годинами, і не помічаючи всіх деталей. Реклама для SIM Global Education Ейнштейн в Швейцарському бюро патентів, Ейнштейн на тлі дошки – притримуються цього принципу: швейцарський сир в зображенні на вигляд смачний апетитний, а кава ще й досі гаряча.

Піксель-арт ілюстратор Туук родом з Фінляндії (Гельсінкі) вніс в композицію відмінні тіні і освітлення. Другим прикладом властивості піксель-арту – багатоступеневої панорамної деталізації властивій одній композиції служить постер створений для реклами Adobe Air де знайти що-небуть конкретно є не простим завданням для цінителя, що має в своїй основі виклик. Креативний варіант піксель-арту – антикварний підхід [5].

Сьогодні в проектах, в яких обігрується ретро-тематика, багатографічні елементи виглядають не так добре, як могли б. Дизайнери роблять це свідомо, адже недосконаліть часто асоціюється з ранньою комп'ютерною графікою. Піксельні картинки при грамотному використанні грубих елементів досягають приголомшливого ефекту.

Нині в дизайні популярна тема розробок графічних творів у цій стилістиці, яка часто використовуються прості ілюстрації і шрифти передаючи вплив минулої цифрової технології. Користувачам це до вподоби, але при цьому їм потрібен також доступ до технологій нашого часу. Піксельна графіка здатна виглядати неохайно, якщо використати надмірно шрифти, форми і кольорові схемами, недоцільним також є її активне використання, так як новий користувач здатен подумати, що потрапив у доісторичну епоху. Однак – це помітний позитивний тренд в дизайні, який правильно виконується, або сприймається у кожного хто відчуває зв'язок з минулою епохою і не тільки [2].

Недарма кажуть, що все нове – це добре забуте старе. Зображення із пікселів – це завжди цікава річ привертаюча значну увагу. Використовується ентузіастами для наслідування минулого викликаючи ностальгію у публіки, а якщо є попит – значить, є і пропозиція. В Інтернеті існує багато спільнот, присвячених цій графіці. Художники публікують свої творіння для отримання конструктивної критики, щоб поліпшити свої навички. Довіра покладена на досвідченого майстра з виконання композиції піксель-арту не розчарує в результаті.

Сучасна піксельна графіка використовується як відповідна реакція на переважаючу тривимірну графіку. В даний момент pixel-art в більшості своїй використовується як своєрідна фішка в моді та самостійний напрямок у мистецтві де цей вид графіки використовується як необхідність для носіїв з маленьким розширенням екрану. Таким чином, можна зробити висновок, що ніякі технології не зможуть знищити pixel-art.

Піксельна графіка все ще актуальна і популярна її використовують в рекламі, веб-дизайні, зображеннях на одязі, архітектурних спорудах і звичайно в ігровій індустрії [3].

Вмирати піксель-арту рано завдяки його читабельності, він дозволяє створювати ефектно іконки, кумедних персонажів, цілі піксельні світи.

Наукова новизна полягає у підтвердженні стійкого становища ретро-стилю в момент дискусій про його життєздатність. Його стійкість підтримує прогресуюча роль портативних пристроїв та тенденція до ностальгії.

Висновки. В статті було досліджено актуальність стилю піксель-арт, його феноменальні властивості, що проявляються у непохитності на нинішньому рівні технічного прогресу, його лаконічності, що не заважає, а сприяє розкриттю ідеї дизайнера у будь-якій сфері. Цьому допомагає його спеціальний ефект, який викликає у публіки ностальгію, породжуючи в людей бажання детально розглядати роботи, виконанні у цій стилістиці.

Розкрита непохитність піксель-арту завдяки портативним пристроям і своїм можливостям деталізації композицій, спрямована на зацікавлення публіки, зафіксувала його як самостійний напрям у мистецтві, який віднайшов своє справжнє становище і не потребує подальшого насильного просування повсюдно. Стиль переймає тільки дещо від нових прийомів з боку ентузіастів, які своїми розробками підтримують цікавість початківців і не тільки до потенціалу цієї немолодої техніки виконання у сфері дизайну.

Література

1. Верная А. Пиксель-арт в интерьере / А. Верная // КвартБлог. – 2015 / Электронный ресурс. – Режим доступа: https://kvartblog.ru/blog/piksel-art-v-interere.
2. Саддикви Д. Современное ретро / Д. Саддикви // Магазин креатива. – 2016 / Электронный ресурс. – Режим доступа: https://freelance.today/trendy/sovremennoe-retro.html.
3. Фомин К. Автор "пиксельных" игр объяснил, почему пора отказаться от этого стиля / К. Фомин // Рецензии и статьи на видеоигры. – 2015 / Электронный ресурс. – Режим доступа: http://riotpixels.com/a-pixel.
4. Филиппова Д. Пиксель арт в интерьере: что это такое и где его взять / Д. Филиппова // Интернет журнал о дизайне и архитектуре. – 2015 / Электронный ресурс. – Режим доступа: http://berlogos.ru/article/piksel-art-v-interere-chto-eto-takoe-i-gde-ego-vzyat.
5. Впечатляющий пиксель арт в своем разнообразии. URL: http://www.dejurka.ru/graphics/pixel-art.
6. Коротко о pixel art. URL: https://www.designcontest.ru/blog_ru/dizayn-web-site/korotko-o-pixel-art.html.
7. История pixel art. Прошлое и будущее. URL: http://design-mania.ru/web-design/articles/istoriya-pixelart.
8. Логотипы в стиле pixel art. URL: http://design-mania.ru/web-design/logos/pixelartlogo.
9. Пиксель-арт и веб дизайн – подборка сайтов в стиле пиксель-арт. URL: http://design-mania.ru/web-design/pixelart-sajts.
10. Пиксельная графика или pixel art. URL: http://design-mania.ru/web-design/pixelart.
11. Пиксель арт или пиксельная графика – эффект дежавю? URL: https://e-shutova.com/blog/piksel-art-ili-pikselnaya-grafika-effekt-dezhavyu.
12. Пиксель-арт во флеше. URL: http://flash-animated.com/piksel-art-vo-fleshe
13. Дизайнеры, пиксель-арт. URL: https://www.fl.ru/freelancers/hudozhnik-piksel-arta-art.
14. Курс пиксель-арта. URL: https://habrahabr.ru/post/241666.
15. Pixel art: вкусные полезности. URL: http://tiodor-xgm.blogspot.com/2014/06/sweet-pixel-art.html.

References

1. Vernaya A. (2015) Pixel-art in the interior. KvartBlog. Retrieved from: https://kvartblog.ru/blog/piksel-art-v-interere [in Russian]
2. Saddikvi D. (2016) Modern Retro. Maghazyn kreatyva. Retrieved from: https://freelance.today/trendy/sovremennoe-retro.html [in Russian]
3. Fomin K. (2015) The author of "pixel" games explained why it's time to abandon this style. Reviews and articles on video games. Retrieved from: http://riotpixels.com/a-pixel-artist-renounces-pixel-art [in Russian]
4. Filippova D. (2015) Pixel art in the interior: what is it and where to take it. Internet magazine about design and architecture. Retrieved from: http://berlogos.ru/article/piksel-art-v-interere-chto-eto-takoe-i-gde-ego-vzyat [in Russian]
5. Impressive pixel art in its diversity. Retrieved from: http://www.dejurka.ru/graphics/pixel-art
6. Briefly about pixel art. Retrieved from: https://www.designcontest.ru/blog_en/dizayn-web-site/korotko-o-pixel-art.html
7. The history of pixel art. Past and future. Retrieved from: http://design-mania.ru/web-design/articles/ istoriya-pixelart.
8. Logos in the style of pixel art. Retrieved from: http://design-mania.ru/web-design/logos/pixelartlogo
9. Pixel art and web design – a selection of sites in the style of pixel art. Retrieved from: http://design-mania.ru/web-design/pixelart-sights.
10. Pixel graphics or pixel art. Retrieved from: http://design-mania.ru/web-design/pixelart.
11. Pixel art or pixel graphics – the effect of dejavu? Retrieved from: https://e-shutova.com/blog/piksel-art.
12. Pixel-art in a flash. Retrieved from: http://flash-animated.com/piksel-art-vo-fleshe.
13. Designers, pixel-art. Retrieved from: https://www.fl.ru/freelancers/hudozhnik-piksel-arta-art.
14. The pixel-art course. Retrieved from: https://habrahabr.ru/post/241666.
15. Pixel art: tasty usefulness. Retrieved from: http://tiodor-xgm.blogspot.com/2014/06/sweet-pixel-art.html.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2017 р.

УДК 398:78]:[37.015.31:7]-057.874

Лукава Дарина Валеріївна
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
darinalukava@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР – ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Мета дослідження – розкрити умови і методику запровадження пісенного фольклору для розвитку пізнавального інтересу, формування естетичної культури молодшого школяра та його патріотичного виховання. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів для формування і обґрунтування методики запровадження музичного фольклору на уроках початкової школи. Емпіричні методи застосовано для визначення впливу музичного фольклору на естетичне виховання молодших школярів. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про можливості запровадження музичного фольклору для естетичного виховання учнів молодших класів. **Висновки**. Успішне музичне виховання школярів засобами музичної народної творчості залежить від: готовності вчителя до музично-виховної роботи; усвідомлення вчителем значення народного мистецтва, традицій у житті народу, важливості його використання у духовному вихованні громадян України; правильного добору музичного матеріалу відповідно до теми уроку, виховного заходу; запровадження різноманітних методик ознайомлення учнів з українським музичним фольклором.

Ключові слова: український музичний фольклор, естетичне виховання, методика викладання уроків музики.

Лукавая Дарина Валерьевна, *магистрантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинский музыкальный фольклор – важное средство эстетического воспитания младших школьников

Цель исследования – раскрыть условия и методику обучения песенного фольклора для развития познавательного интереса, формирования эстетической культуры младшего школьника и его патриотического воспитания. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов для формирования и обоснования методики введения музыкального фольклора в уроки начальной школы. Эмпирические методы использовались для определения влияния музыкального фольклора на эстетическое воспитание младших школьников. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о возможностях музыкального фольклора в эстетическом воспитании учащихся младших классов. **Выводы**. Успешное осуществление музыкального воспитания школьников средствами музыкального народного творчества зависит от: готовности учителя к музыкально-воспитательной работе; осознания учителем значения народного искусства, традиций в жизни народа, важности его использования в духовном воспитании граждан Украины; правильного подбора музыкального материала в соответствии с темой урока, воспитательного мероприятия; введения различных методик ознакомления учащихся с украинским музыкальным фольклором.

Ключевые слова: украинский музыкальный фольклор, эстетическое воспитание, методика преподавания уроков музыки.

Lukava Daryna, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian folk music as an important means of aesthetic education of junior pupils

Purpose of the research is to reveal conditions and methods of teaching music folklore for the development of cognitive interest and formation of aesthetic culture of a younger student and his patriotic education. The **methodology** of the research consists in application of comparative, historical and logical methods for the formation and substantiation of the methodology of introducing musical folklore into elementary school lessons and empirical methods for determining the influence of musical folklore on the aesthetic education of junior pupils. The **scientific novelty** of the work lies in the broadening ideas about the possibility of introducing musical folklore for the aesthetic education of junior pupils. **Conclusions**. Successful implementation of musical education of schoolchildren by means of musical folk art depends on: teacher's readiness for musical education work; the awareness of the teacher of the importance of folk art, traditions in the life of the people, the importance of its use in the spiritual educated citizens of Ukraine; the correct selection of musical material according to the topic of the lesson or educational event; the introduction of various techniques for familiarizing students with Ukrainian folk music.

Keywords: Ukrainian folk music, aesthetic education, methods of teaching music.

Актуальність теми дослідження. В умовах національної самосвідомості українського народу важливого значення набуває відродження духовності, естетичне виховання молоді. На сьогодні школа сприяє відтворенню, утвердженню, вихованню духовної культури поколінь. Концепція національного виховання, схвалена Всеукраїнською педагогічною радою працівників освіти, розглядала розвинену духовність як одну з найважливіших особистісних рис громадянина України. В умовах реформування

© Лукава Д. В., 2017

системи освіти та прийняття і запровадження концепції Нової української школи суспільством і владою поставлено надзвичайне і невідкладне завдання – виховання свідомого громадянина, патріота рідної землі. Збагачення духовності особистості передбачає освоєння як національних, так і світових культурних надбань, тому звернення до фольклору має знайти відображення у музично-естетичній роботі з учнями. Для виконання цього завдання вчитель музики має і може використовувати засоби музичного мистецтва для духовного виховання учнівської молоді, у зміст якого вкладається творчість українського народу в піснях.

Останнім часом значне місце на уроках музики в школі починає займати народна пісня. У радянський період її значення в цих процесах хоч і не ігнорувалося, але було зведене до мінімуму. В першу чергу її націєтворчий потенціал не збігався з комуністичною доктриною, бо остання повністю базувалася на космополітичних засадах.

Виховувати молодь сприйнятливою до прекрасного – це завдання, в якому нерозривно поєднанні: естетика – наука про мистецтво, етика – вчення про мораль щодо норм відношення людей до суспільства та одне до одного. Народне мистецтво – душа народу. Від того, як його знають, вивчають, складається уявлення про наші вподобання. Кожна пісня несе слухачеві не тільки зміст і мелодію, а й те, чим живе народ, його сподівання, переживання, надії.

На значущість і необхідність оновлення навчально-виховного процесу вказується в Законі України "Про освіту". Низка сучасних вчених педагогів-музикантів (А.Авдієвський, А.Болгарський, А.Верещагіна, З. Жофчдик, Л. Масол, Ю. Очаровська та ін.) плідно працювала і продовжує працювати над проблемою духовного виховання учнівської молоді, вивчення народної творчості [3, 4]. Але поза увагою дослідників залишаються можливості використання українського фольклору для естетичного виховання школярів молодших класів. Предметом нашого дослідження є зміст, форми та шляхи розвитку духовності учнів молодших класів засобами народної творчості.

Мета дослідження – обґрунтувати шляхи естетичного виховання учнів засобами українського фольклору, зокрема на основі використання українських народних пісень. Завдання дослідження – на основі аналізу історичної, музикознавчої літератури розкрити важливість вивчення музичного фольклору та його впровадження у практичну роботу вчителя з учнями молодших класів загальноосвітніх навчальних закладів.

Виклад основного матеріалу. Основою виховання є ідеї національного світогляду, філософії, моралі, а не різних партій чи громадсько-політичний організацій. В основі Національної системи виховання: народна педагогіка, наукова педагогічна думка, що вміщує надбання національної виховної народної мудрості, що увібрала морально-естетичні цінності народу, його ідейне багатство. Вони трансформовані у витоках народної педагогіки, народознавства, принципах, формах і методах організації виховного впливу на підростаюче покоління (теоретичний аспект), а також постійній і систематичній виховній діяльності сім'ї, державних і громадських навчально-виховних закладів, центрів (практичний аспект).

Морально-естетична культура покликана розвивати здатність особистості до повноцінного сприйняття та розуміння прекрасного не тільки у мистецтві, а й у сьогоденні, прагнення й уміння творити своє життя за законами краси і моралі. Завдання і сенс художньо-естетичного виховання визначаються поняттям "естетична культура": розвитком естетики, почуттями, інформаційними потреба, знаннями, ідеалами, набуттям художньо-естетичних умінь та навичок, розвитком творчих здібностей [1, 34].

Естетичне виховання здійснюється низкою засобів та методів, як то : матеріальна база навчального закладу, декоративне оформлення всіх його приміщень, благоустрій пришкільної ділянки. Але найдійовішим засобом естетичного виховання школяра є уроки мистецтва та позакласна виховна робота, які залежать від багатьох умов, в тому числі від праці вчителя музики і змісту навчальних програм з музичного мистецтва. Розглянемо деякі чинники впливу на розвиток естетичного виховання школярів молодших класів: розробка музичного матеріалу для навчальної та виховної роботи з дітьми необхідно здійснювати з урахуванням музичного фольклору, який відповідає естетичним запитам та естетичним смаками школярів; спонукання дітей до пошуку та збору найкращих зразків музичної народної творчості, проведення культурно-мистецьких заходів з використанням фольклорних композицій (календарно-обрядових свят, театралізованих дійств); вивчення музичних та літературних джерел з метою формування у підростаючого покоління асоціативних зв'язків з народною музикою, літературою і образотворчим мистецтвом; індивідуальна робота вчителя музики з учнями; залучення до процесу виховання молодших школярів митців, художні колективи.

Музично-пісенна культура завжди була невід'ємною часткою життя українців. Свідченням цього є розмаїття жанрів та тематики народної музичної творчості – думи, історичні пісні, пісні-хроніки і балади, пісні про кохання і родинне життя, колискові, жартівливі, пісні-тапки й приспівки до танців, застольні співи, коломийки, козацькі, рекрутські, чумацькі, пісні про панщину, заробітчанські,

пісні неволі й боротьби, пісні про сирітство, тощо. Можна з упевненістю сказати, що пісні супроводжують людину від народження через усе життя.

Українські композитори-класики вважали народну пісню найкращим засобом художнього виховання підростаючого покоління, тому чимало збірок присвячено саме дітям. Наприклад, збірник М. Лисенка "Молодощі" (1875 р.) є першим значним зібранням українських ігрових пісень і веснянок. На сьогодні популярною, розрахованою на школярів та домашнього відтворення музичних творів, була збірка К.Стеценка "Луна". У 20-ті роки ХХ ст. з'явилося чимало спеціальних збірників: три випуски "Пролісків" Я. Степового, "Дитяча розвага" С. Титаренка, "Гра" (упорядник Р. Вовк), "Дитячі пісні" М. Вериківського, "Весняночка" В. Верховинця, "Слобожанські народні пісні для школи" В. Ступницького, публікації творів М. Леонтовича [6]. Сучасні українські композитори також приділяють чималу увагу дітям, як от: "Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку" М. Гайворонського, "Соловейку маленький: Пісні для дітей" А. Житкевич, В. Кващука, "Музична абетка" Ж. Колодуб та ін.

У дослідженні "Серце віддаю дітям" В. Сухомлинський розглядає методи впливу українських народних пісень, які справляти враження на його вихованців. Народні пісні здійснювали естетично-виховну функцію щодо дітей та їхнього ставлення до природи, сприймання зовнішнього світу, емоційну чутливість. До того ж народна пісня дітям розкриває багатство рідного слово як духовного багатства українського народу [7].

У сензитивний період (розвиток мовлення молодшого шкільного віку), в якому діти особливо сприйнятливі до педагогічно-виховного впливу, у них тільки формується художній смак. Тому бажано, щоб з молодшого віку дитина слухала і виконувала українські народні пісні, це приводить до того, що слухове сприйняття засвоює особливості мелодійності та ритмічності, вони запам'ятовуються, стають близькими, звичними та зрозумілими.

На необхідність застосування елементів творчості у навчально-виховному процесі вказували видатні музиканти-педагоги, зокрема Б. Яворський і Б. Асаф'єв. Для того, щоб показати дітям незвичайний світ музики, Б. Яворський застосовував на заняттях різні види вправ – хоровий спів, диригування, інсценізацію. Як зазначив автор "цінність музичної творчості, не в самій продукції", а в оволодінні музичною мовою" [2, 34].

Музично-виховну діяльність слід спрямовувати на синтез всіх дисциплін естетичного циклу (музика, хореографія, образотворче мистецтво, література). Слід зазначити, що народне мистецтво виробляється в синкретичних формах, де, наприклад, музична інтонація і слово (або музика і рух в танцях, іграх, театралізованих дійствах) поєднуються в одне, тобто – нерозривне та виразне неподільне ціле. Зазначені обставини мають впливати на методику викладання вчителя музики. Так, наприклад, до засвоєння календарно-обрядових пісень повинно входити не тільки вивчення молодшими школярами – мелодії, ритму, характеру, форми, а й літературний текст, поетичність народної мелодії, ритміка руху, міміка та характерні жести.

Для розвитку творчої активності учнів молодшого шкільного віку необхідно застосовувати методи, що стимулювали б зацікавленість дітей до народної творчості: виконання пісень; слухання музики; бесіда; читання казок; спів по нотах; музично-ігрові моменти і ритмічні рухи.

Для формування успішного співу та розвитку голосу необхідно використовувати українську народну пісню “Ой є в лісі калина” в обробці Л.Ревуцького. На матеріалі української народної пісні учні одержують знання не тільки щодо хорового виконання, але і знання з музичної гармонії, набувають навичок розрізняти звуки за висотою, тривалістю, силою звучання, швидкості, руху, співвідношення долей – слабких та сильних.

Під час розучування пісні учні одержують знання та виробляють навички щодо виражальних можливостей музичних методів та способів, навчаються їх розрізняти й аналізувати. Наприклад, розучуючи в другому класі початкової школи колискову “Котику сіренький”, мелодійність якої наспівна, лагідна, необхідно запропонувати учням рухами показати характер музичного твору, уявляючи малу дитину (братика чи сестричку), що засинає.

Оскільки молодші школярі спроможні зосереджувати увагу на нетривалий час (до 10 хв.), протягом уроку потрібно змінювати види роботи: спів, слухання музики почергово з танцювальними рухами, оплесками, поворотами, засвоєння музичної грамоти з хоровим співом. Такий метод дає можливість поглибити емоційне та дидактичне спрямування уроку.

Великого значення щодо формування зацікавленості до української народної творчості мають педагогічні методи та засоби, що дають можливість не тільки емоційно сприймати музику, але й вміти думати про неї. Під час вивчення музичних творів не буде зайвим освоювати з дітьми відповідні рухи українських народних танців: присідання, колупалочка, бігунець, голубці, тиночки, вірьовочки, ритмічний рух по колу під час ведення хороводів, ігрових дійств [2, 354].

Одним з ефективних методів засвоєння матеріалу є звертання до учнів “за допомогою” з метою постановки навчального завдання, що стане у пригоді для створення творчої атмосфери на уроці. Наприклад, перш ніж прослухати український танок “Козачок”, вчитель дає завдання учням – впізнати інструменти, якими виконується музичний твір. Цим самим привертається увага всього класу, а весела, рухлива музика позитивно вплине на емоції в дітей та створить сприятливі умови щодо проведення навчально-виховної бесіди про народні інструменти [3]. Творча атмосфера на занятті покликана розвивати самостійність учнів, що дає можливість кожній дитині виявити здібності, а виконання українських народних пісень дає поштовх на творчу активність.

Провідну роль щодо музичного виховання у початковій школі відіграє хоровий спів, що поєднує в собі два вагомих чинника: слово і музику. Приклад застосування українських народних пісень для набуття вокально-хорових навичок учнів молодших класів: перший та другий роки навчання – вправи, основою яких є народнопісенні твори, що орієнтовані на вироблення дихання співака, високої звукової позиції та м'якого звучання, вироблення навичок виконання музичних творів з різними динамічними відтінками. Для цього слід використовувати пісні "Вербова дощечка", "Як діждемось літа", "Коляд, коляд, колядниця", "Українка я маленька" тощо; третій та четвертий роки навчання – формування здатності до сприйняття та виконання двоголосних музичних творів. На цьому етапі не зайвим буде використовувати вокально-хорові вправи та пісні, в яких голоси, що співають в унісон, начебто розходяться в терцію, а потім знову звучать в унісон.

Під час підготовки до уроків музики й позакласних заходів доцільно добирати українські народні приказки, загадки, вірші надавати їм ритму та мелодійності. Наприклад, для розвитку виконавської дикції необхідно використовувати скоромовки. Доцільним буде для розвитку музичного мислення вчителю запропонувати учням молодших класів різні варіанти виконання каноном однієї й тієї ж мелодії. Наприклад, в українській народній пісні "Галя по садочку ходила" нижній голос може вступати не тільки з другого такту, а й з третього. Вчителю необхідно запропонувати обидва варіанти дітям та дати можливість визначитися та обрати, який з них їм більше до вподоби, а також. можна імпровізувати щодо підголосків до основної мелодії. Бажано засвоювати народні пісні не тільки у виконавській діяльності, а й під час інструментального виконання.

Для успішного опанування мелодій та ритміки українських народних пісень потрібне творче ставлення вчителя до викладання: це й створення "партитур" для класного оркестру, і виконання власних інструментальних варіацій, і підготовка виконавських вправ на матеріалі народних мелодій, і використання можливостей для їхнього інсценування. Слід зазначити, що вивчення й пропаганду пісенного спадку українського народу треба здійснювати не епізодично, а використовувати народнопісенний матеріал в кожному розділі уроку. Виконання та прослуховування разом з учнями українських народних пісень, вчитель прагне зреалізувати один з пріоритетних напрямів педагогічно-музичного виховання – поєднання емоційного та раціонального.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про можливості запровадження музичного фольклору для естетичного виховання учнів молодших класів.

Висновки. Під час навчально-педагогічного процесу естетичному вихованню сприяє викладання всіх навчальних предметів гуманітарного циклу. Ефективність впливу музики характеризується рівнем індивідуального сприйняття духовних цінностей, їх перетворенням у неповторний внутрішній світ суб'єкта, що потребує відповідної підготовки до спілкування з музичними творами. Сьогодні змінюється освітня парадигма: від раціоналізації і прагматизму українська педагогічна думка все більше повертається у бік духовності, її пріоритету перед інтелектуальним у навчанні та вихованні.

Ефективними формами становлення особистості є: уроки музики, заняття хоровим співом, інтегровані уроки музики з українознавством, читання, українською мовою, різними факультативними предметами; різноманітні виховні заходи на фольклорну тематику (конкурси, тематичні вечори, фестивалі, вікторини), так і нові форми роботи: фольклорно-етнографічні експедиції, змагання, вистави, вертепи, фестивалі української пісні і танцю, спеціальні теоретичні і практичні заняття.

Успішне виховання молодших школярів засобами музичної народної творчості залежить від: підготовленості вчителя до музично-виховної роботи в сучасних школах різного типу навчання; усвідомлення вчителем значення народного мистецтва, традицій у житті народу, важливості його використання у духовному вихованні громадян України; правильного добору музичного матеріалу відповідно до теми уроку, виховного заходу; розвитку в учнів зацікавленості до різних форм роботи, пов'язаних з ознайомленням учнів з народним мистецтвом. Україна має давні й багаті національні традиції і звичаї, творче впровадження яких може бути одним із гарантів зміцнення її незалежності, підвищення духовності народу, поліпшення виховання підростаючих поколінь. Щоб ліквідувати розрив у міжпоколінній спадкоємності і духовній наступності, необхідно, щоб учні брали активну практичну участь у відродженні українського фольклору.

Література

1. Апраксина О. Методика музикального воспитания в школе / О. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. –222 с.
2. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика /М. Дмитренко. – К.: Ред. часопису „Народознавство", 2001. – 576 с.
3. Лановик М.Б. Українська усна народна творчість /М. Лановик, З. Лановик. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.
4. Масол Л. Вивчення музики в 1-4 класах / Л. Масол, Ю. Очаровська, Л. Беземчук, Т. Наземнова // Навчально-методичний посібник для вчителів. – Харків, 2003. – 144 с.
5. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі, навч.-метод, посібник / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 216 с.
6. Руснак І. Є. Український фольклор /І. Є. Руснак. – К.: Академія, 2012. – 304 с.
7. Сухомлинський В. Сердце отдаю детям / В. Сухомлинский. – К. Радянська школа, 1988. – 50 с.
8. Філоненко С. О. Усна народна творчість: навч. посібн. / С. О. Філоненко. – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 416 с.
9. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка / В. Д. Шульгіна. -Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 263 с.

References

1. Apraksina, O. A. (1983). Method of musical education in school, Moscow: Enlightenment [in Russian].
2. Dmitrenko, M.K. (2001). Ukrainian folkloristics: history, theory, practice. Revision of the journal "Genesis" [in Ukrainian].
3. Lanovik, M. B., & Lanovik, Z. B. (2006). Ukrainian oral folk art: teach. manual MB Lanovik, ZB Lanovik . K .: Knowledge-Press [in Ukrainian].
4. Masol ,L. Yu. Ocharovsky, L. Bezemchuk, and T. Nazemnova (2003). Studying music in grades 1-4 Educational and methodical manual for teachers. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Rostovskii, O. Ya. [2000]. Methodology of teaching music in elementary school / OY Rostovsky-teaching method. Manual. Ternopil: Navchal'na knyha [in Ukrainian].
6. Rusnak, I. E. (2010). Ukrainian Folklore. K.: Academiya [in Ukrainian].
7. Sukhomlinsky, VA (1980). I give my heart to the children. K.: Radyans'ka shkola [in Ukrainian].
8. Filonenko, S.O. (2008). Oral folk art: Teach. pos K.: Tsentr uchbovoyi literatury [in Ukrainian].
9. Shulgina, V.D. (2008). Ukrainian musical pedagogy. K .: DAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.

УДК 741.5:659.136.7

Медзик Марта Анатоліївна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
martamedzyk@gmail.com

ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ КОМІКСУ В СТВОРЕННІ РЕКЛАМНО-ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ

Мета роботи – розкрити використання у рекламі візуальних засобів коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції, переконати у доцільності їхнього використання шляхом аргументації даного твердження. **Методологія** дослідження базується на комплексному аналізі коміксу як джерела нестандартних візуальних засобів, характерних для нього, та принципів їхнього використання у створенні рекламно-поліграфічної продукції. **Наукова новизна** полягає у розкритті візуальних засобів коміксу як таких, які можливо використовувати у створенні рекламно-поліграфічної продукції, а також аргументації доцільності такого використання та низці практичних рекомендацій застосування візуальних засобів коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції. **Висновки**. Застосування візуальних засобів коміксу здатне внести у створення друкованих зразків реклами цікавість та новизну, які неодмінно привернуть увагу та захоплять потенційного споживача. Отже, варто розвивати такий метод створення об'єктів рекламно-поліграфічної продукції.

Ключові слова: візуальні засоби, комікс, рекламно-поліграфічна продукція, друкована реклама.

Медзик Марта Анатольевна, *студентка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Визуальные средства комикса в создании рекламно-полиграфической продукции

Цель работы – раскрыть использование в рекламе визуальных средств комикса в создании рекламно-полиграфической продукции, убедить в целесообразности их использования путем аргументации данного утверждения. **Методология** исследования базируется на комплексном анализе комикса как источника нестандартных

© Медзик М. А., 2017

Література

1. Апраксина О. Методика музикального воспитания в школе / О. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. –222 с.
2. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика /М. Дмитренко. – К.: Ред. часопису „Народознавство", 2001. – 576 с.
3. Лановик М.Б. Українська усна народна творчість /М. Лановик, З. Лановик. – К.: Знання-Прес, 2006. – 591 с.
4. Масол Л. Вивчення музики в 1-4 класах / Л. Масол, Ю. Очаровська, Л. Беземчук, Т. Наземнова // Навчально-методичний посібник для вчителів. – Харків, 2003. – 144 с.
5. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі, навч.-метод, посібник / О.Я. Ростовський. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 216 с.
6. Руснак І. Є. Український фольклор /І. Є. Руснак. – К.: Академія, 2012. – 304 с.
7. Сухомлинський В. Сердце отдаю детям / В. Сухомлинский. – К. Радянська школа, 1988. – 50 с.
8. Філоненко С. О. Усна народна творчість: навч. посібн. / С. О. Філоненко. – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 416 с.
9. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка / В. Д. Шульгіна. -Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 263 с.

References

1. Apraksina, O. A. (1983). Method of musical education in school, Moscow: Enlightenment [in Russian].
2. Dmitrenko, M.K. (2001). Ukrainian folkloristics: history, theory, practice. Revision of the journal "Genesis" [in Ukrainian].
3. Lanovik, M. B., & Lanovik, Z. B. (2006). Ukrainian oral folk art: teach. manual MB Lanovik, ZB Lanovik . K .: Knowledge-Press [in Ukrainian].
4. Masol ,L. Yu. Ocharovsky, L. Bezemchuk, and T. Nazemnova (2003). Studying music in grades 1-4 Educational and methodical manual for teachers. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Rostovskii, O. Ya. [2000]. Methodology of teaching music in elementary school / OY Rostovsky-teaching method. Manual. Ternopil: Navchal'na knyha [in Ukrainian].
6. Rusnak, I. E. (2010). Ukrainian Folklore. K.: Academiya [in Ukrainian].
7. Sukhomlinsky, VA (1980). I give my heart to the children. K.: Radyans'ka shkola [in Ukrainian].
8. Filonenko, S.O. (2008). Oral folk art: Teach. pos K.: Tsentr uchbovoyi literatury [in Ukrainian].
9. Shulgina, V.D. (2008). Ukrainian musical pedagogy. K .: DAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.

УДК 741.5:659.136.7

Медзик Марта Анатоліївна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
martamedzyk@gmail.com

ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ КОМІКСУ В СТВОРЕННІ РЕКЛАМНО-ПОЛІГРАФІЧНОЇ ПРОДУКЦІЇ

Мета роботи – розкрити використання у рекламі візуальних засобів коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції, переконати у доцільності їхнього використання шляхом аргументації даного твердження. **Методологія** дослідження базується на комплексному аналізі коміксу як джерела нестандартних візуальних засобів, характерних для нього, та принципів їхнього використання у створенні рекламно-поліграфічної продукції. **Наукова новизна** полягає у розкритті візуальних засобів коміксу як таких, які можливо використовувати у створенні рекламно-поліграфічної продукції, а також аргументації доцільності такого використання та низці практичних рекомендацій застосування візуальних засобів коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції. **Висновки**. Застосування візуальних засобів коміксу здатне внести у створення друкованих зразків реклами цікавість та новизну, які неодмінно привернуть увагу та захоплять потенційного споживача. Отже, варто розвивати такий метод створення об'єктів рекламно-поліграфічної продукції.

Ключові слова: візуальні засоби, комікс, рекламно-поліграфічна продукція, друкована реклама.

Медзик Марта Анатольевна, *студентка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Визуальные средства комикса в создании рекламно-полиграфической продукции

Цель работы – раскрыть использование в рекламе визуальных средств комикса в создании рекламно-полиграфической продукции, убедить в целесообразности их использования путем аргументации данного утверждения. **Методология** исследования базируется на комплексном анализе комикса как источника нестандартных

© Медзик М. А., 2017

визуальных средств, характерных для него, и принципов их использования в создании рекламно-полиграфической продукции. **Научная новизна** заключается в раскрытии визуальных средств комикса как таких, которые возможно использовать в создании рекламно-полиграфической продукции, а также аргументации целесообразности такого использования и ряде практических рекомендаций применения визуальных средств комикса в создании рекламно-полиграфической продукции. **Выводы**. Применение визуальных средств комикса способно внести в создание печатных образцов рекламы интерес и новизну, которые непременно привлекут внимание и увлекут потенциального потребителя. Следовательно, стоит развивать такой метод создания объектов рекламно-полиграфической продукции.

Ключевые слова: визуальные средства, комикс, рекламно-полиграфическая продукция, печатная реклама.

Medzyk Marta, *Master's Degree student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Visual means of comics in promotional and printed product design

The purpose of the research article is to discuss the use of visual means of comics in promotional and printed product design and to provide reasons for their viability by means of presenting supportive arguments to prove the thesis given. The research **methodology** is based on the comprehensive analysis of the visual means that are characteristic for the comics as a source of non-standard visual means along with the principles of use of these visual means in promotional and printed product design. The **scientific novelty** of this article lies in the following: it proves that the discussed visual means of the comics can be effectively used in promotional and printed products designs, presents supportive arguments for the viability of their use in promotional and printed products design and gives a brief outline of the practical guidelines for the use of visual means of the comics in promotional and printed products design. **Conclusions**. The use of visual means of the comics is able to enhance the process of designing print advertising samples by making them visually appealing and bringing a spark of originality in order to attract and keep the attention of the potential customer. Therefore, such an approach to designing objects of the promotional and printed production should be further developed.

Keywords: visual means, comics, promotional and printed products, printed advertisement.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі існує широке розмаїття засобів створення рекламно-поліграфічної продукції. Нині, щоб створений об'єкт мав змогу виділитись з-поміж інших та привернути увагу споживача важливо застосовувати незвичні для даної галузі засоби. Одним з таких є застосування візуальних засобів коміксу. Комікси – це набір послідовних картинок, що пов'язані однією історією. Це синтез образотворчого мистецтва та літератури. На жаль, комікс часто сприймається як несерйозний вид графічного мистецтва, мов це просто смішні історії для дітей. Але таке твердження є помилковим, адже комікси також висвітлюють і історії на серйозні або соціальні теми.

Комікси сприяють кращому запам'ятовуванню інформації, адже яскрава візуальна складова привертає увагу та не залишає нікого байдужим. Отже, актуальним є дослідження візуальних засобів у створенні рекламно-поліграфічної продукції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню візуальних засобів коміксу присвячені роботи таких майстрів цього жанру як Скотт МакКлауд, Стен Лі, Крістофер Харт, Девід Челсі та низка інших. Стен Лі, відомий художник-коміксист, який створив таких нині відомих всім героїв Marvel як Людина-павук, Фантастична четвірка, Люди Ікс тощо, написав вкрай корисну книгу "Як малювати комікси?" у якій описує низку аспектів створення коміксу, від теорії кольору, вибору шрифтів та композиції до інструментів, необхідних у роботі та кінцевого створення коміксу [5]. Скотт МакКлауд, американський художник, відомий своєю роботою для DC, а також сценаріями для низки випусків "Супермена", став відомим завдяки своїй просвітницькій діяльності, створивши книги у вигляді коміксів про створення коміксів, зокрема "Сутність коміксу", "Знову винаходимо комікс" та "Створення коміксу". В останній МакКлауд дає характеристику коміксу як виду мистецтва, а також детально описує всі аспекти створення коміксу, зокрема і композиційні особливості, колірне вирішення та підбір шрифтів [6].

Мета дослідження. Охарактеризувати візуальні засоби коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції та аргументувати доцільність їхнього використання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Рекламно-поліграфічна продукція має бути як інформативною, так і візуально привабливою. У створенні якісного продукту задіяно і психологію впливу на споживача, і основи маркетингу, і мистецтво копірайтингу, але ми розглянемо не менш важливий інструмент створення рекламно-поліграфічної продукції, а саме – візуальні засоби у контексті коміксу.

Візуальна частина, зокрема зображення, відіграє головну роль у дизайні рекламно-поліграфічної продукції. Комікси являють собою набір зображень із додаванням тексту, що дає змогу віднести його до потужного графічного об'єкта, головним засобом впливу якого є ілюстративний матеріал.

Зображення у друкованій рекламі виконує роль невербального компонента, який підтверджує вірогідність вербального та краще запам'ятовується. Зображення сприяє підвищенню рівня довіри споживача до реклами, адже люди підсвідомо схильні більше довіряти візуальній інформації [10, 213].

Завдання зображення у рекламно-поліграфічній продукції [1, 15]:

1) привернути увагу споживача;
2) викликати його інтерес;
3) продемонструвати товар або послугу;
4) показати переваги;
5) пояснити рекламний текст;
6) створити візуальний образ, який запам'ятовується.

Отже, зважаючи на вищевикладене, використання коміксу як засобу рекламно-поліграфічної продукції буде доречним, оскільки апелює до споживача здебільшого ілюстративним матеріалом.

У якості зображень комікс також може містити фотоелементи для передачі вірогідного зображення, наприклад, якщо це реклама конкретного товару і важливо показати його таким, яким він є насправді. Фотографії у рекламних повідомленнях використовуються найрізноманітніші: пейзаж, інтер'єр, портрет, репортаж, предметна зйомка тощо [9, 82].

У створенні дизайну рекламно-поліграфічної продукції візуальними засобами коміксу можна також виділити наступні: композиція, шрифт та колір.

Грамотне композиційне вирішення площини здатне значно підвищити ефективність рекламного повідомлення. Створюючи композицію друкованої рекламної продукції важливо враховувати послідовність сприйняття інформації людиною [8, 79]:

1) зліва направо;
2) зверху вниз;
3) діагонально.

У розробці не має бути перевантаження візуальними елементами. Людина здатна сприймати рекламну інформацію як цілісну структуру тоді, коли в ній міститься не більше 5-7 елементів. Якщо людина легко сприймає повідомлення, отже, рекламна продукція є вдалою і виконує свою інформативну функцію [4, 117].

У коміксі рекламне повідомлення викладається за допомогою послідовних зображень, т. зв. кадрів. Саме кадри і утворюють загальну композицію рекламного повідомлення, демонструючи глядачеві або фрагменти чого-небудь, або загальний план. Кадри у коміксі зазвичай розміщуються у рамках, за допомогою форми яких можна створити загальний настрій [6].

Можна зробити висновок, що композицію рекламного повідомлення, створеного у вигляді коміксу не варто перезавантажувати кадрами, на нашу думку, оптимальна кількість кадрів – 5. Окрім того, ілюстрації в кадрах мають бути цілісні та взаємопов'язані між собою, щоб забезпечити комфортне сприйняття, а не хаотичний пошук інформації серед розмаїття елементів.

Принципи композиційного вирішення площини у друкованій рекламній продукції [1, 70-72]:

1) врівноваженість. Збалансованість композиційних елементів, якої можна досягти розташуванням об'єктів відносно вертикальної (відчуття спрямованості вгору), горизонтальної (відчуття стабільності) або діагональної вісей (відчуття динаміки);

2) цілісність. Усі елементи композиції представляють собою єдине ціле, є взаємозалежними та взаємопов'язаними;

3) пропорційність. Дотримання співвідношень розмірів окремих елементів, що сприяє гармонізації композиції;

4) підпорядкованість. Підпорядкування другорядних елементів основним, наприклад, світлого темному, дрібного – великому;

5) акцент. Виділення та домінування основного об'єкта реклами, який буде сприйматись споживачем у першу чергу.

Ми вважаємо, що дані принципи композиції доцільно використовувати і у кадрах коміксу. Розглянемо на прикладі принципу врівноваженості. Якщо один кадр насичений деталями, кілька інших мають бути менш детальними, щоб загальна композиція виглядала збалансованою.

Важливу роль у сприйнятті рекламної інформації на друкованих носіях відіграє шрифтове вирішення. Розташування тексту також має вплив на споживача, наприклад, вертикальне розташування виражає силу та перевагу, але ускладнює сприйняття, а горизонтальне – сприяє комфортному сприйняттю інформації [4, 125]. Текст, який розташовано у квадраті або колі асоціюється у споживача зі стабільністю [7, 65]. Таке розміщення часто використовується у коміксах.

Характер шрифту може надати рекламній продукції певний настрій. Завдяки художньому оформленню тексту споживач має змогу "почути" певні слова або фрази у коміксі. Такий ефект досягається доволі простими засобами. Наприклад, щоб передати крик або гучну фразу, достатньо збільшити кегль шрифту або задати жирне накреслення [6]. Текст, набраний невеликим кеглем навпаки асоціюватиметься із спокійним мовленням. Емоційності також додає використання знаків оклику або питальних знаків [4, 127]. Різноманітні художні ефекти здатні надавати написам особливого "звучання" [6].

Додаткової особливості сприйняттю тексту надають т. зв. "хмарки" у яких розміщуються написи у коміксах. Завдяки різним формам "хмарок" можна передати різне "звучання" тексту. Наприклад, фраза, що промовляється пошепки, розміщується у "хмарці", позначеній пунктиром. Слова, що "вилітають" з гучномовця, розміщуються у електричній "хмарці" тощо [5, 170].

Щоб знати, які саме шрифти використовувати, потрібно розуміти їхні відмінності. Шрифти поділяються на [3, 146]:

1) антикву. Шрифти, впізнаваною особливістю яких є наявність зарубок. Поділяють на антикву старого стилю, перехідного та нового. Старий стиль – шрифти із зарубками, для яких характерним є мінімальний контраст між товстими та тонкими штрихами і заокруглення у переході від основних штрихів букв до зарубок. Перехідний стиль – шрифти з більш витонченими зарубками та виразними основними штрихами. Новий стиль – шрифти із значним контрастом між товстими та тонкими штрихами;

2) рублені (або гротески). Характерна особливість – відсутність зарубок. Зазвичай мають ледь помітну різницю між товстими та тонкими штрихами;

3) брускові (або єгипетські). Мають масивні зарубки, які іноді співпадають за товщиною із основними штрихами;

4) декоративні. Нестандартного вигляду шрифти, призначені здебільшого для заголовків, адже через свою декоративність важко сприймаються у великих блоках тексту;

5) рукописні. Шрифти, які імітують почерк людини.

У коміксах поширення мають саме рукописні шрифти. Адже вони створюють ефект живого написання, який доречно виглядає поруч із намальованими зображеннями та не сперечається з ними [6]. Але варто зазначити, що рукописні шрифти не у всіх випадках будуть доцільними. Необхідно зважати на об’єкт реклами та цільову аудиторію споживачів.

Для заголовків у друкованій рекламній продукції доцільно використовувати акцидентні шрифти (такі, які призначені для виділення інформації). Але варто розглянути відмінності у використанні акцидентних шрифтів залежно від виду друкованої продукції. У журналах або газетах завдання шрифту відділити одну статтю від іншої, а також відобразити її зміст та дух. У рекламних оголошеннях акциденція потрібна, щоб привернути увагу споживача, зацікавити та заохотити до покупки. На білбордах шрифт має зчитуватись одразу, адже водій має кілька секунд, щоб прочитати побачене [3, 84].

Наступний важливий у розробці рекламно-поліграфічної продукції візуальний засіб – це колір.

Поєднання чорного та білого кольорів вважається класичним, адже чорний текст на білому фоні сприймається добре. Звісно, використання ахроматичних кольорів у багатьох випадках є доцільним або єдино можливим, але рекламна друкована продукція з використанням хроматичних кольорів більше запам’ятовується споживачам та привертає їхню увагу [4, 129]. Але варто зазначити, що для написання тексту у коміксах характерним є чорний колір написів, розташованих у білій "хмарці". Хоча не є помилкою застосування інших колірних вирішень, головне – забезпечити читабельність тексту.

Головною умовою використання кольорів у коміксах є їхнє гармонійне поєднання між собою. Виділяють наступні принципи колірної гармонії [8, 123]:

1) монохромну. Це комбінування одного чистого кольору з його світлими і темними відтінками та тонами;

2) протилежну. Це використання будь-яких двох кольорів, що розташовані один навпроти одного на колірному колі. Такі кольори є контрастними між собою, а також доповнюються один одним. Це такі пари кольорів як: червоний-зелений, синій-помаранчевий, жовтий-фіолетовий. Цей принцип доречно використовувати у коміксі для виділення певних об’єктів на малюнку;

3) аналогічну. Це використання будь-яких трьох кольорів, що розташовані поруч на колірному колі. Завдяки своїй схожості такі кольори легко поєднуються;

4) тріадну. Це використання трьох кольорів, що на колірному колі розташовані на рівновіддаленій відстані один від одного;

5) гармонію рівнобедреного трикутника. Це використання будь-якого кольору з кольорами, що розташовані поруч з його додатковим.

Працюючи над колористичним вирішенням, необхідно враховувати особливості сприйняття кольорів у різних частинах світу аби уникнути невірного трактування рекламного повідомлення. Особливо у разі створення продукту, орієнтованого на міжнародний ринок. Семантика одного й того самого кольору може кардинально відрізнятись у різних країнах та культурах. Яскравий приклад – білий колір. У європейців та американців білий колір означає чистоту, в той час, як в Індії білий колір – колір трауру [2, 132].

Застосування різних кольорів здатне викликати різні емоції [7, 65]:

1) червоний – колір енергії, активності та динаміки;

2) жовтий – активізує сприйняття, несе позитивні емоції;
3) помаранчевий – асоціюється із радістю, добробутом та позитивом;
4) золотий – свідчить про елітність та солідність, а також святковість;
5) зелений – колір свіжості, натуральності, здоров'я, врівноважує та заспокоює;
6) синій – колір стабільності, надійності, легкий та чистий;
7) фіолетовий – глибокий колір, асоціюється із загадковістю, містицизмом, екзотикою;
8) білий – колір чистоти, візуально створює відчуття легкості та простору;
9) чорний – у рекламі колір класики, респектабельності, вишуканості.

У виборі колірної гами для коміксу важливо враховувати низку аспектів, таких як: настрій ілюстрацій, місце, де відбуваються дії, час доби, пора року, погодні умови. Наприклад, якщо дії відбуваються вночі, то доцільно буде застосувати бліді та холодні кольори [5, 188].

Також, кольори кожного кадру мають виглядати цілісно між собою, щоб створити відчуття єдності у сприйнятті рекламного повідомлення у цілому [5, 192].

Висновки. Використання візуальних засобів коміксу у створенні рекламно-поліграфічної продукції сприяє розробці такого графічного об'єкта, що привертає увагу споживачів та запам'ятовується, викликаючи бажання переглянути рекламно-поліграфічний зразок ще раз, а також придбати товар чи послугу, яка рекламується або вникнути у суть проблеми, якщо поліграфічну продукцію присвячено соціальній рекламі. Візуальні засоби коміксу є цікавими та нестандартними, а тому мають переваги у використанні, забезпечуючи помітність друкованої реклами серед численних рекламних об'єктів, що вже існують.

Література

1. Аксенова К.А. Реклама и рекламная деятельность: конспект лекций / К.А. Аксенова. – М.: Приор-издат, 2005. – 96 с.

2. Голомбински К., Хаген Р. Добавь воздуха! Основы визуального дизайна для графики, веб и мультимедиа / К. Голомбински, Р. Хаген. – СПб.: Питер, 2013. – 272 с.

3. Крейг Дж., Скала И. Шрифт и дизайн. Современная типографика / Дж. Крейг, И. Скала; пер. с англ. А. Литвинов, Л. Родионова. – СПб.: Питер, 2016. – 176 с.

4. Курушин В.Д. Дизайн и реклама / В.Д. Курушин. – М.: ДМК Пресс, 2006. – 272 с.

5. Ли С. Как рисовать комиксы / С.Ли. М.: Эксмо, 2012. – 224 с.

6. МакКлауд С. Создание комикса [Электронный ресурс]/ С. МакКлауд. – Режим доступа: www.comicstheory.ru.

7. Нечитайло А.А. Рекламная деятельность издательства [Текст]: учеб. / А.А. Нечитайло, Т.Ю. Депцова. – Самара: Изд-во Самар. гос.аэрокосм. ун-та, 2012. – 180 с.

8. Овчинникова Р.Ю. Дизайн в рекламе. Основы графического проектирования: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 070601 "Дизайн", 032401 "Реклама" / Р.Ю. Овчинникова; под. ред. Л.М. Дмитриевой. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – 239 с.

9. Скопин А.А. Разработка и технологии производства рекламного продукта: учебно-методическое пособие /А.А. Скопин. – Ярославль: Ремдер, 2009. – 118 с.

10. Ткаченко О.М. Специфика визуального исполнения рекламного сообщения / О.М. Ткаченко, С.С. Марочкина // Омский научный вестник. –2013. – № 1 (115). – С. 212-214.

References

1. Aksenova, K.A. (2005). Advertisement and Advertising Activity. Moscow: Prior-izdat [in Russian];

2. Golombinski, K., & Hagen, R. (2013). White Space is Not Your Enemy: A Beginner's Guide to Communicating Visually through Graphic, Web and Multimedia Design. Saint-Petersburg: Piter [in Russian];

3. Craig, J., & Scala, I. (2016). Designing with Type. The Essential Guide to Typography. (A. Litvinov, L. Rodionova, Trans). Saint-Petersburg: Piter [in Russian];

4. Kurushin, V.D. (2006). Design and Advertisement. Moscow: DMK Press [in Russian];

5. Lee, S. (2012). How to Draw Comics the Marvel Way. Moscow: Eksmo [in Russian];

6. McCloud, S. Making comics. Retrieved from: www.comicstheory.ru [in Russian];

7. Nechitaylo, A.A., & Deptsova T.Yu. (2012). Advertising Activity of the Publishing. Samara: Izd-vo Samara gos.aerokosm. un-ta [in Russian];

8. Ovchinnikova, R.Yu. (2012). Design in Advertising. The Basics of Graphic Design. L.M. Dmitrieva (Ed.). Moscow: YUNITI-DANA [in Russian];

9. Skopin, A.A. (2009). Development and Technology of Making Advertising Production. Yaroslavl: Remder [in Russian];

10. Tkachenko, O.M., & Marochkina S.S. (2013). Specifity of Visual Implementation of the Advertising Message. Omskiy nauchnyy vestnik, 1 (115), 212-214 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.10.2017 р.

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Маркова Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової

РЕЦЕНЗІЯ
на монографічне дослідження О. С. Афоніної
"Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві"

Дослідження О. Афоніної "Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві" розкриває актуальні проблеми сучасного мистецтва, оскільки твори постмодернізму рясніють переінтерпретаціями, переінакшенням, перегравнням класичних сюжетів, музичних тем, відомих образів. Сучасне мистецтво стало своєрідним "розчаклуванням світу" (М. Вебер) або розкодуванням змісту художніх творів. Період найінтенсивніших експериментів і пошуків західних митців у різних видах мистецтва припадав на ХХ ст. Однак й досі механізми "подвійного кодування" в мистецтві з використанням культурних кодів не отримали належного дослідження

Так чи інакше, послідовне культургерменевтичне виявлення кодів культури у новому контексті тісно пов’язане з системою сприйняття цих семіотичних відносин або так званим феноменом "подвійного кодування" у мистецькому образотворенні. Актуальність дослідження О. Афоніної полягає у спробі простежити еволюцію феноменів коду і процесу кодування, зокрема подвійного, від ранніх форм духовної культури і до їхньої унікальної трансформації в умовах пост-постмодернізму на прикладах з різних видів мистецтва.

У першому методологічному розділі монографії сконцентровані праці вчених з некласичної філософії, культурології, мистецтвознавства (Ж. Бодрійяр, В. Декомб, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістєва, Ж. Лакан, С. Лангер, К. Леві-Строс, Ж. Ліотар, Я. Мукаржовський, Ф. Ніцше, Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, А. Усманова, М. Фуко, Ф. Шлейєрмахер, У. Еко, Л. Ельмслев), які дали змогу здійснити аналіз коду і "подвійного кодування" у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму, психоаналізу, культурологічної герменевтики і постмодернізму. Автором монографії обґрунтовано семіотичні традиції культурного коду, вираженого певною сталою структурою, та розуміння феномена "подвійного кодування" в історії духовної культури.

Друга глава монографії О. Афоніної зосереджена на розгляді коду (знаку, символу), починаючи від його генезису, з подальшим вивченням як основи семіотики творчості. Закріплюючись у міфопоетиці, фольклорі та релігії, а також образно втілюючись через "подвійне кодування" у різних видах мистецтва, потрапляючи у нові умови і соціокультурні контексти, культурний код зберігає свій основний зміст: код – текст – контекст – мова – історія, складаючи діалектичний процес безперервного культурно-історичного руху, який творить культуру.

Різні види мистецтва, включаючи мистецтво постмодернізму, ґрунтуються на умовних знаках (наприклад, рухах у хореографії), символах у образотворчому мистецтві, симулякрах, позначеннях, образах, моделях побудови тексту, для розуміння яких використовуються положення про культурно-історичну незмінність коду. Цьому присвячена третя глава монографії О. Афоніної, в якій виокремлені основні концепти "подвійного кодування" (цитата, алюзія, ремінісценція, контамінація, конотація, пастіш) у музичному, образотворчому, хореографічному мистецтві.

Видовим специфікаціям "подвійного кодування" в постмодерністській творчості сучасних митців присвячена четверта глава монографії О. Афоніної. Виявляючи невизначеність і фрагментарність драматургічного розвитку, відмову від класико-романтичних традицій, втрату змістової глибини, гібридизацію жанрів, образів – культурних кодів у діалозі, грі, іронічному прочитанні із використанням цитат (алюзій, ремінісценцій), у монографії обґрунтовується текстотворча функція феномена "подвійного кодування", особливо як постмодерністичного образотворення в мистецтві. На основі аналізу

матеріалів з музичного, образотворчого, хореографічного мистецтв пояснюється специфіка кодомовного мистецтва через концепти-епістеми: "дискурс", "дискурсивна практика", "дискурсивні події", "архів" (М. Фуко); "семіотичну структура" (Р. Якобсон та У. Еко); "лейбл, лабіринт" (У. Еко); "фонологію – мову" (Празький лінгвістичний гурток, Чеська семіотична школа, Я. Мукаржовський); "міф" (К. Леві-Строс); "інтонацію" (Б. Асаф'єв), "комунікативні архетипи, музичні лейбли" (Д. Кірнарська).

Дослідження О. С. Афоніної відзначено незаперечною новизною, масштабністю задуму, переконливістю концепції, бездоганною логікою побудови та вагомістю отриманих результатів, що представляє практичну цінність рецензованої монографії.

Література

1. Афоніна О. С. Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві: монографія / О. Афоніна. – К.: НАКККіМ, 2017. – 314 с.

Гончарова Олена Миколаївна
доктор культурології, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Ж.З. Денисюк
"Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі"

Монографія Ж. З. Денисюк присвячена висвітленню проблематики функціонування аксіосфери сучасного суспільства в умовах трансформаційних змін. Актуальність рецензованої праці зумовлена підвищенням ролі комунікативних технологій і практик у сучасних суспільствах, які фокусують низку ключових проблем функціонування суспільної свідомості, взаємодії матеріального й духовного компонентів, формування ціннісно-світоглядних орієнтирів людини.

Проблемне поле дослідження поєднує теоретичні здобутки культурології, фольклорного дискурсу, теорії масових комунікацій, що дало змогу авторці застосувати цілісний культурологічний підхід до осмислення взаємовпливів та трансформаційних змін аксіосфери, репрезентації ціннісно-смислових значень та ідеалів соціуму в культурному просторі через тексти постфольклору, які зародилися в інтернет-просторі.

Загальна стратегія дослідження розгортається через застосування методів дослідження – системного, культурологічного, семіотичного, аксіологічного, що дало змогу дослідити феномен постфольклору як культурну та комунікативну практику сучасності, розкрити характер ігрового та карнавалізованого креативу, виявити сутнісні змісти його конотацій та ціннісно-смислових домінант, детермінованих комунікативними практиками інтернету.

Наукова новизна монографії Ж. З. Денисюк полягає у розкритті значення комунікації та творів постфольклорного типу в системі ціннісних орієнтирів сучасного світу та визначенні місця людини в ньому.

Практична значимість монографії полягає у можливості широкого застосування матеріалів дослідження культурологами, мистецтвознавцями, соціологами з метою більш поглибленого вивчення функціонування аксіосфери сучасного суспільства та проблематики, пов'язаної з питаннями її аномії та фрагментації, а також в освітньому процесі, а також у розробці лекційних курсів, посібників і підручників із культурології, теорії та історії культури, соціології культури і под. та низки відповідних спецкурсів.

Отже, монографія Ж. З. Денисюк є цілісним завершеним і оригінальним дослідженням, яке є вагомим внеском до культурологічного дискурсу та може бути рекомендована до друку.

Література

1. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі. Київ: НАКККіМ, 2017. 384 с.: кольор. вкл.

матеріалів з музичного, образотворчого, хореографічного мистецтв пояснюється специфіка кодомовного мистецтва через концепти-епістеми: "дискурс", "дискурсивна практика", "дискурсивні події", "архів" (М. Фуко); "семіотичну структура" (Р. Якобсон та У. Еко); "лейбл, лабіринт" (У. Еко); "фонологію – мову" (Празький лінгвістичний гурток, Чеська семіотична школа, Я. Мукаржовський); "міф" (К. Леві-Строс); "інтонацію" (Б. Асаф'єв), "комунікативні архетипи, музичні лейбли" (Д. Кірнарська).

Дослідження О. С. Афоніної відзначено незаперечною новизною, масштабністю задуму, переконливістю концепції, бездоганною логікою побудови та вагомістю отриманих результатів, що представляє практичну цінність рецензованої монографії.

Література

1. Афоніна О. С. Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві: монографія / О. Афоніна. – К.: НАКККіМ, 2017. – 314 с.

Гончарова Олена Миколаївна
доктор культурології, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Ж.З. Денисюк
"Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі"

Монографія Ж. З. Денисюк присвячена висвітленню проблематики функціонування аксіосфери сучасного суспільства в умовах трансформаційних змін. Актуальність рецензованої праці зумовлена підвищенням ролі комунікативних технологій і практик у сучасних суспільствах, які фокусують низку ключових проблем функціонування суспільної свідомості, взаємодії матеріального й духовного компонентів, формування ціннісно-світоглядних орієнтирів людини.

Проблемне поле дослідження поєднує теоретичні здобутки культурології, фольклорного дискурсу, теорії масових комунікацій, що дало змогу авторці застосувати цілісний культурологічний підхід до осмислення взаємовпливів та трансформаційних змін аксіосфери, репрезентації ціннісно-смислових значень та ідеалів соціуму в культурному просторі через тексти постфольклору, які зародилися в інтернет-просторі.

Загальна стратегія дослідження розгортається через застосування методів дослідження – системного, культурологічного, семіотичного, аксіологічного, що дало змогу дослідити феномен постфольклору як культурну та комунікативну практику сучасності, розкрити характер ігрового та карнавалізованого креативу, виявити сутнісні змісти його конотацій та ціннісно-смислових домінант, детермінованих комунікативними практиками інтернету.

Наукова новизна монографії Ж. З. Денисюк полягає у розкритті значення комунікації та творів постфольклорного типу в системі ціннісних орієнтирів сучасного світу та визначенні місця людини в ньому.

Практична значимість монографії полягає у можливості широкого застосування матеріалів дослідження культурологами, мистецтвознавцями, соціологами з метою більш поглибленого вивчення функціонування аксіосфери сучасного суспільства та проблематики, пов'язаної з питаннями її аномії та фрагментації, а також в освітньому процесі, а також у розробці лекційних курсів, посібників і підручників із культурології, теорії та історії культури, соціології культури і под. та низки відповідних спецкурсів.

Отже, монографія Ж. З. Денисюк є цілісним завершеним і оригінальним дослідженням, яке є вагомим внеском до культурологічного дискурсу та може бути рекомендована до друку.

Література

1. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі. Київ: НАКККіМ, 2017. 384 с.: кольор. вкл.

Ковальчук Наталія Дмитрівна
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії
Київського університету
ім. Бориса Грінченка
n.kovalchuk@kubg.edu.ua

САКРАЛЬНИЙ СВІТ СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСЕННОСТІ: рецензія на монографію О. Л. Зосім "Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір"

В умовах українського ренесансу музикознавство приділяє дедалі більше уваги тим жанрам музичного мистецтва, які раніше вважалися недостатньо "вагомими" в історії світової музичної культури. Серед них особливе місце посідає духовна пісня, яка перебуває у підвалинах української ментальності й процесу українського етногенезу, пік розвитку якої (як і усієї східнослов'янської духовної пісенності) припадає на добу бароко.

Монографія О. Л. Зосім [1] є комплексним і системним дослідженням, яке розглядає східнослов'янську духовно-пісенну традицію в історичній динаміці від XVI до XXI ст. Авторка обирає кілька аспектів, першим з яких стає структура книг з духовними піснями. Дослідниця детально висвітлює еволюцію католицьких і протестантських канціоналів та пісенників XV–XX ст., вказує на основні етапи їх структурування. У праці введено поняття "пісенник комплексного типу", яким окреслено співацьку книгу для мирянина, призначену для використання на богослужінні та у повсякденному житті. Так у ній символічно поєднуються сакральний вимір літургії і сакралізований вимір повсякденного буття християнина. Це стало можливим завдяки зміні парадигми сакрального у Новий час, яке знаменується посиленням антропоцентричного чинника, що дає підстави говорити про людиновимірність феномена сакрального цього періоду. На тлі визначених типів європейських співацьких книг для мирян у монографії розглянуто структуру східнослов'янських пісенників усіх чотирьох християнських конфесій – православної, греко-католицької (унійної), римо-католицької, протестантських. Цей аналіз дає змогу прослідкувати еволюцію співаника у напрямі до книги універсального типу.

Другим аспектом дослідження східнослов'янської духовно-пісенної традиції стає взаємозв'язок сакральних текстів (Св. Письмо, церковна гімнографія) з текстами духовних пісень. Надзвичайно повно й широко представлені псалтирні пісенні парафрази. На прикладі репертуару, створеного на основі поетичних переспівів псалтирних і біблійних текстів, вдало продемонстровано відмінність національних гілок східнослов'янської духовної пісенності. Наприклад, для російської традиції значимими є віршовані парафрази на тексти біблійних книг, тоді як в українській біблійні пісні взагалі відсутні. Не менш цікавим є аналіз зв'язків пісенних текстів з церковною гімнографією. Ця проблематика мало висвітлювалася в українській науці, а тому є важливою та актуальною. Необхідно відмітити розмаїття підходів дослідниці до рецепції сакральних гімнографічних текстів і мелодій у східнослов'янському духовно-пісенному репертуарі. В монографії ширше представлений період XVII – XVIII ст., але не менш показовими є зразки XIX – XX ст., які демонструють відмінності залучення сакральних текстів у пісенні в барокову добу та Новітній час.

У монографії розгляд духовної пісенності здійснюється не лише в контексті церковної, а й фольклорної традиції. Дослідниця порушує питання співіснування у фольклорі двох типів сакральності – дохристиянського та християнського. Важливим здобутком праці є виокремлення трьох типів пісень – фольклорних релігійних церковних, фольклорних релігійних обрядових та фольклорних релігійних побутових, які репрезентують різні типи сакральності. Авторка монографії пропонує свій підхід і до розгляду популярної культури, слушно наголошуючи, що розважальна функція не є для неї базовою. Засоби популяризації духовних пісень та способи функціонування творів духовного змісту в Новий час мало чим відрізняються від світських, а тому розгляд духовної пісенності як частини популярної культури є цілком коректним.

Важливим є й висвітлення авторкою східнослов'янської духовно-пісенної традиції в національних вимірах. Останній розділ містить три нариси, в яких представлено еволюцію кожної з її національних гілок – української, білоруської, російської. Незважаючи на те, що монографічне дослідження є україноцентричним, історичні дискурси білоруської та російської пісенності допомагають відтворити цілісну картину розвитку східнослов'янської духовно-пісенної традиції.

Обраний ракурс дослідження передбачає оперування методами комплексу наук – культурології, мистецтвознавства, історії, філології, літургіки. Відмітимо і наявність широкої джерельної бази, яка

включає великий за обсягом корпус рукописних та друкованих пісенників. Об'єктивність висновків є результатом опрацювання матеріалів, що походять з різних регіонів, у тому числі з теренів Білорусі, Росії, країн Європи та Америки, створених у період з XVI до XXI ст.

Монографія представляє інтерес для культурологів, дослідників сакрального мистецтва, музикознавців-медієвістів та тих, хто вивчає сучасну християнську музику. Вона також може зацікавити фольклористів, філологів, літургістів, дослідників популярної музичної культури.

Література

1. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір / О. Л. Зосім. – Київ: НАКККіМ, 2017. – 328 с.