

Просандєєва Людмила Євгеніївна
доктор психологічних наук, професор,
завідувач кафедри психології
Київського національного університету
культури і мистецтв
lusiana73@bigmir.net

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Мета публікації пов'язана із визначенням специфіки культурної компаративістики у сучасному освітньому просторі, розкриттям сутності порівняльного методу в контексті освоєння сучасних культурних реалій. **Методологія** полягає у поєднанні методів систематизації і зіставленні різних поглядів на проблему (компаративний аналіз) та методу моделювання, який уможливило екстраполяцію прикладного потенціалу культурної компаративістики в освітній простір. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про культурну компаративістику як галузь наукових знань і навчальну дисципліну. **Висновки.** Доведено, що теоретичними джерелами культурної компаративістики є філософські концепції.

Ключові слова: культурна компаративістика, культурологія, міжкультурні відмінності, порівняльний метод, зіставлення, аналогія, типологія, культурні універсали, культурні генотипи, культурна дифузія.

Просандеева Людмила Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, заведующая кафедрой психологии Киевского национального университета культуры и искусств

Актуальные проблемы культурной компаративистики

Цель работы связана с определением специфики культурной компаративистики в современном образовательном пространстве, раскрытием сущности сравнительного метода в контексте современных культурных реалий. **Методология** исследования заключается в объединении методов систематизации и сопоставления различных взглядов на проблему (компаративный анализ) и метода моделирования, который дает возможность экстраполяции прикладного потенциала культурной компаративистики в образовательном пространстве. **Научная новизна** работы содержится в расширении представлений про культурную компаративистику как область научных знаний и учебную дисциплину. **Выводы.** Доказано, что теоретическими источниками культурной компаративистики являются философские концепции.

Ключевые слова: культурная компаративистика, культурология, межкультурные отличия, сравнительный метод, сопоставление, аналогия, типология, культурные универсалии, культурные генотипы, культурная диффузия.

Prosandeeva Lyudmila, doctor of psychology, professor Head of the Department of Psychology Kyiv National University Culture and Arts

Actual problems of cultural comparative studies

The purpose of the article is related to the definition of the specificity of comparative cultural studies in the modern educational space, the disclosure of the essence of the comparative method in the context of the development of contemporary cultural realities. **The methodology** consists in the combination of the purposes of systematization and comparison of different views on the problem (comparative analysis) and the method of modeling, which enables extrapolation of the applied potential of comparative cultural studies into the educational space. **The scientific novelty** of the work is to broaden the notions of the cultural relative as a branch of scientific knowledge and discipline. **Conclusions.** It is proved that the philosophical concepts are the theoretical sources of cultural comparative.

Key words: comparative cultural studies, cultural studies, intercultural differences, comparative method, comparison, analogy, typology, cultural universals, cultural genotypes, cultural diffusion.

Постановка проблеми. Сучасне українське суспільство перебуває у вирії культурних, економічних та політичних перетворень, які своєю стрімкістю і хаотичністю, безумовно впливають на становлення молодого покоління нашої держави. Індустріалізація, урбанізація, інтенсивний розвиток технологій позначаються на якості життя людини в цілому. Процес ідентифікації особистості супроводжується проєктуванням і побудовою духовного середовища, що сприяє просуванню молодого людини до своїх ціннісних орієнтирів та творчій самореалізації. Створення власної реальності відбувається паралельно із самоствердженням особистості в соціокультурному просторі власного часу. Ідеальні закони культури передбачають формування особливого оточення, сприятливого для зростання та ідентифікації особистості. Актуалізуючи значущість культурної екології як важливої програми духовного оздоровлення суспільства Д. С. Лихачов підкреслював, що "збереження культурного середовища – завдання не менш важливе, ніж збереження навколишньої природи. Культурне середовище необхідне людині для духовного, морального життя, її прихильності до рідного міста, для її соціалізації" (Лихачев 1989).

Культурна компаративістика як найсучасніший напрям розвитку культурології покликана допомогти входженню індивіда в полікультурний простір і пошуку власної моделі духовності. Засвоєння культурологічних знань, комунікативних вмінь і рефлексивних здібностей дозволяють молодій людині об'єктивно сприймати культурну реальність та ефективно з нею взаємодіяти.

Сьогодні суспільству потрібна інформована і компетентна особистість, яка спроможна приймати самостійні рішення і нести відповідальність за власні вчинки. Саме тому компетентно орієнтований підхід до освіти став новим концептуальним орієнтиром для української освітньої системи вищої школи, оскільки він передбачає формування вміння вирішувати життєво важливі проблеми на основі набутих знань.

Процес радикальної перебудови системи освіти, передбачає, насамперед, оволодіння такими теоретичними знаннями, які б розвивали у молоді основи культурної свідомості, мислення (рефлексії, планування, аналізу). Відтак, отримуючи вищу освіту, молода людина здійснює специфічну культуротворчу діяльність з оволодіння знаннями та вміннями, у неї складається особливе (теоретичне) ставлення до соціуму та власного внутрішнього світу.

Дана тема є надзвичайно актуальною у контексті останніх рішень МОН щодо визначення нового переліку дисциплін гуманітарного циклу, обов'язкових для засвоєння студентами вищої школи. Так, відповідно до вимог освітніх стандартів постає необхідність введення в навчальний процес альтернативних сучасних культурологічних дисципліни, зокрема, культурної компаративістики. Ці зміни зумовлюють потребу подальшого удосконалення моделей навчання у вищій школі, що вимагає ознайомлення студентства з культурою України та Світу на якісно новій основі. Отже, ідея осучаснення системи викладання культурологічних дисциплін є сьогодні провідною для вишів.

Реалізація окреслених завдань неможлива без поглибленого науково-культурологічного опрацювання проблем типології культури, уніфікації культури, мультикультуралізму, порівняльного аналізу культурних регіонів, Сходу і Заходу, співставлення масової, народної та елітарної культур.

Таким чином, можна констатувати, що проблематика культурної компаративістики недостатньо розроблялася в контексті культурології, поза увагою дослідників залишилися важливі аспекти культурної компаративістики як галузі наукового знання та навчальної дисципліни, не обґрунтовано цілісної досліджуваної парадигми, не визначено практичних шляхів оптимізації її викладання у вищій школі. Тож, соціально-культурна значущість теоретичного вивчення актуальних проблем культурної компаративістики є беззаперечною.

Мета наукової розвідки пов'язана із визначенням специфіки культурної компаративістики у сучасному освітньому просторі, розкриття сутності порівняльного методу у контексті освоєння сучасних культурних реалій.

Аналіз наукових джерел продемонстрував складність системного історіографічного огляду компаративних досліджень культури, що пояснюється невідповідністю наук про культуру в західній і пострадянській традиціях, а також полісемантичністю самого поняття культури.

Відтак, історичний екскурс сприяв вивченню процесу формування культурної компаративістики як провідної досліджуваної методології, що охоплював наступні етапи:

1. Еволюція компаративістики в контексті становлення порівняльного методу як засобу пізнання в період античності (Сократ, Платон, Аристотель);
2. Теоретичні передумови розвитку класичної парадигми компаративних досліджень культури у XVIII–XIX ст.: лінгвістичні пошуки, історико-археологічні відкриття, досвід європейського просвітництва, розвиток соціокультурної антропології (І. Гердер, Р. Гюнтер, Ф. де Соссюр);
3. Ствердження порівняльно-історичної і етнографічної моделі дослідження, які систематично реалізовувалися у вивченні давніх і сучасних мов, етнографічних реалій і художньої творчості, міфології, релігії, антропологічних та історико-культурних артефактів як індивідуалізованих семіотичних втілень творчої діяльності різних народів і епох у XIX – середині XX століття (М. Еліаде, М. Бубер);
4. Становлення компаративістики у XX столітті (О. Шпенглер, П. Сорокін, А. Радкліф-Браун, С. Меньшиков, А. Печчеї, Т. Парсонс, М. Фуко, Ж. Лакон, Леві-Стросс, К. Апель).
5. Формування інтегративної моделі дослідження культури, що дозволяє здійснити цілісну рефлексію культурного різноманіття на початку XXI століття (В. Щученко, О. Павильч, О. Борзова, О. Колесніков).

Виклад основного матеріалу. Сьогодні культурна компаративістика стала стрімко розвиватися у відповідь на потреби світового співтовариства у створенні сучасної всезагальної картини світу та визначення тенденцій її провідних змін.

Проведений аналіз наукових джерел за окресленою проблематикою дозволив встановити, що поняття компаративістика (від лат. *comparativus* – порівняльний) вивчалось зарубіжними вченими

переважно у контексті філософських досліджень і застосовується в таких розповсюджених термінологічних аналогах, як філософська компаративістика, компаративна (порівняльна) культурологія, що вирізняються багатозначністю свого використання. Компаративістика розуміється як сукупність порівняльних методів в різноманітних галузях гуманітарного знання (літературознавство, правознавство, мовознавство, історія, релігієзнавство). Так, наприклад, за визначенням Р.Гром'яка, Ю.Коваліва компаративістика – це "порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу)" [16].

У сучасній культурології термін культурна компаративістика розуміється вченими як галузь (направлення) порівняльних досліджень в культурі та характеризує методологічний комплекс, що охоплює сукупність досліджуваних підходів, які доповнюють компаративний метод (Павильч 2015). Отже, культурна компаративістика як новітня парадигма дослідження культури інтегрує в собі різнобічний науковий досвід. Відтак, філософська, соціальна, гуманітарна і культурологічна традиції компаративних досліджень дозволяють конструювати і репрезентувати інтегративну модель культурної компаративістики в цілому.

На думку української вченої О. Бровко, компаративна лінія забезпечує порівняння культурних явищ і фактів, що належать різним географічним регіонам, встановлення зв'язків між українською, світовою культурою і культурами національних меншин, розгляд традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів у різних культурах, співставлення оригінальних витворів мистецтва і культури, увиразнення особливостей української культури на основі світової, демонстрацію багатства і невичерпних виховних можливостей української культури [7].

Як зазначають зарубіжні вчені О.Флієр, О.Хамідов, культурна компаративістика ставить за мету вивчення культурних явищ (наприклад, жанру і стилю) через вихід за межі окремого національного мистецтва. Зіставляючи таким чином національні традиції, культурна компаративістика прагне глибше пізнати як їхні спільні та самотні риси, так і закономірності світового культурного процесу, проектує їх відтак на широкі мистецькі, культурні, історичні, ідеологічні, етнічні контексти минулості і сучасності [24, 25].

На відміну від філософської компаративістики, оригінальність культурної компаративістики як нової наукової галузі полягає у тому, що досліджуване поле культурної моделі доцільно ототожнювати з міжкультурним дискурсом. Це, в свою чергу, зумовлюється співставленням різнобічних реалій соціокультурної дійсності та культурних цілісностей (цивілізаційних комплексів, історичних, регіональних, етнонаціональних, конфесійних типів культури). Разом з тим, обґрунтування статусу компаративістики в сучасній культурології передбачає вивчення процесу становлення порівняльного методу, історичну періодизацію його розвитку, змістовну систематизацію, вияв причин та умов подальшої трансформації. По суті, теоретичні засади культурної компаративістики як галузі наукового знання складають загальнонаукові, філософські, соціально-гуманітарні поняття і категорії, що визначають логічну послідовність, цільові установки та очікувані результати порівняльного аналізу феноменів культури. Серед них виділимо наступні: порівняння, співставлення, схожість, аналогія, типологія, класифікація, міжкультурні відмінності детермінанти відмінностей, культурні кордони, універсалії культури, культурні генотипи, культурна дифузія, запозичення [11, 18, 21].

Водночас методологічну основу культурної компаративістики складають такі фундаментальні проблеми, як: онтологічна сутність і логіка порівняння, структура и типологія порівняльного аналізу, типологія порівняльного аналізу, філософська рефлексія та змістова інтерпретація схожості, аналогій та відмінностей [14, 21].

Проте у площині культурологічної науки, зведення культурної компаративістики лише до застосування порівняльного методу в наукових пошуках значно обмежує уявлення про сутність компаративного підходу в цілому, оскільки порівняльний метод не виключає паралельного використання додаткових методологічних ресурсів і складає основу провідних досліджень культури.

Зазначимо, що реконструкція джерел та історичних форм розвитку компаративного знання стає можливою, насамперед, завдяки вивченню текстуальних артефактів (Д. Наливайко, В. Моренець, В. Агеева, Л. Грицик, М.Ільницький, Т. Гундорова, Т. Бовсунівська, В. Будний).

Однією з проблем культурної компаративістики є також відсутність її концептуальної репрезентації в культурології, що пояснюється протиріччям між соціальною затребуваністю порівняльних досліджень культури, з одного боку, та недостатністю системного узагальнення компаративних практик, – з іншого. Разом з тим саме від цього залежить розвиток фундаментальної теорії культури й збагачення її понятійно-категоріального апарату.

Ураховуючи те, що у сучасній культурології розвиваються насамперед порівняльні дослідження історико-культурного, етнокультурного країнознавчого характеру, в той час як теоретичні

аспекти компаративістики залишаються менше дослідженими, ми вважаємо це причинами одномірного і занадто вузького розуміння її статусу. Дослідження зарубіжних вчених також відображають різнобічне й суперечливе розуміння культурної компаративістики. Деякі автори зводять уявлення про культурну компаративістику до осмислення історії культурологічної думки на підставі викладу динаміки розвитку культури з давніх часів по сьогодення.

Аналітичне вивчення проблематики культурної компаративістики показало, що системному обґрунтуванню теоретико-методологічного статусу компаративістики в культурології сьогодні присвячені лише поодинокі спеціальні дослідження, в яких розкриваються проблемні, змістовні і методологічні аспекти компаративістики, обґрунтовується теоретико-методологічний і прикладний потенціал компаративного підходу, співвідносяться культурні феномени у суміжних галузях наукового знання [21, 22]

Отже, проблематика культурної компаративістики знайшла своє відображення в працях вітчизняних і зарубіжних вчених, які можна класифікувати за наступними напрямками:

1. Порівняльна інтерпретація окремих аспектів, видів, форм культури, цивілізацій і культурно-історичних епох, сучасних локальних і конфесійних типів культури; порівняльний аналіз наративних текстів і співставлення інваріантів культурних універсалій (Апель 2001; Борзова 2013; Вельденфльс 1994; Никифорова, Рудакова 2011)

2. Теоретична репрезентація цивілізаційної компаративістики і культурної семіотики, порівняльна інтерпретація символічного різноманіття культури та ідентичності в полікультурному середовищі [19]

3. Концептуальний аналіз проблем міжкультурної взаємодії та діалогу культур, розробка засад комунікативної культури і вияв інтегративного потенціалу соціокультурних компетенцій особистості (Колесников 2003, 2004).

4. Рефлексія міжкультурних відмінностей і вияв їх детермінант, дослідження природи і генезису бінарних аспектів культури, осмислення їх в конкретних історичних контекстах. Порівняння історичних форм рефлексії та сприйняття екстернальної культури [8].

Узагальнюючи ці характеристики, варто зазначити, що у науці немає чіткого розуміння проблематики культурної компаративістики. В аналізі поглядів вчених на феномен культурної компаративістики звертає на себе увагу факт неоднозначного сприйняття її модальності. З одного боку, деякі автори розглядають її в контексті міжкультурного дискурсу та проєкції інтерактивних процесів соціокультурної динаміки в синхронічному та діахронічному аспектах, з іншого вони ж вбачають у ній можливості системного дослідження мультикультурної константи, представлені культурним різноманіттям в просторово-часових детермінантах. При цьому науковцями підкреслюється, що цілісність культури як системи визначається, насамперед, єдністю її ціннісної семантики, що відображається в способах життєдіяльності людини, формах її творчої діяльності, релігійних уявленнях, міжкультурних комунікаціях.

Новий погляд на проблему культурної компаративістики та її змістової наповненості знаходимо в найсучасніших працях зарубіжних вчених О. Борзової та О. Павильча, згідно з якими культурна компаративістика висвітлюється в багатомірних порівняльних класифікаціях, в яких вона представлена низкою окремих типів. Так, наприклад, О.Борзова виділяє бінарне, регіональне, структурне, крос-темпоральне, глобальне порівняння, порівняння за релігійною ознакою, порівняння ментальностей культур. Провідними ознаками такої класифікації є наступні рівні культурологічних типологій: системна, історична, структурна, метаісторична [6].

Провідною засадою для порівняння і співставлення культурних феноменів є система універсалій культури, що створює соціокультурний досвід в цілому, незалежно від часу і простору. Такі культурні універсалії формують сукупність культурних елементів, а саме: соціальну організацію, інтеграцію і регуляцію, комунікацію і взаємодію, пізнання, релігію, символічне уявлення дійсності, художню творчість, виробництво, трансляцію соціокультурного досвіду, життєзабезпечення, рекреаційну діяльність тощо.

Вчений Р.Якобсон вважає, що суттєвою підставою для визначення культурної цілісності є фактори часу, простору, традицій, діяльності, культурної взаємодії, ментальності, ідентичності тощо. По суті, будь-яка культурна цілісність виключає абсолютну однорідність своєї конструкції, оскільки комунікативні процеси призводять до "об'єднання різноманітних культурних кодів" [26].

Тож, досліджуючи давні та сучасні мови, етнографічні факти та художню творчість, міфологію та релігію, антропологічні та історико-культурні артефакти різних народів та епох вчені формують історичні моделі дослідження культури, співставляють історичні тенденції та фактори міжкультурної взаємодії, загальнокультурні та регіональні принципи розвитку культур.

Порівняльний метод культурної компаративістики забезпечує дослідження вияву організації культури як знаково-інформаційної та текстової цілісності, кореляцію в часі та просторі знакових

форм культури, текстів та їх контекстів в культурному просторі, семантичну інтерпретацію міжкультурних відмінностей, визначення способів символізації культурної епохи, вияв ознак і детермінант багатозначності культурних форм в різних культурно-часових координатах.

Таким чином, культурна компаративістика як галузь наукового знання спрямована на розкриття закономірностей функціонування різноманітних культур шляхом пізнання спільного та відмінного у їх розвитку. Пошуки загального і специфічного в різних культурах світу дозволяють осмислити генезис та знайти наукове тлумачення національним традиціям, збагатити власну культуру. В умовах модернізації освіти в Україні, підвищення її якості та інтеграції у світовий культурний простір, ознайомлення молоді із розвитком порівняльних досліджень культур світу є надзвичайно актуальним. Культурна компаративістика охоплює також знання про стан та основні тенденції розвитку культури у світовому, регіональному, національному масштабах, а також розкриває сутність і практичну значущість компаративного підходу в культурологічних дослідженнях.

Культурна компаративістика як навчальна дисципліна належить до циклу професійно-орієнтованих дисциплін і спрямована на ознайомлення із найважливішою проблематикою й науковим інструментарієм культурної компаративістики як комплексної міждисциплінарної наукової галузі. Культурна компаративістика полягає в опануванні найважливішими принципами сучасного наукового мислення, так званої наукової "метамови", дослідницького підходу до аналізу феноменів культури, виявлені специфіки культурного синтезу-обміну різноманітних регіональних культур, їх традицій, ментальностей, цінностей в контексті міжкультурного діалогу.

Культурна компаративістика враховує загальні вимоги до формування соціокультурної та професійної компетенцій спеціаліста і ставить за мету дати уявлення про сутність і багатоманітність типів культури, створити комплекс теоретичних знань та практичних вмінь у сфері культурної компаративістики, визначити її місце у системі гуманітарних наук в контексті освітньої інтеграції у європейський простір, розкрити сутність порівняльного методу в практиці підготовки фахівців в нових суспільних умовах, обґрунтувати крос-темпоральний, регіональний, бінарний, структурний, глобальний методи порівняння, а також метод порівняння менталітетів різноманітних культур.

Висновки та перспективи подальших розробок. Теоретичний аналіз проблематики культурної компаративістики дає підстави стверджувати про її складність та неоднозначність висновків вчених. Науковці зосереджують увагу на різних аспектах міжкультурних відмінностей (філософських, семіотичних, психоаналітичних), онтологічна сутність яких пояснюється використанням різних моделей дослідження специфіки культур та морфологічною невідповідністю різних культурних систем.

При цьому провідним у дослідженні міжкультурних відмінностей є філософський досвід рефлексії феноменів культур (вивчаються різні варіанти типологій етнонаціональних темпераментів, форм естетично-творчого сприйняття, морфологічні та харизматичні характеристики, культурні генотипи). Натомість, прикладний потенціал культурної компаративістики досліджений недостатньо. Його важливість полягає у можливості екстраполяції теоретико-методологічних та емпіричних констант в освітній простір з метою підготовки висококваліфікованої молоді до практики міжкультурної взаємодії.

Проведене дослідження не претендує на вичерпний виклад усіх аспектів актуальних проблем культурної компаративістики. Подальшого теоретичного осмислення та вивчення потребують питання зіставлення структурних компонентів моделі культурної компаративістики, розробки та впровадження її у вищу систему професійної підготовки фахівців культурологів.

Література

1. Антология исследований культуры. Т1: Интерпретации культуры.. СПб.: Университетская книга, 1991.
2. Апель К. О. Трансформация философии. Перевод с немецкого В. Куренной, Б. Скуратов. Москва: Логос, 2001.
3. Бахтин М. М. (1986). Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство.
4. Безклубенко С. Д. (2002). Теорія культури. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.
5. Библер В. С. (1997). На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. Москва: Русское феноменологическое общество.
6. Борзова Е. П. (2013). Сравнительная культурология. Т1. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское культурологическое общество.
7. Бровко О. О. (2012). Основи компаративістики: навч.-метод. посіб./ Олена Олександрівна Бровко; Держ. закл. "Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка". – Луганськ : Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка".
8. Вальденфельс Б. (1994). Своя культура и чужая культура. Парадокс науки о "чужом". №6. С.77-94.
9. Гердер И. Г. (1977). Идеи к философии истории человечества. Москва: Наука.
10. Гумбольдт В. (1985). Язык и философия культуры. Москва: Прогресс.
11. Гуревич П. С. (2001). Культурология. Москва: Гардарики.

12. Иконникова С. Н. (2011) Сценарии культурной политики в условиях глобализации // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Выпуск I. Санкт-Петербург.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии.- С. 233–240.
13. Колесников А. С. (2003). Философская компаративистика и диалог культур. Россия и Грузия: диалог и родство культур: сборник материалов симпозиума. Выпуск 1 / под ред. В.В. Парцивания. Санкт-Петербург.: Санкт-Петербургское философское общество. С. 185–205.
14. Колесников А. С. (2004). Философская компаративистика: Восток-Запад. Санкт-Петербург: СПбГУ.
15. Культурология. XX век. Энциклопедия. (1998). Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО "Алетейя".
16. Літературознавчий словник-довідник. Р. Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. Київ.: ВІД "Академія", 1999.
17. Лихачев Д.С. (1989). Письма о добром и прекрасном/Сост. и общая ред. Г. А. Дубровской.-3-е изд.- Москва: Дет.Лит.
18. Лучицкая С. И. (2003). Сравнительный метод в истории: взгляд из Германии (достижения и перспективы немецкой компаративистики) // Сравнительная история: методы, задачи, перспективы: сборник статей / отв. ред. М. Ю. Парамонова. Москва : ИВИ РАН., С. 302–318.
19. Сравнительное изучение цивилизаций: Хрестоматия/ Сост. Б. С. Ерасов. Москва.: Аспект Пресс, 1998.
20. Никифорова Л. В., Рудакова Е. А. (2011). Культурологическая экспертиза. Что думают о ней внутри и вне культурологического сообщества // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Вып. I. Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии., – С. 257-262.
21. Павильч А. А. (2015). Сравнительная культурология. Минск: МГЛУ.
22. Павильч А.А.(2016). Теоретико-методологическая модель компаративистики в современной культурологии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. Москва. – С.81-87
23. Філософський енциклопедичний словник (2002) / Є. К. Бистрицький, М. О. Булатов, А. Т. Ішмура-тов та ін.; Голова редакції В. І. Шинкарук. – Київ.: Абрис.
24. Флиер А.Я. (1997). Универсалии культурные/А.Я. Флиер// Культурология. XX век. Словарь / Гл. ред. А. Я. Левит. СПб: Университетская книга. С. 483-484.
25. Хамидов А.А. Философия Востока и философия Запада: к определению миротворческой валидности / Александр Александрович Хамидов// Вопросы философии. 2002. №3. С. 129-138.
26. Якобсон Р.О. В поисках сущности языка / Пер. с англ./ Степанов Ю.С. (сост.), Семиотика. М.: Радуга, 1983.

References

1. Anthology of cultural studies. Interpretation of Culture. (1997). Vol.1: St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
2. Apel', K.O. (2001). Transformation of philosophy. Translated from German by V. Kurennoi. Moscow: Logos. [in Russian].
3. Bakhtin M. M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskustvo. [in Russian].
4. Bezklubenko S. D. (2002). Theory of culture. Kiev: KNUKiM [in Ukrainian].
5. Bibler V. S. (1997). On the facets of the logic of culture. Book of Selected Essays. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. [in Russian].
6. Borzova E. P. (2013). Comparative culturology. Vol.1. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe kul'turologicheskoe obshchestvo. [in Russian].
7. Brovko O. O. (2012). Basics of Comparative Studies. Lugansk: DZ "LNU imeni Tarasa Shevchenka" [in Ukrainian].
8. Val'denfel's B. (1994). Its culture and foreign culture. The paradox of science about "someone else's". 6, 77–94 [in Russian].
9. Gerder I. G. (1977). Ideas to the philosophy of the history of mankind. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Gumbol'dt V. (1985). Language and philosophy of culture. Moscow: Progress [in Russian].
11. Gurevich P. S. (2001). Culturology. Moscow: Gardariki [in Russian].
12. Ikonnikova S. N. (2011). Scenarios of cultural policy in the context of globalization. World of Culture and Culturology: Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii. Issue 1. St. Petersburg: Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya [in Russian].
13. Kolesnikov A. S. (2003). Philosophical comparativistics and dialogue of cultures. Russia and Georgia: Dialogue and the Relation of Cultures. Issue 1. Partsivaniya. V.V. ed. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo [in Russian].
14. Kolesnikov A. S. (2004). Philosophical comparativistics: East-West. St. Petersburg: SPbGU [in Russian].
15. Culturology XX century. Encyclopedia. (1998). St. Petersburg: ООО "Aleteiya" [in Russian].
16. Hromiak P. T., Kovaliv Yu.I. et al. (1997) Literary reference book. Kyiv: VID "Akademiiia" [in Ukrainian].
17. Likhachev D.S., Dubrovskoy G. A. ed. (1989). Letters of the good and beautiful. 3th ed. Moscow: Det.Lit [in Russian].

18. Luchitskaya S. I. (2003). Comparative method in history: a view from Germany (achievements and perspectives of German comparativistics). Comparative history: methods, tasks, perspectives: collection of articles. Moscow: IVI RAN. Pp. 302–318 [in Russian].
19. Erasov B. S. (1998). Comparative study of civilizations. Moscow: Aspekt Press [in Russian].
20. Nikiforova L. V., Rudakova E. A. (2011). Cultural examination. What do they think about it inside and outside the culturological community. World of Culture and Culturology: Almanac of the Scientific and Educational Cultural Society of Russia. Issue 1. St. Petersburg: Russkaya khristianskaya humanitarnaya akademiya. Pp. 257–262 [in Russian].
21. Pavil'ch A. A. (2015). Comparative culturology. Minsk: MGLU [in Belarusian].
22. Pavil'ch A. A. (2016). Theoretical and methodological model of comparativistics in contemporary cultural studies. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. Moscow. Pp. 81–87 [in Russian].
23. Bystrytskyi Ye. K., Bulatov M. O., Ishmuratov A. T. et al., Shynkaruk VI I. ed. (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
24. Flier A. Ya., Levit A. Ya. ed (1997). Universals of culture. Culturology XX century. St. Petersburg: universitetskaya kniga. Pp. 483–484 [in Russian].
25. Khamidov A. A. (2002). Philosophy of the East and the philosophy of the West: to the definition of peace-keeping validity. Voprosy filosofii. No 3. Pp. 129–138 [in Russian].
26. Jakobson R. O. (1983). In search of the essence of language. Translated from English by Stepanov Yu. S., Semiotika. Moscow: Raduga [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 130.2:793.2

Бабушка Лариса Дмитрівна

кандидат філософських наук, доцент, докторант
кафедри теорії та історії культури Національної
музичної академії України ім. П. І. Чайковського
larisababushka@gmail.com

ФЕСТИВАЦІЯ У ПРОЕКЦІЇ ГЛОБАЛІЗМУ ТА АЛЬТЕРГЛОБАЛІЗМУ

Мета дослідження полягає в аналізі феномена фестивалізації як реальності комунікативної культури в умовах глобалізму та альтерглобалізму. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні принципів, методів і підходів, зокрема феноменологічного, компаративного, постмодерністського, синергетичного, соціокультурного. **Наукова новизна** дослідження. Вперше виявлено естетико-культурологічний аспект комунікативної прагматики фестивалізації як реально діючого механізму масової культури, в якій суб'єкт, діяч, актор виступають номінаціями, які характеризують поле тотального продукування симулятивного простору й часу – як глобального, так і локального. **Висновки.** Осмислення феномена фестивалізації в культуротворчому вимірі дає можливість вести мову не лише про новітні технології, ситуацію трансформації чи образних засобів презентації інформації, а й зміни моделей / образів буття людини. Зрештою, онтологія створення святковості перетворюється на технологію інформативно-трансформативного дискурсу, яка монтується, режисується, вписується в текст і виглядає як екранна, вербальна інформація або інформація синтетичного типу.

Ключові слова: фестивалізація, культуротворчість, глобалізм, альтерглобалізм.

Бабушка Лариса Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского

Фестивализация в проекции глобализма и альтерглобализма

Цель исследования заключается в анализе феномена фестивализации как реальности коммуникативной культуры в условиях глобализма и альтерглобализма. **Методология** исследования заключается в комплексном применении принципов, методов и подходов, а именно феноменологического, компаративного, постмодернистского, синергетического, социокультурного. **Научная новизна** исследования. Впервые обосновывается эстетико-культурологический аспект коммуникативной прагматики фестивализации, как реально действующего механизма массовой культуры, где субъект, деятель, актер выступают номинациями, характеризующими поле тотального производства симулятивного пространства и времени – как глобального, так и локального. **Выводы.** Осмысление феномена фестивализации в контексте культуротворческого измерения дает возможность говорить не только о новейших технологиях, ситуации трансформации или образных средств, презентации информации, а и изменения моделей / образов бытия человека. Следовательно, онтология создания праздничности превращается в технологию информационно-трансформативного дискурса, которая монтируется, режиссируется, вписывается в текст, и выглядит как экранная, вербальная информация или информация синтетического типа.

Ключевые слова: фестивализация, культуротворчество, глобализм, альтерглобализм.

18. Luchitskaya S. I. (2003). Comparative method in history: a view from Germany (achievements and perspectives of German comparativistics). Comparative history: methods, tasks, perspectives: collection of articles. Moscow: IVI RAN. Pp. 302–318 [in Russian].
19. Erasov B. S. (1998). Comparative study of civilizations. Moscow: Aspekt Press [in Russian].
20. Nikiforova L. V., Rudakova E. A. (2011). Cultural examination. What do they think about it inside and outside the culturological community. World of Culture and Culturology: Almanac of the Scientific and Educational Cultural Society of Russia. Issue 1. St. Petersburg: Russkaya khristianskaya humanitarnaya akademiya. Pp. 257–262 [in Russian].
21. Pavil'ch A. A. (2015). Comparative culturology. Minsk: MGLU [in Belarusian].
22. Pavil'ch A. A. (2016). Theoretical and methodological model of comparativistics in contemporary cultural studies. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. Moscow. Pp. 81–87 [in Russian].
23. Bystrytskyi Ye. K., Bulatov M. O., Ishmuratov A. T. et al., Shynkaruk VI I. ed. (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
24. Flier A. Ya., Levit A. Ya. ed (1997). Universals of culture. Culturology XX century. St. Petersburg: universitetskaya kniga. Pp. 483–484 [in Russian].
25. Khamidov A. A. (2002). Philosophy of the East and the philosophy of the West: to the definition of peace-keeping validity. Voprosy filosofii. No 3. Pp. 129–138 [in Russian].
26. Jakobson R. O. (1983). In search of the essence of language. Translated from English by Stepanov Yu. S., Semiotika. Moscow: Raduga [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 130.2:793.2

Бабушка Лариса Дмитрівна

кандидат філософських наук, доцент, докторант
кафедри теорії та історії культури Національної
музичної академії України ім. П. І. Чайковського
larisababushka@gmail.com

ФЕСТИВАЦІЯ У ПРОЕКЦІЇ ГЛОБАЛІЗМУ ТА АЛЬТЕРГЛОБАЛІЗМУ

Мета дослідження полягає в аналізі феномена фестивалізації як реальності комунікативної культури в умовах глобалізму та альтерглобалізму. **Методологія** дослідження полягає в комплексному застосуванні принципів, методів і підходів, зокрема феноменологічного, компаративного, постмодерністського, синергетичного, соціокультурного. **Наукова новизна** дослідження. Вперше виявлено естетико-культурологічний аспект комунікативної прагматики фестивалізації як реально діючого механізму масової культури, в якій суб'єкт, діяч, актор виступають номінаціями, які характеризують поле тотального продукування симулятивного простору й часу – як глобального, так і локального. **Висновки.** Осмислення феномена фестивалізації в культуротворчому вимірі дає можливість вести мову не лише про новітні технології, ситуацію трансформації чи образних засобів презентації інформації, а й зміни моделей / образів буття людини. Зрештою, онтологія створення святковості перетворюється на технологію інформативно-трансформативного дискурсу, яка монтується, режисується, вписується в текст і виглядає як екранна, вербальна інформація або інформація синтетичного типу.

Ключові слова: фестивалізація, культуротворчість, глобалізм, альтерглобалізм.

Бабушка Лариса Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского

Фестивализация в проекции глобализма и альтерглобализма

Цель исследования заключается в анализе феномена фестивализации как реальности коммуникативной культуры в условиях глобализма и альтерглобализма. **Методология** исследования заключается в комплексном применении принципов, методов и подходов, а именно феноменологического, компаративного, постмодернистского, синергетического, социокультурного. **Научная новизна** исследования. Впервые обосновывается эстетико-культурологический аспект коммуникативной прагматики фестивализации, как реально действующего механизма массовой культуры, где субъект, деятель, актер выступают номинациями, характеризующими поле тотального производства симулятивного пространства и времени – как глобального, так и локального. **Выводы.** Осмысление феномена фестивализации в контексте культуротворческого измерения дает возможность говорить не только о новейших технологиях, ситуации трансформации или образных средств, презентации информации, а и изменения моделей / образов бытия человека. Следовательно, онтология создания праздничности превращается в технологию информационно-трансформативного дискурса, которая монтируется, режиссируется, вписывается в текст, и выглядит как экранная, вербальная информация или информация синтетического типа.

Ключевые слова: фестивализация, культуротворчество, глобализм, альтерглобализм.

Babushka Larisa, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Doctoral Student of Theory and History of Culture Historical and Theoretical Faculty, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

Festivation in the projection of globalism and alter-globalism

The purpose of the article is to analyze the phenomenon of the festivation as a reality of a communicative culture in the conditions of globalization and alter-globalism. The art of the XX-XXI centuries, being socially engaging, removes from the horizon of research the aesthetic, figurative, idiocentric realities and forces all the aspects of functionality, which apparently will not be mistaken to call the notion of artistic activity. The **methodology** of the research consists of the integrated application of principles, methods, and approaches, in particular, phenomenological, comparative, postmodern, synergetic, socio-cultural. The **scientific novelty** of the study is that for the first time the aesthetic-cultural aspect of the communicative pragmatics of the festivation as a real active mechanism of mass culture, where the subject, the actor and the actor are nominations that characterize the field of total production of the simulation space and time, both global and local. **Conclusions.** Understanding the phenomenon of the festivation in the cultural-dimensional dimension gives the opportunity to speak not only about the latest technologies, the situation of transformation or figurative means of information presentation, namely, changes in models/images of human existence. In the end, the ontology of festive creation turns into a technology of informative-transformative discourse, which is mounted, directed, fit into the text, and looks like on-screen information, verbal or synthetic type information.

Key words: festivation, cultural creation, globalism, alter-globalism.

Актуальність теми дослідження. Фестивація як культуротворчий феномен XX-XXI століття потрапляє в драматичний процес пошуку принципово нових форм легітимації культурологічних цінностей у просторі постмодерністської культури та потребує власного диференційного підходу й узагальнення світоглядного бачення загалом. Сьогоднішній культуротворчий простір демонструє й водночас утворює достатньою мірою радикально трансформовані епіцентри власного становлення.

Сучасну фестивальну (святкову) культуру доречно характеризувати як масову та прагматично орієнтовану, себто звернену до продукування індустрій інфраструктури видовищ, маркетингово-споживацьких стратегій, масових смаків, засилля артизації культури повсякдення, а також переосмислення ролі культуротворчості та мистецтва в контексті людиномірних модусів творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Культуротворчий аспект фестивальної культури актуалізується у сучасному мистецтві з низки причин. Одна з них полягає у порівнянні її з "хвильовою концепцією розвитку суспільства" Е. Тофлера, хвилеподібним переходом однієї епохи до іншої, що відбувається у вигляді зіткнень. Хвилеподібність уособлює час, де часова темпоритміка є мірилом змін, у ході якого відбуваються події. Так, сучасна святкова культура – фестивація – відрізняється від традиційної святкової культури саме темпом змін культур, темпоральністю, яка пов'язана з динамічною плинністю й, звідси, породжується відчуття нестійкості, поверховості. Періодичні кризи тих чи інших форм, типів свят і святкувань, природно пов'язані з циклічними поворотними моментами цінностей у культурі й мистецтві, навколо яких відбувається колективне співжиття людей. Однак, трансформаційні ціннісні зрушення ніяким чином не визначають применшення суспільної чи то культурної потреби в святах. За схожим класифікаційним принципом відбувається й перехід від розуміння традиційної фестивальної культури до сучасної, а саме, не за формою заперечень чи спростувань першої, а шляхом зіткнення, еволюційної зміни форм суспільного буття, де "ідеї з минулого переформовують у той спосіб, який допомагає зрозуміти себе в стосунках зі світом [7, 14].

Звернення до самого поняття "хвиль" передбачає спрямування не на боротьбу, а на накопчування хвиль одна на одну, де відбувається певне співіснування, симбіоз певних систем культури та практик. Зрештою, подібна доля й фестивалі, яка ніяким чином не несе в собі загрози до спростування чи заперечення традиційної святкової культури. Подібно третій хвилі вона продукує складний симбіотичний простір модерного, постмодерного, а відтак, і постпостмодерного вимірів формотворень. Першорядними тут постають знаки, симбіоз як дія знаків, симулякри, підміна реальності, фестивація як тотальна святковість, переживання життя. Беззаперечним залишається той факт, що естетичний контекст цих трьох хвиль є надзвичайно важливим. Перша, так чи інакше, орієнтується на етнокультуру, традиції, ідеаційний комплекс, релігійні, сакральні цінності. Друга презентує бізнес стратегії, орієнтовані на комунікативний простір, а третя характеризується комплексом всезагальної рефлексивної всеядності, або симулякрових парадигм культуротворчості, які тяжіють до ескапізму – втечі від реальності, підміни реальності віртуальними комплексами, а також до комунікативно сформованих віртуальних вимірів святкового часу, де, власне, час усувається з арени культуротворення і заміщується тим, що можна назвати парадигмальним виміром хронотопу. Це трансформативний часопростір, характерними для якого є такі аспекти як домінування крайнощів, імпульсивність, гострота.

Симптоматичною постає думка сучасного культуролога В. Савчука: "Яке життя, такими є й гра, й свято! <...>. Повсякденне життя сучасника, вимушеного відбувати покарання в техногенному просторі за розгул сп'янілого розуму, що панує над природою, підштовхує його до неширих обіймів

можливих задоволень-протезів: від лотерей до наркотиків. Загнаний у площину відносин зі світом шляхом машин і приладів, що діють у жорстких детерміністських межах "причина – наслідок", людина відчуває дефіцит власного відношення до світу в режимі відкритої небезпеки та невизначеності, схожого до того, як жив древній мисливець" [8, 57].

Відтак, перевага будь-якої форми свята не є проблемою наявності чи відсутності майстерності, вона визначається природою домінування надсистеми культури. До прикладу, якщо в культурі переважає чуттєва система, свято нестиме відбиток більшої чуттєвості. І навпаки, в культурі, що позначена ідеаційною системою, свято нестиме відбитки ідеаційності (релігійні свята тощо). Подібні узагальнення вірні й в тих аспектах, коли на зміну одній із них приходить принципово інша, глобалістська чи альтерглобалістська, змішані надсистеми.

Звертаючись до реалій, які знаходяться поза межами сучасних технологій, комунікативних конфігурацій, а саме, простору сьогочасної міфотворчості, яка спирається на архетипи, які, за О. Потебнею, постають єдністю Землі, Неба, Храму, Дому, Поля, пов'язані з етнокультурною традицією, відповідно, колективним способом передачі інформації як засади культуротворчості, що створює нову публічність, культуроморфну систему трансформації цінностей і, звичайно, потребує адекватної аналітики. Щодо класичної феноменології Е. Гуссерля, то вона дає можливість конструювання і визначення конститутивних констант, які є носіями, конструкторами, похідними свідомості. Це може бути свідомість окремого суб'єкта комунікації, колективна свідомість, або ж така, що сформувалася в межах культури мас-медіа, масової, переважно. Звичайно, потрібно осмислювати різні реальності, тому досвід В. Гумбольдта, Х. Умбрехта, Ю. Лотмана, А. Камю, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера й інших теоретиків, які фактично створили засади осмислення присутності людини в світі як актора продукування цінностей.

Мета дослідження полягає у здійсненні аналізу феномена фестивалі як реальності комунікативної культури в умовах глобалізму та альтерглобалізму. Оскільки мистецтво ХХ-ХХІ століть, будучи соціально ангажованим, дедалі масштабніше усуває із горизонту досліджень естетичні, образні, ідеоцентричні реалії й щосили спрямовує на аспект функційності, котрий вочевидь не буде помилковим назвати поняттям артизації. Іншими словами, відбувається зміщення у бік застосування практик мистецтва як моделюючого принципу в культурі повсякдення. За словами Л. Нагорної, "моделювання соціальних відносин за допомогою розширення простору т. з. концептуальних метафор на рубежі тисячоліть перетворилося на своєрідну інтелектуальну моду, до якої виявилися схильними мало не всі галузі соціогуманітарного знання. За суттю, поле сучасної гуманітаристики – це суцільний простір уявлених (imaginative) чи уявних (imaginary) метафоричних конструкцій. Завдяки цьому історія понять і метафорологія опинилися у "симбіотичному відношенні взаємної підпорядкованості" [6, 43]. Французький сучасний есеїст, полеміст Ф. Мюре, аналізуючи аномалії сучасної культури, залучав до обігу власні неологізми, один з яких є своєчасним щодо аргументації дослідження фестивалі, а саме "артистократ" (artistocrate). Такий собі своєрідний синтез артизації та владократизму, який виливається в феномен "артистократа": митця, художника, музиканта, який повністю вирівняний зі структурою політичної влади дня. Власне, це людина, яка симулює радикальність, творчі потуги, однак фактично об'єднана зі структурою влади.

Виклад основного матеріалу. Інтегровані маркетингові комунікації, зокрема, пов'язані зі святковою культурою, модою, дизайном, рекламною діяльністю утворюють надзвичайно насичений та рефлексивний простір, де осмислюються антропні, семіотичні, візуальні конфігурації культури постмодерну, як певні моделі культуротворчості, що фільтрують, адаптують і формують стратегію сприйняття, пов'язану з селекцією інформації, сегментуванням, зрештою, визначенням електорату інформативного цілого, яке підлягає трансформації й передачі.

Осмислення культу споживання як своєрідної драматичної самопрезентації, де фетишизація престижних речей, кітчеві агломерації, презентації речей та послуг, мода як глем-презентація образу людини створюють перманентне свято, яке не сходить з екрану, помосту всіх сценічних арт-презентацій і утворює тотальний світ новітнього зразку. Подібний світ утримує і формує власний масовий попит, смак і продукує комунікативну реальність як віртуальну. Розуміння віртуального образу, в свою чергу, використовується в дизайні, зокрема, в рекламі, що несе в собі реалії брендингу й пов'язаних з PR-інсталяцій, які таким чином формують регіональні, національні традиції, що свідчить про альтерглобалістські ініціативи. Так формується віртуальний холдинг медіаринку та шоубізнесу, певні стратегії фестивалі масової культури, де Homo Festive, людина, що святкує, в просторі Інтернет технологій утворює самодостатній простір ще нездійснених можливостей, які можна зазначити як сюрреалізм поза межами підсвідомого. Тобто, надреальність існує, але підсвідоме усувається, заміщується, прагматикою та всім комплексом форматів, які утворюються й називають міфодизайном, проектуванням міфів споживання,

що й продукують уявлення про свято в контексті отримання насолоди щодо символічного споживання інформації. Фактично утворюється розгорнута риторика цінностей, яка призводить до автоматизованої стратегії споживання, де образи, символи спустошуються, а їх життєвий зміст підмінюється раціоналістичними конструкціями, що, в свою чергу, утворюють своєрідну арт-реальність. У прагматичному контексті остання визначається як рекламна стратегія. Таким чином, фестивалізація, будучи ареною комунікативного простору, виступає в ролі сталкера соціалізації та інкультурації, подібно реципієнту, котрий відкликається на множинність комунікативних стосунків, насолоджуючись від подібного виміру, відчуває свято тотальної комунікативної всеєдності. Доречним є звернення до Ф. Мюре, де автор зауважує наступне: "свято гіперфестивної ери – це вже й не свято в звичному розумінні, а демонстрація гордості, коли весь навколишній світ починає сприйматися як свято, а свято – як обожнення спільноти сучасних, позбавлених індивідуальності людей" [5, 231]. Розвиваючи подальшу думку щодо гіперфестивної системи та її наслідків, Ф. Мюре зауважує, що вона, "невсипно піклуючись про мораль, із недовірою ставиться до живої мови, оскільки остання ніяк не піддається контролю, здатна привносити брехню або принаймні звучати двозначно. Надзвичайно цікавим є той факт, що стан фестивалізації вважається верхом блаженства, оскільки супроводжується стиранням відмінностей. Нещодавно один любитель із жалем пригадував "легендарні" часи "Паласу", де "зникали соціальні, сексуальні й расові бар'єри та було винайдено новий критерій приналежності до цієї спільноти, яка відмовилася від фетишів". Свято потрібне для того, щоб знищити всі суперечності, все розбіжності ... Хомо фестивус безмірно гордий тим, що він рухається в єдиному заспокійливому потоці, де не можна розрізнити обличчя, в якомусь космічному континуумі світу й любові, від якого короткий історичний період розвитку людства відділив нас на достатньо недовгий час" [5, 232].

Ідентичність такої людини, звичайно, є сумнівною, але вона функційно виправдана. Річ у тім, що тут виникає сучасний спосіб осмислення реальності в межах семіотичних конструкцій, семіології, а саме, соціопрагматика, де знакові конотації підмінюють предметні, криза презентації й референції ускладнюється тим, що людина не просто стає симулятивною, або симуляковим актором, вона стає керуючою особою, вона стає епіцентром утворення цих актів симулювання. Таким чином, свято подається й проживається як надзвичайно повноцінний креативний акт.

У контексті сучасного антропологічного спрямування актуалізуються поняття актор, ділок, діяч, які використовуються у соціології з першої чверті ХХ століття. Даними поняттями характеризувався особливий історичний тип людини ринково-технократичної епохи, котрий поступово замінював особистість. Актор – носій раціональності як послідовного прагнення до заздалегідь поставленої мети, це "розумний егоїст", для якого почуття, спілкування, переживання втрачають власну цінність. Сучасний дослідник В. Кутирьов зазначає, що душа у нього найчастіше виступає перешкодою щодо досягнення результату. Його життєдіяльність поступово редукується просто до діяльності, бажання щастя витісняється тягою до комфорту. Активність актора продукується не стільки його безпосередніми потребами, скільки нав'язаними йому в соціальних відносинах і таких, що сприймаються виключно розумом. "Гранично скорочуючи фазу образно-естетичного сприйняття світу, він відразу спирається на концепти або навіть просто мітить його знаками. Тому він чужий поезії, живопису, що зберігаються в суспільстві швидше як спадщина. Він не здатний до любові й практикує секс як "любов поза душею". Актор – "людина без серця" [3]. Він знає лише всьому ціну, а не цінність. Висловлюючись мовою етики, – це людина поза цінностями.

Трансформація особистості в актора відбувається в процесі науково-технічної революції, наростання швидкості й складності соціальних дій, їх опосередкування речами, точніше, їх загальним еквівалентом – грошима. Особистість стає актором тоді, коли категорія духовності вироджується в менталітет як мислення, очищене від цінностей. В свою чергу, культура як регулятор соціальних відносин замінюється технологією, у суспільно-історичному плані вона замінюється цивілізацією. "Людська душа, – писав М. Бердяєв, не може витримати тієї швидкості, яку від неї вимагає сучасна цивілізація. Ця вимога має тенденцію перетворювати людину в машину ... Технічна цивілізація за своєю суттю імперсоналістична. Вона не хоче знати особистості. Вона вимагає активності людини, але не хоче, щоб вона була особистістю" [2, 149]. Отже, культура виступає реакцією цілісної людини, ужаленої цивілізацією.

Розгляд фестивалізації в естетичній площині аналізується за допомогою форм, які вбирають всю історію людини, арсенал її міфології, релігії, філософії, мистецтва. Однією з таких мистецько-видовищних форм постмодернізму виступає перформанс, "заново відкритий в ХХ столітті й не менш "гнучкий і потужний за власними оборотами і засобами", аніж поетична мова, художник говорить нам про те, що "ексклюзивна й фрагментарна "точка зору" вчених Ренесансу починає поступатися мультиплікованій інклюзивній (що включає) "точці життя" (Lebenspunkt) глобальної людини. Людина, яка зникає, більше не утримує перспективного погляду, так як вона одночасно є скрізь. Точка

життя з'єднає тіло і дух в єдиному синтезі, нею з'єднуються завжди вимоглива сувора істина нашого навколишнього світу" [9, 370].

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше виявлено філософсько-естетичний аспект комунікативної прагматики фестивалі як реально діючого механізму масової культури, де суб'єкт, діяч, актор виступають номінаціями, які характеризують поле тотального продукування симулятивного простору й часу, як глобального, так і локального. Справедливим, відтак є твердження, що фестиваль постає глобалістським проектом, бо вона допомагає поєднати дуже багато артефактів, і водночас, стає альтерглобалістським проектом, тобто, проектом поміркованої глобалізації, де остання залежить від окремого суб'єкта, його культури, національної приналежності, ідентичності з тою громадою, яка фактично сформувала симулятивну орієнтацію в межах тієї чи іншої комунікативної єдності.

По-друге, єдність споживання та симулятивної референції, зрежисоване мистецькою, естетичною реальністю, медіакультурою утворюють системи масової комунікації, які актуальні щодо осмислення фестивалі в просторі глобалізаційних та альтерглобалізаційних ініціатив та проєктів.

По-третє, реалії глобалізаційних та альтерглобалізаційних інтенцій, їх перебіг один до одного чи то протиставлення в контексті фестивалі унеможливлюються поза персоніфікованим актором, де акт глобалізації або альтерглобалізаційних інтенцій є орієнтованим на єдність споживання і продукування інформації. Водночас засоби презентації, регуляції, комунікації дають знакові системи, конотації, які осмислюють текстуальний простір повідомлення як своєрідну реальність (метафоричну), де виникає синтез мети, засобів, результату в контексті цілепокладання та здійснення задуму, ототожнених в межах симулятивного акту продукування та споживання. Саме так створюється образ свята, який технологізується, прагматизується, перетворюється на своєрідну вчинкову реальність комунікативної поведінки й водночас діалог, який як спонук до всебічного осмислення тої чи іншої реальності, опирається на диво, коли людина впевнюється не вербальною інформацією, а навпаки, знаковими конфігураціями, зоровими предикатами, які характеризуються, здатністю створювати піднесену атмосферу свята. Звідси увесь комплекс культури гламуру чи то глем реальності, яка створюється віртуальною, гібридною формою презентації інформації. Саме синтетичні комплекси соціокультурних детермінант комунікації потребують окремішнього й кропіткого аналізу.

Отже, простір прагматики комунікативної реальності пов'язаний з особливою реальністю, яка визначається не просто заданим зовні рефлексивним виміром, а задається зсередини, ніби креативним імпульсом продуцента, хоча він і діє у вузько зазначених коридорах комунікативних реалій і навіть не може собі уявити, що все продукування є шаблонним, рутинним і вторинним. Таким чином, свято – не свято, а стимуляційне дійство, що виглядає як певна редукція художніх, мистецьких і культурних актів у практиках комунікативних реалій масової культури, зокрема, телебаченні, радіо, інтернет тощо. Можна стверджувати, що весь цей великий, цікавий вимір конфігурації сьогодишніх реалій, комунікацій уже піддавався гострій критиці й сформувався як своєрідний рефлексивний міф у творчості Ролана Барта, а також Жана Бодрієра.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, узагальнимо, що фестиваль в культуротворчому вимірі дає можливість вести мову не лише про новітні технології, ситуацію трансформації чи образних засобів презентації інформації, а саме зміни образів буття людини. В сьогодишньому концентрованому ерзаці просторі інформативних стратегій онтологія створення святковості як такої перетворюється на технологію інформативно-трансформативного дискурсу, який монтується, режисується, вписується в текст, і може виглядати як екранна інформація, вербальна, або інформація синтетичного типу. Зрештою, всі ці конотації допомагають визначити антропологічні, семіологічні, культурологічні, етичні, естетичні реалії фестивалі як глобалістського і альтерглобалістського проєкту.

Література

1. Батай Ж. Внутренний опыт; пер. с франц., послесловие и комментарии С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: Аксиома, Мифрил, 1997. С. 29.
2. Бердяев Н. Человек и машина. Москва: Вопросы философии. 1989. № 2. С. 149.
3. Кутырев В. Человек XXI века: уходящая натура. Человек. 2001. URL: <http://www.culturalnet.ru/files/kut/05.html>.
4. Луман Н. Реальность массмедиа; пер. с нем. А. Ю. Антоновского. Москва: Праксис, 2005. 256 с.
5. Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги / Философия. Философские проблемы духовной жизни. Литература Европы 20 в.; пер. с фр. Н. Кулиш // Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224-241.
6. Нагорна Л. П. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. Київ: ІПіЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2012. 328 с.
7. Тофлер Е. Третя хвиля; пер. з англ. А. Євса, за редак. В. Шовкуна. Київ: Видавничий дім "Всесвіт", 2000. 480 с.
8. Савчук В. Кровь и культура. Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1995. 180 с.

9. Савчук В. Топологическая рефлексия. Санкт-Петербург: Издательство Канон + 4 РООИ "Реабилитация", № 4, 2012. С. 174-305.

10. Muray P. Festivus festivus: Conversations avec Élisabeth Lévy (Documents) Format Kindle. Fayard, 2005. Vol. 490. URL: <https://www.amazon.fr/Festivus-festivus-Conversations-%C3%89lisabeth-Documents-ebook/dp/B005OKST7W>.

References

1. Bataille, G. (1997). Inner experience Trans. From Fr.[Vnutrenniy opyt. Per. s frants. S. L. Fokina], Aksioma, Mifril, St. Petersburg, p. 29.

2. Berdyaev, N. (1989). The Man and the Machine [Chelovek i mashina] Voprosy filosofii, Moscow, p. 149.

3. Kuttyrev, V. (2001). The Man of the 21st Century: Outgoing Nature [Chelovek XXI veka: ukhodyashchaya natura], Moscow. URL: <http://www.culturalnet.ru/files/kut/05.html>.

4. Luman, N. (2005). The reality of the media. Trans. from Germ. [Realnost massmedia. Per. s nem. A. Y. Antonovskogo], Praksis, Moscow, p. 256.

5. Myure, F. (2001). After the History. Fragments of the book. Philosophy. Philosophical problems of spiritual life. Literature of Europe in the 20th century. Inostrannaya literature, No. 4, pp. 224-241.

6. Nagorna, L. P. (2012). Historical memory: theory, discourse, reflection [Istorychna pam'yat': teoriyi, dy'skursy, refleksiyi], IPIEND im. I.F.Kurasa NAN Ukrainy, Kyiv, p. 328.

7. Tofler, E. (2000). Third wave Trans. From Engl. [Tretya xvylya. Per. z angl. A. Yevsa, za redak. V. Shovkuna], Kyiv, Vy'davny'chy'j dim "Vsesvit", p. 480.

8. Savchuk, V. V. (1995). Blood and Culture [Krov i kultura], Izdatelstvo S.-Peterburgskogo universiteta. St. Petersburg, p. 180.

9. Savchuk, V. V. (2012). Topological reflection [Topologicheskaya refleksiya], Izdatelstvo Kanon + 4 ROOI "Reabilitatsiya", St. Petersburg, pp. 174-305.

10. Muray, P. (2005). Festivus festivus: Conversations avec Élisabeth Lévy (Documents) Format Kindle. Fayard, 2005. URL: <https://www.amazon.fr/Festivus-festivus-Conversations-%C3%89lisabeth-Documents-ebook/dp/B005OKST7W>.

Стаття надійшла до редакції 23.03.2018 р.

УДК 1:13:130.2

Гавеля Оксана Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри гуманітарних наук
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
o.gavelya@ukr.net

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ЇЇ ЦІННІСНІ ОСНОВИ: ОСВІЧЕНІСТЬ, ВИХОВАНІСТЬ, МОРАЛЬНІСТЬ І ПАТРІОТИЗМ УКРАЇНЦІВ

Мета роботи – визначення феномена і основних засад формування національно-культурної ідентичності в контексті традиційних цінностей освіти і культури України. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-історичного підходу – в роботі над науковими працями вітчизняних і зарубіжних вчених, присвячених питанню національно-культурної ідентичності в різні історичні періоди; структурно-функціональний підхід – у визначенні ролі та місця культурних кодів українців у формуванні власної національної ідентичності. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні автором поняття національно-культурної ідентичності. Виявлена спадкоємність національної освіти у спрямуванні на індивідуальний і всебічний розвиток дітей та молоді України, вузьку спеціалізацію і ранню професіоналізацію, посилення інтересу молодого покоління до вітчизняної культури і мови, що закладає основу формування національно-культурної ідентичності. В статті встановлені головні чинники, які визначають можливість подолання негативних наслідків "інформаційного вибуху", "інформаційної війни", серед яких: складання критично-аналітичних оглядів культурно-мистецької продукції; запровадження серед користувачів соціальних мереж тем і дискусій, які стосуються національно-культурної ідентичності та її ціннісних основ. **Висновки:** автором визначені основні напрямки патріотичного виховання молодого покоління України, серед яких: піднесення рівня їх громадянської та національної свідомості, утвердження поваги до культурного та історичного минулого України та ін. Встановлено, що формування національно-культурної ідентичності пов'язане із засвоєнням українцями культурних кодів сучасної картини світу, які відтворені в зображеннях хреста як однієї з головних цінностей християнського світу; дерева роду і дерева життя – символах спадкоємності, безперервності роду; козака Мамаю, який уособлює незламність волі народу у боротьбі з поневолювачами; Тараса Шевченка, Івана Франка і Лесі Українки як геніїв української нації.

Ключові слова: національно-культурна ідентичність, національна система освіти, рання професіоналізація, культурні коди, патріотизм.

9. Kafarsky V. (1999). Nation and State: Culture, Ideology, Spirituality. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian].
10. Levchanivska O. (1992). Shevchenko holidays in high school. Native school, 1. [in Ukrainian].
11. Lypinsky V. (1999). Concept and model of education in the USSR in the 20's. Ukrainian Historical Magazine, 5. Retrieved from <http://history.org.ua/JournALL/enjournal/1999/5/1.pdf>. [in Ukrainian].
12. Lunacharsky A.V. (1927). Ten years of cultural construction in the country workers and peasants. – M. [in Russian].
13. Nagorna L.P. (2002). National Identity in Ukraine. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Political and Ethnic Studies. Kyiv. [in Ukrainian].
14. Nagorna L.P. (2008). Regional Identity: Ukrainian Context. – Kyiv.: I.F.Kuras Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
15. Obushniy M.I. (1999). Ethnonational identity is a phenomenon of self-determination of Ukrainians. Kyiv: Rev. center "Kyiv univercity ". [in Ukrainian].
16. Potebnja A.A. (1993). Thought and language. Kyiv. SYNTO. (Published since 1926 – Kharkov). [in Ukrainian].
17. Smith E. D. (2009). Cultural Foundations of Nations. Hierarchy, testament and republic. Scientific publication. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian].
18. Smith E.D. (1994). National Identity. (P.Tarashchuk, Trans). Kyiv: Fundamentals. [in Ukrainian].
19. Stepiko M.T. (2011). Ukrainian identity: the phenomenon and principles of formation. Kyiv: NISS. [in Ukrainian].
20. Hahuha L. (Eds.). (2017). Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood. Lviv, № 29. [in Ukrainian].
21. Grin'ko G. F. (Eds.). (2005). Ukrainian pedagogy in personalities. The twentieth century: textbook for students of higher educational institutions, in two books. Kyiv: "Lybid". [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2018 р.

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
biguss@meta.ua

СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ В СТАРОДАВНЬОМУ КИТАЇ

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавнього Китаю. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії суспільства, його культури та управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні та узагальненні особливостей культури менеджменту в Стародавньому Китаї. **Висновки.** Основним здобутком культури менеджменту в цій країні є створення гармонійно збалансованої структури влади й управління, що базується на сакральному поясненні картини світу через чергування полярних сил "Інь" і "Ян", баланс і гармонія яких дозволяють підтримувати рівновагу і впорядкованість в суспільстві. Головними концепціями, що були сформовані в Стародавньому Китаї і вплинули на подальший розвиток китайської теорії, культури та мистецтва менеджменту, є конфуціанство, моїзм, легізм і даосизм. Конфуціанство трактує управління крізь призму сім'ї, де відносини правлячих і підданих представлені як сімейні, а управління здійснюється благородними мужами за допомогою моральних норм поведінки та ритуалів, а не жорстких законів. Моїзм орієнтує на воєнізовану організацію суспільства, що передбачає строгість, чіткість, старанність на основі глобального примусу, засудження аристократизму, використання не тільки звичаїв, а й законів в ім'я справедливості. Легізм пропонує концепцію поліцейського управління, заснованого на системі дуже жорстких законів і суворих покарань. Установкою даосизму в управлінні є утримання від активних дій, які йдуть врозріз із саморозвитком.

Ключові слова: культура менеджменту, Стародавній Китай, конфуціанство, суспільство.

Коваленко Елена Ярославовна, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Становление культуры менеджмента в Древнем Китае

Цель работы – теоретический анализ и обобщение особенностей культуры менеджмента Древнего Китая. **Методологической основой** исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории общества, его культуры и управления. Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна**

исследования заключается в выявлении и обобщении особенностей культуры менеджмента в Древнем Китае. **Выводы.** Основным достижением культуры менеджмента в этой стране является создание гармонично сбалансированной структуры власти и управления, основанной на сакральном объяснении картины мира о чередовании полярных сил "Инь" и "Ян", баланс и гармония которых позволяют поддерживать равновесие и упорядоченность в обществе. Главными концепциями, которые были сформированы в Древнем Китае и оказали большое влияние на дальнейшее развитие китайской теории, культуры и искусства менеджмента, является конфуцианство, моизм, легизм и даосизм. Конфуцианство трактует управление через призму семьи, где отношения правящих и подданных представлены как семейные, а управление осуществляется благородными мужами с помощью нравственных норм поведения и ритуалов, а не жестких законов. Моизм ориентирует на военизированную организацию общества, предполагает строгость, четкость, исполнительность на основе глобального принуждения, осуждение аристократизма, использование не только обычаев, но и законов во имя справедливости. Легизм предлагает концепцию полицейского управления, основанного на системе очень жестких законов и суровых наказаний. Установкой даосизма в управлении является воздержание от активных действий, которые идут вразрез с саморазвитием.

Ключевые слова: культура менеджмента, конфуцианство, Древний Китай, общество.

Kovalenko Elena, PhD in Economics, Associate Professor, Associate Professor of the Art Management and Event Technologies Department, National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts

The development of Culture of Management in Ancient China

The purpose of the article is theoretical analysis and generalization of the features of the management culture of Ancient China, which will contribute to the enrichment of the humanities science with new knowledge about the formation of a culture of governance at the stage of the birth of Eastern civilization. **Methodology.** The **methodological** basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization, sociocultural, activity, historical approaches, major provisions of the theory and history of society, its culture and management. The general scientific and interdisciplinary methods of research are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. The **scientific novelty** of the results is to identify and generalize the features of the management culture in ancient China. **Conclusions.** The main achievement of the management culture in this country is the creation of a harmoniously balanced structure of power and management, based on the sacred explanation of the world picture about the alternation of the polar forces "Yin" and "Yang", whose balance and harmony allow maintaining stability and order in society. The main concepts that have been formed in ancient China and have significantly influenced the further development of Chinese theory, culture and art of management are Confucianism, Moism, Legislation, and Taoism. Confucianism treats governance through the prism of a family, where relations between rulers and subjects are presented as a family, and management is carried out by noblemen with the help of moral norms of conduct and rituals, and not strict laws. Moism focuses on the paramilitary organization of society, which involves rigor, clarity, diligence on the basis of global coercion, condemnation of aristocracy, the use of not only customs but laws in the name of justice. The legislation offers the concept of a police department based on a system of very rigid laws and harsh punishments. Establishing Taoism in management is a refrain from current actions that go against self-development.

Key words: Culture of Management, Ancient China, Society.

Актуальність теми дослідження. Життя людей характеризується різноманітною за змістом і формами діяльністю. З точки зору змісту можна виділити політичну, економічну, соціальну, наукову, культурну, освітню та багато інших видів діяльності. Серед цього розмаїття особливе місце займає менеджмент. Необхідність в менеджменті або управлінні виникла дуже давно, ще на зорі розвитку людства, коли люди стали об'єднуватися для виконання спільних дій в організації. Еволюція суспільства супроводжується постійним ускладненням організацій та менеджменту. Але на всіх етапах історичного розвитку залишається незмінним його основне призначення – забезпечення цілісності та життєздатності організацій [5; 10].

І хоч менеджмент як вид діяльності з'явився дуже давно, виділення його в окрему науку відбулося тільки наприкінці IX ст. З цього часу сформувалося багато напрямів менеджменту: наукове управління Ф. Тейлора, адміністративна школа А. Файоля, бюрократична школа М. Вебера, школа людських відносин М. Фоллет, поведінкова теорія А. Маслоу, кількісна концепція Л. Канторовича, системний підхід О. Богданова, ситуаційна школа Дж. Томпсона та ін. Всі вони "заточені" для умов індустріального суспільства. Що ж стосується менеджменту постіндустріального суспільства, то ці питання сьогодні тільки починають висвітлюватися у літературі, зокрема в працях таких сучасних вчених, як: І. Адізес, М. Вріс, Р. Дафт, П. Друкер, Г. Кунц, Я. Мартинішин, Б. Мільнер, К. Нордстрем, Т. Парсонс, М. Портер, П. Сенге, Б. Трентовський, Г. Хемел, Д. Хіксон, С. Чоудхарі, Г. Шерман.

Проте всі ці дослідження переважно сфокусовані на економічних аспектах менеджменту нового та новітнього часу. Поза увагою вчених залишаються культурологічні аспекти управління й дуже багато цінних концепцій менеджменту стародавнього світу.

Метою статті є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавнього Китаю, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі зародження східної цивілізації.

Виклад основного матеріалу. На північному сході від Стародавньої Індії, у Південно-Східній Азії існувала одна з найвеличніших країн світу – Стародавній Китай. Вона займала тільки частину тієї території, на якій нині розташований сучасний Китай. Стародавні китайці називали свою країну "Серединним квітучим царством", оскільки вважали, що вона лежить посеред чотирьох морів: Південного, Східного, Скалистого та Піщаного. Скалистим морем називали Тибет, гірський край на заході по ту сторону Гімалаїв, а Піщаним – сувору і безводну пустелю Гобі на півночі. Цю країну також називали "Піднебесною", а її правителів – Синами Неба, тому що верховним божеством вважалося Небо. Найбільші ріки Стародавнього Китаю, вздовж яких концентрувалися основні поселення – Хуанхе (жовта вода) і Янцзи (голуба вода).

Виникнення китайської цивілізації відносять до IV тис., хоча конкретні історичні відомості про це суспільство наводяться тільки починаючи з II тис. до н. е. З цього часу вся історія Стародавнього Китаю ділиться на такі періоди: Шан або Ін (XVI–XI ст. до н. е.), Чжоу і Чжаньго (XI–III ст. до н. е.), Цін (221–207 рр. до н. е.), Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.), протягом яких відбувалося становлення китайської цивілізації та культури менеджменту.

Найперші зародки давньокитайської цивілізації виникли у долині річки Хуанхе, де були розселені племена Ін. Відділення скотарства від землеробства і виокремлення ремесла, в цій спільноті, обумовило зростання виробництва, появу надлишкового продукту, виникнення торгівлі, різкого збільшення майнового розшарування населення і як наслідок – розпад родоплемінного ладу й утворення у XVI ст. до н. е. примітивної держави Шан [9]. Поділ праці зумовив виділення керуючої верхівки (правитель – Ван і його наближені родичі, знать) і рядових одноплемінників (вільні селяни-общинники, ремісники, торговці), а також рабів, якими могли бути тільки захоплені чужинці.

По мірі розвитку держави Шан створювався управлінський апарат. На чолі цього апарату був помічник Вану. Йому підкорялися три керівники невеликих відомств: господарського, що здійснювало нагляд за сільськогосподарськими і ремісничими роботами, торгівлею; земельного, яке відало земельним фондом; військового, що керувало військом країни. Влада правителя була абсолютною і необмеженою, а його постать вважалася божественною [2, 144–147].

У XI ст. до н. е. державу Шан завойовують чжоуські племена, які прийшли з басейну річки Вей і виникає нова давньокитайська держава Чжоу. Спочатку її структура управління була такою ж самою, як і в державі Шан. Але згодом, розширення територій Чжоу зумовило формування більш розгалуженої ієрархічної системи управління державою. Поряд із попередніми виникли нові відомства, які здійснювали управління фінансами, судами, релігійною сферою та ін. Зріс чиновницький апарат. Відбулося виникнення територіальних органів управління і поступова децентралізація державної влади. Внаслідок чого влада верховного правителя (Вана) поступово перестала бути абсолютною і деспотичною. Вона обмежувалася радою сановників, а в регіонах зосереджувалася у руках місцевих правителів: князів (гунів), баронів (хоу), графів (бо) [12, 237], які пізніше у результаті надмірної децентралізації змогли перетворити свої території на майже незалежні держави. Виникла як би імперія з постійно слабшавшою центральною владою і міцніючою владою на місцях.

У VIII ст. до н. е. імператор Чжоу втрачає політичний вплив на користь місцевих правителів, які перетворюють свої території на окремі самостійні царства та узурпують титули ванів. Згодом між цими удільними державами спалахують міжусобні війни (період Чжаньго, або семи воюючих царств), що завершуються у III ст. до н. е. перемогою однієї із них та об'єднанням колишніх царств у імперію (спочатку Цін, а потім Хань) [1; 3], з гармонійно збалансованою і централізованою ієрархічною структурою влади та управління.

Вихідним, істотно важливим і характерним чинником, який, на наш погляд, відіграв визначальну роль у формуванні такої специфічної структури управління і культури давньокитайського менеджменту є сакральне пояснення картини світу на основі вчення найдавнішого правителя Фу Сі (III тис. до н. е.) про чергування полярних сил "Інь" і "Ян". Відповідно до цього вчення у світі все постійно змінюється, що обумовлено наявністю протилежних сутностей (небо, чоловіки – це Ян, а земля, жінки – Ін; весна, літо, день – Ян, а осінь, зима, ніч – Ін; батьки – Ян, сини – Ін; старші брати – Ян, молодші – Ін; цар – Ян, міністри – Ін; вищі – Ян, нижчі – Ін; контролювання інших – Ян, підкорення контролю – Ін; великі держави – Ян, менші – Ін; діяльність – Ян, відсутність дії – Ін і т. д.), які взаємодоповнюють одна одну та переходять одна в одну [4, 38–39]. Звідки випливає, що метою людського існування є баланс і гармонія протилежностей Ін і Ян, які дозволяють постійно підтримувати рівновагу і впорядкованість в суспільстві, природі, всесвіті та кожній окремій людині.

Стародавньокитайська управлінська думка глибока і оригінальна. Найбільш яскравою і відмінною її особливістю є поєднання сакрального та раціонального. Багато ідей і управлінських уявлень, що зробили великий вплив на подальший процес розвитку китайського менеджменту були

сформовані в V–III ст. до н. е. В історії Китаю наступних періодів навряд чи можна знайти таку управлінську теорію і культуру, яка тією чи іншою мірою б не використала багатющу спадщину китайських мислителів цієї епохи. Саме в цей період склалися основні напрямки китайської теорії, культури та мистецтва менеджменту. Такими можна вважати конфуціанство, моїзм, легізм і даосизм.

Одним із найбільш відомих напрямів культури менеджменту Стародавнього Китаю є конфуціанство. Його засновник – давньокитайський мислитель Конфуцій (551–479 рр. до н. е.). Основним джерелом вчення конфуціанства є збірник "Лунь Юй" (Бесіди і судження), складений учнями Конфуція після його смерті, що було офіційною політичною доктриною Китаю до 1949 р.

Основні методологічні установки управлінської теорії та особливості культури й мистецтва менеджменту Конфуція такі: божественне та природне начало влади; патріархально-патерналістська концепція держави, відповідно до якої держава – це величезна сім'я: правитель – батько, старші брати – чиновники, а молодші – працівники; мета держави й царської влади – загальне благо сім'ї; принцип старшинства, тобто поваги старших і синівської шанобливості; принцип соціально-політичної нерівності в суспільстві – "прості люди", "нижчі" та "молодші" повинні підкорятися "старшим", "найкращим", "благородним"; принцип доброчесності – "де", який розповсюджується на всіх людей, причетних до управління; підпорядкування верховних керівників строгим нормам "лі" – почуття обов'язку й справедливості, прагнення до знань, вірності, поваги до старших, гуманного ставлення до підлеглих; сувора формалізація й організація будь-якої діяльності, кожен повинен дотримуватися своїх обов'язків і перебувати на відведеному йому місці, посаді; прагнення кожної людини до моральної досконалості [6, 14–53].

Хоча у Конфуція відсутня точна й детальна схема організації управління, ним були висунуто низку ідей, які лягли в основу китайської державності. У цілому менеджерські ідеї Конфуція можна звести до наступного [6]:

- 1) управління повинне здійснюватися тільки на підставі закону;
- 2) управитель має дотримуватися етичних принципів, одним із яких є правило: "Чого не бажаєш собі, не роби й іншим". Порушення цих принципів відноситься до головних причин антагонізму між керуючими та керованими;
- 3) управління неможливе тільки за допомогою жорстоких законів. Таким шляхом можна викликати страх, але не досягти морального оновлення. Тільки управління людьми на основі їх розумового та морального розвитку здатне змусити людину соромитися поганих справ. Найстрашніша криза – моральна, пов'язана із занепаданням етичних норм і совісті;
- 4) суспільство має бути побудовано за строго ієрархічним принципом, що забезпечує чіткий поділ праці й обов'язків людей;
- 5) ефективне управління можливо тільки на основі вивчення попереднього досвіду й постійного пізнання нового.

У трактаті "Бесіди і судження" розглядаються також конкретні практичні поради з менеджменту: залучати до управління доброчесних і здібних; прощати підлеглим дрібні провини; неквапливо приймати рішення й обережно висловлювати свою думку; уникати ризику та небезпеки й діяти з обачністю; не перевантажуватися дрібницями, через які можна не вирішити велику справу; не кидатися словами, якщо не можеш підтвердити їх справами [6, 138–139].

У конфуціанстві розглядалися питання оцінки ефективності управлінської діяльності. На думку Конфуція і його послідовників, такими показниками можуть бути: соціальна стабільність суспільства, економія на витратах, зменшення податків і зростання народного добробуту, накопичення надлишків у суспільстві.

Одним із представників чжоуського конфуціанства є видатний воєначальник Сунь-цзи (313–238 рр. до н. е.). Основною його працею вважається "Трактат про військове мистецтво". Іноді цей твір навіть розглядається як перша праця у галузі стратегічного менеджменту [7, 311]. До числа найбільш відомих принципів військової моделі управління запропонованих Сунь-цзи, що зробили великий вплив на розвиток китайської культури та мистецтва менеджменту, належать такі [13]:

- 1) будь пильний у підготовці й не лінуйся;
- 2) глибоко вникай у ситуацію і потаємно чекай помилки ворога;
- 3) знання наперед не можна отримати ні від богів ні від демонів, знання про становище противника можна отримати тільки від людей;
- 4) можна перемогти хитрістю і прихованістю. Краще із кращого – підкорити чужу армію, не борючись;
- 5) найгірше – осаджувати фортеці. Почекай, поки ворог покине фортецю, і нападай передусім на те, що він любить;
- 6) не надавай чиновницьких посад тим, хто не має здібностей, не заохочуй тих, хто не має заслуг, не карай тих, хто не скоював злочину;

7) слід шанувати мудрих і надавати посади й ранги відповідно до таланту. Серед народу не повинно бути ледачих щасливчиків;

8) для ефективного управління необхідно розробити систему нагород і почестей, а також суворих покарань і штрафів.

Сунь-цзи відомий своєю тезою про те, що людина за своєю природою порочна, їй властиві "природні інстинкти": злість, заздрість, користолюбство, розбещеність [13, 231–233, 235]. Єдиними засобами пом'якшення й усунення цих проявів є виховання і навчання.

Принципи управлінського мистецтва військових, викладені в праці Сунь-цзи, не тільки мали великий вплив на розвиток китайської управлінської думки, а й продовжують у тій чи іншій формі використовуватися сучасними менеджерами.

Ідеї державного управління знайшли відображення у моїзмі – вченні, засновником якого був Мо-цзи (479–400 рр. до н. е.). Це вчення викладено в однойменному трактаті "Мо-цзи" та відображає, по суті, інтереси нижчих шарів суспільства. У "Мо-цзи" викладаються принципи природної рівності всіх людей, а виникнення держави трактується на основі верховної влади, що належить народу. Мо-цзи висунув ідею договірної походження держави та управління. Причому держава є своєрідним інструментом глобального примусу в ім'я ідеї великої справедливості та рівновеликості.

У розділі "Наближення служивих" написано: "Якщо, керуючи царством, не піклуватися про служивих, то країна буде втрачена" [11, 181]. Зі збережених розділів трактату можна виділити такі, як "Шанування мудрості", "Проти покарань", "Про економію і витрати" та інші, в яких розкривається механізм державного управління. Причому теоретична платформа моїзму була орієнтована на воєнізовану організацію суспільства, що передбачало строгість, чіткість, старанність у процесах управління.

Мо-цзи засуджував аристократизм і вимагав проведення реформ в інтересах народу. Він вніс у китайську політичну думку ідею егалітаризму, пов'язану з відмовою від розкоші. Мо-цзи вважав, що здійснення перетворень передбачає не тільки використання звичаїв, але й встановлення нових правил у формі законів.

Основні управлінські ідеї Мо-цзи можна звести до наступного [11]:

- 1) ефективне управлінське рішення вимагає розуміння дійсних причин існуючих проблем;
- 2) тільки на основі вивчення минулого можна пізнати майбутнє;
- 3) кінцевою метою та найважливішим критерієм правильного управління є благо народу;
- 4) керівник повинен володіти не тільки високим престижем (для поваги) і великим окладом (для довіри), а й великими повноваженнями (щоб боялися);
- 5) вищої чеснотою керівника є справедливість;
- 6) держава процвітає і в ній є порядок, якщо знатні люди успішні в управлінні, а прості люди старанні в ремеслі та землеробстві. Головна причина заворушень у державі – бідність людей. Нагодуйте людей, і заворушень не буде;

7) необхідно дотримуватися принципу винагороди за працю: якщо людина старанна в праці, вона повинна бути ситою, якщо ні – залишатися голодною;

8) людський характер залежить від життєвих обставин: в урожайний рік люди стають чуйними й добрими, а в неврожайний – черствими та злими.

Саме з часів Мо-цзи право стало асоціюватися не тільки з ритуалом "лі", а й з покаранням "сін" і законом "фа".

Моїзм був попередником легізму, важливої філософської течії, що змагалася із конфуціанством. Цю течію доби Чжаньго ще називали "Школою законників". Основною ідеєю школи була рівність всіх перед Законом і Сином Неба. Виходячи з цього, будь-який простолюдин мав право дослужитися до першого міністра, оскільки титули повинні роздаватися не за народженням, а за реальні заслуги.

Засновником легізму вважається правитель області Шан, видатний державний діяч і реформатор Шан Ян (390–338 рр. до н. е.). Свої погляди він виклав у трактаті "Книга правителя області Шан". Шан Ян створив концепцію поліцейського управління, заснованого на системі жорстких законів і суворих покарань. Тільки так, на його думку, можна привчити людей до порядку. До числа основних принципів і мистецьких особливостей управління державою, запропонованих представниками легізму, можна віднести наступні [14]:

1) інтереси держави понад усе. Основне призначення держави – протистояти злому началу в природі людини. Джерелом соціального зла є людина. Вища мета правителя полягає у створенні могутньої держави;

2) головний метод державного управління – метод покарань і заохочень. Нагород має бути мало, а покарань багато;

- 3) ідеальна держава припускає наявність сильної верховної влади, добре озброєної армії, обмеження свавілля чиновників і місцевих правителів;
- 4) люди повинні бути рівні перед законом. Закон – це покарання і воно повинно бути дуже жорстоким – широко має застосовуватися смертна кара, причому болісна;
- 5) відносини між владою і народом повинні розглядатися як протиборство ворогуючих сторін;
- 6) потрібно заохочувати землеробство, й взагалі працьовитість і ощадливість, а засуджувати – неробство та заняття другорядними видами діяльності, такими як мистецтво й торгівля.

Багато принципів легістів були застосовані на практиці. З одного боку, це призвело до утворення в Китаї сильної централізованої держави, а з іншого – сприяло встановленню в країні деспотичного режиму правління.

Даосизм – старокитайська філософська течія, заснована Лао-цзи (VI–V ст. до н. е.). Погляди Лао-цзи викладені в трактаті "Дао де цзін" (Книга шляху і благодаті). На відміну від традиційних для Китаю тлумачень "дао" як прояву небесної волі, в даосизмі "дао" трактується як природна закономірність, незалежна від небесного владика, тому відносно "дао" всі рівні. "Дао" визначає усі закони неба, природи та суспільства. Причиною будь-яких недоліків у суспільстві є відхилення від "дао" [8, 9].

Основною методологічною і культурною установкою даосизму є принцип утримання від активних дій. На думку Лао-цзи, для відновлення справедливості необхідно повернутися до природності, відкинувши все неприродне або штучне, наприклад, надумані установки в сфері управління і законодавства. У цьому відношенні даосизм є філософією "недіяння", згідно з якою саме бездіяльність, а не активність приносить людям щастя і спокій [8, 34]. У той же час, даосизм вимагає не відсутність дії як такої, а тільки відсутність дії, яка йде врозріз із принципом саморозвитку, оскільки все суще є результатом саморозвитку.

По суті, Лао-цзи пропонує відмовитися від цивілізації, від подальшого вдосконалення суспільства й законів і повернутися до природи, патріархальної простоти минулого. Наприклад, він закликає до життя у маленьких, розрізнених селищах, відмови від усього нового, в тому числі від знарядь праці та писемності. На його думку, управління країною на основі знань приносить їй нещастя, а без їх застосування – веде країну до щастя. Керувати людьми, в яких багато знань, занадто важко, тому треба не просвіщати народ, а одурачувати його. Причому управляти легше малим і невеликим, ніж великим та численним народом [8, 91–93].

Деякі такі висловлювання Лао-цзи можна розглядати як ідеї ситуаційного управління: методи та стиль управління вибираються управителем за ситуацією, відповідно до неї; немає спочатку поганих або спочатку гарних методів чи стилів управління – є відповідні ситуації або невідповідні (неадекватні); мудрість керівника, мистецтво управління полягає у здатності правильно вибрати метод і стиль управління, відповідний конкретній ситуації (в умовах кризи не можна управляти тими ж методами, що й при нормальному розвитку країни) [8, 178].

У рамках даосизму були розглянуті принципи ефективного управління. Головними з них можна назвати наступні [8]:

- 1) керівник не повинен підміняти досягнення цілей суспільства цілями особистого збагачення, він повинен уміти сам себе обмежувати;
- 2) керівник не повинен бути самовпевненим;
- 3) керівник не повинен робити нічого такого, що гальмувало би прояв принципу саморозвитку;
- 4) серця і душі простолюдинів треба робити порожніми, а їх шлунки й гаманці – повними;
- 5) керівник повинен дивитися на будь-яку справу як на важку й для її вирішення мобілізувати всі свої ресурси, щоб у результаті вона стала легкою;
- 6) керівник повинен пам'ятати про те, що здійснення великого починається з малого;
- 7) мудрий керівник повинен залишатися "невидимим" для своїх підданих, кращий той, про якого люди знають лише те, що він існує.

Таким чином, у більшості давньокитайських філософських трактатів основну увагу сконцентровано на розгляді проблем держави та управління. Відмінні риси цих трактатів, що мають системне й світоглядне значення такі: раціональність; розгляд управлінських питань, як і будь-яких інших, із точки зору культури та менталітету китайського народу; розробка рекомендацій, що стосуються управління державою у цілому, а не конкретними підприємствами та організаціями; орієнтація на психологію управління, уміння психологічно переграти конкурента, супротивника, підлеглого і т. д.

Багато елементів управлінської культури та мистецтва, запропонованих видатними державними діячами, філософами й мислителями Стародавнього Китаю, реалізовані на практиці та використовуються по нині.

Висновки. Одержані в ході дослідження результати доповнюють науку новими знаннями про становлення культури менеджменту на етапі зародження китайської цивілізації й дають можливість дійти таких висновків:

1. У XVI ст. до н. е. виникає перша китайська держава Шан з жорсткою ієрархічною структурою управління, центральним апаратом (правитель – Ван, його помічник, знать) і трьома відомствами, де влада правителя абсолютна, божественна та необмежена.

2. У XI ст. до н. е. цю державу завойовують чжоуські племена і виникає нова держава Чжоу. В міру розширення її територій формується розгалужена децентралізована система управління державою, появляються нові відомства і територіальні органи управління. Водночас внаслідок надмірної децентралізації влада верховного правителя перестає бути абсолютною і виникає імперія з постійно слабшавшою центральною владою та міцніючою владою на місцях.

3. У VIII ст. до н. е. верховний правитель Чжоу втрачає політичний вплив на користь місцевих правителів, які перетворюють свої території на окремі царства та узурпують титули ванів. Згодом між цими удільними державами спалахують війни, що завершуються у III ст. до н. е. перемогою однієї з них та об'єднанням в імперію (спочатку Цінь, потім Хань) з гармонійно збалансованою і централізованою ієрархічною структурою влади та управління.

4. Базисом, який відіграв визначальну роль у формуванні такої специфічної культури давньокитайського менеджменту, є сакральне пояснення картини світу на основі вчення про чергування полярних сил "Інь" і "Ян", баланс і гармонія яких дозволяють підтримувати рівновагу і впорядкованість в суспільстві.

5. Давньокитайська управлінська думка глибока і оригінальна. Її особливістю є поєднання сакрального та раціонального. Багато ідей, що зробили великий вплив на подальший процес розвитку китайського менеджменту були сформовані в V–III ст. до н. е. Саме в цей період склалися основні напрямки китайської теорії, культури та мистецтва менеджменту: конфуціанство, моїзм, легізм і даосизм.

6. Конфуціанство трактує управління через призму сім'ї, де відносини правлячих і підданих представлені як сімейні: молодші залежать від старших, влада керівника прирівнюється з владою батька. Управління мають здійснювати благородні мужі за допомогою традиційно сформованих норм поведінки людей і ритуалів, а не за допомогою жорстких законів.

7. Теоретична платформа моїзму була орієнтована на воєнізовану організацію суспільства, що передбачало строгість, чіткість, старанність у процесах управління на основі глобального примусу, засудження аристократизму, використання не тільки звичаїв, але й встановлення нових правил у формі законів в ім'я справедливості та рівновеликості всіх людей.

8. Легізмом була запропонована концепція поліцейського управління, заснованого на системі жорстких законів і суворих покарань, яких має бути дуже багато, та заохочень, яких має бути мало. Застосування цього на практиці призвело до утворення в Китаї сильної централізованої держави та встановленню деспотичного режиму.

9. Основною методологічною установкою даосизму в управлінні є утримання від активних дій, які йдуть врозріз із саморозвитком. Висловлювалися також ідеї ситуаційного менеджменту: методи та стиль управління вибираються за ситуацією; мудрість керівника полягає у здатності правильно вибрати метод і стиль управління, відповідний конкретній ситуації.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні та узагальненні особливостей культури менеджменту Стародавнього Китаю, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури теоретичними знаннями щодо розвитку світової культури й мистецтва управління.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати дослідження культури менеджменту в інших країнах Стародавнього Сходу.

Література

1. Васильев К. В. Истоки китайской цивилизации. Москва : Наука, 1998. 653 с.
2. Грей Дж. История Древнего Китая. Пер. с англ. Москва : Центрполиграф, 2006. 598 с.
3. Жерне Ж. Древний Китай. Пер. с фр. Москва : АСТ, 2004. 457 с.
4. История Китая с древнейших времен до наших дней. Под ред. Л. В. Симоновской. Москва : Высшая школа, 1974. 532 с.
5. Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 56–60.
6. Конфуций. Лунь Юй. Пер. с древнекит. Москва : Восточная литература, 1998. 588 с.
7. Крейнер С. Библиотека избранных трудов о бизнесе. Книги, сотворившие менеджмент. Пер. с англ. Москва : Олимп-Бизнес, 2005. 355 с.
8. Лао-цзы. Дао дэ цзин. Пер. с древнекит. Москва : Центрполиграф, 2016. 224 с.
9. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Менеджмент доіндустріального суспільства: теорія, історія, культура та мистецтво управління : монографія. Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2017. 230 с.
10. Мартинишин Я., Коваленко Є. Цивілізація у точці біфуркації: зародження нового соціального порядку і сучасної моделі управління політичною, економічною та соціокультурною сферами. Економіка і менеджмент культури. 2016. № 1. С. 5–32.

11. Мо-Цзы. Древнекитайская философия : в 2 т. Под ред. Л. В. Литвиновой. Москва : Мысль, 1993. Т. 1. С. 181–196.
12. Очерки истории Китая с древности до "опиумных" войн. Под ред. Ю. Шан. Пер. с кит. Москва : Мысль, 2009. 611 с.
13. Сунь-Цзы. Трактат о военном искусстве. Пер. с древнекит. Москва : Азбука, 2016. 480 с.
14. Шан Ян. Книга Правителя области Шан. Пер. с древнекит. Москва : Азбука, 2015. 114 с.

References

1. Vasil'ev, K. V. (1998). The origins of Chinese civilization. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Gray, J. (2006). History of Ancient China. (Trans. in Eng.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
3. Zherne, Zh. (2004). Ancient China. (Trans. in Fr.). Moscow: AST [in Russian].
4. Simonovskaya, L. V. (Ed.). (1974). History of China from ancient times to our days. Moscow: Vysshaia shkola [in Russian].
5. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 3, 56-60 [in Ukrainian].
6. Konfutsii. (1998). Lun Yu. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Vostochnaia literatura [in Russian].
7. Kreiner, S. (2005). Library of Selected Works on Business. Books that made management. (Trans. in Eng.). Moscow: Olimp-Biznes [in Russian].
8. Lao-tszy. (2016). Dao de tszin. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. (2017). Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1, 5-32 [in Ukrainian].
11. Litvinova, L. V. (Ed.). (1993). Mo-Tszy. Ancient Chinese philosophy. (Vol. 1). Moscow: Mysl' [in Russian].
12. Shan, Iu. (Ed.). (2009). Essays on the history of China from antiquity to "opium" wars. (Trans. in Chin.). Moscow: Mysl' [in Russian].
13. Sun'-Tszy. (2016). A treatise on military art. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Azbuka [in Russian].
14. Shan Ian. (2015). The book of the ruler of the Shan. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Azbuka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2018 р.

УДК 395.6:338.24

Конюкова Ірина Янівна
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ЕТИКЕТНІ НОРМИ УПРАВЛІНСЬКОГО СПІЛКУВАННЯ: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА ІННОВАЦІЙНОГО

Метою роботи є дослідження етикетних норм управлінського спілкування, визначення інноваційних змін, які зумовлені трансформацією самої моделі управління, та взаємодії традиційних етикетних норм із новими в умовах управлінської діяльності. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – історичному, термінологічному, системному. Мета та завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження, як аналіз, синтез, узагальнення, що дало можливість уточнити визначення поняття "етичні норми", дати власне тлумачення даної категорії. Системно-структурний метод дав змогу виявити функціональність етикетних норм управлінського спілкування. **Наукова новизна** полягає у виявленні інноваційних етикетних норм управлінського спілкування та їх взаємодії з традиційними, встановлено вплив етикетних норм на організаційну (корпоративну) культуру. **Висновки.** Етикетні норми управлінського спілкування доцільно вивчати на стику теорії управління та культурології. Основними функціями, які виконує етикет та нетикет в управлінському спілкуванні, є регулятивна та інтеграційна. Традиційні етикетні норми управлінського спілкування доповнюються інноваційними, які виникли внаслідок впровадження в управлінську практику нових інформаційно-комунікаційних технологій. Впровадження механізмів етикету в управлінську діяльність має бути на постійній основі, оскільки нинішній рівень управлінської культури недостатньо високий.

Ключові слова: публічне управління, методи публічного управління, управлінське спілкування, етикет, етикетні норми, етикетні принципи, організаційна культура, критика, нетикет.

11. Мо-Цзы. Древнекитайская философия : в 2 т. Под ред. Л. В. Литвиновой. Москва : Мысль, 1993. Т. 1. С. 181–196.
12. Очерки истории Китая с древности до "опиумных" войн. Под ред. Ю. Шан. Пер. с кит. Москва : Мысль, 2009. 611 с.
13. Сунь-Цзы. Трактат о военном искусстве. Пер. с древнекит. Москва : Азбука, 2016. 480 с.
14. Шан Ян. Книга Правителя области Шан. Пер. с древнекит. Москва : Азбука, 2015. 114 с.

References

1. Vasil'ev, K. V. (1998). The origins of Chinese civilization. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Gray, J. (2006). History of Ancient China. (Trans. in Eng.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
3. Zherne, Zh. (2004). Ancient China. (Trans. in Fr.). Moscow: AST [in Russian].
4. Simonovskaya, L. V. (Ed.). (1974). History of China from ancient times to our days. Moscow: Vysshaia shkola [in Russian].
5. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 3, 56-60 [in Ukrainian].
6. Konfutsii. (1998). Lun Yu. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Vostochnaia literatura [in Russian].
7. Kreiner, S. (2005). Library of Selected Works on Business. Books that made management. (Trans. in Eng.). Moscow: Olimp-Biznes [in Russian].
8. Lao-tszy. (2016). Dao de tszin. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. (2017). Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1, 5-32 [in Ukrainian].
11. Litvinova, L. V. (Ed.). (1993). Mo-Tszy. Ancient Chinese philosophy. (Vol. 1). Moscow: Mysl' [in Russian].
12. Shan, Iu. (Ed.). (2009). Essays on the history of China from antiquity to "opium" wars. (Trans. in Chin.). Moscow: Mysl' [in Russian].
13. Sun'-Tszy. (2016). A treatise on military art. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Azbuka [in Russian].
14. Shan Ian. (2015). The book of the ruler of the Shan. (Trans. in ancient Chin.). Moscow: Azbuka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2018 р.

УДК 395.6:338.24

Конюкова Ірина Янівна
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ЕТИКЕТНІ НОРМИ УПРАВЛІНСЬКОГО СПІЛКУВАННЯ: ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА ІННОВАЦІЙНОГО

Метою роботи є дослідження етикетних норм управлінського спілкування, визначення інноваційних змін, які зумовлені трансформацією самої моделі управління, та взаємодії традиційних етикетних норм із новими в умовах управлінської діяльності. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – історичному, термінологічному, системному. Мета та завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження, як аналіз, синтез, узагальнення, що дало можливість уточнити визначення поняття "етичні норми", дати власне тлумачення даної категорії. Системно-структурний метод дав змогу виявити функціональність етикетних норм управлінського спілкування. **Наукова новизна** полягає у виявленні інноваційних етикетних норм управлінського спілкування та їх взаємодії з традиційними, встановлено вплив етикетних норм на організаційну (корпоративну) культуру. **Висновки.** Етикетні норми управлінського спілкування доцільно вивчати на стику теорії управління та культурології. Основними функціями, які виконує етикет та нетикет в управлінському спілкуванні, є регулятивна та інтеграційна. Традиційні етикетні норми управлінського спілкування доповнюються інноваційними, які виникли внаслідок впровадження в управлінську практику нових інформаційно-комунікаційних технологій. Впровадження механізмів етикету в управлінську діяльність має бути на постійній основі, оскільки нинішній рівень управлінської культури недостатньо високий.

Ключові слова: публічне управління, методи публічного управління, управлінське спілкування, етикет, етикетні норми, етикетні принципи, організаційна культура, критика, нетикет.

Конюкова Ирина Яновна, доцент кафедри філософії Київського національного університету культури і мистецтв

Етикетні норми управленческого общения: сочетание традиционного с инновационным

Целью работы является исследование этикетных норм управленческого общения, определение инновационных изменений, которые обусловлены трансформацией самой модели управления; а также, каким образом традиционные этикетные нормы взаимодействуют с новыми в условиях управленческой деятельности. **Методология** работы базируется на общенаучных принципах исследования – историческом, терминологическом, системном. Цель и задания публикации обусловили такие методы исследования, как анализ, синтез, обобщение, что дало возможность уточнить определение понятия "этикетные нормы", дать собственное определение данной категории. Системно-структурный метод позволил определить функциональность этикетных норм управленческого общения. **Научная новизна** работы состоит в выявлении инновационных этикетных норм управленческого общения и их взаимодействия с традиционными, установлено влияние этикетных норм на организационную (корпоративную) культуру. **Выводы.** Этикетные нормы управленческого общения целесообразно изучать на стыке теории управления и культурологии. Основными функциями, которые выполняет этикет и нетикет в управленческом общении, является регулятивная и интегрирующая. Традиционные этикетные нормы управленческого общения дополняются инновационными, которые возникли вследствие внедрения в управленческую практику новых информационно-коммуникационных технологий. Внедрение механизмов этикета в управленческую деятельность должно быть на постоянной основе, поскольку нынешний уровень управленческой культуры недостаточно высок.

Ключевые слова: публичное управление, методы публичного управления, управленческое общение, этикет, этикетные нормы, этикетные принципы, организационная культура, критика, нетикет.

Konyukova Irina, Associate Professor of the Philosophy Department, Kiev National University of Culture and Arts

Etiquette standards of managerial communication: a combination of traditional and innovative aspects

The purpose of the article is to study the etiquette standards of managerial communication, identify innovative changes that appeared due to the transformation of the management model itself and how the traditional etiquette standards interact with the new ones regarding management activity. The **methodology** of the work is based on general scientific principles of research – historical, terminological, system. The purpose and tasks of the publication caused the application of such research methods as analysis, synthesis, generalization, which made it possible to clarify the definition of the term "etiquette standards" and obtain an interpretation of this category. The system and structural methods were used to reveal the functionality of etiquette standards of managerial communication. The **scientific novelty** of the work is to identify innovative etiquette standards of managerial communication and their interaction with traditional ones. The influence of etiquette standards on organizational (corporate) culture has been established. **Conclusions.** It is proved in the article that it is expedient to study the etiquette standards of managerial communication at the junction of the theory of management and cultural studies. The main functions of etiquette in managerial communication are regulatory and integration. Traditional etiquette standards of managerial communication are supplemented by innovations that arose as a result of the introduction of new information and communication technologies into the management practice. The introduction of etiquette mechanisms in management should be permanent because the current level of managerial culture is inadequate.

Key words: public administration, methods of public administration, managerial communication, etiquette, etiquette standards, etiquette principles, organizational culture, criticism, netiquette ("net" and "etiquette").

Постановка проблеми. Термін "публічне управління" (англ. Public management), з'явившись в обігу зарубіжної наукової думки в останній чверті ХХ ст., все активніше використовується у вітчизняній. Це пов'язано з еволюційними процесами, які відбуваються в сучасній моделі управління в державному секторі. Актуалізується питання формування і нової управлінської культури, яка має відповідати вимогам нової для вітчизняної практики моделі публічного управління [1].

Сьогодні пріоритетне місце у розумінні можливостей сучасного управління та його поведінки в межах професійної діяльності посідають людинознавчі знання. При формуванні нового сучасного статусу керівника виникає потреба "радикальної переорієнтації на гуманістичну доміную, на пошук шляхів розширення об'єктивної суперечності між технократизмом і гуманізмом" [2, 12].

Чи виникає діалектична суперечність між етикетними нормами, які були своєрідними регуляторами управлінської культури попередніх моделей, і тими, які встановлюються внаслідок інноваційних змін?

Ціннісна детермінація процесів управління потребує уточнення структурних компонентів управлінської культури, "оновлення" існуючих вже форм ділової комунікації та відповідних етикетних норм управлінського спілкування.

Мета роботи – дослідити етикетні норми управлінського спілкування, визначити інноваційні зміни, які обумовлені змінами самої моделі управління.

Мета передбачає виконання таких завдань:

- розглянути коло наукових підходів вітчизняних і зарубіжних науковців щодо їх поглядів на етикетні норми управлінського спілкування;

- визначити, які домінуючі функції виконує етикетна норма в управлінському спілкуванні, та їх вплив на організаційну культуру;
- виявити нові форми етикету в управлінській діяльності та їх перспективи.

Аналіз наукових джерел продемонстрував, що наукове дослідження етикетних норм управлінського спілкування досліджуються активно останні кілька років, що обумовлено концептуальними змінами самої системи державного управління в Україні. Однак комплексних розгорнутих досліджень сучасного етикету управлінської діяльності практично немає.

Можна виявити декілька основних площин наукового аналізу. Так, етичні норми активно досліджуються в системі методів публічного управління та адміністрування як окремий вид морально-етичних, поруч з методами правового регулювання, організаційно-розпорядчими, економічно-господарськими, соціально-політичними та соціально-психологічними (М.А.Ажажа, Н.Г.Діденко).

Набуття системою управління публічного характеру, тобто трансформація змін у бік публічного управління безперечно акцентує увагу науковців на посиленні ролі етикетних форм як регулюючого фактора (В.Колтун, М.Нинюк, С.Серьогіна).

На увагу заслуговує системний підхід наукового дослідження сутності службового етикету, проведене І. Хожило, в якому науковець розглядає дане поняття як основу впровадження принципів реформування вітчизняної системи державного управління. Обраний ракурс на європейські стандарти визначає новий погляд на етикетні норми, як на фактор "узгодженості індивідуальних, групових та суспільних інтересів чиновника в процесі здійснення ним трудової діяльності" [3, 2].

Однак, слід зазначити, що практично поза колом наукового інтересу залишається питання впливу нових інформаційних технологій, зокрема глобальних інформаційних мереж, на виникнення нових етикетних форм в управлінському спілкуванні. Оскільки з'являються нові форми комунікативної діяльності державного службовця, які сприяють оперативності у взаємодії, то цілком логічно є поява й нових етикетних форм. Які нові етикетні форми з'являються в управлінському спілкуванні та як вони взаємодіють з традиційними, стало предметом дослідження даної статті.

Виклад основного матеріалу. Обґрунтовуючи теоретичний базис нової управлінської моделі для нашої країни, вітчизняні науковці спираються на досвід колег зарубіжжя, зокрема на результати досліджень європейської та американської наукової школи. Так, вітчизняний науковець Н.Обушна зазначає, що "класична теорія менеджменту в державному секторі реалізувалася на практиці через модель публічного адміністрування; неокласична теорія менеджменту – через модель публічного управління, у центрі уваги якої перебуває вже людина, не організаційна структура" [4, 54]. Отже, дана модель – людиноцентрична, що посилює фактори морально-етичного спрямування, етичні норми стають не тільки регулюючим фактором, але й фактором ефективної взаємодії на шляху до спільної мети, сприяють в цьому правила ділового етикету.

Сучасний рівень менеджменту орієнтується на те, що об'єктом управлінської діяльності виступають організаційні культури різного типу. Тому опанування новітніх управлінських технологій здійснюється через оволодіння організаційно-культурним підходом, що дає комплексне розуміння процесів еволюції і функціонування різних організацій з урахуванням механізмів поведінки людей в контексті соціально-економічного розвитку.

Черговий сплеск інтересу до феномена організаційної культури¹ у зв'язку з пошуком найбільш ефективних методів і засобів управління діяльність організації відзначається з певною періодичністю. Це відбувається в період, коли необхідно підняти ефективність її діяльності. В цьому плані особливий інтерес і резонанс в управлінських колах США викликала книга "В пошуках ефективного управління" Т.Пітерса та Р.Уотермена [5]. В результаті проведеного дослідження було встановлено, що риси "ефективного" управління пов'язані головним чином з більш повним використанням людського потенціалу організації, розвитком "ціннісних" стандартів, критеріїв оцінки і організаційної культури. В цьому плані етикетні норми виконують функцію інтеграційну.

У контексті гуманістичного підходу, як зазначає І.В.Савіна, культура організації – це система уявлень, символів, цінностей і зразків поведінки, які поділяють всі члени організації. Пов'язуючи зразки поведінки з певними етикетними нормами, зазначимо, що вони впливають на формування організаційної (корпоративної) культури. [6, 421].

У процесі дослідження окресленої в статті теми, виявляємо відсутність широких наукових розвідок відносно поняття "управлінське спілкування". Дуже часто даний тип спілкування ототожнюють з діловим. На нашу думку, доцільно звернутися до Глосарію термінів серійного видання "Бібліотечка лідера місцевого самоврядування" під редакцією В.А.Гошовської. Отже, "управлінське спілкування – 1) взаємодія керівника з підлеглими, в процесі якої він інформує сам, отримує інформацію від них, коригує дії підлеглих, оцінює не лише їхню роботу, а й професійно значущі якості як своєї особистості, так і особистості кожного підлеглого співробітника; 2) підтримуюче спілкування як основний тип міжособистісної комунікативної суб'єкт-

об'єктної взаємодії; 3) спілкування, викликане необхідністю здійснення суб'єктом управління керуючого впливу на об'єкт управління з урахуванням зворотного зв'язку" [2, 124].

З усіх підходів дане визначення, на нашу думку, дає уявлення про багатовекторність і "багатопощинність" управлінського спілкування, а відтак і існування встановлених правил (норм). Однак звертаємо увагу на факт відсутності у даному тлумаченні можливості суб'єкт – суб'єктного характеру управлінського спілкування, яке актуалізувалося у зв'язку з посилення демократичних змін в самій моделі управління. Додатковим аргументом на користь суб'єкт–суб'єктного характеру управлінського спілкування є й той факт, що даний тип спілкування не може бути позбавлений "діалогових форм", адже діалог базується на інших засадах

Соціально-психологічний науковий підхід при дослідженні управлінського спілкування застосовує вітчизняний науковець А.М.Шома. Тому при визначенні поняття акцент встановлюється на взаємовідносинах його учасників, а саме: "взаємодія, взаємовплив, обмін інформацією, встановлення взаєморозуміння, спілкування з метою управляти людьми, тобто спрямовувати їх діяльність у певне русло, формувати, змінювати, координувати чи регулювати задля вироблення спільних дій" [7, 3].

Загальновідомою є етимологія походження поняття етикет – від фр. *Étiquette* – що в перекладі означає етикетка, напис. Це система норм і правил, які відображають уявлення про гідну поведінку людей у суспільстві. Цілком логічною є зміна цієї системи прописних правил в історичному контексті, оскільки розуміння гідної поведінки у суспільстві, наприклад, XIX та XX століття різні, окрім того накладається і характер суспільно-політичного системи.

Запропонуємо свій варіант визначення етикету управлінської діяльності – це правила і норми, які відображають уявлення про гідну поведінку і ввічливість державного службовця в процесі здійснення управлінської діяльності. Його основу складають моральні цінності державного службовця та розроблені суспільством правила співіснування людей, які забезпечують умови для ефективної управлінської діяльності.

Важливим питанням, на нашу думку, є критика в управлінській діяльності, оскільки при великих сподіваннях на зрушення в бік інноваційних змін вона виступає активним знаряддям перетворень. Враховуючи попередні історичні традиції державного управління за радянських часів, коли критика застосовувалася вкрай рідко, то цілком пояснюється той факт, що потрібні відповідні знання і вміння ефективно застосовувати критику в управлінні. Інакше кажучи, критикувати треба вміти.

Критика – це аналіз, обговорення певної ситуації, результату з метою оцінити переваги і виявити недоліки з метою їх виправлення та покращення результатів. Вона може бути усною або письмовою, оголошена публічно або персонально. Як ж етикетні норми можуть супроводжувати критику?

Етикетні норми критики діють в двох аспектах: в першу чергу, як її висловлювати, і по-друге, як її сприймати.

Висловлюючи критику в бік підлеглих, в адресу керівника (критика "по вертикалі"), або, критикуючи "по горизонталі", етикетні норми формулюється так:

- метою критики має бути покращення результатів діяльності, а не спосіб звести рахунки, принизити опонента;
- критика спрямовується на дії, вчинки, висловлювання, результати роботи, але не особисті якості людини.
- не демонструвати поганий настрій, форма висловлювання емоційно стримана.

Цінними, на нашу думку, є результати наукових спостережень, спрямованих на встановлення взаємозв'язку таких показників критики, як форма і умови висловлення зі змінами трудових досягнень в наслідок критики, представлених в Таблиці 1 [2, 53]. Так, найвищий рівень ефективності результатів виявляється після критики, висловленої в спокійній діловій формі, віч-на-віч.

Таблиця 1

Вплив форм критики на трудову ефективність співробітників

Зміна трудових досягнень (за результатами)	Критика спокійна, ділова, віч-на-віч	Критика спокійна, ділова, в присутності інших	Критика гостра, іронічна, в присутності інших
Результати поліпшуються	83 %	40 %	7 %
Результати лишаються незмінними	10 %	14 %	24 %
Результати погіршуються	7 %	46 %	69 %

Сформулюємо етикетні принципи висловлення критики таким чином: своєчасно, конкретно, ввічливо. До етикетних принципів сприйняття критики віднесемо такі: ввічливо, адекватно, позитивно. Така послідовність представлена не випадково, адже ввічлива налаштованість на сприйняття дозволить адекватно сприйняти і винести позитивний зміст.

Вчені розглядають управлінський етикет не тільки як особливу форму управлінської поведінки, але й як специфічну комунікативну систему. З появою нових інформаційних технологій, глобальних інформаційних мереж з'являються нові етикетні норми управлінського спілкування. Однак, слід зазначити, що вони не стали поки що предметом широкого наукового дискурсу. Можливо, це пов'язано з тим, як зазначає тернопільський колега Роман Оксентюк, що дослідження "потреб розвитку засобів масової комунікації з використанням Інтернету поки що тільки формується в якості окремої галузі знання в рамках управлінської діяльності" [8, 57].

Сучасне управлінське спілкування активно відбувається і з залученням Internet-технологій, зокрема активно впроваджуються в управлінську практику вебінари – це онлайн-зустріч, онлайн-семинар, веб-конференція, або онлайн-презентація, учасники якої, користуючись Інтернет-простором з власного робочого місця можуть встановити інтерактивний комунікаційний зв'язок з іншими колегами. На які етикетні норми поведінки при таких формах управлінського спілкування доцільно орієнтуватися?

До наукового обігу не так давно ввійшов новий термін-неологізм нетикет (або мережевий етикет). Семантика пояснює походження терміна від злиття похідних *netiquette* – від англ. *net* – мережа та франц. *etiquette* – етикет. Нетикет містить правила "поведінки" і спілкування у віртуальному просторі [9]. Зазначимо, що мережевий етикет вже структурований. Зокрема, це:

- правила етикету для електронного листування;
- правила для інтернет-конференцій;
- правила для спілкування у чаті;
- правила для Web-сторінок.

Ділові люди вбачають в Інтернеті потужний засіб вирішення ділових проблем, ефективний інструмент ведення бізнесу. Так і державні службовці, управлінці мають орієнтуватися на Інтернет як на знаряддя ділової комунікації всередині організації, її розвитку, комунікації з клієнтами і партнерами, моніторингу інформації для вирішення поточних завдань, підвищення професійної компетентності.

Висновки та перспективи подальших розробок. Підсумовуючи вище зазначене, можна зробити такі висновки:

- у соціально-гуманітарному науковому просторі теорія управління знаходиться у взаємозв'язку з культурологією; для сучасної теорії управління перспективним залишається гуманістичний (культурний) підхід, який в питаннях дослідження управлінської культури об'єднує структурно-функціональний соціологічний аспект розгляду управління з теоретико-культурним або культурно-антропологічним; в цій площині і вивчаються етикетні норми управлінського спілкування;
- основними функціями, які виконує етикет в управлінському спілкуванні, є регулятивна та інтеграційна;
- традиційні етикетні норми управлінського спілкування доповнюються інноваційними, які виникли внаслідок впровадження в управлінську практику нових інформаційно-комунікаційних технологій;
- впровадження механізмів етикету в управлінську діяльність має бути на постійній основі, оскільки нинішній рівень управлінської культури має невисокий рівень, про що свідчать публічні виступи державних урядовців, депутатів, зафіксовані ЗМІ. Впровадження етикету в управлінську діяльність можна здійснювати через проведення відповідних навчальних тренінгів з наданням відповідного сертифікат; такий сертифікат може бути як вимога при влаштуванні на державну службу.

Примітки

¹ Паралельно з терміном "організаційна культура" використовується "корпоративна культура". Вони означають одне й те саме поняття, однак перше визначення традиційно використовується в Європі, а друге – в США.

Література

1. Босак О.З. Публічне управління як нова модель управління у державному секторі. Режим доступу : <http://academy.gov.ua/ej/ej12/txts/10bozuds.pdf>.
2. Комунікації в публічному управлінні: аспекти організаційної культури та ділового спілкування : навч. посіб. / уклад.: Гошовська В. А. та ін. Київ : К.І.С., 2016. 130 с.
3. Хожило І. І. Етикет у публічному адмініструванні: сутність, стан та особливості формування. Режим доступу : <http://www.dridu.dp.ua/zbirnik%20/2009-02/09hiisof.pdf>.

4. Обушна Н. Публічне управління як нова модель організації державного управління в Україні: теоретичний аспект // Збірник наукових праць. 2015. Вип. 44 "Ефективність державного управління". Режим доступу : http://www.lvivacademy.com/vidavniststvo_1/edu_44/fail/ch_1/8.pdf.
5. Питерс С., Уотермен Р. В поисках эффективного управления (опыт лучших компаний) / Пер.с англ. Общ. ред. и вступ. сл. Л. И. Евенко. М. : Прогресс, 1986. 418 с.
6. Основы культурологии : Учебное пособие / Отв. ред. И.М.Быковская. М. : Едиториал УРСС, 2005. 495 с.
7. Шома А.М. Управлінське спілкування як соціально-психологічний чинник формування стилю державно-управлінської діяльності. Режим доступу : http://academy.gov.ua/ej/ej8/doc_pdf/shoma.pdf.
8. Оксентюк Р. Використання інтернет-браузерів як засіб комунікації в управлінні інформаційними зв'язками. Режим доступу : http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/21170/2/SEIED_2017_Oksentyuk_R-Internet_browser_as_a_method_58-60.pdf.
9. Чайка Г.Л. Культура ділового спілкування менеджера. Київ: Знання, 2005. 442 с.

References

1. Bosak O.Z. Public administration as a new management model in the public sector. Retrieved from : <http://academy.gov.ua/ej/ej12/txts/10bozuds.pdf> [in Ukrainian].
2. Communications in Public Administration: Aspects of Organizational Culture and Business Communication: teach. manual (2016). Kyiv: K.I.S [in Ukrainian].
3. Hozhylo I. I. (2009). Etiquette in Public Administration: Essence, Condition and Features of Formation. Retrieved from : <http://www.dridu.dp.ua/zbirnik%20/2009-02/09hiisof.pdf> [in Ukrainian].
4. Obushna N. (2015). Public administration as a new model of organization of public administration in Ukraine: theoretical aspect. Efektyvnist derzhavnogo upravlinnia, 44. Retrieved from: http://www.lvivacademy.com/vidavniststvo_1/edu_44/fail/ch_1/8.pdf [in Ukrainian].
5. Peters S., Waterman R. (1986). In search of effective management (experience of the best companies). Moscow : Progress [in Russian].
6. Fundamentals of Cultural Studies: textbook. (2005). I. M. Bykovskaya (ed.). Moscow : Editorial URSS [in Russian].
7. Shoma A.M. Management Communication as a Socio-Psychological Factor in the Formation of the Style of Public-Management Activity. Retrieved from : http://academy.gov.ua/ej/ej8/doc_pdf/shoma.pdf [in Ukrainian].
8. Oksentyuk R. (2017). Using Internet Browsers as a Means of Communication in the Management of Information Communications. Retrieved from : http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/21170/2/SEIED_2017_Oksentyuk_R-Internet_browser_as_a_method_58-60.pdf [in Ukrainian].
9. Chayka G.L. (2005). Culture of Business Communication Manager. Kyiv : Znannia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018 р.

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович
кандидат культурології, докторант
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

АВАНГАРДНА МУЗЕОЛОГІЯ К. МАЛЕВИЧА: НІГІЛІЗМ ЧИ ІННОВАЦІЯ?

Мета дослідження – з'ясувати, чи бачив К.Малевич соціально-культурну корисність музею. **Методологія.** Критицизм К.Поппера. Ситуаційний аналіз. **Наукова новизна.** Вперше здійснено науковий аналіз концепції музею, розробленої К.Малевичем. Вперше здійснено порівняння його теоретичних поглядів та практичних дій. З'ясовано, що К.Малевич розумів музейництво як органічне поєднання дослідницької та художньої творчості. **Висновки.** Основний посыл авангардної музеології К.Малевича полягав у тому, що у разі відсутності суспільної корисності, музей не має права на існування. Малевич не висунув конкретного бачення сутності музею. Але запропонував метод заперечення як основоположний для розв'язання цієї проблеми. Малевич розглядав музеї в контексті модернізації. Щоб не зашкодити їй музей мав перетворитися на лабораторію. Логічні утруднення, з яким стикнувся Малевич полягало у тому, що він виступав із запереченням суспільного досвіду. В той час як музей-лабораторія мав його неминуче фіксувати (навіть коли мова йде про "теперішній момент"). В зв'язку з цим, перспективним напрямом подальших досліджень може бути з'ясування ставлення авангардних музеологів до суспільного досвіду та ролі музеїв у його збереженні та використанні.

Ключові слова: авангардна музеологія, Малевич, соціально-культурна сутність музею, інженерна теорія музею, музеєзнавство, музейництво, інституційна критика музею, знищення музею.

4. Обушна Н. Публічне управління як нова модель організації державного управління в Україні: теоретичний аспект // Збірник наукових праць. 2015. Вип. 44 "Ефективність державного управління". Режим доступу : http://www.lvivacademy.com/vidavniststvo_1/edu_44/fail/ch_1/8.pdf.
5. Питерс С., Уотермен Р. В поисках эффективного управления (опыт лучших компаний) / Пер.с англ. Общ. ред. и вступ. сл. Л. И. Евенко. М. : Прогресс, 1986. 418 с.
6. Основы культурологии : Учебное пособие / Отв. ред. И.М.Быковская. М. : Едиториал УРСС, 2005. 495 с.
7. Шома А.М. Управлінське спілкування як соціально-психологічний чинник формування стилю державно-управлінської діяльності. Режим доступу : http://academy.gov.ua/ej/ej8/doc_pdf/shoma.pdf.
8. Оксентюк Р. Використання інтернет-браузерів як засіб комунікації в управлінні інформаційними зв'язками. Режим доступу : http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/21170/2/SEIED_2017_Oksentyuk_R-Internet_browser_as_a_method_58-60.pdf.
9. Чайка Г.Л. Культура ділового спілкування менеджера. Київ: Знання, 2005. 442 с.

References

1. Bosak O.Z. Public administration as a new management model in the public sector. Retrieved from : <http://academy.gov.ua/ej/ej12/txts/10bozuds.pdf> [in Ukrainian].
2. Communications in Public Administration: Aspects of Organizational Culture and Business Communication: teach. manual (2016). Kyiv: K.I.S [in Ukrainian].
3. Hozhylo I. I. (2009). Etiquette in Public Administration: Essence, Condition and Features of Formation. Retrieved from : <http://www.dridu.dp.ua/zbirnik%20/2009-02/09hiisof.pdf> [in Ukrainian].
4. Obushna N. (2015). Public administration as a new model of organization of public administration in Ukraine: theoretical aspect. Efektyvnist derzhavnogo upravlinnia, 44. Retrieved from: http://www.lvivacademy.com/vidavniststvo_1/edu_44/fail/ch_1/8.pdf [in Ukrainian].
5. Peters S., Waterman R. (1986). In search of effective management (experience of the best companies). Moscow : Progress [in Russian].
6. Fundamentals of Cultural Studies: textbook. (2005). I. M. Bykovskaya (ed.). Moscow : Editorial URSS [in Russian].
7. Shoma A.M. Management Communication as a Socio-Psychological Factor in the Formation of the Style of Public-Management Activity. Retrieved from : http://academy.gov.ua/ej/ej8/doc_pdf/shoma.pdf [in Ukrainian].
8. Oksentyuk R. (2017). Using Internet Browsers as a Means of Communication in the Management of Information Communications. Retrieved from : http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/lib/21170/2/SEIED_2017_Oksentyuk_R-Internet_browser_as_a_method_58-60.pdf [in Ukrainian].
9. Chayka G.L. (2005). Culture of Business Communication Manager. Kyiv : Znannia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018 р.

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович
кандидат культурології, докторант
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

АВАНГАРДНА МУЗЕОЛОГІЯ К. МАЛЕВИЧА: НІГІЛІЗМ ЧИ ІННОВАЦІЯ?

Мета дослідження – з'ясувати, чи бачив К.Малевич соціально-культурну корисність музею. **Методологія.** Критицизм К.Поппера. Ситуаційний аналіз. **Наукова новизна.** Вперше здійснено науковий аналіз концепції музею, розробленої К.Малевичем. Вперше здійснено порівняння його теоретичних поглядів та практичних дій. З'ясовано, що К.Малевич розумів музейництво як органічне поєднання дослідницької та художньої творчості. **Висновки.** Основний посыл авангардної музеології К.Малевича полягав у тому, що у разі відсутності суспільної корисності, музей не має права на існування. Малевич не висунув конкретного бачення сутності музею. Але запропонував метод заперечення як основоположний для розв'язання цієї проблеми. Малевич розглядав музеї в контексті модернізації. Щоб не зашкочити їй музей мав перетворитися на лабораторію. Логічні утруднення, з яким стикнувся Малевич полягало у тому, що він виступав із запереченням суспільного досвіду. В той час як музей-лабораторія мав його неминуче фіксувати (навіть коли мова йде про "теперішній момент"). В зв'язку з цим, перспективним напрямом подальших досліджень може бути з'ясування ставлення авангардних музеологів до суспільного досвіду та ролі музеїв у його збереженні та використанні.

Ключові слова: авангардна музеологія, Малевич, соціально-культурна сутність музею, інженерна теорія музею, музеєзнавство, музейництво, інституційна критика музею, знищення музею.

Руденко Сергей Борисович, кандидат культурологии, докторант, Киевский национальный университет культуры и искусств

Авангардная музеология К. Малевича: нигилизм или инновация?

Цель исследования. Выяснить, рассматривал ли К.Малевич музей как полезный с социально-культурной точки зрения институт. **Методология.** Критицизм К.Поппера, ситуационный анализ. **Научная новизна.** Впервые осуществлен научный анализ концепции музея, разработанной К.Малевичем. Впервые его теоретические взгляды на музейный институт рассмотрены в сравнении с практической деятельностью художника в музейной сфере. Удалось выяснить, что К.Малевич рассматривал музейное искусство как сочетание исследовательского и художественного творчества. **Выводы.** Основной посыл авангардной музеологии К. Малевича состоял в том, что в случае отсутствия общественной полезности, музей не имеет права на существование. Малевич не выдвинул конкретного видения сущности музея. Но он предложил метод отрицания как основополагающий для решения этой проблемы. Малевич рассматривал музей в контексте модернизации. Чтоб не вредить её ходу, по его мнению, музей должен превратиться в лабораторию. Логические сложности, с которыми столкнулся Малевич, заключаются в том, что он выступал с позиции отрицания общественного опыта. В то время как музей-лаборатория должен был его неизбежно фиксировать (даже если речь идет о сегодняшнем моменте). В связи с этим, перспективным направлением дальнейших исследований может быть выяснение отношения авангардных музеологов к общественному опыту и роли музеев в его сохранении и использовании.

Ключевые слова: авангардная музеология, Малевич, социально-культурная сущность музея, инженерная теория музея, музееведение, музейное искусство, институциональная критика музея, разрушение музея.

Rudenko Serhii, Phd in Cultural Studies, Doctor of science degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts

Avant-garde museology of K. Malevich: nihilism or innovation?

Purpose of the article is to find out, does Malevich saw in museum institution some social usefulness. **Methodology.** Criticism of Karl Popper, situational analysis. **Scientific novelty.** For the first time carried out scientific analysis of museum concept of K. Malevich. For the first time compare his theoretical views and practical work in the museum field. Find out, that museum craft for Malevich is combining research and artistic creativity. **Conclusions.** The main message of Malevich avant-garde museology was: if the museum cannot be useful for society, it doesn't have the right to exist. Malevich doesn't suggest any idea of the social and cultural essence of the museum. But given the best on his opinion method for resolving of this problem – denial (what will be with society, if museums will be destroyed). Malevich thought about museums in connection with modernization. The museum cannot be the obstacle in the way of modernization. That's why museum must be transformed into a laboratory. Malevich refused social experience. Thus he comes to logic obstacle: how the museum might be a laboratory if it doesn't save and use any social experience, even experience of "nowadays". Further investigations – find out how in the process of saving and use this experience.

Key words: Avant-garde museology, Malevich, the social and cultural essence of the museum, engineering theory of museum, museology, museum craft, an institutional critique of museums, destroying of museums.

Актуальність теми дослідження. Інженерна теорія музею будується довкола пошуку оптимального соціально-культурного використання цієї інституції. Значний внесок у її розробку зробили непрофесійні науковці – митці-авангардисти. Мабуть, через їхній "ненауковий" статус зроблені ними дослідження ігноруються науковою музеологією. При цьому музеезнавство насправді містить багато схоластики й метафізики. В той же час, багато із ідей авангардних музеологів були апробовані на практиці. В основі музейницьких пошуків авангардистів лежав метод проб і помилок, що є базовим для інженерної теорії музею (і взагалі наукового пошуку). Тому тексти авангардних музеологів не є чистими абстракціями, які існують лише на папері. Беручи за основу погляди К.Поппера [3], можна припустити, що сутність наукових досліджень в музеології полягає у з'ясуванні причин невідповідності між уявленнями й науковими теоріями музею з одного боку, та їхнім втіленням – з іншого. Отже, тексти авангардних музеологів містять в собі більше науковості, ніж деякі роботи професійних музеезнавців. Таким чином, музеологія, що є відносно молодого наукою, навряд чи може ґребувати дослідженнями "непрофесійних" науковців – представників авангарду. Як і будь-яка наукова галузь, тому що академічний снобізм стримує розвиток наукового пізнання. Однією із ключових фігур авангардної музеології та одним із її зачинателів був К.Малевич. Тож, його доробок заслуговує на детальну увагу в контексті інженерної теорії музею.

Аналіз досліджень і публікацій. Популяризатором та інтерпретатором музеологічних поглядів К.Малевича виступив А.Жиляєв [1]. Але його трактування доробку Малевича тісно пов'язане із авторською концепцією "авангардної музеології", котра являє собою симбіоз Федорівської філософії музею, марксизму та авангардизму, в результаті чого виходить метафізична конструкція. Ключовою тезою Жиляєва є "вихід музею з берегів", його розчинення. Її дослідник віднаходить у програмній статті К.Малевича "Про музей" (1919 р.), насиченій футуристичним пафосом [1]. Враховуючи високу долю метафізичності Жиляєвських побудов, доцільно було б спрямувати на музеологічний доробок

Малеви́ча строгий науковий аналіз, проте жодних спроб у цьому напрямі здійснено не було. Музеєзнавцям К.Малеви́ч не цікавий, а мистецтвознавці цікавляться іншими аспектами творчості художника. Осмислення музеологічного внеску Малеви́ча здійснюється в рамках неформальних дискусій. Наприклад, Т.Філевська (котрій автор вдячний за надання копій із книги, присвяченій Малеви́чу), очільниця Інституту Малеви́ча, вважає за необхідне створення у Києві музею, присвяченого митцеві. Автор статті висловив деякі застереження щодо цієї ідеї. Вони стосувалися не лише відсутності необхідної кількості автентичних матеріалів для цього – пам'яток. Мова також йшла про несприйняття Малеви́чем музейної інституції як такої, зафіксованого у його статті "Про музей". Натомість Т.Філевська звернула увагу на те, що Малеви́ч брав активну участь у створенні мережі музеїв сучасного мистецтва у час утвердження більшовицької влади на теренах колишньої Російської імперії. Таким чином, виникла суперечність між нігілістичною позицією Малеви́ча по відношенню до музеїв та його участю у розбудові музейної мережі. Ця суперечність потребує наукового розв'язання.

Мета дослідження: з'ясувати, чи бачив К.Малеви́ч соціально-культурну корисність музею.

Виклад основного матеріалу. Одним з перших музейний нігілізм пропагував Ф.Т.Марінетті у "Першому маніфесті футуризму" 1909 р. Автор маніфесту, зокрема, закликав "вцент розтрити музеї", очистити Італію (!) від "незліченного музейного мотлоху, що перетворює країну в тотальний цвинтар", "направити воду з каналів в музейні склепи й затопити їх... Хай течія винесе визначні (? – Р.С.) полотна! Хапати кайла і лопати! Трити давні міста!" [5]. Основна ідея Марінетті – розірвати з минулим.

Розглянемо детально позицію К.Малеви́ча по відношенню до музеїв, яка була сформована під сильним впливом Марінетті. Малеви́ч мав важелі впливу на музеї в більшовицькій державі. Він входив до Всеросійського відділу образотворчих мистецтв Москви при Народному комісаріаті освіти, що розпочав свою роботу у 1918 р. До компетенції цього органу було, зокрема, віднесене питання "охорони мистецтва минулого, теперішнього і майбутнього" [2, 391-392]. У зв'язку із цим планувалося створення регіональної музейної мережі та Всеросійського центрального музею сучасного мистецтва в Москві. На Малеви́ча було покладене керівництво музейною секцією, а, отже, він мав запропонувати концептуальне бачення розвитку музейної інституції у вигляді програмної статті. Проте у Малеви́ча із цим виникли певні труднощі.

На засіданні комісії з організації Музею живописної культури він запропонував радикальну точку зору, згідно з якою новий заклад мав би музеєфікувати колір, а не світло, тим самим елімінувавши, на думку митця, твори "імпресіоністів, плєнеристів та передвижників" [2, 397-398]. З огляду на заперечення присутніх, Малеви́ч не став наполягати на цій пропозиції (на його підтримку висловився лише Т.Пунін, котрий зауважив, що реорганізаційних заходів недостатньо – має постати новий музей, "куди нічого зі старого не має проникнути" [2, 399]).

На початку 1919 р., коли Малеви́ч остаточно упевнюється у неможливості реалізації свого бачення музеєфікації мистецтва, він пише програмну статтю "Про музей", яку від нього чекали. Ця робота витримана у футуристичному дусі. Пропонувалося відмовитися від усього попереднього досвіду на користь сучасного моменту, який є плацдармом для майбутніх звершень. Відповідно, в музеях Малеви́ч вбачав загрозу для модернізації. Митець зазначає, що "замість того, щоб збирати усілякий мотлох, необхідно створити лабораторії світового творчого будівельного апарату ... якщо не матимемо зібрань – легше поринемо з вихором життя" [1, 241]. Щодо музею сучасного мистецтва Малеви́ч зазначає, що така інституція має бути зібранням проєктів, "котрі можуть бути застосовані до самої основи життя, чи в надрах яких виникає фундамент нових її форм" [1, 239]. Але навіть коли такий музей не буде створено, це не є серйозним упущенням, на думку Малеви́ча. Його вердикт щодо соціокультурної сутності пам'яток категорично невтішний: "скоріше варто жалкувати про зірвану гайку, ніж [храм] Васи́лія Блаженного, що руйнується... Життя вирвало з рук музеєзнавців сучасність, і те, що вони не консервували, ми можемо зібрати як живе і безпосередньо поєднати з життям, не давши законсервувати" [1, 240].

К.Малеви́ч досить добре розумівся на проблемі "нетривкості" новацій, зазначаючи, що сучасні художники (і, взагалі, будь-хто) працюють для "крематорію" (одна із улюблених метафор митця, яку він часто використовує у статті). Коли темпи розвитку були нижчими, суспільний досвід накопичувався в ході тривалих "апробацій" нововведень. Досвід, що витримував більше перевірок залишався впродовж тривалого часу. Проте, на сучасному етапі кількість і швидкість впровадження новацій залишає все менше часу для їхньої перевірки. Ця особливість була помічена Малеви́чем, котрий, фактично, констатував неможливість накопичувати суспільний досвід. Він вважав цей процес природним і корисним. А будь-які спроби збереження досвіду, його осмислення ("багаж давнини стирчить у кожному як заноза старої мудрості" [1, 238]) він вважав гальмівними на шляху прогресу. Художник ігнорував те, що в часи більш повільного розвитку саме тривала апробація була запорукою

прогресу, а не тотальне заперечення досвіду як такого. Тезу про необхідність поєднання досвіду й прогресу Малевич вирішує в безапеляційній манері: "в нашій сучасності є живі та є консерватори. Два протилежних полюси, хоч полюси в природі й тримаються один одного, проте це нам не указ" [1, 240].

Треба зауважити, що такі радикальні погляди Малевича були обумовлені, з одного боку, суб'єктивними факторами – неможливістю втілити в музеях своє бачення розвитку мистецтва (цікаво, що у 1919 р. Малевич вимагає скасувати дві закупівлі його робіт для Музею живописної культури, мотивуючи це "недоречними зауваженнями членів колегії [відділу зображальних мистецтв] [2, 418]"). А з іншого, об'єктивною відсталістю сучасного художника суспільства. Його радикальні погляди, все ж, не були втілені в життя (хоча, враховуючи специфіку його творчості, метафоричність висловлювань та схильність до епатажу, характерну для усіх авангардистів, не можна стверджувати, що Малевич наполягав на буквальному впровадженні своїх поглядів).

У той же час, його нещадна інституційна критика музею, дозволяє краще усвідомити місце цієї інституції в суспільному житті. Малевич, зокрема, звертав увагу на тих суспільних проблемах, котрі музей міг би розв'язати. Мова йде про необхідність створення "лабораторій", потрібних для щоденної практики. Отже, коли розглядати музеї як такі лабораторії ("музей-лабораторія" – одне із найбільш поширених понять авангардної музеології), виникає необхідність якомога тіснішого зв'язку цих інститутів із "життям" – актуальною суспільною практикою. Замість традиційного накопичення, збереження, дослідження та презентації пам'яток – розв'язання соціальних проблем із використання специфічних музейних засобів. Тут можна простежити зачатки утилітарного підходу до музеїв, котрі не заважають модернізації, а, навпаки, сприяють їй.

Взяти участь у руйнуванні якого-небудь музею К.Малевичу не вдалося. Проте він долучився до розбудови. У 1919 р. в Петрограді було відкрито Музей художньої культури (аналог московського музею сучасного мистецтва). У 1923 р. музей очолив К.Малевич. Але, він не піддав його спаленню першим же своїм розпорядженням, як можна було подумати, виходячи із програмної статті художника. Ця інституція також не була перетворена на колумбарій для творів мистецтва. У 1923 р. російський авангардист і "художник-дослідник" як він сам себе іменував, П.Філонов виступив із пропозицією ("від групи лівих художників" [6]) створити на базі Музею художньої культури (МХК) Інститут досліджень культури сучасного мистецтва.

Реалізувати цей задум вдалося якраз К.Малевичу. Вже у жовтні 1924 р. музей було реорганізовано в Державний інститут художньої культури (рос. – ГИНХУК) [4, 129]. Зачатки "дослідницької роботи" з'явилися ще в музеї – в ньому було відкрито чотири відповідних відділи, котрі потім з'явилися й в організаційно-штатній структурі ГИНХУКу. К.Малевич безпосередньо керував формально теоретичним відділом (пізніше – відділом живописної культури). За результатами досліджень живописних систем імпресіонізму, сезаннізму, кубізму, футуризму й супрематизму, Малевич розробив "теорію додаткового (рос. – "прибавочного") елементу", за допомогою якого одна система могла бути трансформована у іншу. Так, завдяки Малевичу з'явилися "крива Сезанна", "серпоподібна крива кубізму", "супрематична пряма Малевича" [4, 130].

Відділом органічної культури керував М.Матюшин, один із найбільш помітних представників російського авангарду (опера "Перемога над Сонцем"). Відділ зосередив свою роботу на вивченні психофізіології сприйняття мистецтва "органічною людиною". До 1925 р. відділ матеріальної культури очолював В.Татлін (чи не найвпливовіший представник конструктивізму). Предметом досліджень тут стала річ, розроблялися оптимальні конструкції речей та методи обробки матеріалів, які мали бути використані у промисловому виробництві (можна сказати, що відділ займався дизайном). Після від'їзду Татліна до Києва у 1925 р. відділ трансформувався у лабораторію супрематичної архітектури (на чолі із М.Суєтіним – учнем Малевича). У 1925–1926 рр. була відлита і відформована основна група "архітектонів" (супрематичних архітектурних моделей) [4, с. 130]. Також до дослідницької роботи долучався ініціатор перетворення музею на інститут П.Філонов. Заступником Малевича на посаді керівника ГИНХУКу був М.Пунін [6] – музейник, мистецтвознавець, близький до митців-авангардистів, однодумець Малевича в музейному питанні. У структурі установи працювали й інші відділи.

Результати "дослідницької" діяльності демонструвалися на виставках 1924–1926 рр. Результати сподобалися не всім: у влітку 1926 р. у пресі з'явилися обвинувачення на адресу інституту "у відвертій контрреволюційній проповіді" [6]. Уже восени 1926 р. ГИНХУК було ліквідовано. В грудні цього ж року Малевич з однодумцями переходить на роботу в Державний інститут історії мистецтв, а пізніше – в Державний Російський музей, де була створена експериментальна лабораторія, очевидно, не без підтримки М.Пуніна, котрий працював тут. Враховуючи несприятливі політичні умови, Малевич з 1927 р. намагається розширити географію своєї діяльності, здійснюючи спроби закріпитися у Варшаві, Берліні (це йому не вдається). У 1928–1930-х рр. митець багато часу проводить у Києві, де

викладає у Художньому інституті (щоправда, в Києві увага до нього з боку ОГПУ не послабилася, а у 1930 проти нього висувалися обвинувачення). У 1932 р. Малевич більшою мірою зайнятий у експериментальній лабораторії Російського музею. Як бачимо, антидогматична позиція Малевича як в контексті мистецтва, так і музейної справи, вороже сприймалася політичною владою. Це відображає реальний характер взаємовідносин між ідеологією авангарду та діалектичного матеріалізму. Авангардна енергія була потрібна лише як початковий імпульс для грандіозного утопічного соціалістичного проекту. Подібна ситуація спостерігалася у економіці. Нова економічна політика (НЕП) цілком суперечила марксистській ідеології, проте мала створити необхідну базу для втілення більшовицьких ідей. Розвиток авангардизму був пов'язаний із необхідністю напрацювати художній і культурний "капітал".

Можна стверджувати, що з часом погляди Малевича на музей зазнали змін – його ставлення стало більш поміркованим. Він заходився втілювати ідею музею як специфічного дослідницького центру. Основна ідея діяльності музею, а, згодом, інституту була сформульована Малевичем наступним чином: "Що досліджується? Художня культура. Протиставляючи науковий підхід і метод основам "смаковим" – подобається-не подобається – всі ми виходимо до нової проблеми, де старе поняття художник зникає, а його місце займає вчений-художник" [4, 129]. У той же час можна побачити, що дослідження, які проводив Малевич та його прихильники, дещо відрізняються від, власне, наукових досліджень. Хоча й були близькі до них – замість наукових проблем вони розв'язували проблеми технології художньої творчості.

Дослідження технології мистецтва має евристичний та емпіричний характер. Такими евристичними "теоріями" є, наприклад, система Станіславського або наведені вище теорії К.Малевича. У той же час, є наукова дисципліна, що вивчає мистецтво – мистецтвознавство. Воно включає теорію та історію мистецтва, а також художню критику. Наукова теорія мистецтва досліджує зовнішню сторону мистецьких явищ – ключові поняття, стилі, соціальні обставини творчості. Такий розподіл дослідницької роботи не є випадковим. Деякі дослідники взагалі висловлюють сумнів щодо можливості описувати мистецьку творчість науковими поняттями. Проте, імовірно, що межа між наукою й теоретичним осмисленням технології творчості не є непрохідною. Притаманний науці метод критики (про який в контексті мистецтва говорив Малевич), дозволяє прокласти місток між мистецтвом і науковим дослідженням. Отже, підхід К.Малевича є наближенням до розв'язання проблеми поєднання науки і мистецтва у музейництві – мистецтві побудови музейних репрезентацій минулого.

На перший погляд, мистецтво й наука знаходяться на протилежних полюсах – об'єктивності та суб'єктивності. Незважаючи на декларації абсолютної об'єктивності, автори наукових теорій не можуть цілковито позбутися суб'єктивності, оскільки вони залишаються людьми. Це стосується як точних, так і гуманітарних наук, хоча останніх це стосується більшою мірою. По-справжньому об'єктивною теорією стає лише в результаті критики. Іншими словами, об'єктивною роблять науку не окремі автори, а сукупні зусилля науковців, спрямовані на спростування запропонованих наукових теорій [3].

Що ж до мистецтва, то його особливість, на перший погляд, полягає якраз у передачі суб'єктивного досвіду. Водночас уявлення митця не можуть, в прямому сенсі слова, бути суто індивідуальними. Вони все одно містять елементи, що мають колективний, суспільний характер. Крім того, сторонні люди не можуть повністю проникнути у внутрішній світ митця. Художній твір, ставши надбанням інших людей, об'єктивується, зокрема, під час критики, висловлення певних суджень, інтерпретації. В результаті, твір мистецтва може отримати трактування, відмінні від авторських, які той, навіть, не міг передбачити. Отже, мистецтво, як і наука, в ході їхньої суспільної апробації об'єктивуються. Таким чином, демаркаційна лінія між мистецтвом та наукою не пролягає по лінії об'єктивність-суб'єктивність.

Інтерпретація пам'яток і тлумачення творів мистецтва має багато спільного, особливо, якщо відкинути метафізичну складову. Крім того, конкуренція трактувань пам'яток цілком відповідає духу науки. Таким чином, принципова можливість поєднання науки і мистецтва знаходить своє вираження у музейництві. Мова йде про мистецтво наукової інтерпретації та представлення наукової інформації за допомогою пам'яток. Музейницьке мистецтво не зводиться до архітектурно-художнього вирішення експозиції, яке лише виражає, посилює музейницький задум. А.Жилиєв вважає, що авангардні музеологи, зрештою, зробили перший крок, піднявши музейництво до рівня мистецтва, створюючи в музеях за допомогою пам'яток щось на зразок мистецьких інсталяцій [1]. В зв'язку з цим цікаво те, що К.Малевич інтуїтивно розумів, що без дослідження (базованого на критиці) експозиція буде всього лише художньою інсталяцією, а не достовірною музейною репрезентацією. Інша справа, що проблема взаємодії науки та мистецтва потребувала подальшого ґрунтовного осмислення.

Наукова новизна. Вперше здійснено науковий аналіз концепції музею, розробленої К.Малевичем. Вперше здійснено порівняння його теоретичних поглядів та практичних дій. З'ясовано, що К.Малевич розумів музейництво як органічне поєднання дослідницької та художньої творчості.

Висновки. Основний посыл авангардної музеології К.Малевича полягав у тому, що у разі відсутності суспільної корисності, музей не має права на існування. Музей не може існувати лише заради самого себе. Це корінним чином відрізняє його бачення від концепції Ф.Марінетті, який виніс однозначний вирок музею, історико-культурній спадщині, суспільному досвіду. Запитання Малевича, яке він висуває до музейної інституції, стало початком інституційної критики, якої бракує музейним практикам і теоретикам. Вони, зазвичай, виходять із того, що музей потрібний, важливий, відкидаючи, навіть, саму думку про невідповідність їхньої інституції суспільним запитам. В той же час, сучасні інституційні критики занадто вульгарно розуміють тезу Малевича, вважаючи, що музей має от-от зачахнути. Вони не помічають, що незважаючи на всі виклики, стреси, музеї продовжують існувати, а, отже, їхнє соціальне призначення не втрачене, а достеменно невідоме. З'ясувати соціально-культурну сутність музею можна користуючись методом заперечення, який запропонував Малевич. Митець не висунув конкретного бачення сутності музею, але передбачав, що воно може певним чином бути пов'язане із модернізацією. Для того, щоб сприяти їй, музей мав перетворитися на лабораторію. Логічне утруднення, з яким стикнувся Малевич полягало у тому, що він виступав із запереченням суспільного досвіду. В той час, як музей-лабораторія мав його неминуче фіксувати (навіть коли йдеться про "теперішній момент"). У зв'язку з цим перспективним напрямом подальших досліджень може бути з'ясування ставлення авангардних музеологів до суспільного досвіду та ролі музеїв у його збереженні та використанні.

Література

1. Авангардная музеология / Ред. А.Жиляев. М., 2015. 510 с.
2. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / И. Ваккар, Т.Михиенко. Том I. М., 2004. 583 с.
3. Лахути Д.Г., Садовский В.Н., Финн В.К. Эволюционная эпистемология и логика социальных наук. Карл Поппер и его критики // E-reading.club. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/135466/Evolucionnaya_epistemologiya_i_logika_social%27nyh_nauk%3A_Karl_Popper_i_ego_kritiki.html.
4. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. 709 с.
5. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // libelli.ru. URL: <http://libelli.ru/works/marinetti.htm>.
6. Ковтун Е.Ф. Институт художественной культуры государственный (Гинхук) // knowledge.su. URL: <http://knowledge.su/i/institut-khudozhestvennoy-kultury-gosudarstvennyy>.

References

1. Zhilyaev, A. (Ed.). (2015). Avangardnaya muzeologiya. Moscow [in Russian].
2. Vakar, I. (Eds). (2004). Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Vol.1. Moscow [in Russian].
3. Lakhuti, D.G. (Eds). Evolutional epistemology and logic of social sciences. Karl Popper and his critics. Retrieved from: https://www.e-reading.club/bookreader.php/135466/Evolucionnaya_epistemologiya_i_logika_social%27nyh_nauk%3A_Karl_Popper_i_ego_kritiki.html [in Russian].
4. Khan-Magomedov, S.O. (1996). Architecture of Soviet Avant-garde. Book 1. Problems of form creating. Artists and flows. Moscow [in Russian].
5. Marinetti, F.T. The first Manifesto of Futurism. Retrieved from: <http://libelli.ru/works/marinetti.htm> [in Russian].
6. Kovtun, Ye.F. State Institute of Artistic Culture (GINHUK). Retrieved from: <http://knowledge.su/i/institut-khudozhestvennoy-kultury-gosudarstvennyy> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2018 р.

Шостак Віктор Михайлович
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри культурології і хореографічного
мистецтва Східноєвропейського національного
університету ім. Лесі Українки
victor.shostak@ukr.net

УЧАСТЬ ДЕРЖАВИ В КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ: ДОСВІД США І УКРАЇНИ

Мета роботи – аналіз основних принципів і механізмів участі держави в регулюванні культурної політики США. Особлива увага звертається на досвід діяльності Національного фонду мистецтв і гуманітарних наук. Описуються перші етапи становлення подібних структур в Україні. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, аксіологічного і культурно-порівняльного методів у вивченні змістовного розуміння державної участі в культурних процесах країни, форм та мотивації її втілення. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні ефективних моделей залучення державних інституцій США в регулювання життєдіяльності соціокультурної сфери та визначенні можливих перспектив діяльності Українського культурного фонду. **Висновки.** В сучасному світі культура виступає головним чинником модернізаційних перетворень та реформування країни. Духовні цінності стають могутнім фактором внутрішньої стабільності і міжнародного авторитету держави. Українська влада визначила амбітні цілі динамічного розвитку національного культурного простору і інтеграції України у сучасний цивілізований світ, однак без участі громадянського суспільства позитивні зрушення неможливі.

Ключові слова: культурна політика, експертні ради, державна підтримка, гуманітарний простір, Український культурний фонд.

Шостак Виктор Михайлович, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры культурологии и хореографического искусства Восточноевропейского национального университета им. Леси Украинки

Участие государства в культурных процессах: опыт США и Украины

Цель работы – анализ основных принципов и механизмов участия государства в регулировании культурной политики США. Особое внимание уделяется деятельности Национального фонда искусств и гуманитарных наук. Описываются первые этапы становления похожих структур в Украине. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, аксиологического и культурно-сравнительного методов в изучении содержательного понимания государственного участия в культурных процессах страны, форм и мотивации ее реализации. **Научная новизна** работы состоит в обосновании эффективных моделей привлечения государственных институций США в регулирование жизнедеятельности социокультурной сферы и обозначении возможных перспектив деятельности Украинского культурного фонда. **Выводы.** В современном мире культура выступает основным фактором модернизационных преобразований и реформирования страны. Духовные ценности становятся мощным фактором внутренней стабильности и международного авторитета государства. Украинская власть обозначила амбициозные цели динамического развития национального культурного пространства и интеграции Украины в современный цивилизованный мир, однако без участия гражданского общества позитивные изменения невозможны.

Ключевые слова: культурная политика, экспертные советы, государственная поддержка, гуманитарное пространство, Украинский культурный фонд.

Shostak Victor, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Cultural Science and Choreographic Arts Department, Lesia Ukrainka Eastern European National University

Participation of the State in Cultural Processes: the USA and Ukraine Experience

The purpose of the article is to analyze the main principles and mechanisms of state participation in the regulation of the USA cultural policy. Particular attention is paid to the activities of the National Fund of Arts and Humanities. The first stages of the similar structures formation in Ukraine are described. The **methodology** of research lies in the application of analytical, axiological and cultural-comparative methods in studying the vital understanding of state participation of the country in cultural processes, the forms, and motivation for its implementation. The **scientific novelty** of the work consists in substantiation of the useful models of involving USA state institutions in regulating the functioning of the socio-cultural sphere and identifying possible prospects for the activities of the Ukrainian Cultural Foundation. **Conclusions.** In the modern world, culture is the primary factor of modernization transformation and reform of the country. Spiritual values become a dominant factor in the internal stability and international prestige of the state. The Ukrainian government outlined the ambitious goals of the dynamic development of the national cultural space and the integration of Ukraine into the modern civilized world. However, positive changes are impossible without the participation of civil society.

Keywords: cultural policy, expert councils, state support, humanitarian space, Ukrainian Cultural Foundation.

Актуальність теми дослідження. Після Другої світової війни в правлячих колах США визріває розуміння того, що могутність та авторитет держави не може визначатись лише економічними і військовими можливостями. Все більшого значення набував розвиток соціокультурної сфери, яка стає складовою міжнародного іміджу та фактором внутрішньої стабільності. Культурні процеси стають необхідною складовою гармонійного загально-цивілізаційного розвитку країни.

Україна не може бути винятком з цього правила. Дослідження участі держави в культурних процесах зумовлене необхідністю провести глибокі й конструктивні реформи у сфері культури, що є завданням не лише гуманітарної політики, а й політики соціально-економічного розвитку, забезпечення політичних, громадянських, культурних прав громадян.

Виклад основного матеріалу. В другій половині XX ст. в США були створені профільні федеральні ради і агентства. Через них уряд здійснює державну підтримку галузі. Найбільш відомий серед них – Національний фонд мистецтв і гуманітарних наук, який підзвітний президенту США. Показово, що національна політика підтримки гуманітарних наук і мистецтв розуміється досить широко. По суті це політика відтворення та розвитку гуманітарного простору країни в його найбільш ефективних і доцільних формах.

Можна виокремити головні цілі Фонду: 1) підвищення професійного рівня американського мистецтва; 2) всіляке розширення доступу до культури тих верств населення, які обмежені в своїх можливостях в силу економічних, географічних, індивідуальних причин; 3) поглиблення знань населення про культуру і мистецтво [1, 294].

Протягом історії США виробляли ті чи інші форми державного регулювання в залежності від ситуації в суспільстві та світі. В 90-і роки було запроваджено принципово нові форми реалізації культурної політики: стратегічне планування і звітність. В Україні лише останнім часом прийняті якісні нормативні документи стратегічного планування розвитку гуманітарного простору держави. На часі – розроблення і втілення механізмів їх ефективної реалізації.

У США відбулася Національна конференція "Мистецтво в XXI столітті", яка у 1994 році визначила нові принципові підходи: 1) підтримка окремих митців і також творчих організацій; 2) рівний доступ до культури і рівні можливості у фінансуванні; 3) підтримка взаємопроникнення мистецько-культурного і суспільного життя; 4) забезпечення можливості навчатись мистецтву протягом всього життя для всіх бажаючих; 5) пропаганда культури і мистецтва в національних засобах масової інформації [1, 296].

Були розроблені чіткі правила, механізми і засоби реалізації названих принципів у житті. Зокрема громадськість отримала можливість ознайомитись із п'ятирічним стратегічним планом роботи NEA на 1999-2004 роки.

В Америці фінансова допомога з федерального бюджету надається у формі грантів. Підтримуються мистецькі колективи, громадські неприбуткові організації, які здійснюють свою діяльність в суспільно-культурній сфері. Кошти надаються для реалізації конкретних культурно-мистецьких проєктів.

Експертні ради створюються для кожного напрямку підтримки конкретної галузі: танцю, дизайну, медіа-мистецтва, музейної справи, театру та інших. Ради з 12 чоловік розглядають конкурсні заявки і відбирають ті проєкти, які, на їхню думку, варті підтримки. На наступному етапі всі відібрані експертами проєкти розглядає Національна рада мистецтв. В усіх номінаціях вона ще раз визначає найкращі і суспільно-актуальні художньо-мистецькі задуми. Потім ті культурно-мистецькі проєкти, які пройшли цю процедуру двох етапного експертного обговорення і отримали схвалення, подаються на остаточне затвердження голови Національного фонду.

Таким чином, важливу роль відіграє думка незалежного експертного середовища, яке бере на себе відповідальність за власні рішення і рекомендації. Разом з цим державні чиновники приймають остаточне рішення про надання коштів, але у своїх діях опираються на результати фахового громадського обговорення. Така система солідарної відповідальності та процедура прийняття рішень є досить ефективною у протидії всіляким зловживанням та некомпетентності. Показово, що при цьому держава визначає стратегічні напрямки та категорії, яким повинні відповідати подані для підтримки культурні проєкти. У 1998 році це були наступні галузі суспільно-культурного життя: 1) культурна спадщина і її збереження; 2) освіта й доступ до культури; 3) творчість та її презентація; 4) планування та стабілізація.

Грантова підтримка стосується класичних видів мистецтва і культури: балету, літератури, музики і оперного мистецтва, театрів і музеїв та інших. Одночасно значна увага надається сучасним медіа та візуальним мистецтвам, дизайну і мистецтву для молоді і т.д. Практикуються доповнюючі гранти, коли частину фінансування надають регіональні органи влади і приватні особи. Це стимулює митців до громадської активності і максимальної популяризації своєї діяльності, прилучає до культури все більшу кількість громадян. Центральна влада бачить які форми мистецького самовираження варто підтримувати і на які потреби громадяни готові витратити свої гроші.

Система грантової підтримки передбачає також пошук талановитих митців і надання їм організаційної допомоги, консультації щодо менеджменту і продюсування і под. Наприклад, існують двох етапні гранти, коли протягом першого року допомагають певній культурній установі зміцнитись, досягнути організаційної ефективності, а потім на наступний рік на цій основі дається можливість реалізувати конкретний культурно-мистецький проект.

Для України є досить повчальним досвід поширення мистецтва, коли фінансуються культури національних меншин, підтримуються соціально-важливі форми дозвілля в бідних міських районах, створюються можливості для розвитку етнічних та аматорських колективів в різних регіонах країни. Наприклад в 1995 році на "культурно недообслужені місцевості" було надано 157 грантів на суму 8 млн. 174 тис. доларів [2, 52]. Можна навести чимало прикладів подібних конкретних дій, які реалізують загальний курс держави на піднесення рівня усвідомлення громадянами важливості і необхідності культури для нормального функціонування суспільства.

Останнім часом українська держава більш чітко акцентує увагу на розвитку і підтримці культури як вагомого чинника суспільної еволюції та національної інформаційної ідентичності. Так, зокрема, подібно до американської практики діяльності фонду підтримки мистецтв і гуманітарних наук, українська влада почала рух до створення подібних структур.

30 червня 2017 року Міністр культури України Є.М. Нищук своїм наказом № 612 затвердив Положення про Український культурний фонд. Передбачається, що Фонд за своєю організаційно-правовою формою є державною установою, діяльність якої спрямовується та координується Міністерством культури. Варто зазначити, що в США подібний фонд має статус Національного і підзвітний президенту. У нас координується Міністерством культури. Різниця вагома. Якщо у них це президентська відповідальність і можливості, то у нас це державний рівень міністра культури, у якого досить обмежені адміністративні і фінансові ресурси. Однак головним залишаються реальна політична воля вищого керівництва та ефективні дії політичних еліт на рівні законодавчому і виконавчому.

Головною метою Фонду є сприяння розвитку культури та мистецтв України. Проголошується досить амбітна стратегічна лінія "забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості і суспільства" [3, 2].

Серед пріоритетів діяльності – широкий доступ громадян до національного культурного надбання та підтримка культурного розмаїття, що особливо важливо в контексті моделювання і відтворення сучасного якісного гуманітарного простору та пошуку власної цивілізаційної ідентичності. Безперечно, що в сучасних умовах розвиток повноцінного та гармонійного процесу культурної різноманітності буде головним запобіжником негативним проявам примітивних ідеологій і маніпуляцій історичним минулим. Наступна головна мета Фонду – це інтеграція української культури у світовий культурний простір, яка можлива на основі вирішення попередньо зазначених проблем.

Серед принципів діяльності Фонду напевно слід вказати на визначальні: 1) гуманізм, толерантність і свобода творчості; 2) демократичність, прозорість прийняття рішень та підзвітність, відповідальність за результати діяльності перед державою та суспільством.

Дуже важливим правилом діяльності Фонду є інноваційність, яка може бути досягнута через забезпечення змагальності і рівності умов. Відповідно передбачається процедура прийняття рішень, яка б унеможливила конфлікт інтересів під час організації конкурсного відбору та фінансування проектів. До останнього часу право на фінансову підтримку з боку держави мали лише культурні установи комунальної і державної форми власності. Це викликало справедливую в багатьох випадках критику з боку громадянського суспільства, адже митці, що працювали поза мережею базових закладів культури не могли сподіватись на підтримку державних органів. Нове Положення проголошує "забезпечення рівних можливостей отримання підтримки Фонду фізичними особами, юридичними особами незалежно від форми власності" [3, 2]. Це відкриває широкі перспективи і рівні можливості для всіх учасників творчого процесу. Однак і корупційних ризиків та різного роду суб'єктивних факторів на цьому шляху може бути чимало.

Український культурний фонд визначає критерії конкурсного відбору та відповідно здійснює експертний відбір, фінансування і моніторинг виконання проектів. Подібно до практики розвинутих країн, США зокрема, Фонд надає гранти юридичним особам незалежно від форми власності. Передбачено також надання грантів і стипендій окремим діячам культури і мистецтв. Можливо це дасть поштовх молодим, талановитим літераторам, музикантам, акторам та іншим митцям для творчого самовдосконалення і втілення інноваційних задумів. Важливо, що до компетенції Фонду належать питання організаційно-методичної підтримки та взаємодії з органами державної влади і місцевого самоврядування під час реалізації культурно-мистецьких проектів.

Стратегічною складовою діяльності створеного Фонду є формування позитивного іміджу України у світі через міжнародні проекти, кінематографічні програми, фестивалі, співпрацю з україн-

ською діаспорою. Це дуже потрібно в сучасних умовах, адже просування інтересів України у світі до останнього часу було досить неефективним.

Управляють Фондом Наглядова рада і Дирекція, яка здійснює управління поточними справами. Дирекція Фонду працює на основі Регламенту, який затверджує Наглядова рада. Кількісний склад Наглядової ради – 9 чоловік. Як формується склад ради? Двох членів ради визначає Президент України. Ще двох осіб визначає Міністерство культури України. До ради також входять два представники закладів культури і два представники громадських об'єднань. За посадою до складу Наглядової ради входить також Голова Фонду. Процедура визначення (а не призначення) кандидатур від Президента і Міністерства культури не прописана. Щодо обрання представників від закладів культури і громадських об'єднань досить ретельно виписана складна система оголошення конкурсу, прийняття заявок, форма подачі документів в електронній формі і проведення рейтингового інтернет-голосування. Після завершення всіх процедур вся інформація розміщується на офіційному веб-сайті Мінкультури і офіційному веб-сайті Фонду.

Встановлені однакові вимоги до кандидатів у члени Наглядової ради. Це повинні бути особи компетентні у сфері культури, які мають бездоганну ділову репутацію, високий суспільний авторитет і є визнаними фахівцями у сфері своєї професійної діяльності. Всі вони здійснюють свої повноваження на громадських засадах. Разом з тим зазначається, що витрати, пов'язані з виконанням таких повноважень здійснюються за рахунок Фонду. З одного боку, годі запропонувати інші критерії відбору, але, з іншого боку, всім очевидно, що трактувати їх можна досить довільно. Так само виникає питання щодо яких повноважень здійснюється матеріальна підтримка членів Наглядової ради. Їх розуміння і необхідність можуть бути різними.

Згідно Закону України "Про Український культурний фонд" Президент України П. Порошенко 14 грудня 2017 року визначив до складу Наглядової ради двох членів: народну артистку України Роговцеву Аду Миколаївну і директора-президента Міжнародної комерційної телерадіокомпанії ICTV Богущого Олександра Андрійовича [4].

Крім того, до складу Наглядової ради були обрані представники закладів культури та громадських об'єднань. Обрання відбулося через рейтингове інтернет-голосування. Всього було зареєстровано 102 особи. Пройшла досить складна процедура утвердження громадян, які мають право вибирати. Саме тому кількість виборців, що взяли участь у голосуванні була незначна. Всього було зареєстровано 102 особи. Як підсумок, від закладів культури були обрані Кужельний Олексій Павлович і Гордієнко Алла Іванівна. А від громадських об'єднань до складу Наглядової ради обраними вважаються Корнієнко Владислав Вікторович і Сьомкін Сергій Вікторович [5]. Вся інформація про етапи виборів розташована на сайті Міністерства культури. Для всіх зацікавлених у вільному доступі є також відомості про всіх претендентів: біографія, професійні досягнення, творчі здобутки, плани щодо майбутнього Фонду і под.

7 листопада 2017 міністр культури Євген Нішук оголосив результати голосування: О. Кужельний набрав 17 голосів, А. Гордієнко – 11 голосів, В. Корнієнко отримав 11 голосів, С. Сьомкін – 12 голосів. Міністр також наголосив, що квота Міністерства культури буде заповнена не працівниками апарату міністерства, а представниками культурних еліт з регіонів. Планується надати окреме приміщення на території Мистецького Арсеналу для роботи Українського культурного фонду. Саме там повинна працювати Наглядова рада і експертні ради, яких вона згодом має обрати. Подібно до західного досвіду саме експертні ради будуть відбирати найкращі культурно-мистецькі проекти для матеріальної і організаційної підтримки. В 2018 році на потреби Фонду заплановано 200 млн гривень в державному бюджеті. Крім коштів держави будуть залучатись інші джерела фінансування для підтримки, відповідно, митців та установ різної форми власності [6]. Час покаже, наскільки ця діяльність буде прозорою, обґрунтованою і суспільно необхідною.

Практичну роботу по реалізації завдань Фонду буде здійснювати Виконавчий директор. На основі конкурсного відбору ним стала Юлія Федів. Головою Українського культурного фонду згідно з рішенням Наглядової ради призначено Марину Порошенко.

Висновки. В сучасному світі культура виступає головним чинником модернізаційних перетворень та реформування країни. Духовні цінності які домінують в державі стають могутнім фактором її внутрішньої стабільності і міжнародного авторитету. Тому правлячі еліти приділяють значну увагу питанням розвитку мистецько-культурного потенціалу. Показовою у цьому відношенні є практика розвинутих країн, зокрема США.

Останнім часом чіткі акценти у даній сфері пробує розставити українська влада. Великі надії щодо досягнення реальних результатів надає створення Українського культурного фонду. Поставлені амбітні цілі динамічного розвитку національного культурного простору і інтеграції України у сучасний цивілізований світ. Досвід свідчить, що для цього потрібна високопрофесійна команда, прозорі та ефективні процедури, інноваційні рішення. Складається враження, що присутня підтримка вищої державної влади. Однак без участі громадянського суспільства позитивні зрушення неможливі.

Література

1. Культура в глобальному світі. Ред.-состав. Б.Ю. Сорочкин. Санкт-Петербург. Алетея. 2005. Т. 2.
2. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ : УЦКД, 2000.
3. Положення про Український культурний фонд // Наказ Міністерства культури України від 30.06.2017 року №612: [сайт Мінкультури України]. Режим доступу: <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245257697>.
4. Указ Президента України "Про визначення осіб до складу Наглядової ради Українського культурного фонду" // Указ Президента України П.Порошенка від 14 грудня 2017 року № 416/2017. Режим доступу : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/416/2017>.
5. Міністерство культури України оголошує результати рейтингового інтернет-голосування з обрання відповідної частини Наглядової ради Українського культурного фонду. Режим доступу : <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245300992>.
6. Прес-конференція в Укрінформі представників Міністерства культури від 7 листопада 2017 року. Режим доступу: <https://www.ukr.inform.ua/rubric-culture/2339395-ukrainskiy-kulturniy-fond-poselitsa-u-mistechkomu>.

References

1. Sorochkin, B.Yu. (Eds.). (2005). Culture in the Global World. St. Petersburg : Aleteia, 2 [in Russian].
2. Hrytsenko, O. A. (2000). Culture and Power. Theory and Practice of Cultural Policy in the Modern World. Kyiv : UTsKD [in Ukrainian].
3. Regulations on the Ukrainian Cultural Foundation. Order of the Ministry of Culture of Ukraine (2017, June 30). Retrieved from <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245257697> [in Ukrainian].
4. Decree of the President of Ukraine "On Determination of People to the Supervisory Board of the Ukrainian Cultural Foundation" (2017, December 14). Retrieved from: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/416/2017> [in Ukrainian].
5. The Ministry of Culture of Ukraine announces the results of the rating Internet voting on the election of the relevant part of the Supervisory Board of the Ukrainian Cultural Foundation. Retrieved from: <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245300992> [in Ukrainian].
6. A press conference of representatives of the Ministry of Culture at the Ukrinform on November 7, 2017. Retrieved from: <https://www.ukr.inform.ua/rubric-culture/2339395-ukrainskiy-kulturniy-fond-poselitsa-u-mistechkomu-arsenali.html/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.03.2018 р.

УДК 008+379. 85

Красовський Сергій Олександрович
асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв

РОЛЬ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ В ФОРМУВАННІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Мета статті – проаналізувати роль комунікативного потенціалу міжнародного туризму в формуванні міжкультурної компетентності. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні методів культурологічного, комунікативного, психологічного і педагогічного підходів. **Наукова новизна** полягає у першій спробі в українській культурології обґрунтувати провідне значення комунікативного потенціалу міжнародного туризму в формуванні міжкультурної компетентності. **Висновки.** Під час безпосереднього контакту з іншою культурою турист має змогу краще зрозуміти мотиви, емоції, бажання, цінності, особливості ментальних феноменів, вчинків і под. представників країни відвідування. Актуалізація культури та її представників у різних контекстах вимагає від туриста вміння застосовувати різні знання і навички, "підключати" нові емоції, які стають практичною основою формування навичок комунікування. Турист змушений активно відшукувати різну інформацію, залучаючи для цього всі ресурси – вербальні й невербальні, що стимулює у нього пізнавальні якості. Так турист стає не пасивним спостерігачем, а активним дослідником, який прагне знайти відповіді на безліч питань, які виникають у нього під час інтерпретації та порівняння явищ іншого культурного середовища з цінностями власної культури. Все це формує у нього вміння і навички, необхідні для успішної взаємодії і відповідальної поведінки у взаємовідносинах з представниками різних культур.

Ключові слова: міжнародний туризм, турист, культура, міжкультурна компетентність, комунікування.

Література

1. Культура в глобальному світі. Ред.-состав. Б.Ю. Сорочкин. Санкт-Петербург. Алетея. 2005. Т. 2.
2. Гриценко О. А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ : УЦКД, 2000.
3. Положення про Український культурний фонд // Наказ Міністерства культури України від 30.06.2017 року №612: [сайт Мінкультури України]. Режим доступу: <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245257697>.
4. Указ Президента України "Про визначення осіб до складу Наглядової ради Українського культурного фонду" // Указ Президента України П.Порошенка від 14 грудня 2017 року № 416/2017. Режим доступу : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/416/2017>.
5. Міністерство культури України оголошує результати рейтингового інтернет-голосування з обрання відповідної частини Наглядової ради Українського культурного фонду. Режим доступу : <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245300992>.
6. Прес-конференція в Укрінформі представників Міністерства культури від 7 листопада 2017 року. Режим доступу: <https://www.ukr.inform.ua/rubric-culture/2339395-ukrainskiy-kulturniy-fond-poselitsa-u-mistechkomu>.

References

1. Sorochkin, B.Yu. (Eds.). (2005). Culture in the Global World. St. Petersburg : Aleteia, 2 [in Russian].
2. Hrytsenko, O. A. (2000). Culture and Power. Theory and Practice of Cultural Policy in the Modern World. Kyiv : UTsKD [in Ukrainian].
3. Regulations on the Ukrainian Cultural Foundation. Order of the Ministry of Culture of Ukraine (2017, June 30). Retrieved from <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245257697> [in Ukrainian].
4. Decree of the President of Ukraine "On Determination of People to the Supervisory Board of the Ukrainian Cultural Foundation" (2017, December 14). Retrieved from: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/416/2017> [in Ukrainian].
5. The Ministry of Culture of Ukraine announces the results of the rating Internet voting on the election of the relevant part of the Supervisory Board of the Ukrainian Cultural Foundation. Retrieved from: <http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art-id=245300992> [in Ukrainian].
6. A press conference of representatives of the Ministry of Culture at the Ukrinform on November 7, 2017. Retrieved from: <https://www.ukr.inform.ua/rubric-culture/2339395-ukrainskiy-kulturniy-fond-poselitsa-u-mistechkomu-arsenali.html/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.03.2018 р.

УДК 008+379. 85

Красовський Сергій Олександрович
асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв

РОЛЬ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ В ФОРМУВАННІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Мета статті – проаналізувати роль комунікативного потенціалу міжнародного туризму в формуванні міжкультурної компетентності. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні методів культурологічного, комунікативного, психологічного і педагогічного підходів. **Наукова новизна** полягає у першій спробі в українській культурології обґрунтувати провідне значення комунікативного потенціалу міжнародного туризму в формуванні міжкультурної компетентності. **Висновки.** Під час безпосереднього контакту з іншою культурою турист має змогу краще зрозуміти мотиви, емоції, бажання, цінності, особливості ментальних феноменів, вчинків і под. представників країни відвідування. Актуалізація культури та її представників у різних контекстах вимагає від туриста вміння застосовувати різні знання і навички, "підключати" нові емоції, які стають практичною основою формування навичок комунікування. Турист змушений активно відшукувати різну інформацію, залучаючи для цього всі ресурси – вербальні й невербальні, що стимулює у нього пізнавальні якості. Так турист стає не пасивним спостерігачем, а активним дослідником, який прагне знайти відповіді на безліч питань, які виникають у нього під час інтерпретації та порівняння явищ іншого культурного середовища з цінностями власної культури. Все це формує у нього вміння і навички, необхідні для успішної взаємодії і відповідальної поведінки у взаємовідносинах з представниками різних культур.

Ключові слова: міжнародний туризм, турист, культура, міжкультурна компетентність, комунікування.

Красовский Сергей Александрович, ассистент кафедры гостинично-ресторанного бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Роль международного туризма в формировании межкультурной компетентности

Цель статьи – проанализировать роль коммуникативного потенциала международного туризма в формировании межкультурной компетентности. **Методология** исследования основывается на междисциплинарном сочетании методов культурологического, коммуникативного, психологического и педагогического подходов. **Научная новизна** заключается в первой попытке в украинской культурологии обосновать ведущее значение международного туризма для формирования межкультурной компетентности. **Выводы.** Во время непосредственного контакта с другой культурой турист имеет возможность лучше понять мотивы, эмоции, желания, ценности, особенности ментальных феноменов, поступков и под. представителей страны посещения. Актуализация культуры и ее представителей в различных контекстах требует от туриста умения применять различные знания и навыки, "подключать" новые эмоции, которые в совокупности становятся основой формирования практического опыта коммуницирования. Турист вынужден активно отыскивать различную информации, привлекая для этого все ресурсы – вербальные и невербальные, что стимулирует у него познавательные качества. Так турист становится не пассивным наблюдателем, а активным исследователем, который стремится найти ответы на множество вопросов, которые возникают у него при интерпретации и сравнении явлений другой культурной среды с ценностями своей культуры. Все это формирует у него умения и навыки, необходимые для успешного взаимодействия и ответственного поведения во взаимоотношениях с представителями различных культур.

Ключевые слова: международный туризм, турист, культура, межкультурная компетентность, коммуницирование.

Krasovskyi Serhii, assistant to the chair of hotel and restaurant business Kiev National University of Culture and Arts

The role of international tourism in the formation of intercultural competence

The purpose of the article is to analyze the role of international tourism in the formation of intercultural competence. The **methodology** of the research is based on an interdisciplinary combination of cultural, communicative, psychological and pedagogical approaches. **Scientific novelty** lies in the first attempt in Ukrainian cultural studies to justify the leading importance of international tourism for the formation of intercultural competence. **Conclusions.** During direct contact with another culture, the tourist has the opportunity to better understand the motives, emotions, desires, values, features of mental phenomena, deeds and under. representatives of the country of visit. The actualization of culture and its representatives in different contexts requires from the tourist the ability to apply various knowledge and skills, "connect" new emotions, which together form the basis for the formation of practical experience of communication. The tourist is forced to actively search for various information, attracting for this all resources – verbal and non-verbal, which stimulates his cognitive qualities. So a tourist becomes not a passive observer, but an active researcher who seeks answers to many questions that arise in interpreting and comparing the phenomena of another cultural environment with the values of his culture. All this forms in him the skills necessary for successful interaction and responsible behavior in relations with representatives of different cultures.

Key words: international tourism, tourist, culture, intercultural competence, communication.

Актуальність теми дослідження. Реалії глобалізованого сьогодення вимагають від людини вміння вільно орієнтуватися в мультикультурному світі, з розумінням відноситися до особливостей інших культур, підтримувати їх традиції, цінності та й культурне розмаїття загалом. Здатність людини швидко орієнтуватися і адаптуватися в специфіці інших культур може бути природньою або набутою під час навчання і виховання або у процесі практичного досвіду.

Останніми роками до кола наукових інтересів та практичного формування відповідних навичок входить поняття "міжкультурна компетентність", яку нині вважають однією з ключових компетентностей особистості – незалежно від її професійної підготовки чи життєвих преференцій, тому дослідження умов і засобів її формування є актуальним напрямом сучасних гуманітарних досліджень. Відтак мета статті – проаналізувати роль міжнародного туризму в формуванні міжкультурної компетентності.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичними аспектами міжкультурної компетентності цікавляться такі зарубіжні дослідники, як О. Садохін, Дж. Равен, А. Кнапп-Поттхофф, Д. Мацумото та ін. Власне умовам та завданням формування міжкультурної компетентності присвячені праці М. Байрама, К. Моргана, М. Флемінга, Т. Овсяннікової, М. Кноулз, Н. Янкіної, Н. Козирєвої та ін.

Міжкультурна компетентність в межах української науки представлена переважно в педагогічних напрацюваннях: Н. Кобзар, А. Діордієва Т. Атрощенко, С. Александрова, К. Юр'єва, О. Тищенко, О. Слюсаренко, О. Данищенко та ін., тому загалом можна констатувати зростання інтересу до міжкультурної компетентності, утім, недостатність її розробок у межах культурології.

Виклад основного матеріалу. Міжкультурна компетентність характеризує вміння і навички, необхідні для успішної взаємодії і відповідальної поведінки у взаємовідносинах між представниками різних культур: вміння співпереживати і уважно слухати, позитивно сприймати і виявляти бажання

комунікації з представниками інших культур, бути поступливим у взаєминах, відчувати бажання до пізнання нових досвідів, характерних для інших культур [12].

Поняття компетентність (поінформованість, обізнаність, авторитетність) походить від латинського "компетентний" (competens) – відповідний, здатний, узгоджений" (від "взаємно прагнути, відповідати, підходити") [3] і стосується кола питань, в яких людина досконало обізнана, має відповідний базис знань та достатній практичний досвід. Також це поняття трактують як володіння знаннями, які дають змогу розмірковувати про що-небудь [4, 241]. Компетентність насамперед дає змогу людині ефективно вирішувати питання і продуктивно діяти у відповідній професійній галузі.

При цьому, на думку Е. Роджерза та Т. Стейнфатта, заявлена або замовчана ціль більшості досліджень, навчань та викладання у сфері міжкультурної комунікації – це підвищення міжкультурної компетентності [15, 221], до універсальних ознак якої російський дослідник О. Садохін відносить: відкритість до пізнання чужої культури, сприйняття психологічних, соціальних та інших міжкультурних відмінностей; вміння розмежовувати колективне й індивідуальне в комунікативній поведінці та психологічну налаштованість на кооперацію з представниками іншої культури; здатність долати соціальні, етнічні й культурні стереотипи; володіння комунікативними засобами, коректний їх вибір залежно від ситуації; дотримання етикетних норм у процесі комунікації [8, 133].

Вчений наголошує, що формування навичок компетентної міжкультурної комунікації вимагає від її учасників розуміння, що, коли, кому і як він може і повинен сказати або зробити, тому для успішної реалізації цих установок, на його думку, необхідні: соціокультурні (контекстні) знання, комунікативні навички, мовні знання, а також психологічні вміння. Соціокультурні знання формуються в результаті соціального і особистого досвіду і складають фонові знання про світ. Незнання особливостей національно-культурної специфіки призводить до комунікативних невдач і конфліктів, які найчастіше проявляються у поведінковій сфері, що включає невербальні засоби спілкування, народні традиції, манери вітання тощо. Комунікативні навички ("коли і кому") – це сукупність способів виразу ідей, думок, почуттів, переживань, способів впливу в процесі спілкування для досягнення цілей комунікації. Це теж результат досвіду спілкування з представниками інших культур. Мовні знання ("як") – інструмент пізнання своєї та іншої культури, який забезпечує адекватне розуміння культурних особливостей, дає змогу адаптувати свою поведінку до поведінки партнерів. Так формується більш висока здатність до адекватного взаєморозуміння. Психологічні вміння ("міжкультурна чутливість") також відповідають на питання "як", оскільки висловлюють тип реакції індивіда на явища іншої культури. В їх основі – природна товариськість, що виражається в здатності вступати в психологічні контакти, формувати довірчі взаємини; характеризується відсутністю напруги, досади, психологічного дискомфорту, стонем, який у соціальній психології називається емпатією [9, 164-165].

Отже, такі ознаки міжкультурної компетентності, як соціокультурні знання і комунікативні навички, на думку О. Садохіна, це результат попереднього досвіду спілкування з представниками інших культур. Водночас варто наголосити, що досконало вивчити іноземну мову, як відомо, теж можна тільки у процесі безпосереднього спілкування з носієм мови чи занурення в іншу культуру. Власне цей спосіб зазвичай і використовується для навчання мови, проте він є не менш ефективним засобом формування навичок міжкультурного спілкування.

Американський дослідник М. Кноулз виокремлює когнітивні та активні методи підготовки до ефективної міжкультурної комунікації, найбільшу вагу серед них приділяючи розробленим саме для формування міжкультурної компетентності: контрастування культур (contrast culture), культурне пристосування (culture assimilator), кроскультурний діалог (cross-cultural dialogue), культурний аналіз (culture analysis), культурне занурення (communitybased immersion) та країнознавство (area studies) [14].

Метою методу занурення, представленого у працях авторів М. Байрама, К. Моргана, М. Флемінга, є формування таких компонентів міжкультурної компетентності: вміння розпізнати та інтерпретувати явища іншої культури, порівнювати їх зі своїми, критично оцінювати власну культуру, формування доброзичливого ставлення до представників інших культур, подолання стереотипів. Дослідники виокремлюють декілька варіантів отримання культурологічної інформації, серед яких внутрішнє спостереження, коли людина бере участь у подіях, збір фактів і под. [13].

Навіть такий побіжний аналіз умов і методів формування міжкультурної компетентності дає змогу виокремити в них одну з ключових позицій, яка передбачає практичний досвід спілкування з представниками інших культур, безпосереднє занурення в культуру іншого народу. Без сумніву, якнайкраще це можна реалізувати у процесі відвідування інших країн.

Так туризм стає одним з найдійовіших засобів вивчення культури іншої країни, своєрідним методом занурення, який імплікує безпосередній контакт з матеріальною та духовною культурою іншого народу [1], є основою сучасної іммерсійної моделі навчання міжкультурній комунікації, варіан-

том технологій концентрованого навчання (евристичні занурення (А. Хуторський), занурення в культуру (О. Євладова), занурення в порівняння (О. Тубельський)).

Як зазначають дослідники О. Ухтомський, В. Рогатін, С. Міхно, умови, які часто відносять до чинників навчання і виховання, – це середовище, в якому реалізується причинно-наслідковий зв'язок між предметами, подіями, явищами, процесами. При цьому діяльність людини значною мірою визначається домінантою – стійким осередком підвищеного збудження у корі та/або підкірці головного мозку, що здатна стягувати зовнішні подразники. З одного боку це – фізіологічна основа стереотипного мислення, з іншого – основа творчого осяяння. Виділяють три стадії розвитку домінанти: 1) виникає під впливом внутрішньої секреції та зовнішніх подразників; 2) формування умовного рефлексу, коли з попередньої кількості діючих збуджень домінанта виокремлює особливо "цікаву" групу; 3) між домінантою та зовнішнім подразником встановлюється міцний зв'язок, коли подразник буде викликати та підкріплювати її. Основні властивості домінанти – підвищене збудження, інерція у часі і здатність підсумовувати зовнішні подразники, "підживлюватися ними" [5].

Найкращими умовами для пізнання фахівці визначають задоволення, релаксацію (ненапруженість), позитивні емоції (радість) [7, 36]. Фактично, все те, що турист очікує і зазвичай отримує у процесі подорожі. Активізація різних психічних процесів, позитивні емоції стають домінантою уявлень про культуру країни відвідування, формуючи у туриста відкритість, інтерес, емпатію, толерантність і под.

Під час безпосереднього контакту з іншою культурою турист має змогу не лише отримати інформацію про характерні для країни спосіб життя, культурно-історичні пам'ятки, а й у процесі вирішення різних непередбачуваних ситуацій і проблем, з яким він без сумніву стикається у подорожі, краще зрозуміти мотиви, емоції, бажання, цінності, особливості ментальних феноменів, вчинків і под. представників країни відвідування.

Актуалізація культури та її представників у різних контекстах вимагає від туриста вміння застосовувати різні знання і навички, "підключати" нові емоції, які у сукупності стають основою формування практичного досвіду комунікування. Саме в безпосередній взаємодії з представниками інших культур засвоюються стереотипи їх поведінки, в яких проявляються характерні риси іншого народу. Незважаючи на негативне відношення до стереотипів, варто розуміти, що саме вони інколи допомагають краще зрозуміти причини поведінки й особливості ставлення комунікантів один до одного та уникнути непорозуміння.

У процесі подорожі турист не може залишатися пасивним реципієнтом, а вимушений активно залучатися до пошуку різної інформації, залучаючи для цього всі ресурси – вербальні й невербальні, що, у свою чергу, стимулює у нього пізнавальні якості, цікавість до іншої культури. Як зазначає українська дослідниця Е. Слободенюк, глибина й ефективність міжкультурної комунікації визначається тим, як цей процес активізує екзистенційні структури особистості, її світогляд, ціннісні орієнтації та горизонти культурного освоєння світу [10].

Так турист стає не пасивним спостерігачем, а активним дослідником, який прагне знайти відповіді на безліч питань, які виникають у нього під час інтерпретації та порівняння явищ іншого культурного середовища з цінностями власної культури. Порівняння – це дієвий інструмент для відкриття нового, алгоритм його застосування в умовах занурення включає 4 рівня: спостереження; виявлення підстав для порівняння; пошук подібностей і відмінностей; висновки. Порівняння дає змогу щонайкраще наблизитися до розуміння сутності об'єктів, тобто вийти на формування концептуального мислення [7, 48-49]. Також порівняння активізує у туриста здатність через засвоєння іншої культури краще розуміти особливості власної. При цьому безпосереднє занурення в культуру іншої країни формує у туриста навички оцінювати дії її представників, не використовуючи власну культуру як своєрідну систему координат, в межах якої потрібно розглядати іншу культуру, чия як точку відліку для позитивної оцінки.

Отже, занурення туриста в іншу культуру – це процес, який поступово дає змогу реалізувати його універсальні якості як розвиненої креативної особистості.

Так інтеграція у процесі туристичної подорожі, яка дає можливість вийти за межі власної культури, оволодіти культурою інших народів за умови збереження власної культурної ідентичності, стає стратегією формування міжкультурної компетентності. Як зазначає Г. Ауернхаймер, формування міжкультурної компетентності має починатися зі спрямованого самоаналізу і критичної саморефлексії [1]. Н. Козирева зазначає, що туризм є діалогічною формою зустрічі культур, яка, з одного боку, сприяє поглибленню культурної самосвідомості й ідентифікації того, хто подорожує, а з іншого, призводить до взаємозбагачення культур завдяки взаємообміну культурним досвідом [2, 27].

З іншого боку, "в умовах глобалізації шанси забезпечити собі найоптимальніші умови розвитку мають культури, здатні вписатися у світовий контекст не як екзотичні релікти, а як джерела нових

творчих імпульсів, такі, що викликають до себе інтерес не лише оригінальністю, а й актуальністю своїх цінностей та ідей" [11, 21], засобом формування і ретрансляторами яких можуть стати безпосередні контакти між представниками населення різних країн.

Т. Овсянникова розуміє міжкультурну компетентність як здатність ефективно здійснювати міжкультурну взаємодію, виступаючи в ролі посередника між представниками своєї та іншої культури, усвідомлюючи себе представником певної етнічної спільноти, нації і всього людства і сприймаючи ситуацію міжкультурного діалогу як обов'язкову умову самореалізації і взаємозбагачення представників різних культур [6, 153].

Так високий рівень міжкультурної компетентності туриста уможлиблює формування у нього якостей своєрідного універсального медіатора культур.

Висновки. Під час безпосереднього контакту з іншою культурою турист має змогу краще зрозуміти мотиви, емоції, бажання, цінності, особливості ментальних феноменів, вчинків і под. представників країни відвідування. Актуалізація культури та її представників у різних контекстах вимагає від туриста вміння застосовувати різні знання і навички, "підключати" нові емоції, які у сукупності стають основою формування практичного досвіду комунікування.

Турист змушений активно відшукувати різну інформацію, залучаючи для цього всі ресурси – вербальні й невербальні, що стимулює у нього пізнавальні якості. Так турист стає не пасивним спостерігачем, а активним дослідником, який прагне знайти відповіді на безліч питань, які виникають у нього під час інтерпретації та порівняння явищ іншого культурного середовища з цінностями власної культури. Все це формує у нього вміння і навички, необхідні для успішної взаємодії і відповідальної поведінки у взаємовідносинах між представниками різних культур.

Література

1. Атрощенко Т. О. Теоретичні основи процесу формування міжкультурної компетенції майбутніх фахівців: зарубіжний досвід / Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота. 2016. Вип. 2. С. 11-14.
2. Козырева Н.Е. Межкультурная коммуникация в содержании туристского образования: дис.. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец 13.00.08. – "Теория и методика профессионального образования". Сходня, 2001. 148 с.
3. Компетентія // Юридична енциклопедія : В 6 т. [Електронний ресурс] / редкол.: Ю. С. Шемшученко (голова редкол.) та ін. – К. : Укр. енцикл., 1998. URL: <http://leksika.com.ua/16890902/legal/kompetentsiya>.
4. Локшина С. М. Краткий словарь иностранных слов. М.: Русский язык; 1985. 352 с.
5. Міхно С. В. Занурення в об'єкт пізнання як умова формування пізнавально-творчої самостійності студентів в евристичному навчанні / Вісник Вінницького політехнічного інституту. 2008. № 4. С.145-149.
6. Овсянникова Т. В. Педагогические условия формирования межкультурной компетентности студентов / Вектор науки ТГУ. 2011. №2 (5). С. 152–155.
7. Олешков М.Ю. Современные образовательные технологии: учебное пособие. Нижний Тагил: НТГСПА, 2011. 144 с.
8. Садохин А. П. Межкультурная компетентность: понятие, структура, пути формирования / Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Том X. №1. С. 125–139.
9. Садохин А. П. Межкультурная компетенция и компетентность в современной коммуникации (Опыт системного анализа) / Общественные науки и современность. 2008. № 3. С. 156-166
10. Слободенюк Е. В. Туризм як чинник гуманізації відносин між народами: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Ін-т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України. Одеса, 2003. 19 с.
11. Чечель О. М. Державна політика у сфері культури як елемент стратегії національної безпеки України / Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. Вип. 2. С. 19-23.
12. Arasaratnam Lily A. Міжкультурна компетентність. URL: [Australiahttps://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc3-intercultural](https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc3-intercultural).
13. Byram M., Morgan C. Teaching-and-learning language-and-culture. Clevedon; Avon, 1994. P. 203-209.
14. Knowles Malcolm. The definitive classic in adult education and human resource development. Amsterdam, Boston: Elsevier, 2011. 406 p.
15. Everett M. Rogers, Thomas M. Steinfatt. Intercultural Communication. Waveland Press, Inc. Prospect Heights, Illinois, 1999. 292 p.

References

1. Atroshchenko, T.(2016). Theoretical basis of the process of formulating the artistic and cultural competence of the Maybutn faculties: Zarubizhny dosvid / Naukovy visnik Uzhgorodskogo natsionalnogo university, 2, 11-14. [in Ukrainian].
2. Kozyreva, N.(2001). Intercultural communication in the content of tourism education: dis .. for the competition uch. degree of Cand. ped. Sciences: special 13.00.08. "Theory and methodology of professional education". Skhodnya. [in Russian].

3. Competence / Legal Encyclopedia: In 6 tons. [Electronic resource / rare: Yu. S. Shemshuchenko (head of the rare.) That in. K.: Ukr. Encyclopedia, 1998. URL: <http://leksika.com.ua/16890902/legal/kompetentsiya>. [in Ukrainian].
4. Lokshina, S. (1985). M Short dictionary of foreign words. Edition of the 8th, Sr. M. : Russian language. [in Russian].
5. Mihno, S. (2008). Immersion into the object of cognition as a condition for the formation of cognitive and creative independence of students in heuristic learning / Herald of the Vinnytsia Polytechnic Institute, № 4, 145-149. [in Ukrainian].
6. Ovsyannikova, T. (2011). Pedagogical conditions of formation of intercultural competence of students / The science vector of TSU, № 2 (5), 152-155. [in Russian].
7. Oleshkov, M. (2011). Modern educational technologies: a manual. Nizhny Tagil: NTGSPA. [in Russian].
8. Sadokhin AP Intercultural competence: concept, structure, ways of formation / Journal of Sociology and Social Anthropology. 2007. Tom H. No. 1. Pp. 125-139. [in Russian].
9. Sadokhin, A. (2008) Intercultural competence and competence in modern communication (Experience of system analysis) / Social Sciences and Modernity. N. 3, 156-166. [in Russian].
10. Slobodenyuk, E. (2003). Tourism yak chinnik gumanitsatsii vidnosin mizh peoples: Author's abstract. dis ... cand. the philosopher. Sciences: 09.00.03 / Ін-т філос. ім. GS Skvorodi National Academy of Sciences of Ukraine. Odesa. [in Ukrainian].
11. Chechel O. (2017). State cultural policy as an element of the national security strategy of Ukraine / National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2. P. 19-23. [in Ukrainian].
12. Arasaratnam, Lily A. Intercultural Communication. URL: Australia https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc3-intercultural-competence_ukrainian.pdf. [in English].
13. Byram, M., Morgan, C. (1994). Teaching-and-learning language-and-culture. Clevedon; Avon, 203-209. [in English].
14. Knowles, Malcolm. (2001). The definitive classic in adult education and human resource development. Amsterdam, Boston: Elsevier. [in English].
15. Everett M. Rogers, Thomas, M. (1999). Steinfatt. Intercultural Communication. Waveland Press, Inc. Prospect Heights, Illinois. [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.

UDC [659.148].477

Nazarenko Kateryna

PhD-candidate, Kyiv National University
of Culture and Arts

SOCIOCULTURAL POTENTIAL OF TV ADVERTISEMENT

Purpose of Research. The purpose of the research is to analyse the sociocultural potential of the commercial and its main elements influence on the consumers' minds, including children and young people and their perception of the quality or low-quality television product. **Methodology.** Methodology of the research is based on the using of different groups of methods: theoretical (analysis and synthesis of empirical material, its classification, systematization, generalization); diagnostic (questionnaires, interviews, interviews with journalists, psychologists, pediatricians, employees of TV companies) to determine the main areas of the studying the problem of using the socio-cultural potential of TV commercials; conceptual and structural ones (analysis of the subject and the genre palette of TV commercials, interest of its audience). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study is to highlight the socio-cultural potential of the commercial as an effective instrument to manipulate the consciousness of consumers and to form the worldview of the individual. **Conclusions.** Television advertisements provide the broad communication. In addition, commercials actively affect the human consciousness. We can list up the following positive features of the advertising: information and cognitive function of TV commercials; social TV commercials, which attract viewers to socially important problems; the competition, generated by the television advertisements, which is a necessary component of the state's development; the improvement of telecommunication, etc. However, TV advertising is not always safe for watchers, who often "consume" teleproducts, which make them, be "dependent" on television. It leads to the detriment of physical health (especially children and adolescents) and the reduction of the criticality of the consumer's perception. TV and radio companies do not have the technology of forecasting and using the sociocultural potential of TV commercials. In our opinion, TV programs should be created according to the programmatic approach to the preparation, creation and release of television advertising, redistribution of functions of advertising managers, advertising agents and director of television programs. To develop of the domestic social institution of advertising, we have to significantly improve the educational activities among advertisers and specialists in the field of developing promotional products, in order to prevent the spread of low-quality advertising, which can damage the consumers' mind. All in all, in our opinion, the production and placement of television advertising must be controlled by the state.

Key words: commercial, consciousness, sociocultural potential consumers, viewers, advertising, TV program, manipulation.

3. Competence / Legal Encyclopedia: In 6 tons. [Electronic resource / rare: Yu. S. Shemshuchenko (head of the rare.) That in. K.: Ukr. Encyclopedia, 1998. URL: <http://leksika.com.ua/16890902/legal/kompetentsiya>. [in Ukrainian].
4. Lokshina, S. (1985). M Short dictionary of foreign words. Edition of the 8th, Sr. M. : Russian language. [in Russian].
5. Mihno, S. (2008). Immersion into the object of cognition as a condition for the formation of cognitive and creative independence of students in heuristic learning / Herald of the Vinnytsia Polytechnic Institute, № 4, 145-149. [in Ukrainian].
6. Ovsyannikova, T. (2011). Pedagogical conditions of formation of intercultural competence of students / The science vector of TSU, № 2 (5), 152-155. [in Russian].
7. Oleshkov, M. (2011). Modern educational technologies: a manual. Nizhny Tagil: NTGSPA. [in Russian].
8. Sadokhin AP Intercultural competence: concept, structure, ways of formation / Journal of Sociology and Social Anthropology. 2007. Tom H. No. 1. Pp. 125-139. [in Russian].
9. Sadokhin, A. (2008) Intercultural competence and competence in modern communication (Experience of system analysis) / Social Sciences and Modernity. N. 3, 156-166. [in Russian].
10. Slobodenyuk, E. (2003). Tourism yak chinnik gumanitsatsii vidnosin mizh peoples: Author's abstract. dis ... cand. the philosopher. Sciences: 09.00.03 / Ін-т філос. ім. GS Skvorodi National Academy of Sciences of Ukraine. Odesa. [in Ukrainian].
11. Chechel O. (2017). State cultural policy as an element of the national security strategy of Ukraine / National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2. P. 19-23. [in Ukrainian].
12. Arasaratnam, Lily A. Intercultural Communication. URL: Australia https://centerforinterculturaldialogue.files.wordpress.com/2017/07/kc3-intercultural-competence_ukrainian.pdf. [in English].
13. Byram, M., Morgan, C. (1994). Teaching-and-learning language-and-culture. Clevedon; Avon, 203-209. [in English].
14. Knowles, Malcolm. (2001). The definitive classic in adult education and human resource development. Amsterdam, Boston: Elsevier. [in English].
15. Everett M. Rogers, Thomas, M. (1999). Steinfatt. Intercultural Communication. Waveland Press, Inc. Prospect Heights, Illinois. [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.

UDC [659.148].477

Nazarenko Kateryna

PhD-candidate, Kyiv National University
of Culture and Arts

SOCIOCULTURAL POTENTIAL OF TV ADVERTISEMENT

Purpose of Research. The purpose of the research is to analyse the sociocultural potential of the commercial and its main elements influence on the consumers' minds, including children and young people and their perception of the quality or low-quality television product. **Methodology.** Methodology of the research is based on the using of different groups of methods: theoretical (analysis and synthesis of empirical material, its classification, systematization, generalization); diagnostic (questionnaires, interviews, interviews with journalists, psychologists, pediatricians, employees of TV companies) to determine the main areas of the studying the problem of using the socio-cultural potential of TV commercials; conceptual and structural ones (analysis of the subject and the genre palette of TV commercials, interest of its audience). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study is to highlight the socio-cultural potential of the commercial as an effective instrument to manipulate the consciousness of consumers and to form the worldview of the individual. **Conclusions.** Television advertisements provide the broad communication. In addition, commercials actively affect the human consciousness. We can list up the following positive features of the advertising: information and cognitive function of TV commercials; social TV commercials, which attract viewers to socially important problems; the competition, generated by the television advertisements, which is a necessary component of the state's development; the improvement of telecommunication, etc. However, TV advertising is not always safe for watchers, who often "consume" teleproducts, which make them, be "dependent" on television. It leads to the detriment of physical health (especially children and adolescents) and the reduction of the criticality of the consumer's perception. TV and radio companies do not have the technology of forecasting and using the sociocultural potential of TV commercials. In our opinion, TV programs should be created according to the programmatic approach to the preparation, creation and release of television advertising, redistribution of functions of advertising managers, advertising agents and director of television programs. To develop of the domestic social institution of advertising, we have to significantly improve the educational activities among advertisers and specialists in the field of developing promotional products, in order to prevent the spread of low-quality advertising, which can damage the consumers' mind. All in all, in our opinion, the production and placement of television advertising must be controlled by the state.

Key words: commercial, consciousness, sociocultural potential consumers, viewers, advertising, TV program, manipulation.

Назаренко Катерина Олександрівна, здобувач Київського національного університету культури і мистецтв
Соціокультурний потенціал телевізійної реклами

Метою дослідження є аналіз соціокультурного потенціалу телевізійної реклами та вплив її основних елементів на споживачів, включаючи дітей та молодь, на їх сприйняття телевізійних продуктів. **Методологія** дослідження базується на використанні різних груп методів: теоретичні (аналіз і синтез емпіричного матеріалу, його класифікація, систематизація, узагальнення); емпіричні (анкетування, інтерв'ювання, бесіди з журналістами, психологами, педіатрами, працівниками телекомпаній) для визначення основних напрямків вивчення проблеми використання соціокультурного потенціалу телереклами, демонстрації на телеканалах високоякісного продукту соціокультурного спрямування. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні соціокультурного потенціалу телевізійної реклами як ефективного інструменту маніпуляції свідомістю споживачів та формування світогляду особистості. **Висновки.** Автор акцентує увагу на необхідності ефективного використання об'єкта дослідження в сучасному інформаційному просторі, що, в свою чергу, дозволить вирішити низку глобальних викликів. Саме демонстрація на телеканалах високоякісного рекламного продукту соціокультурного спрямування дозволить зменшити прояви агресії, насильства, неетичну поведінку та інші явища, що негативно впливають на свідомість споживачів телеінформаційного продукту. Необхідними заходами в цьому напрямі на державному рівні є внесення змін до чинного законодавства України щодо розповсюдження реклами на телебаченні. Також наводяться дані щодо впливу телепередач на психічне здоров'я дітей, використання прийомів психологічного впливу на споживачів телереклами, стимулювання їх агресивної поведінки. Суспільство повинне взяти під жорсткий контроль зміст та форми телевізійного рекламного простору, щоб запобігти небажаним наслідкам.

Ключові слова: телереклама, свідомість, соціокультурний потенціал, споживачі, глядачі, рекламний ролик, телепрограма, маніпуляція.

Назаренко Екатерина Александровна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Социокультурный потенциал телевизионной рекламы

Целью исследования является анализ социокультурного потенциала телевизионной рекламы и влияние ее основных элементов на потребителей, включая детей и молодежь, и на их восприятие телевизионных продуктов. **Методология** исследования базируется на использовании различных групп методов, среди которых основными являются: теоретические (анализ и синтез эмпирического материала, его классификация, систематизация, обобщение); эмпирические (анкетирование, интервьюирование, беседы с журналистами, психологами, педиатрами, работниками телекомпаний для определения главных направлений изучения проблемы использования социокультурного потенциала телерекламы, демонстрации на телеэкранах высококачественного рекламного продукта социокультурной направленности). **Научная новизна** исследования заключается выявлении социокультурного потенциала телевизионной рекламы как эффективного инструмента манипуляции сознанием потребителей и формирования мировоззрения личности. **Выводы.** Автор акцентирует внимание на необходимости эффективного использования объекта исследования в современном информационном пространстве, что, в свою очередь, позволит решить ряд глобальных проблем времени. Именно демонстрация на телеэкранах высококачественного рекламного продукта социокультурной направленности даст возможность уменьшить проявление агрессии, насилия, неэтичное поведение и другие явления, которые негативно воздействуют на мировоззрение потребителей телеинформационного продукта. Необходимыми мерами на государственном уровне является внесения изменений в действующее законодательство Украины в связи с распространением рекламы на телевидении. Также приводятся данные о воздействии телепередач на психическое здоровье детей, использование приёмов психологического воздействия на потребителей телерекламы, стимулирования их агрессивного поведения. Общество должно взять под жёсткий контроль содержание и формы телевизионного пространства, чтобы избежать нежелательных последствий.

Ключевые слова: телереклама, сознание, социокультурный потенциал, потребители, зрители, рекламный ролик, телепрограмма, манипуляция.

Formulation of Problem. Television advertising is a part of modern culture. It presents new tools and techniques to influence the audience by incentives, motivations, needs and beliefs of consumers. Naturally, it is based on a set of creative techniques and forms that use the means of visual, verbal and spatial components.

Today, television advertising competes with different aspects of mass and elite culture for the consumers' attention. Therefore, we can achieve the reasonable balance of public interests by the culturological analysis of the problems of advertising in the Ukrainian society.

The purpose of the research is to analyse the sociocultural potential of the commercial and its main elements influence on the consumers' minds, including children and young people and their perception of the quality or low-quality television product.

The purpose of the article determines the following tasks: to summarize the literature, concerned the research; to find out the functions of television advertising; to identify the peculiarities of application of its sociocultural potential.

Analysis of Recent Scientific Researches. The problems of advertising are studied by the following Ukrainian researchers: V. Volovych, E. Holovakha, N. Lysytsa, N. Panina, N. Udris [6] (Sociology); I. Penchuk, N. Temekh [5], A. Yakovets [7] (Journalism); L. Vasilieva (Philosophy), O. Olenina (Art studies) [3], O. Kopievska [2] (Cultural studies). Many foreign scholars have devoted their works to the dynamics of sociocultural changes. They are J. Baudrillard, L. Ionin, A. Moles, N. Pobeda, A. Toffler, H. Huber, etc. The distribution of advertising is analysed by the following foreign authors: W.-F. Arens, D.-R. Denison, S. Kara-Murza [1], H. Karter, T. Koenig, M. Manuylov, etc.

Some scientific works are devoted to the social and psychological aspects of advertising and the mechanisms of its influence on the consumer with the using of elements of psychoanalysis (J. Vicary, E. Dichter, L. Cheskin). The aesthetic criteria and various components of advertising (texts, images, colours, light, composition, sounds) and their influence on a consumer are traced in the works of L. Bezpalov, I. Berher, Ye. Kanevskiy, R. Klyes, Ye. Lebedyev, V. Lytvynov, T. Skidi, S. Smirnov, O. Snarsky, R. Chernykh.

At the same time, the aesthetic component of advertising (especially commercials) remains little-studied. There are many issues that need special attention of the researchers. They are the scientific analysis of the influence of television advertising on consumers (including children and young people), TV watchers' perception of the product. All of them determine the choice of the topic.

Main Part. In Ukraine, television advertising caused a lot of controversy, criticism and negativity in society a few years ago. Time passed. Nowadays, criticism has already concerning only the content of advertising. We can see many advertising during the TV shows, films, serials with the highest rating. In addition, the popular programs often broadcast the advertising in prime time, which begins at 18.00 o'clock. Therefore, it is time when people usually return home and turn on the TV to watch the favorite show or serial, instead they have to watch 15-20 minute advertising, which interrupts films. Such practice is extremely harmful for a man. Watching the film, a person is getting some emotions. So, their sudden interruption and the different information hurt the person's mind. It leads to the splitting of the psyche: the emotional sphere and the sphere of thinking. These processes make the human thinking lose its integrity. Finally, the individual has the attacks of aggression, which destroy and change his subconscious and mind.

Despite of it, TV commercials do the certain tasks that are necessary for the economic development and trade. Social advertising differs. It highlights the crucial painful issues and problems of the society. Thanks to the audiovisual images of television social advertising, we can form new views or attract the viewer's attention the important social problems of humanity. Naturally, the informative-cognitive function of the TV advertising is very significant. It informs the viewer about new goods, the market of services, cultural events. Moreover, television can be the basis for the popularization of the ideological stereotypes, values, guides, etc. Advertising generates the competition that is the necessary component of the state economic development.

The development of television continues. The profitable part, obtained by the sale of the channel's advertising space, is an important component of the quality of the airspace of the channel. That is why rich and rating TV channels can buy the most expensive films, foreign TV programs, the rights to create world TV shows, improve and expand their own TV production, etc.

Finally, the last issue concerns TV commercials in the general context of "consumer-advertisement" and deals with the proposals to solve the vital problems of the television advertising space of Ukraine.

A commercial should not promote aggression, violence, immoral behaviour, or phenomena that adversely affect a person. After all, consumers of advertising can be adults as well as children of preschool age, who cannot read. They are able to copy and quote the actions of the advertisement characters. It is also important technically to align the sound level of television broadcasters. The volume of the commercials should not be higher than the sound level of the air. To keep viewers' aesthetic pleasure from watching a movie or other terrestrial unit, we should not interrupt the TV show by the commercials, which are the integral parts of the current television broadcast. Looking through the TV program, the viewer can find out when his favorite films, serials or TV programs start. Therefore, the viewer also has the right to know when a 15-20 minute advertisement starts.

Taking into account that today the volume of television advertisements occupies the large part of the airspace, we can meet the need to form the state institution that would regularly monitor the creation of advertising products on television and its implementation in the sociocultural space of the media.

Analysing the above-mentioned information, we can make the following conclusion. The high-quality television advertisement in Ukraine will allow expanding the access of Ukrainian citizens to various interesting information, promoting their cultural development, forming the national culture and ideological orientations, developing the creative potential of the society. However, the production of the commercials should be under the state control.

N. Temekh writes the following position: "Young watchers learn the patterns of behaviour at the television screen as well as they learn certain patterns of behaviour in their families, at school, in higher education, in a production team, etc. Negative excitement, caused by a TV screen, can transform into real aggression. Video production with provocative and aggressive content propagates violence, cruelty, pornography and blocks the high moral and spiritual maturity of a young person. The low quality foreign entertainment, TV shows create the pseudo-aesthetic conformism in Ukrainian youth, moreover, the skeptical or even contemptuous attitude to the national musical culture, nihilism" [5,16].

The aforementioned facts show that television plays an important role in the formation of high spiritual and moral values and Ukrainian national ideals. At the same time, many TV companies offer the audience the primitive works, various surrogates, which negatively affect the audience of all ages, especially children and young people.

Therefore, N. Udris notes "the state's information policy regarding the functioning of advertising in the media should be followed to the best world and domestic models of advertisement products that do the sociocultural and economic mission: to educate the person with a new approach to his style and lifestyle, based on the careful attitude towards national and world culture, rational using of human and natural resources" [6, 15].

O. Olenina emphasizes that "the advertising has great opportunities for improving the important social process of the interconnection between the production and the consumption... The flow of imported goods, facilitated by powerful advertising, burst into the Ukrainian market. Comparing with them, the domestic advertising products is weaker and does not correspond to the current level of advertisements with the variety of tools and forms of influence on the consumer" [3, 1].

In the work "Manipulation of Consciousness", S. Kara-Murza, a famous Russian scientist, says that today "information products" are being released by large private corporations (super companies), which have been including in the list of the 500 largest US companies since the 1970's. Moreover, such firms united with the most powerful banks that became the main owners of television companies" [1, 176]. These TV companies spend great sums of money to create the TV products, which make consumers be depended on television. In S. Kara-Murza opinion, the destruction of the person's critical thinking is one of the important factors for the successful manipulation of human consciousness [1,178].

Here are some examples of psychophysiological techniques of TV commercials that reduce the criticality of people's perception. For example, there is a text with a constant repetition of the name of the product, which is being advertised.

We also can see the using of the psychological "anchor" or the creation of conditional-reflex communication – "our goods are good, whereas the others are bad". "A usual kitchen combine... (accompanied by the background sounds, disturbing music and annoyed or sad faces), whereas our kitchen combine ... (accompanied by the calm music, happy couple on the screen)". Another example deals with the advertisement of baby products: "In other nappies (we can see a crying baby), and with the words "nappies of Johnson-Baby" (we see babies who are happily laughing). The companies also use three-dimensional tunnels – concentric circles, rotary spirals, corridors coming from the depth of the screen to the viewer, and other methods of hypnotization. We often can meet the applying of the manipulation with colours from a vivid black and white picture (life is gray when we do not have this product) to bright saturated colours, when people get it.

The commercials often use the manipulation of the soundtrack. The volume of sound in the video is rapidly increased compared with the "background" level. The sudden acoustic shock reduces the criticality of the human perception of the advertising information.

On January 22, 2007, Telekrytyka (Internet edition) circulated the text of the appeal of the National Council on Television and Radio Broadcasting to TV and radio companies, concerned the commercials of "MacCoffe" and "Euroset". The National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting ordered the heads of national, regional and local TV and radio companies immediately to execute the order of the Kyiv Prosecutor's Office and the conclusion of the National Expert Commission of Ukraine for the Protection of Public Morality about the cessation of broadcasting on the air of the TV and radio company of Ukraine videos "10 cars for 10 packs (the company "MacCoffe") and "No ... to yourself! All for people (the company "Euroset")" [4].

Analysing the above-mentioned facts, we should note that these examples are only the small part of criticism and censorship, which really have "worked" in the direction of the reducing the distribution of negative influence on television. The TV companies took those videos from the air. However, it is wonder how much such commercials, which uses the means of manipulation of consciousness, are remaining on the air. So, we will make an attempt to show some features of the manipulation.

The TV commercials often use pseudo-logic (logical deception), direct falsification and subconscious calling. There is no direct call to buy in such advertisements. They demonstrate the process of contin-

uous consumption and underline the fact that the possession of some kinds of banal products can make your life happy and relax. Moreover, these goods will create the sense of holiday in contrast to the gray daily people's routine. In addition, the companies point out that the possession of the advertised product gives a certain social advantage over other people, who do not have it, in different life situations. So, we can see the manipulation with the principle of the social comparison. The falsification of the evidence of the popularity of the particular product is one of the most popular tricks of TV commercials. It is manifested in the series of commercials with supposedly "unprepared pre-interviews" where professional actors play the roles of ordinary buyers, "ordinary people in the street" and the crowd, who are buying the goods. This psychological effect is used to make people buy the advertised product. (For example, in the commercials "a dentist" calls for – "Just take a few pads of "Orbit" and taste them ..."). In many commercials, we can see that the creators of the advertisements show the products in the plurality – two cushions of gum, one or two drops of "Maggi" in the soup, two tablets of drugs in a glass, and so on. It subconsciously makes people spend much money to buy the advertised product.

TV shows affect children's mental health. Pediatricians declare that the watching of TV programs is forbidden for the children under the age of two years. Moreover, we need control the programs that are seen by older children. In addition, the doctors consider that the children should not play in the living room with TV-set. They also strongly object to any TV-sets in the children's rooms. In addition, visiting the doctors, parents should tell in detail about how much and what the child is watching on the TV. It is believed that such information can help to find out the reasons of various deviations in the child's health. Nobody doubts that children are watching TV a lot. It affects vision, posture and mood. The television damages the psyche. The research group of Tufts University in Boston emphasizes that babies make conclusions, based on the emotional reactions of the adults. Kids can get upset or be happy. It depends on what, they have seen and the reactions of their parents. In addition, the horror films can seriously affect the psyche of children. Our mind is under the pressure secretly. Moreover, the people with critical thinking do not always notice that they have been "zombied". The professional commercials often use very sophisticated techniques of the psychological influence, primarily the principles of so-called neuro-linguistic programming. These methods were developed and implemented by the CIA specialists. It is the technology to control people's will and make them do some actions, using different innocent words. They directly form the core of the excitation in the human brain. The latter is called the dominant. It quickly suppresses the activity of other brain areas and then submits them. The person ceases to critically perceive what is happening, and control his actions. In this state, it is easy to manipulate an individual.

Therefore, we agree with the psychologists, who offer to forbid the children under the age of 4 to watch TV shows. The children at the age of 6 (90% of the maturation of the brain) should to watch TV an hour per week. So, parents must make a choice between dissatisfaction with the child and the deliberate harm to him/her. The disadvantage of a TV for a preschool child is the passive observation of the plot, which leads to the inability to play independently. In the preschool age, the game is the main "work" for the child that forms his personality.

A. Yakovets, a journalist, emphasizes that "the advertising in programs should differ from other elements of the given program. The broadcasting time, allocated to advertising may not exceed 15 percent per hour of broadcasting of any form of ownership ... Advertising does not contain the texts or the images that may cause spiritual, moral or psychological harm to young people and children" [7, 183].

So, television occupies a significant place in Ukrainian society. It is one of the most interesting sources of information. Adults can filter unnecessary and necessary information whereas the children, like sponges, learn everything what they hear and see. Sometimes, they copy the behaviour of screen characters, especially negative ones. In our opinion, some commercials are the bomb of the slow action. Parents do not pay attention the information, which is gotten by their children.

Finally, we can say that the commercials are the powerful tools of the influence the society. For example, the commercial "Kinder Chocolate" shows its brand and product, accompanied by the important human values such as relations between parents and children, communication with children, attention to relatives and love. Perhaps, our society will control the content and forms of the television advertising space to prevent unwanted consequences and tragedies.

Scientific Novelty of Research. The scientific novelty of the study is to highlight the socio-cultural potential of the commercial as an effective instrument to manipulate the consciousness of consumers and to form the worldview of the individual.

Conclusions. Television advertisements provide the broad communication and are the closest to personal communication. In addition, commercials actively affect the human consciousness. We can list up the following positive features of the advertising: information and cognitive function of TV commercials; social

TV commercials, which attract viewers to socially important problems; the competition, generated by the television advertisements, which is a necessary component of the state's development; the improvement of telecommunication, etc.

However, TV advertising is not always safe for watchers, who often "consume" teleproducts, which make them, be "dependent" on television. It leads to the detriment of physical health (especially children and adolescents) and the reduction of the criticality of the consumer's perception. TV and radio companies do not have the technology of forecasting and using the sociocultural potential of TV commercials. In our opinion, TV programs should be created according to the programmatic approach to the preparation, creation and release of television advertising, redistribution of functions of advertising managers, advertising agents and director of television programs. To develop of the domestic social institution of advertising, we have to improve the educational activities among advertisers and specialists in the field of developing promotional products, in order to prevent the spread of low-quality advertising, which can damage the consumers' mind. All in all, in our opinion, the production and placement of television advertising must be controlled by the state.

Prospects of Further Research. The research does not highlight all aspects of the functioning of television advertisements in the Ukrainian television space. We need also analyse the following issues properly: communicative and psychological peculiarities of the using the sociocultural potential by TV commercials and the specificity of creating a quality advertising product, based on the combinations of various kinds of arts.

Література

1. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М. Алгоритм. 2000. 484 с.
2. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія. К.: НАКККиМ, 2014. 296 с.
3. Оленіна О.Ю. Реклама як явище художньої культури: автореф. дис. Київ. 1999. 19 с..
4. Телекритика: інтернет видання. URL: <https://ua.telekritika.ua> 22.01.2007.
5. Темех Н. Д. Українське телебачення і проблеми формування духовності молоді: автореф. дис. Львів. 2005. 20 с.
6. Удріс Н.С. Реклама як засіб формування сучасного способу життя міського населення України: автореф. дис. Харків. 2003. 20 с.
7. Яковець А. Телевізійна журналістика. Київ. 2007. 240 с.

References

1. Kara-Murza, S. G. (2000). Manipulation of the Consciousness. Moscow: Algorithm [in Russian].
2. Kopievska, O. R. (2014). Transformational Processes in the Culture of Modern Ukraine. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Olenina, O. Yu. (1999). Advertising as a Phenomenon of Artistic Culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Telekrytyka. (22.01.2007). Internet edition. Retrieved from <https://ua.telekritika.ua> [in Ukrainian].
5. Temekh, N.D. (2005). Ukrainian Television and Problems of the Formation of Youth Spirituality. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
6. Udris, N. S. (2003). Advertising as a Means of Forming the Modern Way of Life of the Urban Population of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Yakovets, A. (2007). Television Journalism. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2018 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 782.1 (470):792.071.2 274+78.071.2 (477)

Бондарчук Віктор Олексійович
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
ім. П.І.Чайковського
art2603@ukr.net

**РЕЖИСЕРСЬКА КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ Д.М.ГНАТЮКА:
ДО ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО "ПІКОВА ДАМА"**

Мета роботи – дослідити творчий шлях Д.М.Гнатюка, пов'язаний з його режисерською практикою у Національній опері України імені Т.Шевченка. Увагу дослідження сконцентровано на механізмах режисерської інтерпретації митця під час роботи над постановкою опери П.І.Чайковського "Пікова дама" 1996 р. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, біографічного та культурологічного методів з метою раціонального і послідовного висвітлення біографічних етапів Д.Гнатюка та формування його виконавського професіоналізму в координатах мистецьких реаліях 90-х років ХХ століття. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнародної мистецької комунікації ХХ століття. До огляду пропонуються нові сторінки творчої біографії Д.М.Гнатюка, які в проєкції на тему дослідження стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного жанру в контексті творчих реалій часу. **Висновки.** Представлена система пошуку механізмів реалізації режисерської концепції, вираження авторської думки елементами виконавської інтерпретації стала результатом поточного, перманентно зумовленого пошуку, апробацій та концептуальних переосмислень стратегії втілення оперної драматургії Д.Гнатюком. Представлена до огляду опера П.І.Чайковського "Пікова дама" є уособленням творчого діалогу всіх складових складної моделі синтетичного жанру – режисерського, диригентського, хормейстерського та сценографічного втілення, що стало запорукою включення до діючого репертуару театру одного з кращих зразків оперного доробку П.І.Чайковського.

Ключові слова: сценографічне рішення, режисерська інтерпретація, оперний жанр, драматургія твору.

Бондарчук Виктор Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П.И.Чайковского

Режиссерская коммуникативная модель Д.М.Гнатюка: к проблеме постановки оперы П. И. Чайковского "Пиковая дама"

Цель работы. Исследование обуславливает анализ творческого пути Д.М.Гнатюка, который связан с его режиссерской практикой в Национальной опере Украины имени Т. Шевченка. Внимание исследования сконцентрированы на механизмах режиссерской интерпретации художника во время работы над постановкой оперы П. И. Чайковского "Пиковая дама" 1996 г. **Методология** исследования заключается в применении исторического, биографического и культурологического методов с целью рационального и последовательного освещения биографических этапов Д. Гнатюка и формирования его исполнительного профессионализма в координатах художественных реалий 90-х годов ХХ века. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о становлении оперного жанра в координатах отечественного культурного пространства и закреплении его статуса в плоскости межнациональной художественной коммуникации ХХ века. К осмотру предлагаются новые страницы творческой биографии Д. М. Гнатюка, которые в проєкции на тему исследования, стимулируют к перманентному переосмыслению структуры развития оперного жанра в контексте творческих реалій времени. **Выводы.** Представленная система поиска механизмов реализации режиссерской концепции, выражения авторской мысли элементами исполнительской интерпретации стала результатом текущего, перманентно обусловленного поиска, апробаций и концептуальных переосмыслений стратегии воплощения оперной драматургии Д. Гнатюк. Представленная обзору опера П. И. Чайковского "Пиковая дама" является олицетворением творческого диалога всех составляющих сложной модели синтетического жанра – режиссерского, дирижерского, хормейстерском сцена графического воплощения, стало залогом включения в репертуар театра одного из лучших образцов оперного наследия П. И. Чайковского.

Ключевые слова: сценографическое решение, режиссерская интерпретация, оперный жанр, драматургия произведения.

Bondarchuk Viktor, Associate Professor, Candidate of Art, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Director's communicative model D. M. Gnatyuk: to the problem of staging the opera of P. I. Tchaikovsky "Queen of Spades"

The purpose of the article. The research determines the analysis of the creative way of D.M. Gnatyuk, which is related to his directorial practice at the National Opera of Ukraine named after T. Shevchenko. The attention of the research is concentrated on the mechanisms of director's interpretation of the artist during the performance of the production of P. Chaikovsky's "Peak Lady" in 1996. The **methodology** of the research is to apply historical, biographical and cultural methods for balanced and consistent coverage of the biographical stages of D. Gnatyuk and the formation of his performing professionalism in the coordinates of the artistic realities of the 90s of the twentieth century. The **scientific novelty** of the work is to broaden ideas about the formation of the operatic genre in the coordinates of the national cultural space and to consolidate its status in the plane of international artistic communication of the twentieth century. The review offers new pages of D. M. Gnatyuk's creative biography which is the projection on the topic of research, stimulate a permanent rethinking of the structure of the development of the operatic genre in the context of creative realities of the time. **Conclusions.** The system of the search of mechanisms for the implementation of the director's conception, the expression of the author's thought by the elements of performing interpretation, was the result of the current, permanent search, approbation and conceptual rethinking of the strategy of the opera drama D. Hnatyuk. Presented to the review opera by P. I. Tchaikovsky "The Queen of Spades" is an embodiment of the creative dialogue of all the components of a sophisticated model of the synthetic genre – directing, conductor, choirmaster and stage graphics incarnation, which became the key to including in the acting repertoire of the theater one of the best examples of opera production P. I. Tchaikovsky.

Key words: scenographic decision, directing interpretation, opera genre, the drama of the work.

Актуальність теми дослідження. Основний фокус сучасних поступів гуманітаристики зумовлений проблемою дослідження творчих біографій видатних майстрів музичного мистецтва. Апелюючи до проблеми ідентифікації особистості у просторі наукових дискусій, формується певна невідповідність щодо інструментарію дослідження її творчого шляху, методів та механізмів їх практичного застосування. Закріплюючи проблему в координати культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, ми маємо можливість всебічно охопити проблему творчої біографії, уникаючи редукціонізму та нівеляції значних її контекстуальних елементів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження творчої біографії Д.М.Гнатюка, зокрема його життєвої сторінки, пов'язаної з режисерською практикою, стає можливим за умови аналізу значної джерельної бази. Аналізуючи діяльність Національної опери України, Б.Гнидь глибоко і всебічно висвітлює творчі здобутки Д.Гнатюка; важливе місце займають рецензії Б.Білейчук, Р.Гринник, В.Рожка у періодичних видання, які формують картину об'єктивного і незаангажованого часовими реаліями розуміння соціокультурного простору України в яких відбувалася сутнісна ідентифікація Майстра; незамінною складовою вивчення творчості Д.Гнатюка є наукові розвідки Т.Василенко, К.Майбурової, М.Черкашиної-Губаренко [3; 1; 4; 6; 2; 8].

Мета дослідження – аналіз режисерської діяльності Д.М.Гнатюка на прикладі постановки опери П.І.Чайковського "Пікова дама". Виявлення системи стійких ознак індивідуального стилю Майстра, методів його практичної роботи, комунікативних механізмів у сфері музичного театру.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість П.І.Чайковського яскраво представлена в мистецькому доробку театральних традицій українського театру. Як зазначає В.І.Рожок, репертуар Київського оперного театру у різні роки включав усі опери П.І.Чайковського, що є яскравим підтвердженням герметичності його постановчих традицій [6, 8]. Вистава увійшла у світ оперного мистецтва київської сцени ще у далекому ХІХ столітті. Прем'єра відбулася 19 грудня 1890 року у виконанні оперної трупи, очолюваної І.П.Прянишниковим [5]. Як зазначає К.Майбурава, після прем'єри "Пікової дами", у Києві протягом дванадцяти років не було поставлено жодної прем'єри з оперного доробку П.І.Чайковського, а через постійну зміну антрепренерів прослідковується і взагалі тимчасове припинення дії оперних сезонів [5].

Новим витком театального життя опери став 1933 рік, коли твір було представлено до огляду диригентом – Л.Брагінським, режисером – В.Манзієм, художником – В.Соколовим. Як зазначає Т.Василенко: "...зважаючи на тогочасну ідеологічну ситуацію, вони мали на меті показати пролетарському глядачеві видатний музичний твір П.Чайковського в соціальному освітленні сьогодення, дати картину зовнішньо блискучого, внутрішньо-порожнього, приреченого історією на загибель феодално-дворянського суспільства, відкинути усі містичні та мелодраматичні нашарування, зосередившись на реалістичному показі соціальних елементів опери" [2].

1966 року відбулася чергова постановка опери під керівництвом режисера – В.Скляренка, диригента – Л.Венедиктова, хормейстера – В.Колесник. Постановчою концепцією вистави даного періоду стало формування режисерської моделі у часових координатах ХІХ століття. Режисер, використовуючи за основу стенографічного рішення не обумовлені практичним рішенням проекції, нівелював традиції попередніх

постановчих практик чим значно послабив систему візуального сприймання сценічного матеріалу, а відтак і кінцевий результат заявленої постановки. "Зображені у темряві проекції відвертали увагу від сценічної дії. Невдалими були і кілька мізансцен, зокрема поява Германа зі свічкою у вступі до четвертої картини: примітивно ілюструючи музику, ця мізансцена знижувала її глибокий психологічний зміст" [2], – зазначає Т.Василенко.

Чергове поновлення опери було здійснено 1978 року під керівництвом Д.Смолича (режисер-постановник), С.Турчака (диригент-постановник), Л.Венедиктова (хормейстер-постановник) та В.Чемодурова (художник). Координатами поновленого спектаклю стали реалістичні тенденції, що вимагало нового режисерського вирішення драматургії твору, його сценічної проекції та механізмів графічного заповнення сценічного простору. Підходи художньої групи до постановки концептуально були протилежними попередньому показу опери – музично-просторова структура вистави окреслена стильовими ознаками VIII століття, що відповідає композиторському замислу П.І.Чайковського, а відтак принцип смислової організації вистави чітко координувався елементами сценічного оформлення, костюмами, реквізитом, манерою сценічних рухів виключно в контексті заявленої епохи [2]. "Така доля опер великого композитора в Україні набула значення своєрідної "матриці". Для музичного життя Києва, Харкова, Одеси оперні прем'єри П.І.Чайковського мали особливе значення. Кожна з них ставала новим етапом у розвитку театрів, сприяючи постійному вдосконаленню рівня постановок, звучання оркестру і хору, виховуючи публіку, допомагаючи їй сприймати сучасну оперну драматургію" [6, 8], – зазначає В.Рожок. На творчо-виконавських моделях, втілених у образних сферах героїв композитора, було сформовано когорту видатних, титулованих і визнаних світовою мистецькою спільнотою оперних майстрів, таких як: М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинський, М.Гришко, І.Козловський, В.Третяк, А.Солов'яненко, Г.Туфтіна і звичайно Дмитро Гнатюк [6, 8].

Усю свою мистецьку реальність, Дмитро Михайлович будуватиме на основі творчості видатного П.І.Чайковського. Перші його кроки на шляху до обізнаності у різних стильових сферах, орієнтації у специфіці течій та напрямів музичного мистецтва розпочнуться з класики оперного жанру, вистави "Євгеній Онегін", в якій, працюючи над партією головного героя опери Онегіна, під чітким контролем викладача І.С.Паторжинського, зумів вибудувати чітку ієрархічну структуру в опрацюванні стильових векторів композитора. Через тривалий і складний шлях в освоєнні механізмів драматургічного розвитку образів, сформованих П.І.Чайковським, у актора сформувався потужний мотиваційний комплекс, який став його перманентним стимулюючим фактором подальшого становлення та закріплення в площині жанрових координат оперного виконавства. Засвоївши систему інтонаційної комунікації опери "Євгеній Онегін", Дмитро Михайлович значно розширив власні координати виконавської техніки, сформувавши для себе і закріпив як основу виконавської майстерності актора поняття співвідношення звукових образних систем з графічно-окресленою координацією їх на сценічному майданчику.

Через призму осмисленої стильової координації П.І.Чайковського в опері "Євгеній Онегін", Дмитро Михайлович опановує наступну оперну вершину композитора – виставу "Пікова Дама", виконуючи партію Томського. Беручи участь у постановках опери, Д.Гнатюк значно скорочує ту просторову дистанцію, яка відокремлювала його від подальшого звернення до опери, але вже у статусі режисера з власними поглядами на практику режисерського моделювання та елементи сценічного втілення. В інтерв'ю журналісту Б.Білейчуку Дмитро Михайлович зазначив: "Опера житиме вічно. Звичайно, на кожному етапі розвитку опері необхідні нові засоби вираження" [1].

Всі, зазначені вище виконавські традиції, сформовані Д.Гнатюком під час акторської оперної практики дали можливість митцю узагальнити і втілити досвід у новому творчому амплуа – режисерській діяльності. Опері П.І.Чайковського сформували у Д.Гнатюка інтонаційний довідник соліста-вокаліста, його основу комунікативної моделі виконавця, манеру та сценічну культуру в контексті жанрового простору. Зазначаючи про творчість композитора, Дмитро Михайлович говорив: "Частіше всього, я співав у операх Петра Ілліча Чайковського. Раніше, виконуючи ту, чи іншу партію, більше уваги приділяв вокалу. Зараз мене, насамперед, хвилює партитура. Чайковський був великим драматургом. Свою драматургію він закладав у музику, пропонуючи, ти самим нам, майбутнім виконавцям, думати разом з композитором. Чайковський, на мій погляд, був людиною великою внутрішньої сили. По силі емоційного впливу, я можу порівняти його тільки з Шекспіром" [7]. Саме через оперну творчість видатного композитора Дмитро Михайлович ідентифікував театральну потенцію українського оперного мистецтва, стимулюючи до перманентного переосмислення не тільки її жанрових стереотипів, а й деяких історичних аспектів української самотності та народності.

"Пікова дама" – опера, яка вимагає поглибленого знання естетичних закономірностей побудови драматургії твору, це твір, який потребує від режисера відчуття часових координат темпорально-процесуальної структури вистави і беручись за поновлення в діючому репертуару театру, Дмитро Михайлович зробив свідомий, логічно-обґрунтований і творчо-вмотивований крок. У новому, реанімованому

сучасними методами режисерських механізмів та стереотипів, опера П.І.Чайковського "Пікова Дама" була представлена 16 лютого 1996 року. Постановча група над роботою у підготовці прем'єри складалася з провідних майстрів оперного жанру таких як: диригент-постановник – В.Кожухар, режисер-постановник – Д.Гнатюк, хормейстер-постановник – Л.Венедиктов, художник – М.Левитська. Згадуючи постановчий період Д.Гнатюк зазначав: "У нашому театрі я співав у трьох постановках "Пікової дами". Першу здійснив відомий режисер Микола Смолич, другу – В.Скларенко, третю – Дмитро Смолич. І ось я тепер щасливий, що здійснилася моя мрія стати постановником цього багатогранного, поліфонічного, як музично, так і драматургічно, оперного твору. Мені, як режисеру, випала нелегка місія. Адже опера має велику сценічну біографію, можна сказати традицію постановки, як із своїми відкриттями, так і своїми штампами. Хотілося знайти свої нюанси, свої підходи до розкриття образів, донести стилістику епохи, окреслити коло тих морально-етичних проблем, які вічні у поступі часу" [3, 144].

Система режисерської організації вистави, побудована Д.Гнатюком, фокусувала увагу на стильових координатах екатерининської епохи, на основі якої було сформовано і драматургічно-концептуальні механізми сценічного втілення твору. Прокладаючи помітні мистецькі кроки в простір оперного мистецтва, музичної режисури, опановуючи принцип смислової організації драматургії "Пікової дами", Дмитро Михайлович зазначав: "Його високопрофесійне мистецтво завжди насичене глибоким почуттям, тією особливою відвертістю, задушевністю, які ніколи і нікого не зможуть залишити байдужими" [4]. Відтак, у системі концептуально-окреслених режисерських поглядах митця, рельєфність внутрішнього стану героя була на першому плані, визначаючи подальші вектори перманентного розвитку драматургії твору, її сценічної географії: "За зовнішньою простотою режисерського вирішення криються продумані мізансцени, мета яких – глибше розкрити психологічний стан героїв, підкреслити розвиток їхніх характерів" [2]. Попередні варіанти постановки опери на сцені київського театру опери та балету, більшою мірою, формувалися на традиційних методах сценічної драматургії: домінування зовнішнього, візуального ефекту, сутність якого побудована на елементах розкоші, пишності сценічного оформлення, елементів реквізиторського та бутафорного оснащення. Проблема внутрішнього стану героя з його індивідуальними проявами в контексті соціальних моделей епохи залишалася осторонь диригентсько-режисерської концепції у постановках: "Таке спрощення призвело до значних втрат у змісті твору, збіднило його до рівня плакатно-агітаційного" [2], – зауважує Т.Василенко.

За результатами рецензій, викладених у періодичній пресі та фахових виданнях, можна беззаперечно стверджувати, що Д.Гнатюк ґрунтовно і раціонально-вдумливо підійшов до постановки твору. Як свідчить М.Черкашина-Губаренко: "...простота та відповідність авторському тексту є результатом продуманої роботи над твором, а також врахування досвіду попередніх постановок цієї опери" [8, 185].

Традиційно Д.Гнатюк використовує практику режисерського втілення монументальних епізодів опери через режисерські моделі хорових сцен. Хор, у режисерській проекції Д.Гнатюка та чіткій координації хормейстера Л.Венедиктова, стає повноцінним і повноправним учасником оперного дійства, він проходить елементом наскрізного розвитку драматургії твору. Д.Гнатюк, на основі хорових сцен формує стратегію подальшої динамізації та концентрації образної сфери персонажів вистави. Як зазначає Т.Василенко, хорова палітра опери є відображенням полі жанрових та багатограних драматургічних функцій: "Так, хори виконують усі драматургічні функції, притаманні жанру опери: фонову, дієву, жанрово-колеристичну, коментування та просторову (для закулісних хорів)" [2].

Драматургія твору, обумовлена повним осмисленням механізмів її сценічного втілення, розумінням завдань та методів їх вирішення, відданість оперним традиціям та відчуття театральних тенденцій, що вимагають негайного реагування і впровадження ситали результатом режисерського рішення вистави Д.Гнатюком. Синтез мистецтв пройшов наскрізною ниткою його сценічного рішення, оскільки, як стверджував сам режисер, лише осмислене поєднання всіх складових оперного жанру має право на існування у вирі потужних і динамічних мистецьких реалій.

Висновки. Представлена система пошуку механізмів реалізації режисерської концепції, вираження авторської думки елементами виконавської інтерпретації стала результатом поточного, перманентно обумовленого пошуку, апробацій та концептуальних переосмислень стратегії втілення оперної драматургії Д.Гнатюком. Представлена до огляду опера П.І.Чайковського "Пікова дама" є уособленням творчого діалогу всіх складових складної моделі синтетичного жанру – режисерського, диригентського, хормейстерського та сценографічного втілення, що стало запорукою включення до діючого репертуару театру одного з кращих зразків оперного доробку П.І.Чайковського. Творчість П.І.Чайковського у мистецькому сходженні Дмитра Михайловича Гнатюка, стала тією естетичною координацією, яка сформувала і чітко окреслила поняття інтонаційного наповнення музичної тканини, її смислової та драматургічної організації, фундаментального розуміння стильових висловлювань композиторської техніки потужної російської оперної класики.

Література

1. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6–7.
2. Василенко Т. О. Хорові сцени з опери Петра Чайковського "Пікова дама" як об'єкт режисерської і хормейстерської роботи (на прикладі постановок Національної опери України) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 2 (7). С. 159–166.
3. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
4. Гриник Р. Поющий сердцем // Львовская правда. 1982. 14 февраля.
5. Майбурова К. В. Прем'єри опер П. Чайковського на київській сцені (XIX – початок XX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 14–23.
6. Рожок В. І. Геній П. І. Чайковського та українська музична культура // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 4–13.
7. Ручкин А. Музыка – моя жизнь // Ленинское знамя. 1983. 2 ноября.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. "Пиковая дама" – путешествие во времени // Черкашина-Губаренко М.Р. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т. Т. 2. Суми: Наука, 2002. С. 180–187.

References

1. Belyuchuk B. (1985). Singing for the people [Ukraine].
2. Vasilenko T. (2010). Choral scenes from the opera of Peter Tchaikovsky "Queen of Spades" as an object of directing and choirmaster work. [Ukraine].
3. Gnid B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
4. Grinick R. (1982). Singing with the heart. [Ukraine].
5. Mayburov K. (2009). The premiere of P. Tchaikovsky's opera on the Kyiv stage. [Ukraine].
6. Rozhok V. (2009). Genius P. I. Tchaikovsky and Ukrainian music culture. [Ukraine].
7. Ruchkin A. (1983). Music – my life. [Ukraine].
8. Cherkashina-Gubarenko M. (2002). "The Queen of Spades" is a journey in time. [Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2018 р.

УДК 793/3+003

Герц Ірина Іванівна

доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ira-herts@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті – з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові методи пізнання, а також методи культурної антропології. **Новизна дослідження** визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає в формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва. **Висновки.** З'ясовано, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передавання інформації, у тому числі думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес, що в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні установки.

Ключові слова: танець, хореографічне мистецтво, комунікація, тілесність, знакова система.

Герц Ірина Іванівна, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв

Культурологические основания изучения танца как формы коммуникации

Цель статьи – выяснить культурологические основы изучения танца как формы коммуникации. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные методы познания, а также методы культурной антропології. **Новизна исследования** определяется общей культурологической неразработанностью вопроса коммуникативной природы танца и заключается в формулировке проблемы танца в культурологическом контексте, в выявлении специфики коммуникативных свойств хореографического искусства. **Выводы.** Выяснено, что выявление коммуникативного аспекта феномена танца обосновывает и раскрывает такую функцию танца,

Література

1. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6–7.
2. Василенко Т. О. Хорові сцени з опери Петра Чайковського "Пікова дама" як об'єкт режисерської і хормейстерської роботи (на прикладі постановок Національної опери України) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 2 (7). С. 159–166.
3. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
4. Гриник Р. Поющий сердцем // Львовская правда. 1982. 14 февраля.
5. Майбурова К. В. Прем'єри опер П. Чайковського на київській сцені (XIX – початок XX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 14–23.
6. Рожок В. І. Геній П. І. Чайковського та українська музична культура // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 4–13.
7. Ручкин А. Музыка – моя жизнь // Ленинское знамя. 1983. 2 ноября.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. "Пиковая дама" – путешествие во времени // Черкашина-Губаренко М.Р. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т. Т. 2. Суми: Наука, 2002. С. 180–187.

References

1. Belyuchuk B. (1985). Singing for the people [Ukraine].
2. Vasilenko T. (2010). Choral scenes from the opera of Peter Tchaikovsky "Queen of Spades" as an object of directing and choirmaster work. [Ukraine].
3. Gnid B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
4. Grinick R. (1982). Singing with the heart. [Ukraine].
5. Mayburov K. (2009). The premiere of P. Tchaikovsky's opera on the Kyiv stage. [Ukraine].
6. Rozhok V. (2009). Genius P. I. Tchaikovsky and Ukrainian music culture. [Ukraine].
7. Ruchkin A. (1983). Music – my life. [Ukraine].
8. Cherkashina-Gubarenko M. (2002). "The Queen of Spades" is a journey in time. [Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2018 р.

УДК 793/3+003

Герц Ірина Іванівна

доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ira-herts@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті – з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові методи пізнання, а також методи культурної антропології. **Новизна дослідження** визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає в формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва. **Висновки.** З'ясовано, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передавання інформації, у тому числі думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес, що в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні установки.

Ключові слова: танець, хореографічне мистецтво, комунікація, тілесність, знакова система.

Герц Ірина Іванівна, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв

Культурологические основания изучения танца как формы коммуникации

Цель статьи – выяснить культурологические основы изучения танца как формы коммуникации. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные методы познания, а также методы культурной антропології. **Новизна исследования** определяется общей культурологической неразработанностью вопроса коммуникативной природы танца и заключается в формулировке проблемы танца в культурологическом контексте, в выявлении специфики коммуникативных свойств хореографического искусства. **Выводы.** Выяснено, что выявление коммуникативного аспекта феномена танца обосновывает и раскрывает такую функцию танца,

как средство передачи информации, в том числе мыслей, идей и чувств. Танец – коммуникативный процесс, что в целом подтверждает теорию происхождения танца в результате реализации потребности первобытного человека выражать свои эмоции и знания о мире, используя свое тело. Танец является формой коммуникации в пространстве культуры и определяется как актуальное художественное высказывание, в котором находят свое выражение мировоззренческие установки.

Ключевые слова: танец, хореографическое искусство, коммуникация, телесность, знаковая система.

Hertz Iryna, Associate Professor of the Modern Choreography Department, Kiev National University of Culture and Arts

Cultural studies of dance as a form of communication

The purpose of the article is to elucidate the culturological foundations of the education of dance as a form of communication. Methodology. The **methodological** basis of the research consists of general scientific methods of cognition, as well as methods of cultural anthropology. **Scientific Novelty.** The novelty of the study is determined by the general culturological development of the communicative nature of dance and consists in the formulation of the problem of dancing in the cultural context, in the identification of the specifics of the communicative properties of choreographic art. **Conclusions.** It was found out that the identification of the communicative aspect of the phenomenon of dance justifies and reveals such a function of dance as a means of conveying information, including thoughts, ideas, and feelings. Dancing is a communicative process, which on the whole confirms the theory of the origin of dance as a result of realizing the needs of the primitive man to express his emotions and knowledge about the world using his body. Dancing is a form of communication in the space of culture and is defined as an actual artistic expression in which worldview attitudes find their appearance.

Key words: dance, choreographic art, communication, corporeality, sign system.

Актуальність теми дослідження. З культурно-семантичної точки зору, будь-який процес або феномен культури володіє символічними властивостями і тому може бути розглянутий як комунікативний, тобто такий, що містить і виражає певну інформацію. Отже в якості форми комунікації, здатної значною мірою вирішити в сучасному суспільстві проблему спілкування, виступає і танець, який не просто відіграє певну роль у соціокультурній реальності, а й відображає в собі всю культуру в її цілісності: зміни різних сфер культури зумовлюють зміни і в сфері танцю. Танцювальне мистецтво від початку виконує функцію своєрідного "дзеркала" буття, в усвідомленій або неусвідомленій формі являючи собою об'єктивний образ культури.

Будучи специфічним засобом комунікації, танець має на увазі спрямованість людей один до одного, взаємне піклування про долі один одного, глибинність спілкування. У зв'язку з цим розгляд проблеми танцю як форми комунікації в соціокультурному просторі є важливим й актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні є велика кількість мистецтвознавчих праць з питань історії і техніки танцю, проте практично неопрацьованим залишається культурологічний підхід до його вивчення. До спроб виходу за межі мистецтвознавчого аналізу можна віднести нечисленні роздуми про танець і шляхи його розвитку видатних діячів танцювального мистецтва – А. Дункан, М. Бежара, С. Лифаря, І. Моїсєєва, В. Захарова та ін. Серед дослідників хореографічного мистецтва варто виокремити Л. Блок, Е. Корольову, Ю. Станішевського, Т. Чурпіту, Л. Цветкову [13; 15; 17] та ін. Крім того, людській тілесності як соціокультурному феномену присвячені дослідження І. Биховської, С. Леонової, М. Матвейчук, М. Мерло-Понті, М. Мосса, Н. Чілікіної [3; 9; 10; 11; 12; 16] та ін. Слід відзначити й загальнотеоретичні праці з естетики та семіотики мистецтва Є. Басіна, Г. Гегеля, М. Кагана, Ю. Лотмана, А. Моля, Ч. Морріса, У. Еко [2; 5; 6; 7] та інших, в яких автори стверджують, що для того, щоб сприйняти передану інформацію, необхідно володіти його (мистецтва) мовою.

Незважаючи на значну кількість праць, проблема танцю як форми комунікації у культурологічному контексті чітко не сформульована, що й обумовлює мету статті: з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до класифікації, запропонованої М. Каганом, танець відноситься до мусичних мистецтв [7], тобто таких, які використовують для своєї реалізації сукупність матеріалів, властивих самій людині. Мова танцю ґрунтується на "чистому" людському матеріалі, хоча іноді вона може використовувати і додаткові виражальні засоби – наприклад, спеціальні костюми або атрибути, необхідні для пояснення сюжету танцю. Багато в чому це визначає специфіку мови танцю: її основою є виражальні можливості людського тіла. Танець є безмовним, але будь-яке мистецтво тим багатше, чим бідніші засоби його виражальності; кожен вид мистецтва обмежений своїм матеріалом, а художній ефект досягається подоланням цих обмежень. Звичайно, виражальні засоби танцю є "бідними" умовно: на відміну, наприклад, від актор театру, танцівник використовує тільки своє тіло, проте в танці людське тіло може бути досить виразним. Безумовно, виразність рухів тіла є одним з основних елементів танцювального мистецтва, і тому настільки часто можна зустріти

визначення танцю як "музики" тіла, а в роботах теоретиків-класиків (Л. Блок, В. Красовська) фіксується феномен "тіла, що звучить". Оскільки саме людське тіло є одним із визначальних компонентів хореографічного мистецтва, перш ніж розкрити комунікативну сутність танцю, необхідно розглянути, яку роль в системі культури він відіграє.

Поширеною є думка, що організм людини, особливо його моторика, взагалі не належить до світу явищ культури. Найчастіше його відносять до сфери "чистої" біології, і через це, на відміну від психічних, моральних, естетичних та інших явищ духовного світу людини, яким властивий соціальний характер, не зараховують до культурних явищ. Більше того, в історії культури фізична сторона природи людини подекуди оцінюється негативно, тіло сприймається як темниця духу. Багато в чому це обумовлене онтологічною суперечливістю сутності людини: як біологічна істота вона належить світу природи, а як істота, яка прагне до духовних звершень, – світу культури. Взаємодія природного і культурного, природного та "рукотворного" є основою будь-якої людської діяльності, та й сама діюча людина – це завжди "людина тілесна". Тому тілесна культура виступає як фундаментальний шар культури, і в останній завжди враховується тілесне втілення людини. Звичайно, саме по собі тіло людини, що розглядається тією мірою, в якій воно біологічно детерміноване, дане їй від природи, не належить до світу культури, оскільки культура є натура (природа), оброблена людиною. Однак не варто забувати про ту обставину, що тіло людини знаходиться поза сферою культури тільки до певного моменту. На певному етапі воно включається в систему соціальних відносин, в соціальну життєдіяльність людей, виступаючи, з одного боку, як результат цієї діяльності, а з іншого – як її засіб. А це означає, що воно включається в світ культури.

Тілесно-фізичні якості людини не є лише природним початком в ній, не обмежуються суто біологічним змістом: в процесі розвитку багато чинників соціокультурного характеру значно впливають на формування тілесної організації людини. Для людини, на відміну від тварини, характерне активне ставлення до своєї тілесності, вихід за межі "тваринної пов'язаності". Свого часу ще Г. Гегель підкреслював, що людина власну природну форму "не залишає такою, якою вона її знаходить, а навмисно змінює. У цьому причина всіх прикрас й уборів, всіх мод, якими б варварськими і позбавленими смаку вони не були ... як, наприклад, крихітні ніжки китаянок або проколювання вух і губ" [6, 34]. Так, людське тіло, перебуваючи в складній залежності від стану суспільства і способу життя людей, в кінцевому рахунку є результатом взаємодії природного і соціального. У зарубіжній науковій літературі для позначення такого перетвореного культурою тіла існує спеціальний термін "соціальне тіло" (Ж. Дельоз). У результаті подібного перетворення людиною даного їй від природи тіла останнє може бути віднесене до світу культури. Отже соматична культура виступає в якості специфічної сфери загальнокультурного простору.

Таким чином, об'єктивний погляд на цю проблему вимагає врахування того факту, що тіло не залишається незмінним протягом людського життя – на нього впливають різні чинники соціокультурного характеру. І, перш за все, тіло перетворюється духовними силами людини, а єдність і гармонія духу і тіла були усвідомлені як вищий сенс ще древніми. Дух і тіло не повинні бути розділені в свідомості людини, і вдосконалення фізичних якостей стає культурою лише тією мірою, якою воно має сенс не лише фізичного, а й особистісного, духовного розвитку (і тому перетворення тілесної досконалості в самоціль навряд чи може бути віднесено до феноменам культури). На думку Г. Гегеля, саме людське тіло становить осереддя і зміст істинної краси і мистецтва [6, 31]. Людську подобу Г. Гегель вважав досконалою саме в тому відношенні, що тільки вона одна здатна в чуттєвій формі виявити духовне начало, і "якщо тілесність належить духу як його існування, то і дух є належний тілу внутрішній початок" [5, 146]. В цьому полягає гармонізуючий зміст культури, різноманітні визначення якої виокремлюють в якості однієї з найважливіших її особливостей відтворення людини як цілісності (Г. Батищев).

Виходячи з положення про те, що психіка людини, спираючись на центральну, периферичну і вегетативну нервову систему, управляє внутрішніми і зовнішніми рухами людського організму, рухи тіла людини доцільно розглядати як зримі форми психічних процесів. Реакції тіла, таким чином, виявляються ключем до всього, що відбувається в душі людини [1, 33]. Досить складно проникнути в "душу іншого", але уявлення про неї отримати можна, адже рухи тіла людини правдиво відображають її внутрішній світ.

Здатність тіла відображати душевний стан визначає і виявляє комунікативний зміст тілесності, рухи тіла в танці характеризуються певною комунікативною спрямованістю. Це обумовлено, крім іншого, здатністю людського тіла бути посередником у спілкуванні, його орієнтованістю на комунікацію. Роль тіла в комунікативній практиці особистості досить суттєва – починаючи від тілесного контакту як найбільш інформативних, щирих і нефальсифікованих відносин між індивідами, і закінчуючи чинником "тілесного іміджу" в міжособистісних стосунках.

Людина є істотою, яка створює знаки і керує ними, і будь-яка частка її тіла пронизана інформацією, і, фактично, будь-яка частина людського тіла так чи інакше несе інформацію про інтенції партнерів по комунікації. Вивчення тілесних знаків може мати на меті інтерпретацію внутрішнього світу людини, оскільки змістом тілесного знака є "зображення душі". Тіло виступає первинним генератором символів, воно здатне продукувати символічні коди різних типів. Тіло може бути провідником духовного змісту, і з цим пов'язано розуміння "тіла як тексту" (І. Барт), і саме таким є тіло в танці – тілом, зданим "піднятися до величі знака" і створювати символи.

Універсальні тілесні схематизми, що є основою класичного танцю, дають можливість передавати, незважаючи на їх обмежену кількість, безліч відтінків в розгортанні змісту танцю. Враховуючи, що основою виражальних можливостей танцю є людське тіло, ряд мистецтвознавців виокремлює в тілі танцівника дві підгрупи виражальних засобів. В одну підгрупу входять виразні форми статури танцівника, іншу підгрупу становлять внутрішні властивості тіла, які забезпечують собою динамічні можливості руху (рухливість суглобів, еластичність зв'язок, сила і витривалість м'язів, рівень розвитку вестибулярного апарату) [8, 42].

Оскільки в танці основою виражальних можливостей є людське тіло, будь-який одиничний акт спілкування в танці має свої конкретні просторово-часові межі і свій відрізок часу, протягом якого він реалізується. Роль людського тіла в структурі виражальних засобів танцю і мистецтва в цілому надзвичайно важлива: "Все те, що робить мистецтво, воно робить в нашому тілі і через наше тіло" [4, 320]. Будучи виразником духовного, тілесне, що перетворюється людиною, правомірно відносити до сфери явищ культури. Тим більше це виправдано тієї найважливішою роллю, яку фізичне виконує в мистецтві, про яку Марина Цветаєва сказала так: "По відношенню до світу духовного – мистецтво є певним фізичним світом духовного. По відношенню до світу фізичного мистецтво є певним духовним світом фізичного" [14, 392].

Отже, знаковий, комунікативний, характер притаманний танцювальним рухам відпочатку, і, отже, мовний аспект розгляду танцювальних рухів вимагає їх визначення в якості знаків, а танцю – як знакової системи. При цьому слід зазначити, що будь-яка мова як універсальний набір знаків відрізняється від мови – індивідуального способу функціонування мови. Танець, отже, являє собою мову, тобто танцювальну мову в дії, що розгортається в часі і виражає особливості "того, хто говорить".

Змістова сторона танцю – та історія, яку він розповідає – ведеться алегоричною мовою: з використанням тілесних метафор, алегорій, асоціацій. Танець вибудовує образи, висловлюючи вербально невимовні змісти абстрактних ідей; це умовна, емоційна й узагальнено-символічна мова, здатна найбільш повно виразити чуттєво-емоційну природу людини. Висловлюючи почуття, думки й ідеї, танець формує художній образ – мовну одиницю мистецтва, яка складається з різних компонентів.

Виражальні можливості танцю формують художні образи з різним вмістом, які відображають певні фрагменти реальності, при цьому включаючи думки і почуття художника, його ставлення до зображуваного – в цій здатності й полягає виразність образу. Всі виражальні елементи та їх елементи як складники танцювального образу є засобами комунікації в цьому виді мистецтва. Через них закодована в танцювальному тексті інформація передається глядачеві. Інформація про спосіб в цілому, про героя танцювальної дії, про почуття й емоції, які він відчуває – за допомогою танцю можна розповісти всю історію цілком.

Оскільки елементам танцювальної мови властива полісемантичність, строго не фіксуючи смисли, то величезну роль для розуміння образу відіграє танцювальне виконання, щоб танець був пластичною промовою. У танцювальному образі форма і зміст, зовнішнє і внутрішнє зливаються в єдине: коли тіло стає засобом невербальної комунікації і всім своїм єством висловлює духовну сутність людини, її особистісні переваги, тоді і відбувається зняття дуалізму тілесного і духовного.

Специфічна танцювальна мова формується особливим чином: танець відбирає для себе характерні пластичні рішення з власних фізичних зусиль з різних сфер життя людини, узагальнює їх, організовує відповідно до ритму, простору і цілей виконання, вбирає в себе все більше і більше різних мовних засобів – рухів, поз, жестів, міміки. Американський вчений А. Ломакс вважає, що в танці узагальнені різноманітні рухи з повсякденного життя людей: "танець як такий є ескізом або моделлю життєво необхідного комунікативного зв'язку, який сфокусував у собі найбільш поширені моторно-рухові образи, які найбільш часто й успішно використовувалися в житті більшістю людей певної культурної спільності" [18, 233]. Ця мова починає формуватися стихійно, і пізніше усвідомлюється, отримує свою теоретичну основу.

Новизна цього дослідження визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає у формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва.

Висновки. На закінчення можна констатувати, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передавання інформації, а саме своїх думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес: це і особисте спілкування в парі, в групі або із самим собою, і своєрідна розмова із соціумом і з іншими культурами. Це в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Таким чином, танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні настанови.

Література

1. Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. 1993. № 3. С. 27–35.
2. Басин Е. Я. Семиотика об изобразительности и выразительности. Москва : Искусство, 1965. 234 с.
3. Быховская И. М. Телесность человека как объект социокультурного анализа : автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра филос. наук : 17.00.08. [б.м.], 1992. 35 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова. 3-е изд. Москва : Искусство, 1986. 573 с.
5. Гегель Г. Ф. Эстетика : в 4 т. Москва : Искусство, 1969. Т. 2. 695 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга первая // Сочинения : в XIV т., т. XII. Москва : Полиграфкнига, 1938. 494 с.
7. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград, 1972. 528 с.
8. Кирилов А. П. Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения : дис. на соиск. учен. степени канд. искусствовед. Москва, 1988. 176 с.
9. Леонова С. Є. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека) [Електр. ресурс]. Режим доступу : www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?...2.
10. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці [Електр. ресурс]. Режим доступу : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Фокина. Санкт-Петербург : Ювента; Наука, 1999. 603 с.
12. Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность : тр. по социальной антропологии : пер. с франц. Москва : Вост. лит., 1996. С. 242–263.
13. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
14. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Сочинения : в 2 т. / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц ; худ. В. Медведев. Москва : Худож. лит., 1988. Т. 2: Проза. Письма. 640 с.
15. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник. – 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.
16. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла [Електр. ресурс]. – Режим доступу : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>.
17. Чурпіта Т. М. Професійне становлення М. Трегубова (1928–1935 рр.) // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 302–309.
18. Lomax A. Folksong Style and Culture. – Washington, DC: American Association for the Advancement of Science; New Jersey: Transaction Books, 1968. – 363 p.

References

1. Apresyan, V. Yu., Apresyan, Yu. D. (1993). "Metaphor in the Semantic Representation of Emotions". Questions of Linguistics, no. 3, p. 27–35 [in Russian].
2. Basin, E. Ya. (1965). Semiotics on the representativeness and expressiveness. Moscow: Iskusstvo, 234 p. [in Russian].
3. Bykhovskaya, I. M. (1992). The corporality of man as an object of socio-cultural analysis. Doctor's thesis, 35 p. [in Russian].
4. Vygotsky, L. C. (1986). The psychology of art. Moscow: Iskusstvo, 573 p. [in Russian].
5. Gegel, G. F. (1969). Aesthetics: in the 4th volume. Moscow: Iskusstvo, vol. 2, 695 p. [in Russian].
6. Gegel, G. F. (1938). "Lectures on aesthetics. The first book". Compositions: in XIV vol., vol. XII. Moscow: Poligrafkniha, 494 p. [in Russian].
7. Kagan, M. S. (1972). The morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the world of the arts. Leningrad, 528 p. [in Russian].
8. Kirilov, A. P. (1988). Language aspect of the artistic and imaginative nature of the dance movement. Doctor's thesis. Moscow, 176 p. [in Russian].
9. Leonova, S. Ya. (2011). Symbolism of corporeality in contemporary theatrical choreography (on the example of M. Eka). URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?...2... [in Ukrainian].

10. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporeality in modern dance URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf> [in Ukrainian].
11. Merlo-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. St. Petersburg: Juventa; Nauka, 603 p. [in Russian].
12. Moss, M. (1996). "Techniques of the body". Society. Exchange. Personality: works on social anthropology. Moscow: Vostochnaya literatura, p. 242-263 [in Russian].
13. Stanishevsky, Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater: History and Modernity. Kiev: Muzichna Ukrayina, 411 p. [in Russian].
14. Tsvetaeva, M. I. (1988). "Art in the light of conscience". Compositions: in 2 vol. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, Vol. 2: Prose. Letters, 640 p. [in Russian].
15. Tsvetkova, L. Yu. (2007). Method of Teaching Classical Dance. Kyiv: AlterPres, 324 p. [in Ukrainian].
16. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to body language. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewfile/3066/3129> [in Ukrainian].
17. Churpita, T. M. (2014). "The professional formation of M. Tregubov (1928-1935)". Art criticism notes, vol. 26, p. 302-309 [in Ukrainian].
19. Lomax, A. (1968). Folksong Style and Culture. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science; New Jersey: Transaction Books, 363 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

УДК 792

Гусакова Ніна Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
режисури та майстерності актора Київського
національного університету культури і мистецтв
nadezhda.kozhuhova12@ukr.net;

Пивоварова Катерина Валентинівна

старший викладач кафедри режисури
та майстерності актора Київського національного
університету культури і мистецтв

"СТО ТИСЯЧ" МИКОЛИ МЕРЗЛІКІНА 1968 р.: РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД

Метою дослідження є вивчення окремих аспектів режисерського методу Миколи Мерзлікіна. **Метод дослідження** базований на історичному, системному та інформаційному підходах, методах аналізу і синтезу. **Наукова новизна.** У статті вперше зібрані матеріали, які дають загальне уявлення про творчий режисерський метод видатного українського театрального режисера і педагога Миколи Мерзлікіна на прикладі однієї з ранніх і найважливіших його постановок – "Ста тисяч" за І. Карпенко-Карим 1968 року. В статті також проаналізовано ситуацію у тодішньому ТЮГу, через яку яскраві творчі експерименти М. Мерзлікіна та інших режисерів театру не мали належного їм поширення і розголосу у свій час. **Висновки.** У статті здійснено аналіз творчого метода Миколи Мерзлікіна на прикладі вистави "Сто тисяч", поставленої в 1968 році. Вистава "Сто тисяч" представляє собою одну з ранніх знакових вистав режисера і одну з найважливіших подій української театральної сцени кінця 1960-х років за визнанням тодішніх і сучасних мистецтвознавців. Поставлена за відомим твором класичної української драматургії вистава стала широким експериментальним полем для молодого режисера у пластичному та зображально-сценічному рішенні, в акторській грі, у своєрідному трактуванні образів п'єси, у загалом новаційному методі роботи над постановкою, який значно випередив свій час. Постановка "Ста тисяч" на сцені ТЮГу не вичерпала до кінця усього творчого потенціалу її автора, режисер в 1990-х р. знову звертається до п'єси з новим її прочитанням і баченням, знову цікавим і знову актуальним.

Ключові слова: Микола Мерзлікін, "Сто тисяч", режисер, театр, режисерський метод.

Гусакова Ніна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств; Пивоварова Катерина Валентиновна, старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

"Сто тысяч" Николая Мерзликина 1968 г.: режиссерский метод

Целью данного исследования является изучение отдельных аспектов режиссерского метода Николая Мерзликина. **Метод исследования** базируется на историческом, системном и информационном подходах, методах анализа и синтеза. **Научная новизна.** В статье впервые собраны материалы, которые дают общее пред-

10. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporeality in modern dance URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf> [in Ukrainian].
11. Merlo-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. St. Petersburg: Juventa; Nauka, 603 p. [in Russian].
12. Moss, M. (1996). "Techniques of the body". Society. Exchange. Personality: works on social anthropology. Moscow: Vostochnaya literatura, p. 242-263 [in Russian].
13. Stanishevsky, Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater: History and Modernity. Kiev: Muzichna Ukrayina, 411 p. [in Russian].
14. Tsvetaeva, M. I. (1988). "Art in the light of conscience". Compositions: in 2 vol. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, Vol. 2: Prose. Letters, 640 p. [in Russian].
15. Tsvetkova, L. Yu. (2007). Method of Teaching Classical Dance. Kyiv: AlterPres, 324 p. [in Ukrainian].
16. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to body language. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewfile/3066/3129> [in Ukrainian].
17. Churpita, T. M. (2014). "The professional formation of M. Tregubov (1928-1935)". Art criticism notes, vol. 26, p. 302-309 [in Ukrainian].
19. Lomax, A. (1968). Folksong Style and Culture. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science; New Jersey: Transaction Books, 363 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

УДК 792

Гусакова Ніна Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
режисури та майстерності актора Київського
національного університету культури і мистецтв
nadezhda.kozhuhova12@ukr.net;

Пивоварова Катерина Валентинівна

старший викладач кафедри режисури
та майстерності актора Київського національного
університету культури і мистецтв

"СТО ТИСЯЧ" МИКОЛИ МЕРЗЛІКІНА 1968 р.: РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД

Метою дослідження є вивчення окремих аспектів режисерського методу Миколи Мерзлікіна. **Метод дослідження** базований на історичному, системному та інформаційному підходах, методах аналізу і синтезу. **Наукова новизна.** У статті вперше зібрані матеріали, які дають загальне уявлення про творчий режисерський метод видатного українського театрального режисера і педагога Миколи Мерзлікіна на прикладі однієї з ранніх і найважливіших його постановок – "Ста тисяч" за І. Карпенко-Карим 1968 року. В статті також проаналізовано ситуацію у тодішньому ТЮГу, через яку яскраві творчі експерименти М. Мерзлікіна та інших режисерів театру не мали належного їм поширення і розголосу у свій час. **Висновки.** У статті здійснено аналіз творчого методу Миколи Мерзлікіна на прикладі вистави "Сто тисяч", поставленої в 1968 році. Вистава "Сто тисяч" представляє собою одну з ранніх знакових вистав режисера і одну з найважливіших подій української театральної сцени кінця 1960-х років за визнанням тодішніх і сучасних мистецтвознавців. Поставлена за відомим твором класичної української драматургії вистава стала широким експериментальним полем для молодого режисера у пластичному та зображально-сценічному рішенні, в акторській грі, у своєрідному трактуванні образів п'єси, у загалом новаційному методі роботи над постановкою, який значно випередив свій час. Постановка "Ста тисяч" на сцені ТЮГу не вичерпала до кінця усього творчого потенціалу її автора, режисер в 1990-х р. знову звертається до п'єси з новим її прочитанням і баченням, знову цікавим і знову актуальним.

Ключові слова: Микола Мерзлікін, "Сто тисяч", режисер, театр, режисерський метод.

Гусакова Ніна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств; Пивоварова Катерина Валентиновна, старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

"Сто тысяч" Николая Мерзликина 1968 г.: режиссерский метод

Целью данного исследования является изучение отдельных аспектов режиссерского метода Николая Мерзликина. **Метод исследования** базируется на историческом, системном и информационном подходах, методах анализа и синтеза. **Научная новизна.** В статье впервые собраны материалы, которые дают общее пред-

ставление про творческий режиссерский метод выдающегося украинского театрального режиссера и педагога Николая Мерзликина на примере одной из ранних и важнейших его постановок – "Ста тысяч" по И. Карпенко-Карому 1968 года. В статье также проанализирована ситуация в ТЮЗе, по причине которой яркие творческие эксперименты Н. Мерзликина и других режиссеров театра не имели надлежащего им распространения и огласки для своего времени. **Выводы.** В статье произведен анализ творческого метода Николая Мерзликина на примере спектакля "Сто тысяч", поставленного в 1968 году. Спектакль "Сто тысяч" является одним из ранних знаковых спектаклей режиссера и одним из важнейших событий украинской театральной сцены конца 1960-х годов по определению тогдашних и современных искусствоведов. Поставленный по известному произведению классической украинской драматургии, спектакль, тем не менее, стал широким экспериментальным полем для молодого режиссера в пластическом и изобразительно-сценическом решении, в актерской игре, в своеобразной трактовке образов пьесы, в общем инновационном методе работы над спектаклем, который значительно опередил свое время. Тем не менее, постановка "Ста тысяч" на сцене ТЮЗа не исчерпала до конца всего творческого потенциала ее автора, и режиссер в 1990-х гг. снова обратился к пьесе с новым ее прочтением и видением, снова интересным и снова актуальным.

Ключевые слова: Николай Мерзликин, "Сто тысяч", режиссер, театр, режиссерский метод.

Gusakova Nina, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Direction and Actor's Mastery department, Kiev National University of Culture and Arts; Pivovarova Katerina, Senior Lecturer, Professor of the Direction and Actor's Mastery department, Kiev National University of Culture and Arts

Director's method of "One hundred thousand" staged by Mykola Merzlikin in 1968

The purpose of the article is to study separate aspects of Mykola Merzlikin director's method. The **methodology** of the research is based on historical, systematic and informational approaches, analyses and syntheses methods. **Scientific Novelty.** There are materials in the article that have been collected for the first time and give a general understanding of creative director's approach of Mykola Merzlikin, famous Ukrainian stage director and teacher. The article is based on one of his earliest and most essential performances "One hundred thousand" written by Ivan Karpenko-Kary and staged in 1968. There is also analysis of Theatre for Young Audiences of that time. Due to the situation in the theatre and the country in general an information about bright creative experiments of Merzlikin and other stage directors wasn't fully disclosed. **Conclusions.** There is a research of Mykola Merzlikin director's method in the article. It is based on "One hundred thousand" play staged in 1968. The play was one of Merzlikin's earliest performances and one of the most important events in Ukrainian theatre life in the late 1960s, according to those times and contemporary critics. "One hundred thousand" is a classical play. However, it became an experimental field in plastic and scenography, acting and character interpretation for the young stage director. Although Merzlikin director's method was an innovative working approach ahead of its time, the director performed the play again in 1990 opening a new exciting meaning and relevant point of view.

Key words: Mykola Merzlikin, "One hundred thousand", stage director, theatre, director's method.

Актуальність дослідження творчого методу Миколи Мерзлікіна не викликає сумніву у контексті вивчення становлення і розвитку української режисерської і педагогічної школи. Учень Михайла Верхацького, наслідувач традицій курбасівської школи, театральний новатор, режисер-шістдесятник, педагог, Заслужений діяч мистецтв УРСР (1979), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1999), Народний артист України Микола Мерзлікін досі залишається однією з найменш відомих і маловивчених постатей в історії українського театру ХХ століття.

Щоправда, за останні роки приходить зацікавлення особою М. Мерзлікіна. Так, 2016 року зусиллям упорядниці, акторки і соратниці режисера Валерії Чайковської, вийшла друком книга "Микола Мерзлікін: пошук досконалості", у якій зібрані розпорошені у різних виданнях існуючі матеріали про життя, творчість, педагогічну діяльність та спогади про майстра. Окремі аспекти педагогічної діяльності М. Мерзлікіна розглядалися, зокрема, у статтях О. Безручком, В. Вітром, Л. Наумовою та іншими. Однак весь існуючий масив інформації і надалі потребує систематизації й комплексного структурного вивчення.

Відтак потребує дослідження й творчий метод Миколи Мерзлікіна. У його творчому доробку вистава "Сто тисяч" за І. Карпенко-Карим займає одне з найважливіших місць. Саме цією виставою Микола Іванович заявив про себе як про непересічного режисера зі своєрідним власним авторським почерком і свіжим баченням класичної, ставленої неодноразово і добре знаної драматургії. Саме "Сто тисяч" у постановці М. Мерзлікіна стала однією зі знакових вистав української сцени кінця 1960-х років. Про виставу "Сто тисяч", писав, зокрема, А. Драк, почасти у своїх спогадах її згадують Ю. Богдасьевський, В. Вітер, В. Жежера, В. Савчук, Д. Чайковський та інші.

Виклад основного матеріалу. Театральне мистецтво України наприкінці 1960-х років зазнало оновлення: в театр прийшли цікаві молоді режисери. Як зазначає Д. Чайковський у своїй книзі "Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості": "У Київському театрі юного глядача рутинну театральну ситуацію, наприклад,

руйнував молодий режисер-шестидесятник Микола Мерзлікін. Він категорично відмовлявся від побутового вирішення вистави "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого" [10].

За спогадами українського актора, режисера і педагога Віталія Савчука, до того, як остаточно залишитися в репертуарі ТЮГу, виставу Миколи Мерзлікіна "Сто тисяч" в 1968 році грали на сцені Київського українського драматичного театру ім. І. Франка. В. Савчук же уперше побачив її саме на сцені ТЮГу, куди в 1978 році прийшов працювати.

"І хоч долю цієї постановки не можна назвати щасливою (вона явно випередила свій час), але нас вона сьогодні цікавить з погляду розкриття загальнолюдського філософсько-естетичного потенціалу, закладеного у п'єсах нашого класика і який десятиріччями нищився за допомогою кувалди "класового підходу"" [5, 4].

Режисерські пошуки Миколи Мерзлікіна у ТЮГу (у виставі "Пляшечки") уже у той час відзначив театральний критик Юрій Богдасhevський в своєму огляді в газеті "Культура і життя". Він написав про вистави молодих Сергія Данченка і Романа Віктюка у Львові та Миколи Мерзлікіна в Києві [9, 67].

У статті "...Жадання правди, жадання добра" в 3 номері "Українського театру" за 1995 рік Аркадій Драк зауважує, що наприкінці шістдесятих "вийшла прем'єра, яка була шокуєчо неординарною: "Сто тисяч" у постановці М. Мерзлікіна. Вперше після зухвалих експериментів 1920-х років режисер спробував відійти від стереотипу постановок української класичної п'єси..." [5, 3].

У просторовому вирішенні вистави режисер повністю відмовився від побутового інтер'єру, конкретних реалій життя, натомість увівши умовний простір. З іншого боку, відмова від виразного акторського гриму, перук, борід і наклеюк була шляхом до втілення максимально реалістичного образу. І сам спосіб акторського існування був максимально позбавлений усіх театральних умовностей. "Зі школи відомі тексти п'єси з першої секунди вистави вражали якимось іншим звучанням... Так-так, саме звучанням... Актори не грали, та й ніби не було акторів, а вийшли живі люди, дуже схожі на сучасних дядьків, тіток, хлопців і дівчат. Усе ніби як у житті, і водночас у житті не так, ну хоча б те, як вони були вдягнені.

Одяг національний український, простий, побутовий, і, разом з тим, в ньому була якась вишуканість, шляхетність. У костюмах багато світлих тонів, і покромом своїм вони віддалено нагадували давньогрецькі хітони.

У виставі не було звичних для цієї п'єси побутових декорацій. Натомість посеред сцени стояла велика скриня. А по всьому простору сцени фрагментами були позначені деталі: вікна, двері, мисники, піч. Ніяких стін. Виникала ілюзія великої хати, і дуже швидко глядач при звичався і почував себе комфортно" [3, 10].

Поліфункціональність скрині у пластичному рішенні вистави неодноразово відзначалася критиками. Так, зокрема, А. Драк називає селянську розмальовану скриню єдиною, але промовистою об'єктом та ігровою деталлю. Ця скриня постійно "жила" і діяла разом з персонажами: у ній ховалися, лягали в неї як у домовину. На неї стрибали, підносячись у мріях своїх до небес, на ній займалися любовощами, її катали по сцені й пестили як символ накопичення і добробуту. Скриня ставала художньою метафорою спектаклю.

У своїх лекціях на кінофакультеті перед студентами Микола Іванович не раз звертав увагу на "недоторканість" творів класичної драматургії. Він зауважував, що кожне слово в драматургії зі світовим визнанням є не випадковим, цінним і важливим. Це підкреслюють також і критики у своїх власних спостереженнях про постановку "Ста тисяч": "Жодних купюр, правок, "відсебятин" щодо тексту п'єси режисер собі не дозволив. Як дбайливий селекціонер він спробував пересадити старе деревце з усіма гілочками у новий, насажений сучасним добривом ґрунт, щоб воно зарясніло плодами" [5, 3].

М. Мерзлікін відійшов від звичного трактування "Ста тисяч" як драми. Він вивів п'єсу на новий рівень, завдяки живому елементу комізму й іронії: "Режисер напрочуд тонко вловив іронічну інтонацію п'єси, розвинув її, зробив основною у спектаклі, наблизивши його тим до сучасності" [2, 72].

Новації так виразно втілені у зовнішній формі, у художньому рішенні вистави в співпраці режисера зі сценографом Оленою Кириченко насправді мали під собою й глибокий внутрішній зміст. "Втративши побутове середовище, п'єса Карпенка-Карого набула рис філософської притчі про вічні категорії добра і зла, про духовні цінності, високі й химерні" [5, 3].

"Ставлення до головного героя, до Калитки, з самого початку п'єси було співпереживальним – і це стало несподіванкою. На сцені був не визискувач, не сільський жлоб, а кмітливий, хитрий і розумний чоловік – Герасим Никодимович Калитка – "багатий крест'янин" (так у Карпенка-Карого), якому з перших хвилин починаєш співчувати, захоплюєшся його метою. І коли на сцені обдурений Калитка, якого грав "Фадееч" (В. Олексієнко), чіплявся руками за скриню, в яку складав свої мрії, і цю скриню починав розкручувати навколо себе в контрових променях світла, тоді вона вже літала в темряві по

колу сцени, немов українська селянська доля у всесвіті. Доля, яку щоразу обманюють фактори, невідомі, пройдисвіти. "Обманив!!... Куме, він же гроші давав, я сам бачив! Ха-Ха-Ха! Сто тисяч!! Ха-Ха-Ха!", – Володимир Олексієнко подавав це не як божевілля, а як виклик, як страшну погрозу: не чіпайте нас!.. бо буде біда" [3, 10].

Як вважає критик А. Драк, центральною постаттю спектаклю став другорядний у п'єсі персонаж, названий драматургом "Невідомий". Цією постаттю у виставу було введено інфернальний мотив – фатум, "Мефістофель" у вигляді пристойного пана (актор В. Бродський).

Відповідно, критик вбачає трактування образу Калитки як людини, в яку вселився біс. Охоплений шаленою жагою наживи, пристрастю, масштаб якої співмірний з пристрастями Шейлока, Гарпагона, Скупого лицаря, образ Калитки у трактуванні Володимира Олексієнка сягав драматичних вершин.

Відзначали також і принципово нове трактування образу копача (артист Анатолій Пазенко). Ю. Богдасhevський, зокрема, зауважував: "Це не дурисвіт і ледар, а шукач свого щастя, яке полягає не в грошах, а в пошуках способу життя" [2, 72].

Таким чином, співпраця, зокрема, акторів В. Олексієнка та А. Пазенка з М. Мерзлікіним дала відкриття нових яскравих граней їх таланту, навіть у достатньо немолодому віці В. Олексієнка.

"Спектакль був цілком сучасним за світовими мірками того часу і зухвалим у контексті тодішньої рутинної театральної ситуації в Україні.

Було в ньому щось від стилістики театрів малих сцен, кімнатних театрів, які виникли пізніше – на початку 1980-х років" [5, 3–4].

Таким чином, вистава "Сто тисяч" стала дієвим експериментальним простором для молодого режисера. Дотримуючись мінімалізму у художньому оформленні, вводячи, зокрема, прийом іронії, реалістично вирішуючи образи героїв, тонко інтерпретуючи головних і другорядних персонажів п'єси, режисеру вдалось досягти великих змістових узагальнень у незвіданій досі стилістиці камерної сцени.

Як учень М. Верхацького і наслідувач традицій курбасівської школи М. Мерзлікін особливу увагу приділяв роботі з актором. При максимальній реалістичності творення сценічного образу й стилістичній камерності вистави, він досягав неперевершеного результату у розробці центральних, головних і другорядних, персонажів вистави. Відтак, показово, що саме у "Ста тисячах" відкрилися непересічні таланти, зокрема акторів В. Олексієнка та А. Пазенка.

Глибоке ґрунтовне знання історії, психології й традицій українського народу, про що, хоч і опосередковано, та свідчать спогади й відгуки сучасників, стало ще одним незаперечним фактором успіху вистави.

Вистава М. Мерзлікіна "Сто тисяч" мала надзвичайний вплив на глядачів, про що свідчать детальність спогадів, зокрема, наведених вище, і враження, пронесені через десятки років. Тогочасні театральні критики зі здивуванням відзначали: вистава йде понад рік, а інтерес до неї не спадає.

Свій гранично виразний, емоційний і детальний спогад по багатьох роках, що дає уявлення про виставу, режисер і педагог, завідувач кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого Василь Вітер завершує так: "Після вистави, яка справила на мене неймовірне враження і лишилася в пам'яті на все життя, я підійшов до Миколи Івановича і на своє здивування нічого не зміг йому сказати. Ні слів вдячності, ні критики. Хоча, яка там критика у студента-першокурсника! Потім багато роздумував і ніяк не міг пояснити собі, що так вплинуло на мою уяву, що так довго не відпускало мої думки. Значно пізніше я зрозумів і зміг назвати цю подію – це було оте знамените курбасівське перетворення. Зміг назвати, та ніколи нікому не вдасться збагнути, як зробили це диво М. Мерзлікін і В. Олексієнко" [3, 10].

Розмірковування Віталія Савчука про долю вистави "Сто тисяч" видаються цілком логічними: "Микола Іванович дивовижно поставив "Сто тисяч" І.Карпенка-Карого в ТЮГу, ця вистава – подія в Україні щодо сценографії, гри акторів... І нині, з відстані років, коли є можливість порівнювати "Сто тисяч" Мерзлікіна з іншими постановками, я розумію, що ця робота стала, дійсно, явищем у театральному житті. Та, оскільки зроблена вона була в ТЮГу, критики її не пестили увагою" [1, 59].

Не тільки питання привернення уваги критиків стояло перед театром. Проблема було також залучення дорослого глядача на вистави, й, відповідно, поширення, так би мовити, "мистецтва у маси". Про це навіть писало тогочасне "Комсомольское знамя": "Прикро думати, що і цю виставу [мова йде про іншу виставу М. Мерзлікіна "Пляшечки" у ТЮГу] дорослі глядачі не побачать. А чому, власне? Причин тут багато. Прийнято думати, що театр говорить сам за себе. Та якщо дитячий театр ставить вистави цікаві і дорослим, то вони мають про це якось дізнатися. Скажімо, вдалі постановки театру мають транслюватися по радіо, показуватися по телебаченню. ТЮГ розміщений не зовсім у центрі міста. А в центральній театральній касі білетів туди не продають, розповсюджувачі ж квитків працюють в школах і палацах піонерів" [4, 96].

Звичайно, після виходу статті ситуація не покращилася. Вистави ТЮГу так і не отримали належної реклами, розповсюдження чи трансляції... Більше того, реакція на прем'єру "Ста тисяч" була неоднозначною: постановка зазнала критики з боку офіційної преси зі звинуваченням у замаху на святині. На захист вистави виступили шістдесятники І. Драч, О. Бердник. Вони оцінили пошуки молодого режисера відповідними європейському рівню, і стверджували, що вистава цілком може бути показаною навіть у Парижі як здобуток української національної культури [5, 4].

Надалі постановки М. Мерзлікіна навіть підпадали під заборону... Як пише театральний критик Віталій Жежера: "У мене склалося таке враження, що виставу "Запитай колись у трав" Мерзлікіну заборонили... з якоюсь мовчазною повагою до нього. А іншим разом було сказано, що його "Сто тисяч" у театрі – те саме, що "Тіні забутих предків" у кіно. Така оцінка могла означати тоді й комплімент, і вирок. Йому є чим похвалитися, але він байдужий до того. Він – шістдесятник. Але ніби поза обіймою, поза списками, ніби самотній самурай. Причина, можливо, в тім, що в Мерзлікіні немає ані бравади, ані надлому, характерних для 1960-х, а тим більше 1970-х років. Він ніби на довше розрахований" [6, 81].

Постановка "Ста тисяч" на сцені ТЮГу не була єдиною. По багатьох роках, уже у 1990-х, Микола Іванович знову звернувся до "Ста тисяч", і здійснив виставу з нами, своїми учнями, студентами факультету кіно і телебачення тодішнього Київського державного інституту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. "Микола Іванович уже бачив драматургію І. Карпенка-Карого, яку цінував як найкращий взірць світової драматургії, уже іншим оком..." [8, 258].

Уже добре знайомий режисеру, та багато в чому переосмислений матеріал, раптом зажив новим життям. Це знову було актуальне бачення, уже в контексті 1990-х. "На сучасному прочитанні п'єси Карпенка-Карого наголошували й колеги Мерзлікіна у своїх виступах, висловлюючи щире захоплення його новою роботою" [7, 157].

Наукова новизна. У статті вперше зібрані матеріали, які дають загальне уявлення про творчий режисерський метод видатного українського театального режисера і педагога Миколи Мерзлікіна на прикладі однієї з ранніх і найважливіших його постановок – "Ста тисяч" за І. Карпенка-Карим 1968 року. В статті також проаналізовано ситуацію у тодішньому ТЮГу, через яку яскраві творчі експерименти М. Мерзлікіна та інших режисерів театру не мали належного їм поширення і розголосу у свій час.

Висновки. У статті здійснено аналіз творчого метода Миколи Мерзлікіна на прикладі вистави "Сто тисяч", поставленої в 1968 році. Вистава "Сто тисяч" представляє собою одну з ранніх знакових вистав режисера і одну з найважливіших подій української театальної сцени кінця 1960-х років за визнанням тодішніх і сучасних мистецтвознавців. Поставлена за відомим твором класичної української драматургії, вистава, тим не менш, стала широким експериментальним полем для молодого режисера у пластичному та зображально-сценічному рішенні, в акторській грі, у своєрідному трактуванні образів п'єси, у загалом новаційному методі роботи над постановкою, який значно випередив свій час...

Однак постановка "Ста тисяч" на сцені ТЮГу не вичерпала до кінця усього творчого потенціалу її автора, й режисер в 1990-х знову звертається до п'єси з новим її прочитанням і баченням, знову цікавим і знову актуальним.

Література

1. Актор – категорія радше душевна, ніж духовна: інтерв'ю з В. Савчуком // Кіно-Театр. – 2007. – № 3. – С. 59 – 61.
2. Богдасьєвський Ю. Режисер / Юрій Богдасьєвський // Микола Мерзлікін: пошук досконалості. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016. – С. 68 – 72.
3. Вітер В. Микола Мерзлікін: пошук досконалості / В. Вітер // Кіно-Театр. – 2011. – № 1. – С. 9–14.
4. Галузинська В., Беленко Д. Бюрокарати і ведмеді ("Пляшечки") / В. Галузинська В., Д. Беленко // Микола Мерзлікін: пошук досконалості. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016. – С. 95–96.
5. Драк А. "...Жадання правди, жадання добра" / Аркадій Драк // Український театр. – 1995. – № 3. – С. 2–5.
6. Жежера В. Самотній самурай / Віталій Жежера // Микола Мерзлікін: пошук досконалості. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016. – С. 79–81.
7. Конькова Г. Незвичайний іспит // Микола Мерзлікін: пошук досконалості. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016. – С. 155 – 157.
8. Наумова Л.М. Про моїх учителів / Л.М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Редкол.: О.І. Безгін (голова) та ін. – К., 2011. – Вип. 9. – С. 254–263.
9. Танюк Л. про Миколу Мерзлікіна (зі щоденників) / Лесь Танюк // Микола Мерзлікін: пошук досконалості. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016. – С. 65–68.
10. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник / Д.С. Чайковський. – Ужгород, 2002. – 98 с.

References

1. Savchuk, V. (2007). Actor – a category more spiritual rather than spiritual. Cinema-Theater, 3, 59-61 [in Ukrainian].
2. Bogdashevsky, Yu. (2016). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 68-72 [in Ukrainian].
3. Wind V. (2011). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Cinema-Theater, 1, 9-14 [in Ukrainian].
4. Galuzinskaya, V., Belenko, D. (2016). Bureaucrats and bears ("Bottles"). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 95-96 [in Ukrainian].
5. Drak A. (1995). "... The Lamentation of Truth, the Desire of Good". The Ukrainian Theater, 3, 2-5 [in Ukrainian].
6. Zhezhera, V. (2016). Lonely Samurai. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 79-81 [in Ukrainian].
7. Kon'kova, G. (2016). Unusual Exam. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 155-157 [in Ukrainian].
8. Naumova, L.M. (2011). About my teachers . Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K.Karpenko-Kary: Sb.sciences etc. Kiev. nats un-t theater, cinema and TV. them I.K. Karpenko-Karya. Kyiv – issue 9, 254-263 [in Ukrainian].
9. Tanyuk, L. (2016). About Mykola Merzlikin (from diaries). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 65-68 [in Ukrainian].
10. Tchaikovsky, D.S. (2002). The director's idea of the performance. Auxiliary materials for studying one of the main problems of directing creativity. Uzhgorod: Textbook . 98[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.03.2018 р.

УДК 784.95:78.074

Каблова Тетяна Борисівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка;

Тетеря Віктор Михайлович

заслужений артист України, доцент кафедри
академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка

СПЕЦИФІКА АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ДИСКУРСІ КУЛЬТУРИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням сучасного стану культури та окремих складових культурно-мистецького процесу. Розглядається специфіка академічного вокального мистецтва в контексті сучасного культуропростору. **Методологія** полягає у використанні компаративного, гіпотетико-дедуктивного, історико-логічного методів, що дає змогу розгляди академічне вокальне мистецтво як втілення професійного розвитку українського мистецтва в сучасному культуропросторі. **Наукова новизна** полягає в позиціюванні академічного вокального мистецтва як голосової комунікація, яка генетично зумовлена людською сутністю. Акцентовано, що деградація академічної школи призводить до приниження значення національної академічної вокальної школи, що є неприпустимим в сучасному культуротворенні. **Висновки.** Академічне вокальне мистецтво, як невід'ємна частина вокальної культури, визначає характер сприйняття і формує певну вокальну практику, що задає еталони співочого тону і естетичної традиції європейської академічної оперно-концертної культури. Специфіка академічного вокального мистецтва формує потребу пошуку певного еталона, що в умовах глобалізації сприятиме збереженню елітарності мистецтва. Еталон співочого тону і еталон естетичної традиції академічного співу в сучасній вокальній культурі можуть бути орієнтирами для розвитку культури інших манер і жанрів голосового музикування.

Ключові слова: вокальне мистецтво, академічна вокальна школа, творчий еталон, сучасний культуропростір.

References

1. Savchuk, V. (2007). Actor – a category more spiritual rather than spiritual. Cinema-Theater, 3, 59-61 [in Ukrainian].
2. Bogdashevsky, Yu. (2016). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 68-72 [in Ukrainian].
3. Wind V. (2011). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Cinema-Theater, 1, 9-14 [in Ukrainian].
4. Galuzinskaya, V., Belenko, D. (2016). Bureaucrats and bears ("Bottles"). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 95-96 [in Ukrainian].
5. Drak A. (1995). "... The Lamentation of Truth, the Desire of Good". The Ukrainian Theater, 3, 2-5 [in Ukrainian].
6. Zhezhera, V. (2016). Lonely Samurai. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 79-81 [in Ukrainian].
7. Kon'kova, G. (2016). Unusual Exam. Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 155-157 [in Ukrainian].
8. Naumova, L.M. (2011). About my teachers . Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I.K.Karpenko-Kary: Sb.sciences etc. Kiev. nats un-t theater, cinema and TV. them I.K. Karpenko-Karya. Kyiv – issue 9, 254-263 [in Ukrainian].
9. Tanyuk, L. (2016). About Mykola Merzlikin (from diaries). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 65-68 [in Ukrainian].
10. Tchaikovsky, D.S. (2002). The director's idea of the performance. Auxiliary materials for studying one of the main problems of directing creativity. Uzhgorod: Textbook . 98[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.03.2018 р.

УДК 784.95:78.074

Каблова Тетяна Борисівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка;

Тетеря Віктор Михайлович

заслужений артист України, доцент кафедри
академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
ім. Бориса Грінченка

СПЕЦИФІКА АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ ДИСКУРСІ КУЛЬТУРИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням сучасного стану культури та окремих складових культурно-мистецького процесу. Розглядається специфіка академічного вокального мистецтва в контексті сучасного культуропростору. **Методологія** полягає у використанні компаративного, гіпотетико-дедуктивного, історико-логічного методів, що дає змогу розгляди академічне вокальне мистецтво як втілення професійного розвитку українського мистецтва в сучасному культуропросторі. **Наукова новизна** полягає в позиціюванні академічного вокального мистецтва як голосової комунікація, яка генетично зумовлена людською сутністю. Акцентовано, що деградація академічної школи призводить до приниження значення національної академічної вокальної школи, що є неприпустимим в сучасному культуротворенні. **Висновки.** Академічне вокальне мистецтво, як невід'ємна частина вокальної культури, визначає характер сприйняття і формує певну вокальну практику, що задає еталони співочого тону і естетичної традиції європейської академічної оперно-концертної культури. Специфіка академічного вокального мистецтва формує потребу пошуку певного еталона, що в умовах глобалізації сприятиме збереженню елітарності мистецтва. Еталон співочого тону і еталон естетичної традиції академічного співу в сучасній вокальній культурі можуть бути орієнтирами для розвитку культури інших манер і жанрів голосового музикування.

Ключові слова: вокальне мистецтво, академічна вокальна школа, творчий еталон, сучасний культуропростір.

Каблова Татьяна Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко; Тетеря Виктор Михайлович, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко

Специфика академического вокального искусства в современном дискурсе культуры

Цель работы. Исследование связано с изучением современного состояния культуры и отдельных составляющих культурного процесса. В статье рассматривается специфика академического вокального искусства в контексте современного культурного пространства. **Методология** заключается в использовании сравнительного, гипотетико-дедуктивного, историко-логического методов, позволяет изучать академическое вокальное искусство как воплощение профессионального развития украинского искусства в современном культурном пространстве. **Научная новизна** заключается в позиционировании академического вокального искусства как голосовой коммуникации, генетически обусловленной человеческой сущностью. Акцентируется, что деградация академической школы приводит к унижению значения национальной академической вокальной школы. **Выводы.** Академическое вокальное искусство, как неотъемлемая часть вокальной культуры, определяет характер восприятия и формирует определенную вокальную практику, задает эталоны певческого тона и эстетической традиции европейской академической оперно-концертной культуры. Специфика академического вокального искусства формирует необходимость поиска определенного эталона, что в условиях глобализации будет способствовать сохранению элитарности искусства. Эталон певческого тона и эталон эстетической традиции академического пения в современной вокальной культуре могут быть ориентирами для развития культуры других манер и жанров голосового музицирования.

Ключевые слова: вокальное искусство, академическая вокальная школа, творческий эталон, современное культурное пространство.

Kablova Tetiana, PhD in Arts, Associate Professor of the Academic and Variety Singing Department, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University; Teteria Victor, Associate Professor of the Academic and Variety Singing Department, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

The specifics of academic vocal art in terms of the contemporary cultural discourse

The purpose of the article. The research is related to the study of the contemporary state of culture and the individual components of the cultural and artistic process. The work deals with the specifics of academic vocal art in the context of modern cultural space. The emphasis is on academic vocals as a typical imprint of professional musical development, as well as on the personality of the artist who embodies the mentality of the nation, reflecting all historical, social and cultural changes of being. The significance of academic vocal art in the musical-historical process is analysed. The **methodology** of work is to use comparative, historical and logical methods, hypothetical and deductive way, which allows assuming the consideration of academic vocal art as an embodiment of the professional development of Ukrainian art in contemporary cultural space. This methodological approach contributes to the analysis and formation of academic vocal art in the cultural area of creative processes, determine its place and role in the system of existing artistic forms. **Scientific novelty** consists of the positioning of academic vocal art as vocal communication, which is genetically determined by human essence. It is emphasised that the degradation of the academic school leads to the humiliation of the value of the national academic vocal school, which is unacceptable in modern cultural creation. It carries a weighty socio-psychological, educational potential. For the first time, academic vocal art as the creativity and professional activity of humankind receives coverage in scientific work as an embodiment of the development of the preservation of national culture in the modern process. **Conclusions.** Understanding vocal art as a process of producing the spiritual culture of a nation forms the importance of communication between the past, the present and the future. Academic art allows us to deduce the concept of the standard of the singing tone, which becomes the ethanol of the aesthetic tradition of academic singing, allows contemporary vocal culture to be guided by a high level of performing the practice that is essential for the development of professional culture of other forms and genres of vocal music.

Key words: vocal art, academic vocal school, creative etalon, modern cultural space.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні все більше викликом постає формування якісного висококомунікативного процесу між особистостями в історичній горизонталі та вертикалі. Комунікація, як засіб існування та передавання цінностей і норм культури, визначає рівень культури суспільства та особливості функціонування суспільного простору, найбільш яскраво отримала вираження в соціальній сфері. Але будь-який соціум не існує у відриві від культурно-мистецького процесу, що відбувається в суспільстві, та постає певним носієм основних віянь, сподівань та характерних дефініцій історичного зрізу.

Розвиток та поширення інформаційних технологій приводить до хаотичного подання інформації, а процеси глобалізації повноцінно займають провідне місце в культурно-мистецькому середовищі й впливають на світосприйняття та детермінанти людства. Це призводить до уніфікації певних культурних надбань, хоча головним завданням глобалізації постає не уніфікація, а організація єдності різноманіття, що забезпечується взаємодією різних культурних традицій, зразків та цінностей. Особливо негативний вплив це несе у музичному мистецтві. Зокрема, в сфері вокального мистецтва це формує певний звуковий потік, де реципієнтом водночас сприймається арія, шлягер, рок-, поп-, фолк стилі. Художня комунікація вокаліста і слухача сприймається як передача і сприйняття голосового образу. При цьому виникає потреба збереження специфіки саме академічної вокальної традиції, як певного еталона. Отже, метою статті є розгляд специфіки вокального академічного мистецтва та шляхи подолання розбіжностей в мистецтві, що викликані глобалізаційними процесами сучасності.

Аналіз досліджень. Вивчення процесів глобалізації можна знайти у достатньої кількості авторів. При цьому А.Аппадурі [12], Г.Терборн [14], М.Уотерс [15], В.Воронкова [3], С.Сидоренко [11] та інші розглядають глобалізацію як необхідний для розвитку людства процес з певним єдиним простором інформації (у працях М. Делягіна, М.Кастельса [13]). Негативні риси в процесі загальної так званої стандартизації, результатом якої є моральна криза науки і культури та ствердження головної ролі масової культури, виокремлюються в працях Т. Адорно [1], Г. Маркузе [8], Х. Ортеги-і-Гассета [10]. При цьому, як вказує А. Арєф'єва, "фактор глобалізації стає своєрідним міфогенним простором для осмислення мультикультурних процесів, які відбуваються в сучасному просторі культуротворення" [2, 185]. Збереження вокального академічного мистецтва шляхом знаходження місця й ролі в сьогоденних умовах існування не висвітлено в науковій літературі.

Виклад основного матеріалу. Наближення та інтеграція культурних процесів різних країн та виникнення зв'язків, які репрезентують зближення культури між різними країнами та зростання міжнародного спілкування, приводить до того, що популярні світові культурні явища можуть поглинати національні надбання. Це призводить до втрати національних цінностей, хоча головна умова в такому контексті – це збереження національного здобутку в явищах, що носять загальнолюдський характер.

Термін "культурна глобалізація", який першочергово демонструє прискорення інтеграційних міжнародних процесів, з'явився в кінці 80-х рр. ХХ ст. Звісно, що глобалізація була певним відгомном економічного, технологічного та ін. розвитку суспільства. Тобто цілком логічно, що глобалізація є одним з найтипівіших явищ сучасного етапу суспільного розвитку. Характерним є її всеосяжний характер, що отримує своє втілення на таких рівнях людського буття, як мистецтво, освіта, виховання, наука.

Глобалізація в галузі культури має свої недоліки, що іноді негативно впливають на мистецтво, яке може позиціонуватися як втілення парадигми культури. Насамперед це стосується вокального академічного мистецтва. Це обумовлено багатьма чинниками, серед яких чільне місце займає суттєва перевага народного вокалу.

У процесі набуття Незалежності нашої держави в культурному розмаїтті виокремився народний спів, як необхідна умова становлення нації. Цей період знаменується взагалі достатньою кількістю нових культурних форм прояву арт-активності, яка спрямована на відродження та збереження українського фольклору. При цьому поступово з якісного виконавства як основної умови концертного подання спів перейшов на кількісне значення. Йдеться про те, що сьогодні існує досить велика кількість фолк-бендів, виступ яких провокує дійство, що за своєю однотипністю схоже на певний канонізований ритуал, який не стільки надає величності нації, скільки принижує її до певних гротескних образів. Але сьогодні існує велика кількість навчальних закладів мистецького профілю, які здатні корегувати цю ситуацію шляхом долучення в концертні репертуари більш академічного українського музичного матеріалу. Саме потреба в зростанні культурного рівня нашої нації являє собою пріоритетне завдання культурно-мистецького розвитку країни. Й саме на основі академічного вокалу можливо формувати цей розвиток та зростання.

Вираження емоцій за допомогою голосу є для людини природним, воно генетично обумовлене людською природою. Причому 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" [6, 53].

Голосова емоційна комунікація генетично зумовлена людською сутністю, але здатність до неї деградує, якщо людина не має практики вираження і сприйняття емоцій за допомогою вокалу.

На жаль, недостатній рівень попиту академічної манери виконання й малої кількості викладачів, виникає потреба в високоякісних співаках, це призводить до руйнації академічної вокальної

культури, як такої. У сучасному суспільстві складаються сприятливі обставини для формування масової музичної культури, і, відповідно, несприятливі для культури академічного співу. В академічному співі жорсткість і чіткість критеріїв (вимог) повинна позиціюватися як умова відповідності стилю, жанру і форми творів. І виконавцю, і слухачеві необхідно знання основ мови музики і естетичної традиції. Еталон вокального мистецтва повинен стати критерієм відбору виразних засобів як необхідної умови автентичності переживань виконавця і адекватності сприйняття слухачем. Тобто академічний спів вимагає від людини тривалої технологічної підготовки, психологічного розвитку, включення в культуру, що впливає на її духовний і емоційний світ.

Це створює два проблемні аспекти. По-перше, невідповідність між раціональністю сучасної людини і ірраціональністю академічної музики; по-друге, з відсутністю загального логічного й сучасного музичного виховання особистості. При відсутності загальнозначущого еталона академічне вокальне мистецтво може не здійснювати належного враження на аудиторію, що не володіє музичною культурою, яка прагне сприймати твори мистецтва переважно раціонально, а не за допомогою чуттєвого опанування.

Сприйняття академічної музики вимагає попередньої підготовки на відміну від популярної пісенно-танцювальної музики. Частиною професіоналізму є, починаючи з італійської школи, пошук ідеалу звучання певний еталон, на якому базуються основні академічні виконавські принципи співаків. А індивідуальність виконавця, його власна інтерпретація та образ є результатом опанування академічної манери та глибоко занурення в сутність музичного твору та стилю, але в жодному разі індивідуальність не постає самометою "відрізнятись від інших" на відміну від культури естрадного виконавства, де необхідність виділитися й не завжди якістю виконання, що веде до відсутності стандартів, еталонів.

Вокальна культура, склавшись і відокремившись, зайняла своє місце в загальному культуропросторі, і сьогодні відіграє значущу соціальну роль. Так, відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконання в особливу музичну спільноту, з одного боку, зазначене національною своєрідністю, з іншого, – відповідне загальноєвропейським, і, навіть, світовим тенденціям.

Подібно до розділення всієї культури на масову і елітарну, вокальна ділиться на популярну і зрозумілу для всіх (часто звану естрадною, а тепер комерційною і масовою) і елітарну (в свою чергу, зазвичай зв'язану з академічною музикою). Але, навіть академічне вокальне мистецтво має найбільш відомі зразки, завдяки яким можливе залучення більшої кількості людей до світової скарбниці академічної музики. При цьому, слід вказати, що уніфікована манера подання академічної музики. Наприклад, "попсові" обробки класичної та фольклорної музики для біт-композицій у виконанні поп- і рок-груп або постановка опер з привнесенням в її оформлення і режисуру смислів, далеких від задуму авторів.

Професійний вокальний виконавець – завжди соціально значуща фігура. Виявлення в співі "трансцендентного" дозволяє провести паралелі між вокальним виконанням в давнину в магічних культах, де співак виявляється "корифеєм" (провідником) між світом людей і світом духів (наприклад, Орфей в давньогрецькій міфології). Гарний голос в середні віки розцінювався як божий дар і "надбання" церкви, а тому жертвою потрібного звукового ефекту приноситься часом все життя співака (монаші обітничі, кастрація хлопчиків тощо).

Навколо опери і особистості співака, поступово, з Відродження складається світська вокальна культура. Можна припустити, що саме в цей момент з'являється публіка як співрозмовник з артистом-вокалістом. Вокальна культура з цього моменту розуміється не тільки як культура виконання, але і як культура слухання; вона може відрізнити не лише талант від дилетантизму, а й представника "вищого" світу від непідготовленого слухача. Сучасний естрадний виконавець, який об'єднує навколо себе цілу субкультуру, – один з результатів розвитку цієї тенденції. Інакше кажучи, у вокальному мистецтві втілюється те, що визначається як глобалізація в культурі. Вказано, що глобалізація це той природний процес, який неможливо й навіть не варто намагатися гальмувати, але як макротенденцію сучасного світового розвитку треба розуміти як рівноцінно дієву сутність глобалізаційних сил світу [4, 144].

Говорячи про будь-яке втілення національної ідеї засобами музичного мистецтва, слід звертати увагу, що пропаганда і популяризація української класичної та сучасної академічної музики, гідна її репрезентація як у світі, так і на теренах України є реальною проблемою часу. Недостатня обізнаність в контексті академічного репертуару, тяжіння до "легкої" праці провокує відсторонення академічної традиції як непотрібної широкому загалу публіки. Але водночас формується бажання особистості функціонувати в умовах елітарності, обраності, що певною мірою демонструється в іманентному бажанні звертатися до загальнолюдської академічної традиції. Бо саме академічне мистецтво несе загальнолюдські детермінанти буття на відміну від естрадного, масового, яке несе часові характеристики. Успішне розв'язання цієї проблеми залежить виключно від музикантів, музичних колективів та музичних театрів в разі усвідомлення ними, що саме твори українських композиторів мають стати основою їх репертуару.

Висновок. Отже, академічне вокальне мистецтво, як невід'ємна частина вокальної культури, визначає характер сприйняття і формує певну вокальну практику, що задає еталони співочого тону і естетичної традиції європейської академічної оперно-концертної культури. Специфіка академічного вокального мистецтва формує потребу пошуку певного еталона, що в умовах глобалізації сприятиме збереженню елітарності мистецтва. Еталон співочого тону і еталон естетичної традиції академічного співу в сучасній вокальній культурі можуть бути орієнтирами для розвитку культури інших манер і жанрів голосового музикування. Водночас вокальне мистецтво, як найближче людині, виховуватиме духовну культуру нації. Музичне мистецтво, зокрема мистецтво академічного вокалу, дає можливість проаналізувати, зрозуміти і відчувати глибинні прошарки культури, тим самим осмислити процеси, що відбуваються в соціумі, на новому рівні.

Зазначимо, що в художній творчості найбільш повно відображаються соціальні процеси і проблеми, що формують суспільну свідомість, тому звернення до мистецтва, до художньо-естетичного досвіду минулого і сьогодення дає об'єктивну можливість не тільки зрозуміти, а й виявити найважливіші особливості сучасної культури, переосмислити і спрогнозувати подальші парадигми її розвитку.

Література

1. Адорно В. Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Ареф'єва А. Ю. Глобалізаційні процеси в культурі сучасності / А. Ю. Ареф'єва // Гілея: науковий вісник : зб. наук. пр. / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К. : Вид-во "Гілея", 2017. – Вип. 116 (1). – С. 185–189.
3. Воронкова В. Філософія / В. – К.: В. Воронков. – Д: "Професіонал", 2004. – 464 с.
4. Герасіна Л. Глобалізація / Л. Герасіна // Політологічний енциклопедичний словник / уклад.: [Л. М. Герасіна, В. Л. Погрібна, І. О. Поліщук та ін.]; за ред. М. Требіна. – Х. : Право, 2015. – С. 146–148
5. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев – Київ : Дакор, 2003. – 303 с
6. Каблова Т. Б. Ф. Ніцше про культуротворчий потенціал духу музики / Т. Б. Каблова // Культура і сучасність : альманах. – Київ : Міленіум, 2015. – № 2. – С. 51-56.
7. Невінчана Т. Композиторська рада / Т. Невінчана // Музика. – 2005. – № 4. – С. 2-8
8. Маркузе Г. Одномерный человек: Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества. – М., 1994. – 368 с
9. Махов А. Музыка слова: из истории одной фикции / А. Махов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101-123.
10. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 4. – С. 115–151.
11. Сидоренко С. В. Глобалізація як головна тенденція XXI ст. / С. Сидоренко // Гуманітарний вісник ЗДІА. – В.24, 2006. – С. 80-90
12. Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. – Minneapolis, 1996. – 229 p.
13. Castells M. The Rise of the Network Society, Maiden (Ma.) / M. Castells. –Oxford: Blackwell Publishers, 1996. – 556 p.
14. Therborn G. Globalizations: Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance // International Sociology. – 2000. – N2.
15. Waters M. Globalization / Waters M. – London; N. Y.: Routledge, 1995. – XIV. – 185 p.

References

1. Adorno T. (1998). Selected: Sociology of music. SPb.: University's book [in Russian].
2. Aref'eva A. (2017). Globalization processes in the culture of the present. Gileia: scientific bulletin, vol. 116. Kyiv: Gileia, p.185-189 [in Ukrainian].
3. Voronkova V. (2004). Philosophy. D: "Professional" [in Ukrainian].
4. Gerasina L., Pogribna V., Polischuk I. (2015) Globalization. Political University Encyclopedic Dictionary. Pravo. [in Ukrainian].
5. Zaytsev V. (2003). Direction of stage and mass performances. Kiev: Dakar [in Ukrainian].
6. Kablova T. (2015). F. Nietzsche on the cultural potential of the spirit of music. Culture and modernity: an almanac. Kyiv: Millennium, 2. p. 51-56. [in Ukrainian].
7. Nevinnhana T. (2005). Composer Board. Kyiv. 4, p.2-8 [in Ukrainian].
8. Marcus G. (1994). One-Dimensional Person: A Study of the Ideology of the Developed Industrial Society [in Russian].
9. Makhov A. (2005). Music of the word: from the history of one fiction. Literature, №5, 101-123 [in Russian].
10. Ortega-i-Gasset H. (1989). Revolt of the masses [in Russian].
11. Sidorenko S. V. (2006). Globalization as the main trend of the XXI century [in Ukrainian].
12. Appadurai A. (1996). Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis [in USA].
13. Castells M. (1996). The Rise of the Network Society, Maiden (Ma.) [in England].
14. Therborn G. (2000). Globalizations: Dimensions, Historical Waves, Regional Effects, Normative Governance [in USA].
15. Waters M. (1995). Globalization [in England].

Стаття надійшла до редакції 01.03.2018 р.

ПАСІОНАРНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ: ПРОСТОРОВО-СЕМІОТИЧНІ АСПЕКТИ ІННОВАЦІЙ

Метою статті є дослідження трансформаційного впливу режисерських ініціатив камерно-інструментальної творчості українських ансамблів на процеси освоєння і окультурення простору художньо-мистецької комунікації кінця XX – початку XXI століть. **Методологія** дослідження. Застосовано метод цілісного аналізу, семіотичний, кінесико-проксемічний методологічні підходи. **Наукова новизна.** Дослідження камерно-інструментальної творчості українських ансамблів дозволяє виокремити вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив на перебіг процесів освоєння і окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації, що спричинені виходом за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії. **Висновки.** В естетичі камерно-інструментального музикування пасіонарність та всеосяжність творчо-виконавських імпульсів учасників українських ансамблевих колективів сприяє закладанню естетико-семіотичної, культур-герменевтичної та просторово-мізансценічної підоснови формування нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі кінця XX – початку XXI століть.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, ансамблева естетика, артистичне мовлення, універсальна семіотика, художньо-мистецька комунікація, зовнішньо-ансамблева та внутрішньо-ансамблева взаємодія, просторово-акустичні умови, мізансценічний комплекс.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Пассионарность исполнительского камерно-инструментального творчества украинских коллективов: пространственно-семиотические аспекты инноваций

Целью статьи является исследование трансформационного влияния режиссерских инициатив камерно-инструментального творчества украинских ансамблистов на процессы освоения и окультурирования пространства художественно-творческой коммуникации конца XX – начала XXI веков. **Методология.** Применен метод целостного анализа, а также семиотический, кинесико-проксемический методологические подходы. **Научная новизна.** Исследование камерно-инструментального творчества украинских ансамблистов позволяет выделить векторы трансформационного влияния их режиссерско-генерирующих инициатив на протекание процессов освоения и окультурирования современного пространства художественно-творческой коммуникации, которые обусловлены выходом за нормативные пределы традиционно-ансамблевых технико-артистических, интерпретационных и мизансценических амплуа в более широкие полихудожественные, коммуникативно-ролевые и пространственно-акустические контексты внутренне- и внешне-ансамблевого взаимодействия. **Выводы.** В эстетике камерно-инструментального музицирования пассионарность и всеобъемлемость творческо-исполнительских импульсов участников украинских ансамблевых коллективов способствует формированию эстетико-семиотических, культур-герменевтических и пространственно-мизансценических основ новой системы художественно-творческой коммуникации в музыкальной культуре конца XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, ансамблевое исполнительство, ансамблевая эстетика, артистическая речь, универсальная семиотика, художественно-творческая коммуникация, внешне-ансамблевое и внутренне-ансамблевое взаимодействие, пространственно-акустические условия, мизансценический комплекс.

Kravchenko Anastasia, Ph.D in Arts, Doctoral student of the Department of Cultural studies and informational communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Passionarity of Performing Chamber Creativity of Ukrainian Collectives: Spatial-Semiotic Aspects of Innovations

Purpose of Research. The purpose of this article is to study the transformational influence of the director's initiatives of the chamber creativity of Ukrainian ensemble musicians on the processes of mastering and acculturation the space of artistic and creative communication at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries.

Methodology. The method of holistic analysis and semiotic, kinesics, proxemics methodological research approaches have been applied. **Scientific Novelty.** The study of the chamber creativity of Ukrainian ensembles makes it possible to identify the vectors of the transformational influence of their director's-generating initiatives for the processes of mastering and cultivating the contemporary space of artistic and creative communication, which are due to the exit beyond the normative limits of the traditional ensemble technical, artistic, interpretational and mise-en-scene roles in broader poly-artistic, communicative and acoustic-spatial contexts internally- and externally-ensemble interactions. **Conclusions.** In the aesthetics of chamber music making, the passionarity and universality of the creative performing impulses of the participants of Ukrainian ensemble collectives contribute to the formation of aesthetic-semiotic, cultural-hermeneutic and spatio-mise-en-scene background of the new system of artistic and creative communication in the musical culture of the late 20th and early 21st centuries.

Keywords: chamber ensemble, ensemble performance, ensemble aesthetics, artistic speech, universal semiotics, artistic and creative communication, externally-ensemble and internally-ensemble interaction, spatial-acoustic conditions, complex of mise-en-scene.

Актуальність теми дослідження. На межі XX–XXI століть у зв'язку з появою композиторських і виконавських проектів з універсальною семіотикою та зміною традиційних мізансценічних норм експлуатації концертно-фестивальних майданчиків закладається семіологічне підґрунтя формування нової системи художньо-мистецької комунікації. Сучасна академічна музика, де повсякчас перетинаються принципи музичного та позамузичного артистичного мовлення, нерідко звучить в акустичному середовищі приміщень, первинно не призначених для цього виду музично-виконавської діяльності – покинутих або діючих фабриках, виробничих цехах, гаражах, катакомбах, дискотечних клубах, шопінг-моллах тощо. Відтак, зважаючи на актуальність потреби осмислення впливу, що спричиняють подібні семіотичні та просторово-акустичні трансформації на характер виконавської презентації, своєчасним видається проведення досліджень "законів семіотизації та окультурення простору" [5, 462], де здійснюються акти комунікативно-ігрової взаємодії та соціокультурної рецепції творів музичного мистецтва, у т.ч. і камерно-інструментального.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Треба зазначити, що попри наявність ґрунтовних праць, які закладають основи концепції сучасного виконавства у її естетико-стильових, художньо-комунікативних, герменевтичних аспектах (О. Берегова, О. Катрич, Л. Повзун [1; 3; 6] та ін.), досі залишаються не вповні розв'язаними питання взаємодії музичної та екстрамузичної виконавської стилістики у процесуальному плинні музично-ансамблевого мовлення. Незважаючи на те, що дослідження когнітивно-герменевтичних ланцюжків "від рефлексії – до синергії" (Л. Шаповалова) на методологічному і дискурсивному рівнях перетинається з семіологічними підходами широкого спектру, останні однак, зазвичай, застосовуються щодо аналізу композиторської мови, а не виконавського мовлення. Внаслідок цього, на відміну від культур-герменевтичного, семіологічний контекст художньо-мистецької комунікації у виконавській творчості кінця XX – початку XXI століть дещо нівелюється, ніби "відходить на другий план".

Згідно з цим, у дослідженні сучасного камерно-інструментального музикування України вважаємо за необхідне актуалізувати значення методологічного потенціалу семіології мистецтва із залученням лінгвосеміотичних підходів т.зв. "невербальної семіотики" (Г. Крейдлін), що спрямовані на вивчення розмаїтого знакового арсеналу невербальної комунікації людини, зокрема, у її кінесичних і проксемних проявах. Йдеться, з одного боку, про висвітлення способів "оформлення смислу за допомогою жестового коду" [5, 76]), де аналіз жестових, візуальних, тактильних, інших знаково-тілесних засобів відображення та концептуалізації чуттєво-емоційних станів людини виявляється особливо доцільними у осмисленні екстрамузичної стилістики артистично-виконавського мовлення. З іншого боку, – існує потреба дослідження того, "як людина мислить комунікативний простір, як його обживає та використовує" [5, 457], тобто окреслення специфічних засобів організації комунікативного середовища та когнітивних механізмів надання йому культурного смислу і функцій. Зазначене стає важливим, зокрема, і у контексті режисерських інтенцій виконавської творчості українських камерно-ансамблевих колективів, які повсякчас виходять за обрії суто музично-виконавських можливостей у поліхудожній простір створення власних авторських концептуальних проектів.

Метою статті є дослідження трансформаційного впливу режисерських ініціатив камерно-інструментальної творчості українських ансамблів на процеси освоєння і окультурення простору художньо-мистецької комунікації кінця XX – початку XXI століть.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розкриття й використання поліхудожнього та інтертекстуального потенціалу музично-семіотичних структур є однією з пріоритетних стратегій оновлення семіотики і семантики музичного мистецтва, зокрема, і камерно-інструментального. Повсякчас з'являються камерно-ансамблеві твори складної структурно-сислової організації, де поєднуються різновидові мовно-знакові, виразально-комунікативні коди і розгортаються численні (полі)семіотичні та програмно-асоціативні (інтертекстуальні, синестетичні, інтермедіальні) зв'язки. Цей "дискурс креативності" (О. Берегова) композиторських технологій знаходиться у безпосередній співпричетності з виконавським аспектом реалізації окреслених ідей, коли "тенденції "гуманізації" комунікації, прагнення підкорити її цілям і завданням різних видів творчості" [1, 33] впливають на формування виконавського типу універсального інтерпретатора, який здатен оперувати музичними та екстрамузичними прийомами артистичної лексики на належному рівні виконавської майстерності.

Паралельно з цим спостерігаємо розквіт режисерських ініціатив виконавської творчості учасників камерно-інструментальних колективів, що дедалі частіше генерують власні мистецькі проекти. В них, залежно від авторського бачення загальної концепції як художнього цілого та обраної логіки komponування його складових частин, щодо виконуваних зразків композиторської творчості можуть застосовуватися принципи як автентичної, так і "стилізованої" чи "стильної" інтерпретації (за О. Катрич). Останнє передбачає високий рівень релятивності тлумачень, імітації чи навіть "підпорядкування стилю даного композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи" [3, 7].

Відтак, оригінальні ансамблеві п'єси можуть набувати значного переосмислення у "мегаміксі" з виконавських транскрипцій, попури-колажів, імпровізаційно-алеаторичних епізодів, вкупі з довільним полісеміотичним "схрещенням" музичних рядів з демонстрацією артефактів або реінтерпретованим виконанням фрагментів творів інших видів мистецтв (моди, кіно, фотографії, скульптури, живопису, літератури тощо). У цьому зв'язку яскравим прикладом слугує творчість таких українських ансамблевих колективів, як: Sed Contra (наприклад, згадаємо їх аудіовізуальний проект імпровізаційної музики "Bianco su Bianco"), Nostri Temporis (концерт-дійство "Порожні п'єдестали"), Duo Violoncellissimo (саунд-віжн-перформанс "Я подарю тебе луну: 118 островів Венеції"), Ukho Ensemble (концертна програма зі світловізуальними ефектами "String Theory") та ін.

Безумовно, окреслена естетико-семіотична "платформа" ансамблевого виконавства кінця XX – початку XXI століть вимагає від музикантів підвищеного рівня загальноартистичної комунікативно-рольової мобільності, що впливає на трансформацію типових художньо-комунікативних принципів і призводить до переформатування традиційних інструментально-виконавських амплуа. Так, у внутрішній площині ансамблевої взаємодії, відтворення композицій з універсальною семіотикою передбачає володіння специфічною "артистичною психотехнікою" (І. Єргієв) у контексті міжмистецького універсалізму виконавсько-інтерпретаторських якостей. Передусім, це стосується не тільки індивідуального опанування невластивих виконавських прийомів, що знаходяться поза межами класичних проявів музично-інструментального артистизму (вербально-вокальних, паралінгвістичних, жестових, мімічних, пантомімічних, хореографічних тощо), але й навичок злагодженої їх координації з традиційною технікою музичного мовлення та, відповідно, з аналогічними музичними та екстрамузичними діями партнерів-ансамблів у їхній комплексній цілісності.

Окрім внутрішньо-ансамблевої, також відбуваються зміни у зовнішньо-ансамблевій площині комунікації зі слухачською аудиторією, на що вказують, зокрема, і режисерські ініціативи творчості українських ансамблевих колективів, що можуть розглядатися як вираження намірів подолання умовної "вторинності" виконавської творчості через внесення коректив у ланки комунікативних зв'язків "композитор–виконавець–слухач". Адже, як прийнято вважати, "композитор переводить людські переживання в звуки, а ці останні – в умовні знаки; а виконавець прокладає зворотний шлях – перетворюючи знаки в звуки, відроджує переживання, що стоять за ними. Інакше кажучи, виконавство вужче композиторства по вихідному матеріалу, але ширше за кінцевим результатом" [4, 30]. І сьогодні, цей "кінцевий результат" українські ансамблісти прагнуть довести до абсолюту у "спробах "подвоєння світу"" (Д. Толпигін) музичного мистецтва, тяжіючи до виходу за локальні "кордони" інтерпретаторських функцій виконавської діяльності у ширші творчі контексти побудови авторських поліхудожніх проектів. Тут, у ході моделювання світоглядного простору індивідуальної мистецької реальності, музиканти мають змогу "напряму", від свого імені спілкуватися з аудиторією, на власний розсуд обираючи інформаційно-змістовий вектор наповненості структур і форм концертних програм, пасивний чи активний спосіб (нерідко із залученням слухачів до сценічної дії) комунікативної взаємодії у ході трансляції авторських послань тощо.

Одночасно виконавська креативність творчого самовираження провокує зміни традиційних мізансценічних амплуа, притаманних мистецтву камерно-інструментального ансамблю. Мова йде про трансформацію конкретних параметрів фізичного простору, в якому здійснюються акти художньо-музичної комунікації, що в свою чергу впливає й на трансформацію віртуальних моделей "звукового", "художнього", "виконавського", "слухачького", "ансамблевого" простору [див.: 6]. Зазначимо, що шлях еволюційного поступу камерно-інструментального виконавства поступово вивів жанри ансамблевої музики з акустичного середовища "камерних" сценічних майданчиків на велику концертну естраду, що повсякчас супроводжувалося "пристосуванням фізично-технологічних можливостей виконавців, кількісно-органологічних показників складу та тембрально-артикуляційних художніх якостей ансамблю" [6, 495–496] до нових просторово-акустичних умов на кожному з етапів історичного розвитку.

Натомість сучасна його стадія характеризується двома різноспрямованими тенденціями мізансценічної організації ансамблевого спілкування. З одного боку, спостерігаємо повернення до витоків домашніх та салонних традицій світського музикування в малих ансамблевих складах у атмосфері обмеженого простору "родинного затишку", "дружньої бесіди" з невеликою аудиторією слухачів. У цьому контексті, до прикладу, згадаємо полідисциплінарний, просвітницький музично-культурологічний проект фортепіанного дуету "Oleyuria", присвячений ансамблевій творчості Маноліса Каломіріса, що відбувся у приміщенні українського філіалу Грецького Фонду Культури. Або численні тематичні вечори камерної музики, які проводяться у вітальнях одеського Будинку-музею сім'ї Рерихів, Музею-квартири В. С. Косенка, Музею Богдана та Варвари Ханенків у Києві та інших локаціях. Також, вбачаємо інтерес ансамблістів до ранніх "менестрельних" форм ужитково-прикладного функціонування камерно-інструментального виконавства на плерному просторі, що знаходить своє сучасне відображення в організації т.зв. музичних "пікніків" (як приклад, наведемо проект ансамблю Arthatta під керівництвом Мирослави Которович у рамках культурно-мистецької ініціативи "Відкрита музика міста").

З іншого боку, інтенсивного розвитку набуває експериментальна тенденція перенесення виконання камерно-інструментальної музики у непристосовані, аklasичні просторово-акустичні умови. Якнайповніше ілюструє ці процеси творчість Ukho Ensemble, які приймають діаметрально протилежні мізансценічні рішення для реалізації своїх проєктів (у т.ч. і камерно-інструментальних), використовуючи як класичні "сцени-коробки", "сцени-арени", так і "просторові" та "симультанні" сцени [2, 33] з надзвичайно розмаїтою градацією їх фізичних параметрів: від ідеального акустичного середовища Будинку звукозапису Українського радіо до нетипових "позакультурих" (Ю. Лотман) просторових умов басейну, бальнеолікувальної установи, кінотеатру, музею палеонтології, оранжереї тощо.

Ці новітні способи освоєння і окультурення ігрового простору, ця "прозорість і в той же час контрастність, ідея поля, де все можна потенційно зблизити, і чим парадоксальні зближення, тим вище рейтинг події" [7, 197], знімають дистанційність фронтального протиставлення сценічного і глядацького простору, а отже, значно демократизують акти художньої комунікації, чим привертають увагу, зокрема, й молодіжної аудиторії до сучасної академічної музики.

Наукова новизна. Таким чином, дослідження камерно-інструментальної творчості українських ансамблістів дозволяє виокремити вектори трансформаційного впливу їх режисерсько-генеруючих ініціатив на перебіг процесів освоєння і окультурення сучасного простору художньо-мистецької комунікації, що спричинені виходом за нормативні межі традиційно-ансамблевих техніко-артистичних, інтерпретаційних та мізансценічних амплуа у ширші поліхудожні, комунікативно-рольові та акустично-просторові контексти внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії.

Висновки. Відтак, в естетиці камерно-інструментального музикування пасіонарність та всеосязність творчо-виконавських імпульсів учасників українських ансамблевих колективів сприяє закладанню естетико-семіотичної, культур-герменевтичної та просторово-мізансценічної підоснови формування нової системи художньо-мистецької комунікації в музичній культурі кінця XX – початку XXI століть.

Література

1. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: [спец]. 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2007. 35 с.
2. Вовкун В. В. Сцена і сценічний комплекс // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. Вип. II(5). С. 32–36.
3. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 "Музичне мистецтво". Київ, 2000. 17 с.
4. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // Избранные статьи. 1985. Вип. 3. С. 29–54.
5. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

6. Повзун Л. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 493–503.
7. Толпыгин Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. (г. Санкт-Петербург, Санкт-петербургское философское общество, 2003 г.). Санкт-Петербург, 2003. С. 193–201.

References

1. Beregova, O. M. (2007). Communication Aspects of the Contemporary Development of the Musical Culture of Ukraine. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. (2015). Scene and Stage Complex. Mizhnarodnyi visnyk: Culturologia, Philologia, Musicologia, II(5), 32–36 [in Ukrainian].
3. Katrich, O. T. (2000). Individual Style of the Musician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kogan, G. (1985). Paradoxes about the Performance. Izbrannye statii, 3, 29–54 [in Russian].
5. Kreidlin, G. Ye. (2002). Non-verbal Semiotics: Body Language and Natural Language. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
6. Povzun, L. (2014). Spatial and Acoustic Aesthetics of Chamberiness in Instrumental Ensemble Performance. Musical Art and Culture. Naukove zapysky of ONMA named after A. Nezhdanova, 3, 493–503 [in Ukrainian].
7. Tolpygin, D. A. (2003). The Space of Sound in the Era of High Technology. Proceedings from Scientific Conference. "Sounding Philosophy". (pp. 193–201.). St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2018 р.

УДК 7.033.2:7.046:7.45

Матвєєва Юлія Геннадіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства ім. О. М. Бекетова
matveyevoy@gmail.com

МОЗАЙКА "ЖЕРТВОПРИНЕСЕННЯ АВЕЛЯ, МЕЛЬХІСЕДЕКА Й АВРААМА": МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ ДІЙСТВА, СИМВОЛІКА ЗАВІС

Мета роботи – виявити символічну роль завіс у сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхиседека й Авраама" як художніх, символічних та традиційно-культурних об'єктів. Проаналізувати, чи мали зображення архітектурних деталей і тканин реальні прототиби у церковному обряді того часу, чи на мозаїках вони використовуються як лише декоративні об'єкти, що не мають зв'язку з обрядом і сенсом зображення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального, компаративного, історичного, іконографічного та семіотичного методів. **Наукова новизна** – нове розкриття ролі архітектурних і текстильних об'єктів як зображень, що не тільки сприяли стабільності та декоративності композиції, а і відображали реальні історичні предмети церковного побуту та тісно корелювали з авторитетними християнськими текстами того часу. Вони надихали образи, втілені у сюжеті мозаїки й у деталях стафажу, таких як завіси і символічне зображення ківорію. Ці предмети мали велике символічне значення. Вони вказували на: 1) те, що в сюжеті зображено християнський престол, де відбувається дійство; 2) цінність Євхаристичної Жертви як шляху до зв'язку із Богом; 3) відкриття у дійстві Царства Небесного через розкриті завіси; 4) Христа як Перлину, що Сам є Царство Небесне, через символ мушлі, розташований на ківорії; 5) зв'язок ківорія з образами печери Різдва та Гробу. **Висновки.** У сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхиседека й Авраама" зображення завіс та ківорію видбивають реальні предмети церковного ритуалу, які дають нам відомості про багатогранне богословське осмислення сюжету через використання їх як символів, пов'язаних із багатьма авторитетними християнськими текстами.

Ключові слова: жертвопринесення, Авель, Мельхиседек, Авраам, ківорій, завіси, вівтар, Царство Небесне, Євхаристія.

Матвеева Юлия Геннадиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и изобразительного искусства Харьковского национального университета им. А. Н. Бекетова

Мозаика "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама": местонахождение действия, символика завес

Цель работы. Выявить символическую роль завес в сцене "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама" как художественных, символических и традиционно-культурных объектов. Проанализировать, имели ли изображения архитектурных деталей и тканей реальные прототипы в церковном обряде того времени, или на

6. Повзун Л. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавстві // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 493–503.
7. Толпыгин Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф. (г. Санкт-Петербург, Санкт-петербургское философское общество, 2003 г.). Санкт-Петербург, 2003. С. 193–201.

References

1. Beregova, O. M. (2007). Communication Aspects of the Contemporary Development of the Musical Culture of Ukraine. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vovkun, V. (2015). Scene and Stage Complex. Mizhnarodnyi visnyk: Culturologia, Philologia, Musicologia, II(5), 32–36 [in Ukrainian].
3. Katrich, O. T. (2000). Individual Style of the Musician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kogan, G. (1985). Paradoxes about the Performance. Izbrannye statii, 3, 29–54 [in Russian].
5. Kreidlin, G. Ye. (2002). Non-verbal Semiotics: Body Language and Natural Language. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].
6. Povzun, L. (2014). Spatial and Acoustic Aesthetics of Chamberiness in Instrumental Ensemble Performance. Musical Art and Culture. Naukove zapysky of ONMA named after A. Nezhdanova, 3, 493–503 [in Ukrainian].
7. Tolpygin, D. A. (2003). The Space of Sound in the Era of High Technology. Proceedings from Scientific Conference. "Sounding Philosophy". (pp. 193–201.). St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2018 р.

УДК 7.033.2:7.046:7.45

Матвєєва Юлія Геннадіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства ім. О. М. Бекетова
matveyevoy@gmail.com

МОЗАЙКА "ЖЕРТВОПРИНЕСЕННЯ АВЕЛЯ, МЕЛЬХІСЕДЕКА Й АВРААМА": МІСЦЕЗНАХОДЖЕННЯ ДІЙСТВА, СИМВОЛІКА ЗАВІС

Мета роботи – виявити символічну роль завіс у сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхиседека й Авраама" як художніх, символічних та традиційно-культурних об'єктів. Проаналізувати, чи мали зображення архітектурних деталей і тканин реальні прототиби у церковному обряді того часу, чи на мозаїках вони використовуються як лише декоративні об'єкти, що не мають зв'язку з обрядом і сенсом зображення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального, компаративного, історичного, іконографічного та семіотичного методів. **Наукова новизна** – нове розкриття ролі архітектурних і текстильних об'єктів як зображень, що не тільки сприяли стабільності та декоративності композиції, а і відображали реальні історичні предмети церковного побуту та тісно корелювали з авторитетними християнськими текстами того часу. Вони надихали образи, втілені у сюжеті мозаїки й у деталях стафажу, таких як завіси і символічне зображення ківорію. Ці предмети мали велике символічне значення. Вони вказували на: 1) те, що в сюжеті зображено християнський престол, де відбувається дійство; 2) цінність Євхаристичної Жертви як шляху до зв'язку із Богом; 3) відкриття у дійстві Царства Небесного через розкриті завіси; 4) Христа як Перлину, що Сам є Царство Небесне, через символ мушлі, розташований на ківорії; 5) зв'язок ківорія з образами печери Різдва та Гробу. **Висновки.** У сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхиседека й Авраама" зображення завіс та ківорію видбивають реальні предмети церковного ритуалу, які дають нам відомості про багатогранне богословське осмислення сюжету через використання їх як символів, пов'язаних із багатьма авторитетними християнськими текстами.

Ключові слова: жертвопринесення, Авель, Мельхиседек, Авраам, ківорій, завіси, вівтар, Царство Небесне, Євхаристія.

Матвеева Юлия Геннадиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и изобразительного искусства Харьковского национального университета им. А. Н. Бекетова

Мозаика "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама": местонахождение действия, символика завес

Цель работы. Выявить символическую роль завес в сцене "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама" как художественных, символических и традиционно-культурных объектов. Проанализировать, имели ли изображения архитектурных деталей и тканей реальные прототипы в церковном обряде того времени, или на

мозаиках они используются только как декоративные объекты, не имеющие связи с обрядом и смыслом изображения. **Методология** исследования заключается в применении формального, сравнительного, исторического, иконографического и семиотического методов. **Научная новизна** – новое раскрытие роли архитектурных и текстильных объектов как изображений, которые не только способствовали стабильности и декоративности композиции, а и отражали реальные исторические предметы церковного обихода и тесно коррелировали с авторитетными христианскими текстами того времени. Они вдохновляли образы, воплощенные в сюжете мозаики и в деталях стаффажа, таких как завесы и символическое изображение кивория. Эти предметы имели большое символическое значение. Они указывали на: 1) то, что в сюжете изображен христианский престол, где происходит действие; 2) ценность евхаристической Жертвы как пути к связи с Богом 3) открытие в действе Царства Небесного через раскрытые завесы; 4) Христа как Жемчужину, что Сам есть Царство Небесное, через символ раковины, расположенный на кивории; 5) связь кивория с образами пещеры Рождества и Гроба. **Выводы.** В сцене "Жертвоприношение Авеля, Мельхиседека и Авраама" изображения завес и кивория отражают реальные предметы церковного ритуала, которые дают нам сведения о многогранном богословском осмыслении сюжета посредством использования их в качестве символов, связанных со многими авторитетными христианскими текстами.

Ключевые слова: жертвоприношение, Авель, Мельхиседек, Авраам, киворий, завесы, алтарь, Царство Небесное, Евхаристия.

Matveieva Iuliia, Ph.D. Art Critics, Associate professor, National University of Urban Economy named after O. M. Beketov, Kharkiv

Mosaic "The Sacrifices of Abel, Melchizedek and Abraham": the location of the action, the symbolism of the veil

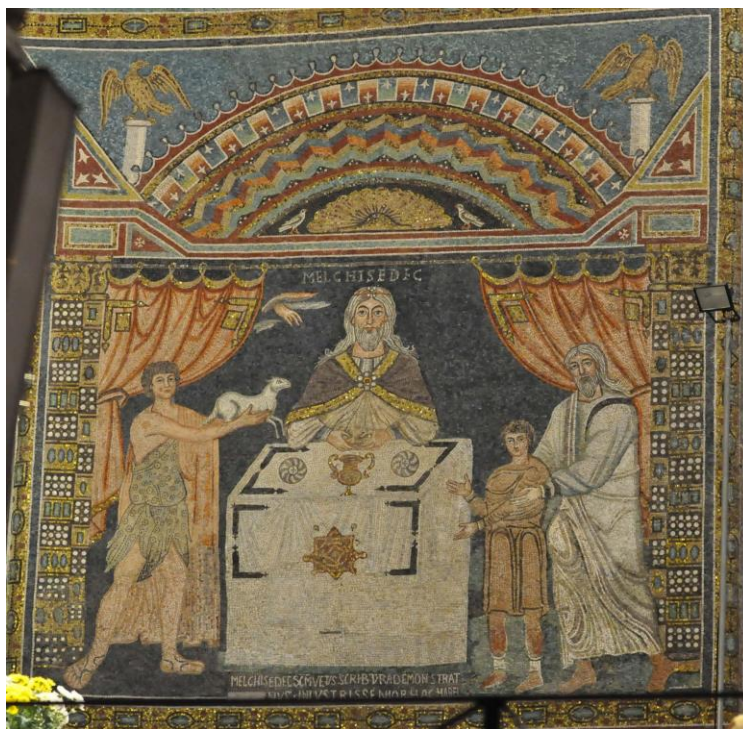
Purpose of the Article. To identify the symbolic role of the veil in the scene "The Sacrifices of Abel, Melchizedek and Abraham" as an artistic, symbolic and traditional cultural object. To analyze whether the images of architectural details and fabrics had real prototypes in the church ceremonial of that time, or they were used on mosaics only as decorative objects that have no connection with the rite and the meaning of the image. The **methodology** of the study includes formal, comparative, historical, iconographic and semiotic methods. The **scientific novelty** of the work is a new disclosure of the role of architectural and textile objects as images that not only contributed to the stability and decorative character of the composition but also reflected the real historical objects of church life and closely correlated with authoritative Christian texts of that time. They inspired the images embodied in the plot of the mosaic and details of the staffage, such as curtains and a symbolic image of the ciborium. These subjects had a great symbolic meaning. They pointed out: 1) that the plot depicts the Christian throne where the action takes place; 2) the value of the Eucharistic Sacrifice as a way of communication with God; 3) the opening in the action of the Kingdom of Heaven through the open curtains; 4) Christ as the Pearl, which is the Kingdom of Heaven himself, through the symbol of the shell, located on the ciborium; 5) the connection of the ciborium with the images of the cave of Christmas and cave of the Tomb. **Conclusions.** In the scene "The Sacrifices of Abel, Melchizedek, and Abraham," the image of the veils and the ciborium show off the real objects of the church ritual, which give us information about the multifaceted theological comprehension of the plot through using them as symbols associated with many authoritative Christian texts.

Key words: sacrifice, Abel, Melchizedek, Abraham, ciborium, veils, altar, Kingdom of Heaven, Eucharist.

Актуальність теми дослідження. Архітектурні та текстильні обрамлення сюжетів були традиційною рисою композицій ранньовізантійських та середньовічних зображень у церковному мистецтві. Це наводить на думку, що у досконально розробленій системі візантійського візуального символізму подібні риси мали нести інформаційний зміст. Нажаль, усвідомлення ролі цих деталей залишалося поза рамками досліджень, і їм не приділялося уваги. Однак, іконографічний, історичний та семиотичний аналіз цих деталей може дати важливі результати і розкрити реальний сенс їх постійного використання у сюжетних композиціях, допомогти отримати мистецтвознавчу, історичну, культурологічну та богословську інформацію від цих зображень.

Аналіз досліджень і публікацій. Декоративні обрамлення сюжету "Жертвоприношення Мельхиседека, Авраама та Авеля" здебільшого не викликали інтересу у дослідників цієї композиції у візантійському мистецтві [6, 189; 4, 46-47; 7, 102-103]. Причиною браку уваги було те, що дослідники більше цікавились саме сюжетом і не вважали доцільним зосереджуватись на елементах декору або стаффажа. Декілька окремих рядків цим деталям присвячує Є. К. Редін. Він пише: "На переднем плане между двух пилястров украшенных драгоценными камнями в несколько рядов – красная завеса, отделяющая как бы алтарь от остальной части храма; указание же на то, что художник имел в виду представить алтарь, мы имеем в раковине, изображенной на заднем фоне, и в престоле" [6, 189], інші автори не приділяють цим деталям уваги. Однак і Є. К. Редін розглядає завіси не дуже ретельно, наприклад, він вказує, що завіса наявна на передньому плані, тоді як можна бачити, що всі персонажі зображені перед нею. Зовсім поза рамками розгляду залишається можливість символічного, історичного та іконографічного аналізу завіс. Тож необхідно визначити, про що мали свідчити текстильні зображення та архітектурні деталі мозаїки.

Мета дослідження – проаналізувати та визначити символічну роль архітектурних і текстильних деталей у сцені "Жертвоприношення Мельхиседека, Авраама та Авеля".



*Рис. 1. Жертвопринесення Мельхіседека, Авраама й Авеля.
Мозаїка у вітартній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, друга половина VII ст. Равенна*

Виклад основного матеріалу. Композиція знаходиться на правій стіні вітартної апсиди, напроти групового портрета з Костянтином IV Погонатом, і була створена одночасно з ним – у 2-й пол. VII ст. [4, 46, 47, іл. 61]. Однак, незважаючи на те, що в обох сюжетах майже симетрично повторюються завіси і деталі ківорія, тут вони мають зовсім інше значення.

З першого погляду завіси в контексті Старого Завіту асоціюються зі Скинією, але те, що жодна із представлених подій з нею не пов'язана, а самі тканини широко розгорнуті, змушує поглянути на них у перспективі новозавітної історії. Зібрані в єдину сцену, жертвопринесини Авеля, Мельхіседека й Авраама були старозавітними прообразами Жертви Христа [4, 44], тому завіси в сюжеті, незважаючи на старозавітний контекст, мали вказувати на християнський ківорій над Престолом [11, 1055], де відбувалася безкровна Жертва. Таке прочитання сюжету підтримувалося і зображеними на Трапезі хлібами – просфорами та посудом для Причастя, а розкриті завіси закликали до з'єднання зі Святиною, що відкрилася.

Для християн поєднання з Христом у таїнстві Євхаристії було єднанням із Богом, і тому це було справжнє відкриття Небесного Царства де людина і Бог знов отримують можливість спілкування. Само Тіло Христове постійно пов'язувалося із завісою Святого Святих та небес. Тіло ніби прикривало божественність Христа від невіруючих людей і водночас було зв'язком із Царством Небесним, і шляхом до нього, і дверима, бо в Христі поєднувалися природи Бога і людини.

На цьому полягають різні автори. Три євангелісти із чотирьох згадують, що у мить, коли Христос – Його Тіло – помирає на хресті, завіса храму розривається: "І ось завіса храму роздерлася надвоє – згори додолу" (Матф.27:51), "Тоді завіса в храмі роздерлася надвоє – згори додолу" (Мар.15:38), "погасло сонце, а церковна завіса роздерлася навпіл" (Лук.23:45). На цьому зв'язку Тіла Христа із завісою наголошує також апостол Павло: "Отож, браття, ми маємо відвагу входити до святині кров'ю Ісусовою, новою й живою дорогою, яку нам обнови́в Він через завісу, це́бто через тіло Своє" (Євр. 10:19–20) <виділене нами. – Ю. М.>. Напрямок, підтриманий апостолом, було розвинуто в отців Церкви. Наприклад, свт. Прокл, патріарх Константинопольський (†446/447; учень свт. Іоанна Золотоуста), також уподібнював завісу плоті Христовій [10, 433]. На це вказував і сам Іоанн Златоуст, який говорить про Бога: "Як у світі є земля і небо, а між ними – твердь, так Він звелів побудувати і храм. Розділивши цей храм на дві частини і поставивши посередині завісу, зовнішню частину від завіси Він зробив доступною для всіх, а внутрішню – недоступною і невидимою для всіх, крім первосвященника. Що це не наша здогадка, а справді храм був споруджений на зразок всесвіту, послухай, що говорить Павло про Христа, Який вознісся на небо: "Христос увійшов не в рукотворну святиню, що була на взір правдивої, але в саме небо, щоб з'явитись тепер перед Божим лицем за нас" (Євр. 9:24),

вказуючи, що створене тут було тільки зразком істинного. А що і завіса відокремлювала Святе-святих від зовнішнього святилища, як небо відокремлює те, що знаходиться над ним, від усього, що знаходиться в нас, послухай, як і на це вказав він, назвавши небо завісою. Говорячи про надію, "яка для душі є наче якір безпечний і міцний, – він додав, – і входить аж до середини за завісу, куди предтечею за нас увійшов Ісус", вище неба (Євр. 6:19, 20). Бачиш, як він небо назвав завісою?" [2]. Мотив завіси, що відкривається разом із небесами, звучить в Іоанна Золотоуста наполегливо і неодноразово. Наприклад, про завіси саме вітварного ківорія він пише у тлумаченні на послання до Ефесян: "Коли бачиш, що піднімаються завіси, то уявляй собі, що розчиняються небеса, і згори сходять ангели" [9, 29–30] <переклад наш. – Ю. М.>, і повторює цю ж думку у тлумаченні на послання 1 до Коринфян: "Хто побачить тільки трон царя, той збуджується в душі своїй, очікуючи виходу царя; так точно і ти, ще раніше страшного часу, бійся і пильнуй, і ще до того, як побачиш підняті завіси та попередній сонм ангелів, підносясь до самого неба" <виділене нами. – Ю. М.> [8, 313]. Отже, завіси над сценою "Жертвопринесення Мельхиседека, Авраама і Авеля" вказували на те, що усі зображені жертви є прообразами Жертви Христової, що тепер відбувається безкровно на християнському престолі, і саме ця Жертва відкриває тепер людству шлях до поєднання з Богом і навіть самі Небеса. Це підтверджують не тільки слова авторитетних християнських авторів, але й саме зображення, де з-під лівої завіси, так само як і з-під небесного півкола виходить благословляюча десниця Божа, що і є відвертістю Неба.

Ківорій над сценою також нагадував про печери Різдва і Гробу Господня, а Зображення мушлі на ківорії пов'язувалося з образами печери та гроба [1, 432–437]. Водночас мушля вказувала на те, що у "гробі" та "печері" Христос знаходиться як найцінніший сяючий скарб – Перлина [1, 436–437]. До образу перлини Христос Сам вподібнює Царство Небесне: "Ще Царство Небесне подібне до людини – купця, що шукає гарних перлин: знайшовши ж одну дорогоцінну перлину, іде, продає все, що має, і купує її (Матф.13:45). У притчі про купця за бездоганну перлину потрібно віддати все – такий урок притчі [1, 437]. У зображенні мозаїки цей асоціативний ряд натякає і на те, що на Престолі являється та відкривається Само Царство Небесне – єдина безвідносна цінність [1, 437]. Так, Ієрей, піднявши завісу й виголошуючи Воскресіння, відкриває простір ківорія всьому зібранню. Він відкриває Гроб, Воскресіння та Небеса, що розкриваються, "зводячи всіх у вишній Єрусалим" [3, 73].

Після окремого розгляду сюжету "Жертвопринесення Мельхиседека, Авраама та Авеля" важливо побачити його і в контексті загальної декорації вітварної апсиди Сант-Аполлінаре-ін-Класе [5, 122, іл. 108].

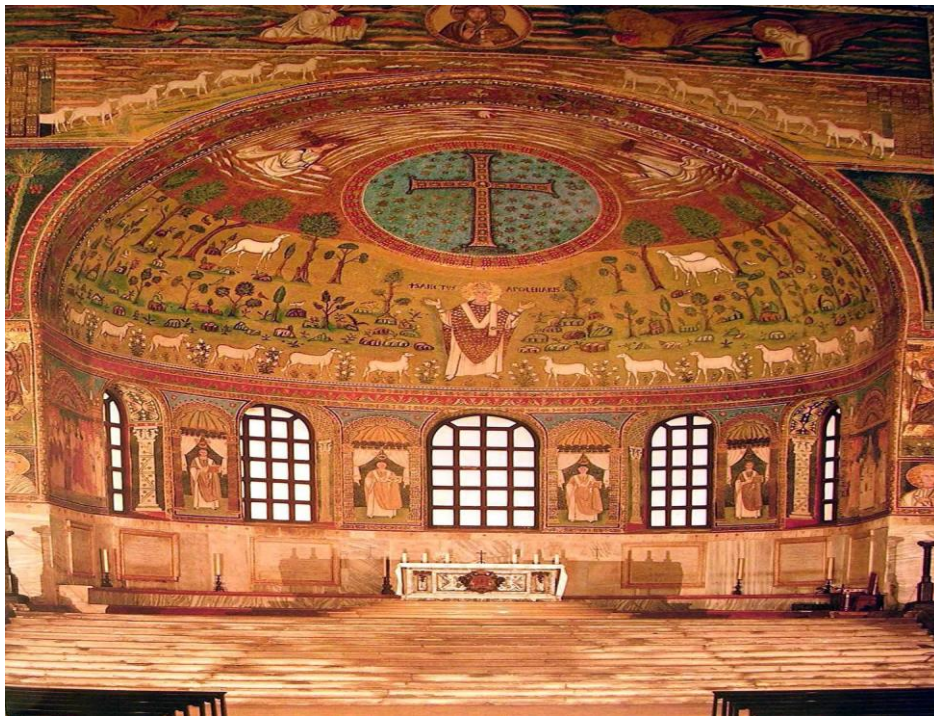


Рис.2. Загальний вигляд на мозаїку у вітварній апсиді Сант-Аполлінаре-ін-Класе, середина VI ст. Равенна

Усі зображення нижнього регістру об'єднані спільною ідеєю, де тканини продовжують відігравати свою роль: розташування сюжетів розкриває тему Жертви, прийнятої Богом від тих, хто

був прообразом Христа – Авеля, Мельхіседека, Авраама – до тих, хто прийняв на себе тягар Його служіння – християнських єпископів. Останні низкою з'єднують дві фланкуючі апсиду сцени "Жертвопринесення Авеля, Мельхіседека й Авраама" і "Дарування привілеїв". У всьому нижньому регістрі розгортається тема принесення Жертви від її духовних прообразів до дарів, принесених церкві імператором. Але тут не можна встановити порядок читання сюжетів – зліва направо чи справа наліво. Їхнє особливе розташування активно провокує до сприйняття подій поза часом. Усе, що відбувається в нижньому регістрі, розкривається не уздовж стіни (у часі), а в просторі апсиди, подібно до величезної квітки, що розпускається від її центру до країв: іконографічна програма побудована так, що найголовнішою подією є не мозаїчні зображення, а реальна Жертва, чинена на Престолі. І вже від неї одночасно в усі боки, як пелюстки, розгортаються її позачасові продовження, представлені у старозавітних прообразах, в імператорському несенні дарів і в служінні єпископів.

Усі сюжети нижнього регістру поміщені під завіси, які в ряді окремих випадків тонко й чітко відтіняють зміст кожної композиції. Водночас тканини поєднують усі сюжети, створюючи єдність їх декоративного оформлення і натякаючи на необхідність цільного прочитання всього регістру. Завіси, що відкриваються, створюють своєрідний ефект розчинення стіни, показуючи низку розкритих ківоріїв, що мають вільний прохідний простір ще й позаду; кожний з ківоріїв наповнений сюжетною дією, початок якого – принесена в центрі безкровна Жертва.

Висновки. У сцені "Жертвопринесення Авеля, Мельхіседека й Авраама" зображення завіс та ківорію відбивають реальні предмети церковного ритуалу, які розкривають багатогранне богословське осмислення сюжету через використання завіс як символів пов'язаних із низкою найважливіших небесних євангельських та літургійних образів відображених у багатьох авторитетних християнських текстах.

Література

1. Аверинцев С. С. Переводы: Многоценная жемчужина / Ред.: Н. П. Аверинцева, К. Б. Сигова / Пер. с сирийского и греческого: С. С. Аверинцев. – Київ : Дух і літера, 2004. – 456 с.
2. Бєсїда святителя Іоана Златоустого в день Рїздва Спасителя нашого Ісуса Христа (дата звернення 20.06.2018) <http://paraskeva.lviv.ua/?info=157>.
3. Герман Константинопольский, свт. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств / Герман Константинопольский ; вступ. ст. П. И. Мейендорфа ; пер. и пред. Е. М. Ломизе. – М. : Мартис, 1995. – 87 с. – ISBN 5-7248-0032-2.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи. / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 332 с.
5. Попова О. С. Пути византийского искусства. / О. С. Попова. – М. : ГАММА-ПРЕСС, 2013. – 460 с.
6. Редин Е. К. Мозаики Равеннских церквей. / Е. К. Редин. – СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1896. – 243 с.
7. Bovini G. Ravenna. Art and History. Ravenna : Longo Publisher. 1991 – 160 p
8. Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. / Ed. : J. P. Migne. – Paris, 1862. – T. 61. – 804 p.
9. Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. / Ed. : J. P. Migne. – Paris, 1862. – T. 62. – 784 p.
10. Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. / Ed. : J. P. Migne. – Paris, 1864. – T. 85. – 1864 p.
11. Wessel K. Ciborium / K. Wessel // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart: Anton Hierseman, 1966. Sp. 1055 – 1068.

References

1. Averintzev S. S. (2004). Translates: The Precious Perl. Kiev : Duch i Litera . [In Russian].
2. Conversation of St. John Chrysostom on the day of the Nativity of our Savior Jesus Christ (20.06.2018). Retrieved from <http://paraskeva.lviv.ua/?info=157>. [In Ukrainian].
3. German Konstantinopol'skiy, svt. patriarch (1995). The Tale of the Church and the Consideration of the Sacraments. Ye. M. Lomize (trans). Moscow : Martis. [In Russian].
4. Lazarev, V. N. (1986). History of Byzantine Painting. Moscow : Iskustvo. [In Russian].
5. Popova, O. S. (2013). Ways of Byzantine Art. Moscow : GAMMA-PRESS, 2013. [In Russian].
6. Redin, E. K. (1896). Mosaics of the Ravenna Churches. Saint-Petersburg : Tipografiia I. N. Skorochodova. [In Russian].
7. Bovini G. (1991). Ravenna. Art and History. Ravenna : Longo Publisher. [In English].
8. Migne, J. P. (Ed.). (1862). Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. (Vol. 61). Paris. [In Latin, in Greek].
9. Migne, J. P. (Ed.). (1862). Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. (Vol. 62). Paris. [In Latin, in Greek].
10. Migne, J. P. (Ed.). (1864). Patrologia cursus completus. Ser. Graeca. (Vol. 85). Paris. [In Latin, in Greek].
11. Wessel, K. (1973). Ciborium. Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Unter Mitwirkung von Marcel Restle Herausgegeben von Klaus Wessel. Band 1. Stuttgart. [In German].

Стаття надійшла до редакції 28.03.2018 р.

УДК 7.091

Мельник Мирослава Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
mirchukmmm@gmail.com;

Ковпак Наталія Костянтинівна

асистент Київського національного
університету культури і мистецтв
marinenko.natalia@gmail.com

ПЕРФОРМАНС ЯК ФОРМА АКЦІОНІЗМУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ДІЙСТВ

Мета роботи – охарактеризувати специфіку акціонізму як художнього явища в сучасному мистецтві, визначити видовищну специфіку перформансу як мистецької форми акціонізму. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, емпіричного, порівняльного, функціонального та системного методів дослідження, а саме: зародження та розвиток перформансу як форми акціонізму; специфічних ознак перформансу; імпровізацію як одну з головних особливостей перформансу; ігровий елемент у перформансі. **Наукова новизна** полягає у: систематизації основних принципів перформансу як форми акціонізму в мистецькому просторі; обґрунтуванні структурних особливостей перформансу в системі провідних мистецьких напрямів. **Висновки.** Акціонізм у світовому мистецькому просторі визначає просторові події-акції, в яких концентровано виражені життєві ідеали суспільства. Поява та формування перформансу відбувається через міжнародні мистецькі зв'язки, враховуючи досвід зарубіжних митців. Виявлено тісний взаємозв'язок перформансу з мистецтвом театру, тому дану форму вважають театралізовано-пластичним дійством із застосуванням візуальних засобів, яка проводиться у реальному часі. Такі дійства в своїй основі мають імпровізаційний характер, що дозволяє адаптувати тематику перформансу до нових запропонованих обставин. А тому головною тут є імпровізаційно-асоціативна дія, яка тісно поєднується з ігровими елементами. Тому акціонізм з усіма його видовищними формами виокремлюється у цілісну мистецьку структуру.

Ключові слова: акціонізм, акція, перформанс, імпровізація, мистецтво.

Мельник Мирослава Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств; Ковпак Наталья Константиновна, ассистент кафедры режиссуры эстрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств

Перформанс как форма акционизма в контексте современных художественных представлений

Цель работы – охарактеризовать специфику акционизма как художественного явления в современном искусстве, определить зрелищную специфику перформанса как художественной формы акционизма. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, искусствоведческого, эмпирического, сравнительного, функционального и системного методов исследования, а именно: зарождение и развитие перформанса как формы акционизма; специфических признаков перформанса; импровизацию как одну из главных особенностей перформанса; игровой элемент в перформансе. **Научная новизна** заключается в: систематизации основных принципов перформанса как формы акционизма в художественном пространстве; обосновании структурных особенностей перформанса в системе ведущих художественных направлений. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно констатировать, что акционизм в мировом художественном пространстве определяет пространственные события-акции, в которых концентрировано выражены жизненные идеалы общества. Возникновение и формирование перформанса происходит через международные связи, учитывая опыт зарубежных деятелей искусств. Определено тесную взаимосвязь перформанса с искусством театра, поэтому данную форму считают театрализованно-пластическим действием с применением визуальных средств, которая проводится в реальном времени. Такие действия в своей основе имеют импровизационный характер, который позволяет адаптировать тематику перформанса к новым предлагаемым обстоятельствам. Поэтому главным здесь является импровизационно-ассоциативное действие, которое тесно соединяется с игровыми элементами. Поэтому акционизм со всеми его зрелищными формами выделяется в целостную художественную структуру.

Ключевые слова: акционизм, акция, перформанс, импровизация, творчество.

Melnyk Myroslava, PhD Arts, Assistant Professor at of stage and gala festivals, Kyiv National University of Culture and Arts; Kovpak Natalia, assistant at of stage and gala festivals Kyiv National University of Culture and Arts.

Performance as a form of actionism in the context of modern artistic events

The purpose of the work. To characterise the specific of the actionism like a creative phenomenon in modern art, to identify the spectacular specific of performance like an art form of action art. The **methodology** of this research –

is using of analytical, art, empirical, comparative, functional and systemic methods of analysis, for example like origin and development of performance as a form of actionism; specific features of performance; improvisation as one of the main features of the performance; acting element in the production. The **scientific novelty** consists: in the systematisation of the fundamental principles of performance as a form of action art in the artistic space; what are the structural features of production in the system of leading artistic trends. **Conclusions.** According to the conducted research it can be stated that actionism in the world artistic space determines the area of events-actions with life ideals of society that are concentrated in them. The foundation and formation of the performance in Ukraine happen with the help of all international experience. It was defined as the close interrelation of performance, so this is the form which considered a theatrical-plastic action with the use of VFX which is happened real-time. These actions are based on improvisation, and it allows to adapt the theme of performance to the newly proposed circumstances. According to this, it is based on improvisational-associative action which is connected with acting elements. Therefore, actionism with all its spectacular forms takes exclusive place in modern art.

Key words: actionism, action, performance, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Динамічний розвиток сценічних мистецтв XXI-го століття характеризується, насамперед, виникненню нових форм, видів та жанрів. Такі якісні зміни в культурі та мистецтві відбуваються завдяки міжнародному соціокультурному співробітництву. Виходячи з цього, сучасні видовищні форми потребують нових концептуальних підходів до їх створення. Таким новітнім переосмисленням мистецтва є акціонізм, який став своєрідним діалогом засобами мистецтва, способом формування та вираження конкретної думки. На сьогодні однією із популярних форм акціонізму є перформанс. Розглядаючи його як мистецьку форму, варто акцентувати увагу на тому, що тематика полягає у звичних життєвих явищах, які знаходять своє відображення у певних вподобаннях, поглядах, ідеалах.

Аналіз досліджень і публікацій. Акціонізм як загальний термін на позначення динамічних, процесуальних мистецьких дійств розглядав у своїй праці О. Клековкін [4]. Історіографію виникнення перформансу та його суть зафіксовано у Вікіпедії й у працях Ганни Фадєєвої [8]. Мистецькі жанри та їх форми описував у своїй книзі Єжи Гротовський [2]. Перформанс, як один з провідних мистецьких напрямів, аналізувала у своїй монографії К. Станіславська [7]. Перформанс, як візуальне мистецтво, аналізували Алфьорова З. [1], Пави П. [5]. Чудовська-Кандиба І. [9] досліджувала перформанс у контексті візуальних комунікативних практик як зорове, а не словесне дійство. Шнирьова О. [10] акцентувала увагу на включення в дійство ігрового елементу. Практичне втілення перформансу та застосування в ньому контактної імпровізації засобами хореографії здійснює Анжела Доній [3].

Попри аналіз наукових та практичних джерел щодо понять акціонізму та популярної його форми – перформансу, можна констатувати, що кількість праць у мистецтвознавстві, які висвітлюють даний напрям і його форми, недостатньо.

Мета – охарактеризувати специфіку акціонізму як художнього явища в сучасному мистецтві, визначити видовищну специфіку перформансу як мистецької форми акціонізму.

Викладення основного матеріалу. Акціонізм у світовому мистецькому просторі вперше почали застосовувати в середині XX століття, в Україні – наприкінці 90-х років XX століття. Акціонізм визначає мистецькі просторові події-акції, в яких сконцентовано виражаються та презентуються нетипові ідеї життєвих явищ. Великий вплив на творення акціонізму в Україні мали розширення міжнародних мистецьких зв'язків. Використовуючи міжнародний науково-технологічний досвід, формування акціонізму в Україні визначається загальною динамікою розвитку вітчизняного мистецтва.

За визначенням О. Клековкіна, "акціонізм (від лат. action – дія, вчинок; фр., англ. actionnisme) – загальний термін на позначення динамічних, процесуальних мистецьких дійств, у яких роль мистецького твору відведено елементарному жесту (гепенінг, перформенс, флюксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, бодіарт, бум, енвайромент тощо) – один із напрямів авангардного мистецтва, що дістав поширення в Західній Європі та США у 1950–1960-х рр.; інколи вживаються узагальнені терміни action або action art (мистецтво дії), де художній твір замінюється спровокованою подією й акцент переноситься з твору на сам процес арт-діяльності" [4, 85].

Люди завжди намагалися поєднати мистецтво з реальністю. Таке намагання призводить до виникнення новітніх методів, за допомогою яких думки знаходять своє вираження у художньому втіленні, яке має дієву основу. Такі дії набувають форми акцій, в основі яких лежить лозунг, заклик. Проведення акцій спрямовується на сам процес їх проведення. Застосовуються художні прийоми, де емоційна складова автора або організатора не є першочерговою для вираження внутрішніх переживань. Акція завжди вибухова та не має в своїй основі соціальних стереотипів. Проте, використання художніх засобів, елементів багатьох видів мистецтв виводить акціонізм на новий рівень, утворюючи нові творчі форми, які розвиваються у часі й просторі. Однією із популярних нових форм в Україні сьогодні є перформанс.

"Перформанс або перформенс – вислів, який з фр. може бути передано як "театр візуальних мистецтв", – виникає в 1960 році. <...> Перформанс нарівні поєднує візуальні мистецтва, театр, танець, музику, відео, поезію і кіно. Місцем його дії є не театр, а музей або художні галереї. Перформанс являє собою приклад "калейдоскопічного, мультитематичного дискурсу" [5, 258]. Перформанс виник з вуличних виступів футуристів, клоунади дадаїстів, театру Баухауза. Великий вплив на виникнення даної форми мали язичницькі та східні культури, різноманітні шаманські обряди, філософські та релігійні вчення та ін. Також виникнення перформансу пов'язано з проблемами живопису авангарду: подолання живописного простору картини, вихід до конструкції як основна тенденція авангардного мистецтва. "Вперше слово "перформанс" було застосовано до свого твору-дії композитором Дж. Кейджем в 1952 році, який виконав на сцені "4'33" (4 хвилини 33 секунди тиші). В афіші цього концерту значилося – перформанс" [6].

З початку виникнення перформансу, було визначено конкретне місце проведення та його спрямування. Проте з розвитком мистецтва, дана форма перетворюється на театралізоване дійство, дія якого проходить у спеціалізованих приміщеннях, міських площах, вулицях, навіть, на природі, включаючи елементи процесуальних та статичних арт-практик. Тому, можна прослідкувати розвиток перформансу, який до кінця ХХ-го століття синтезував багато елементів різних жанрів мистецтв та вийшов із виставкових залів, музеїв, художніх галерей у навколишнє середовище для того, щоб якомога більше залучити людей у творчий процес.

Дослідники трактують перформанс як напрям, форму, жанр, вид. "Я не хочу відкривати щось нове, а лише те, що забуте. Таке прадавнє, що поділу на мистецькі жанри тут не вдасться здійснити" [2, 135]. Проте, враховуючи схожість з гепенінгом, перформанс все ж таки науковці визначають як форму сучасного сценічного мистецтва. Перформанс – вистава, виступ. Це публічне дійство з символічним реквізитом, конкретними, іноді не підготовленими діями, із застосуванням візуальних засобів. Саме таке дійство демонструється перед глядачами у реальному часі.

Перформанс можна віднести до двох мистецьких напрямів. Перший – до образотворчого мистецтва, де квазітеатральне дійство виконує професійний художник поодиноці або з декількома найнятими статистами, колегами-соратниками, зазвичай без словесного супроводу. "Перформанс (уживана назва – перфоманс, англ. Performance – виконання, подання, виступ) – форма сучасного мистецтва, в якій твір складають дії художника або групи в певному місці та в певний час. До перформансу можна віднести будь-яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника і ставлення художника і глядача. У цьому полягає відмінність перформансу від таких форм образотворчого мистецтва, як картина або скульптура, де твір визначається виставленим об'єктом" [6].

Другий – до театралізовано-пластичних дійств. На відміну від власне театральної вистави, перформанс часто нехтує фабульною побудовою. Частий елемент шокуючого блюзнірства концентрується в невизначеній одиниці часу, при цьому кожна наступна фаза не відрізняється принципово від попередньої.

Перфоманс може поєднувати хореографію, музику, навколорелігійне дійство та карнавал блюзнірств, але все це втілюється в єдності осмисленого творчого жесту. Жанр дозволяє художнику лавірувати між шаманізмом ("оргії" й "містерії" Германа Ніцше, близько 1962 року) та технократією (майже всякий перформанс передбачає фото- і відеофіксацію), часом поєднуючи й те й інше.

Перформанс – це гра з публікою. Він має кілька ознак: – реакція глядача передбачена наперед; – головне завдання – шокувати публіку, викликати емоції; – домінує прояв реальності над літературною складовою; – складається з дратівливих, психологічно травмуючих елементів: звук, фрази.

Перформанс зосереджений на тому, щоб зробити глядача більш розкутим. Філософське тлумачення дійсності, атмосфера метафізики, подолання незвичного – все це засоби для досягнення головної мети перформансу: заповнити у глядачів нішу нестачі емоцій у повсякденному житті.

Перформанси – дуже багатогранна форма мистецтва. Існують театральні перформанси – і там дійсно межа між театром та performance art майже не помітна. Не завжди легко відокремити найсучасніший театр від перформансного. Перш за все, відмінність у візуальній та концептуальній частинах, в тому, хто його робить. Перформанс іноді називають "театром художника". Якщо "театр" роблять художники, то це, швидше за все, ближче до перформансу. Якщо роблять люди з театральною освітою, то, скоріше, це театр, навіть дуже сучасний із застосуванням інноваційних технологій.

У театрі діє принцип сценічної умовності, якого немає в перформансі – там все справжнє: час, предмети, почуття, там немає сцени, ролей, а є принцип "тут і зараз". Перформанс має на меті зробити аудиторію співучасником та шокувати, здивувати неординарністю художнього вирішення. Важливим є забезпечення піару та підтримка ЗМІ, оскільки будь-якій творчій людині необхідно якомога більше уваги аудиторії. Без активного обговорення в медіапросторі не буде тієї вибухової реакції, якої очікує митець, а відтак дійство можна буде вважати завершеним.

Дивитися перформанс потрібно уважно. Бажано з початку й до кінця наживо, а не в документації. Важливо прочитати концептуальний текст, який супроводжує роботу. Дивитися треба з відкритим серцем і розумом, залучати всі органи чуття. "Перформанс майже завжди перебуває на межі між сакральним (ритуальним) і повсякденним. Він зорієнтований, насамперед, на зоровий (візуальний), а не словесний (вербальний) характер сприйняття" [9, 280]. Загалом, функції артиста, який задіяний у перформансі і є перформером, здебільшого імпровізовано багатогранні, так, як неочікувані та яскраві у своїх вирішеннях. Тому, слова, які включені в програму, мають здебільшого символічне значення, прихований зміст, ніж звичне інформативне спрямування. Перформери не мають традиційної драматургічної структури. Ті речі та явища, які завдяки перформерам поєднуються набувають зовсім несподіваного ідейного спрямування, в основному побудовані на імпровізації. Це своєрідна сценічна гра, не обумовлена зафіксованим драматичним текстом й не підготовлена на репетиціях, а дійство, яке створюється безпосередньо у процесі виконання. Характерною ознакою імпровізації є збіг у часі моменту створення й відтворення творчого задуму перформанса. Саме елементи імпровізації дозволяють адаптувати тематику перформансу до нової публіки, до місця дії. Для проведення успішного перформансу, перформерам при імпровізації потрібні темперамент, хороша пам'ять, увага, винахідливість, миттєва реакція на непередбачувані глядацькі дії, багата фантазія та чудове володіння тілом. Всі ці основні складові забезпечують успіх перформансу. Хореограф Анжеліка Доній створила школу контактної імпровізації та перформансу. На її думку, саме завдяки танцю та контактної імпровізації люди отримують, окрім задоволення, гідну практику для вдосконалення тіла та свідомості. А перформанс, за визначенням Анжеліки Доній, це мистецтво бути видимим, живим, це мистецтво композиції простору, часу саме в рамках чи поза ними свого власного танцю. Тому завдяки практичним тренінгам, вона намагається допомогти розвивати композиційне мислення тим, хто зацікавлений контактною імпровізацією та перформансом [3]. Тому головною особливістю перформансу є імпровізаційно-асоціативна дія.

Класичний перформанс, на відміну від посткласичного, більш сучасного (який започатковано у 80-х роках), не пов'язаний безпосередньо з медіатехнологіями, хоча він може їх використовувати. Він пов'язаний з тілом та особистим досвідом, він автентичний. Це означає, що в ньому все справжнє. Класичний перформанс часто стає свого роду випробуванням, дослідженням власних можливостей. Твір народжується з особистої історії й міфології автора. Такий перформанс екзистенційний.

Перформанс може бути й реальністю, й символом, він – багатогранний. Художник-перформансист схожий на живописця, але полотно – це простір, а кисть – це тіло. Оскільки у людини в просторі більше можливостей, більше вимірів, ніж на полотні, художники звертаються до перформансу все частіше.

На Новій сцені петербурзького Олександрійського театру відбулася прем'єра безпрецедентної за вітчизняними мірками вистави. Проект "Нейроінтегрум" являє собою аудіовізуальний перформанс, керований за допомогою енцефалограм.

Перш ніж глядач допускають до "Нейроінтегрума", йому належить подивитися відеоролик. Лідер проекту медіахудожник Юрій Дідевич придумав спроектувати на великий екран в режимі реального часу рухливу комп'ютерну графіку, інспіровану командами з людського мозку. Фокус "Нейроінтегрума" в тому, що мозкова активність не опосередкована м'язовою: зображення безпосередньо керується нейронними сигналами, які вловлює насадка енцефалограми, що розташована на голові жінки-перформера. Для Юрія Дідевича це не пустощі, а реалізація філософських поглядів: художник мріє про симбіоз людини й комп'ютера, а в згаданому відеоролику розповідає, що інтеграція з машиною – справа найближчого майбутнього і новий щабель еволюції.

Далі публіка потрапляє в глядацьку залу, де її поглядам відкривається гола вертикальна площина, затянута полотнищем екрана. Перед ним самотньо сидить на стільці перформер Олександра Румянцева: саме її мозок управляє комп'ютерною системою. Олександр Румянцеву вибрали на спеціальному кастингу – нічим подібним вона раніше не займалася, до театру відношення не мала, зате має емоційну стабільність. Світло гасне, динаміки вистрілюють тривожними низькочастотними вібраціями, а на екрані хаотично шикуються чорні ламані лінії – тріщини. Спочатку вони вміщаються на вертикальній площині, поступово заповнюючи й підлогу. Потім диспозиція змінюється: на чорному фоні видніються білі точки, щось на зразок сніжинок, а над ними розгойдуються великі щупальця. Потім вони забарвлюються в різні кольори. На прощання перформер О. Румянцева генерує велику порцію пластівців, які світяться та розлітаються по екрану.

Важливим у перформансі є включення в дійство ігрового елементу, який, навіть, може шокувати глядачів. Він "звільняє мистецькі твори від претензій на виключність, від амбіцій пророцтва та учительства. Гра зводить до лаконічних й елементарних форм, з перестановкою акцентів зі змісту на механіку гри, бувається на абсурді та парадоксах, що звільняють художника від скутості нормативами відомого" [10, 73].

Тож, враховуючи підготовку та проведення перформансу, варто зазначити, що дана форма містить багато елементів театрального мистецтва. Проте, він радикально відрізняється від класичного сприйняття творів мистецтв. У перформансі акцентується увага на безмежність у часі, певні провокації, ігрові моменти, соціальність, різноманітні естетичні категорії.

У Львові вже відмічає десятий ювілей єдиний в Україні міжнародний фестиваль "Дні Мистецтва Перформанс". В рамках проведення фестивалю перформансу у Львові у 2009 році було створено Школу перформансу, де сучасна молодь проходила навчання даної сучасної форми. Майстер-класи проводили європейські фахівці. Це дає підстави констатувати, що саме молодь зацікавлена у популяризації даної форми, не дивлячись на те, що не кожен глядач сприймає перформанс як мистецтво.

Аналізуючи перформанс, як один з провідних мистецьких напрямів, К. Станіславська зазначає, що "перформанс сьогодні – це, напевне, найщиріша з мистецьких форм, тому що відбувається тут і зараз, презентуючи особистість митця в теперішньому просторі й теперішньому часі, в цю саму мить. Це головна з відмінностей театру і перформансу: глядач і художник знаходяться у реальному, а не ілюзорному світі. Більш того, сучасний театр та нові форми театральності набувають сьогодні перформативних ознак, що дає право прогнозувати як раз таки не театралізацію перформансу, а перфоматизацію театру" [7, 90]. Звичайно, з таким визначенням можна погодитись, а можна й ні, адже театр – це самодостатнє високе професійне мистецтво. Але те, що перформанс ствердився як мистецька форма є беззаперечним фактом.

Наукова новизна полягає у: систематизації основних принципів перформансу як форми акціонізму в мистецькому просторі; обґрунтуванні структурних особливостей перформансу в системі провідних мистецьких напрямів.

Висновки. З вищезазначеного можна зробити висновки, що перформанс на даному етапі формується, враховуючи досвід зарубіжних митців, постійно вдосконалюється під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів, потреб суспільства. Сьогодні, ствердившись як мистецька форма, перформанс набуває ознак театралізовано-пластичного дійства з імпровізаційними та ігровими елементами. Безперечно, перформанс може і не вирізнятися високою професійною майстерністю виконавства, проте він завжди розкриває засобами мистецтва ті теми, що хвилюють простих людей. Тому саме акціонізм, з усіма його видовищними формами, виокремлюється у цілісну мистецьку структуру, що розкриває духовний світ суспільства, дає можливість людям пережити нові почуття, емоції та враження.

Література

1. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: наук. журнал. 2006. Вип. 7. С. 3-8.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Під редакцією Н. Бічуя, І. Денисюка, серія "Мистецтво театру", Львів, 1999. 185 с.
3. Доній Анжела : Контактна імпровізація і перформанс. URL : <http://www.angeldance.ru/articles>
4. Клековкін Олександр. THEATRICA : Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
5. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. Л.Баженовой. Москва: ГИТИС, 2003. 516 с.
6. Перформанс. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Перформанс>
7. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія : вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАККиМ, 2016. 353 с.
8. Фадеева А. Мир искусства и мир перформанса. Традиции отечественного искусства XX века в практике московского перформанса 1970-80-х годов. Арт-азбука: словарь современного искусства. URL : <http://azbuka.gif.ru/critics/fadeeva/>
9. Чудовська-Кандиба І.А. Перформанс візуальних комунікативних практик у сучасному соціокультурному просторі. Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : зб. наук. праць. Вип. 15. Харків, 2009. С. 280-282.
10. Шнырева О. А. Перформансы концептуализма. Бренное и вечное: проблемы функционирования и развития культуры : 2000 год : Тезисы докладов и выступлений науч. конф., 24-26 октября 2000 г. Вып. 3. Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2000. С. 73.

References

1. Alfiorova Z. I. (2006). Performance as a visual art. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts: scientific journal, 7, 3-8. [in Ukrainian].
2. Grotowski E. (1999). Theater. Ritual. The performer. (N. Bichuy, I. Denisyuk, Trans.). Series "The Art of the Theater". Lviv [in Ukrainian].
3. Donya Angela: Contact improvisation and performance. Retrieved from <http://www.angeldance.ru/articles/> [in Ukrainian].
4. Klekovkin, A. (2012). THEATRICA. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].

5. Pavi, P. (2003). Dictionary of Theatre. (L. Bazhenova, Trans.). Moscow: Publishing house "GITIS" [in Russian].
6. Performance – Wikipedia. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Property/> [in Ukrainian].
7. Stanislavskaya K. I. (2016). The artistic and spectacular forms of modern culture: monograph: the form. secondly, processing. Kyiv: NAKKiM [in Ukrainian].
8. Fadeeva A. (n. d.). The world of art and the world of performance. The traditions of the national art of the twentieth century in the practice of the Moscow performance of the 1970s and 1980s. Art-ABC: Dictionary of contemporary art. Retrieved from <http://azbuka.gif.ru/critics/fadeeva/> [in Ukrainian].
9. Chudovskaya-Kandyba I.A. (2009). Performance of visual communicative practices in modern socio-cultural space. Methodology, theory and practice of sociological analysis of modern society: Sb. sciences works, №15, 280-282. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Shnireva O. A. (2000). Performance of Conceptualism. Brute and eternal: problems of the functioning and development of culture: 2000: Theses of reports and speeches scientific. Conf., October 24-26. №3, 73. Veliky Novgorod: NovGU them. Yaroslav Mudryy [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

УДК 76.038.532:766.012(477)

Мельник Оксана Ярославівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
дизайну та основ архітектури Національного
університету "Львівська політехніка"
o.melnyk@hotmail.com;

Штець Віктор Олексійович

старший викладач кафедри дизайну
та основ архітектури Національного університету
"Львівська політехніка"
victor.shtets@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ВИРІШЕНЬ У КНИЖКОВО-ЖУРНАЛЬНІЙ ГРАФІЦІ Р. ЛІСОВСЬКОГО

Мета роботи – розкриття творчого методу українського графіка Р. Лісовського, вияв особливостей структурно-композиційних та образно-змістових вирішень обкладинок, виконаних Р. Лісовським у різні періоди творчості. **Методологія** дослідження передбачає застосування методу індукції для систематизації ілюстративного матеріалу. Для аналізу творів митця використано мистецтвознавчі категорії, а також практичний досвід візуального, стилістичного, морфологічно-композиційного, геометричного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про творчість Р. Лісовського у сфері книжкової графіки; вияві ключових стилістичних, образних та композиційних аспектів його обкладинок. **Висновки.** Джерелом натхнення для Р. Лісовського було культурне річизне необароко, ознаки якого наявні майже у кожній обкладинці митця. Водночас чимала кількість обкладинок позначена рисами експресіонізму та конструктивізму, що синтетично поєднуються з традиційними національними мотивами. Рисами індивідуального почерку митця визначено округлу (іноді кутасту) форму декоративних елементів, особливе співвідношення чорного та білого (часто 1:1), високу виконавську культуру, яскраво виражений нахил до декоративності.

Ключові слова: Р. Лісовський, обкладинка, книжкова графіка, композиція, мотив, необароко.

Мельник Оксана Ярославівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета "Львовская политехника"; Штець Виктор Алексеевич, старший преподаватель кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета "Львовская политехника"

Особенности графическо-композиционных решений в книжно-журнальной графике Р. Лисовского

Цель работы – раскрытие творческого метода украинского графика Р. Лисовского, выявление особенностей структурно-композиционных и образно-смысловых решений обложек, выполненных Р. Лисовским в разные периоды творчества. **Методология** исследования предполагает применение метода индукции для систематизации иллюстративного материала; для анализа произведений художника использовано искусствоведческие категории, а также практический опыт визуального, стиллистического, морфологически-композиционного, геометрического и комплексного анализа. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о творчестве Р. Лисовского в сфере книжной графики; проявлении ключевых стиллистических, образных и композиционных аспектов его обложек. **Выводы.** Источником вдохновения для Р. Лисовского было культурное русло необарокко, признаки которого имеются почти в каждой обложке художника. В то же время немалое количество обложек обозначено чертами экспрессионизма и конструктивизма, что синтетически сочетаются с традиционными национальными

5. Pavi, P. (2003). Dictionary of Theatre. (L. Bazhenova, Trans.). Moscow: Publishing house "GITIS" [in Russian].
6. Performance – Wikipedia. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Property/> [in Ukrainian].
7. Stanislavskaya K. I. (2016). The artistic and spectacular forms of modern culture: monograph: the form. secondly, processing. Kyiv: NAKKiM [in Ukrainian].
8. Fadeeva A. (n. d.). The world of art and the world of performance. The traditions of the national art of the twentieth century in the practice of the Moscow performance of the 1970s and 1980s. Art-ABC: Dictionary of contemporary art. Retrieved from <http://azbuka.gif.ru/critics/fadeeva/> [in Ukrainian].
9. Chudovskaya-Kandyba I.A. (2009). Performance of visual communicative practices in modern socio-cultural space. Methodology, theory and practice of sociological analysis of modern society: Sb. sciences works, №15, 280-282. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Shnireva O. A. (2000). Performance of Conceptualism. Brute and eternal: problems of the functioning and development of culture: 2000: Theses of reports and speeches scientific. Conf., October 24-26. №3, 73. Veliky Novgorod: NovGU them. Yaroslav Mudryy [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

УДК 76.038.532:766.012(477)

Мельник Оксана Ярославівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
дизайну та основ архітектури Національного
університету "Львівська політехніка"
o.melnyk@hotmail.com;

Штець Віктор Олексійович

старший викладач кафедри дизайну
та основ архітектури Національного університету
"Львівська політехніка"
victor.shtets@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ВИРІШЕНЬ У КНИЖКОВО-ЖУРНАЛЬНІЙ ГРАФІЦІ Р. ЛІСОВСЬКОГО

Мета роботи – розкриття творчого методу українського графіка Р. Лісовського, вияв особливостей структурно-композиційних та образно-змістових вирішень обкладинок, виконаних Р. Лісовським у різні періоди творчості. **Методологія** дослідження передбачає застосування методу індукції для систематизації ілюстративного матеріалу. Для аналізу творів митця використано мистецтвознавчі категорії, а також практичний досвід візуального, стилістичного, морфологічно-композиційного, геометричного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про творчість Р. Лісовського у сфері книжкової графіки; вияві ключових стилістичних, образних та композиційних аспектів його обкладинок. **Висновки.** Джерелом натхнення для Р. Лісовського було культурне річище необароко, ознаки якого наявні майже у кожній обкладинці митця. Водночас чимала кількість обкладинок позначена рисами експресіонізму та конструктивізму, що синтетично поєднуються з традиційними національними мотивами. Рисами індивідуального почерку митця визначено округлу (іноді кутасту) форму декоративних елементів, особливе співвідношення чорного та білого (часто 1:1), високу виконавську культуру, яскраво виражений нахил до декоративності.

Ключові слова: Р. Лісовський, обкладинка, книжкова графіка, композиція, мотив, необароко.

Мельник Оксана Ярославівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета "Львовская политехника"; Штець Виктор Алексеевич, старший преподаватель кафедры дизайна и основ архитектуры Национального университета "Львовская политехника"

Особенности графическо-композиционных решений в книжно-журнальной графике Р. Лисовского

Цель работы – раскрытие творческого метода украинского графика Р. Лисовского, выявление особенностей структурно-композиционных и образно-смысловых решений обложек, выполненных Р. Лисовским в разные периоды творчества. **Методология** исследования предполагает применение метода индукции для систематизации иллюстративного материала; для анализа произведений художника использовано искусствоведческие категории, а также практический опыт визуального, стилестического, морфологически-композиционного, геометрического и комплексного анализа. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о творчестве Р. Лисовского в сфере книжной графики; проявлении ключевых стилестических, образных и композиционных аспектов его обложек. **Выводы.** Источником вдохновения для Р. Лисовского было культурное русло необарокко, признаки которого имеются почти в каждой обложке художника. В то же время немалое количество обложек обозначено чертами экспрессионизма и конструктивизма, что синтетически сочетаются с традиционными национальными

мотивами. Чертами індивідуального почерка художника определено округлую (иногда угловатую) форму декоративных элементов, особое соотношение черного и белого (часто 1:1), высокую исполнительскую культуру, ярко выраженный наклон к декоративности.

Ключевые слова: Р. Лисовский, обложка, книжная графика, композиция, мотив, необарокко.

Mel'nyk Oksana. Ph.D., Associate Professor of the Design and Architecture Basics Department, Lviv Polytechnic National University; Shtets Viktor, Senior Lecturer of the Design and Architecture Basics Department, Lviv Polytechnic National University

Features of graphics and compositional decisions in the book-magazine cover of R. Lisovsky

The purpose of the article is the discovery of the creative method of the Ukrainian graphic artist R. Lisovsky, the manifestation of the peculiarities of structural-compositional and figurative content solutions of the covers made by R. Lisovsky in different periods of creativity. The **methodology** of the study involves the use of the method of induction to systematise the illustrative material; for the analysis of works of the artist used art criticism categories as well as practical experience of visual, stylistic, morphological-compositional, geometric and complex analysis. The **scientific novelty** of the work is to broaden the ideas of R. Lisovsky's work in the field of book graphics; revealing critical stylistic, figurative and composite aspects of its covers. **Conclusions.** It has been proved that the source of inspiration for R. Lisovsky was the cultural flow of the Neo-Baroque, whose features are found in almost every cover of the artist. At the same time, a considerable number of covers are marked by the elements of expressionism and constructivism, which synthetically combine with traditional national motifs. The features of the individual handwriting of the artist are defined by a rounded (sometimes angular) form of decorative elements, a particular ratio of black and white (often 1:1), a high graphic culture, a pronounced inclination to decorative.

Key words: R. Lisovsky, cover, book graphics, composition, motive, new baroque.

Актуальність теми дослідження. Художні пошуки в галузі оформлення друкованого слова були вагомим фактором на шляху формування нової парадигми української художньої культури ХХ століття. Її новітнім "національним" завданням органічно відповідає концепція Г. Нарбута та його "школи". Глибоке розуміння завдань графіки, комплексний підхід до оформлення книги, історичні і культурні джерела, до яких звертався Нарбут й елементи яких набували у його графічних роботах модерних рис та самобутнього трактування, кардинально змінили світогляд та стали дороговказом для цілого покоління художників-графіків. Серед таких – безпосередній учень Нарбута в Українській академії мистецтв Роберт Лісовський, чия творчість демонструє актуальність нововведень та значимість мистецької концепції вчителя у розвитку української книжкової графіки ХХ ст. Розуміння творчого методу Р. Лісовського розкриває принципи ознаки книжкової графіки нарбутівців та сприятиме сучасному її переосмисленню у проектній діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом ХХ ст. творчість Р. Лісовського ставала предметом наукового інтересу таких науковців як М. Голубець [2], В. Січинський [7], М. Антонович [1], В. Попович [5]. У коротких розвідках побіжно згадувались біографічні дані митця та акцентувалось на приналежності його до школи Нарбута. Спроба ширше охопити життєвий і творчих шлях художника належить Р. Яціву [6]. Питання мистецтвознавчого аналізу графічних творів розглядає О. Мельник [4]. Водночас актуальною залишається проблематика творчого методу митця та його графічно-композиційні пошуки в роботі з книжково-журнальною обкладинкою.

Метою дослідження є розкриття особливостей структурно-композиційних та образно-змістових вирішень обкладинок, виконаних Р. Лісовським у різні періоди творчості.

Виклад основного матеріалу. Серед багатогранного творчого доробку Р. Лісовського найбільш вагомим та цікавим є комплекс пам'яток у царині книжкової та газетно-журнальної графіки – обкладинки, графічні паспорти, віньєтки, заставки, шрифти. Водночас, ілюстративні цикли у творчості митця не зустрічаються. Причиною цього були як економічно-технічні умови, так і загальні мистецькі тенденції тієї доби, коли Лісовський починав свій творчий шлях. Найвагомішою ціллю видавців та художників була естетична привабливість саме обкладинки з метою зацікавити покупця, прискорити його ознайомлення з книгою [3, 7]. Школа, яку пройшов Р. Лісовський, забезпечила йому максимальне розуміння композиції книги. На прикладі новаторських творчих потуг Г. Нарбута він чітко усвідомив синтетичну природу книжкового видання, потребу в гармонійній цілісності його художнього оформлення. Розуміння Р. Лісовським природи плоского аркуша спонукало його до використання площинних графічних зображень, своєрідної орнаментальності, каліграфічності. Вимоги поліграфії спрямовують художника до економії лінії, форми та кольору. Взірці цілісності графічного образу Р. Лісовський знаходить у творах народного мистецтва, а також у виразній та багатій палітрі декоративних засобів українського бароко. Він часто вживав пишні візерунки та вензелі барокового походження, але при цьому застосовував сучасну пластичну мову та модерні композиційні схеми, організовуючи усі елементи графічного оформлення й шрифту в струнку архітектонічну цілісну споруду.

Робота над обкладинкою охоплює усі періоди творчої діяльності Р. Лісовського – київський (1910-1921 рр.), львівський (1922-1927 рр.), празький (1929-1945 рр.) та лондонський (1950 рр. – кінець 1970-х рр.). Стилистично обкладинки Р. Лісовського можна поділити на дві групи: необарокові "класичні" обкладинки та обкладинки, у пластичній мові яких ознаки модерну поєднані з прийомами експресіонізму чи конструктивізму. У найбільшій першій групі обкладинок Р. Лісовського переважає, диктована площинністю аркуша, статична композиція на основі віньєтного мотиву із симетричним центричним розташуванням елементів. Головну увагу митець приділяє ритмічному розташуванню чорних і білих плям, а також лінії, що, комбінуючись, вибудовують цілісний композиційно-виважений графічний образ. Часто всередині шрифтових та орнаментально-зображальних мотивів цієї групи робіт виникає експресивна динаміка та рух, який, однак, долається завдяки присутності майже невід'ємного атрибуту обкладинок нарбутівців – рами, чітка геометрія якої замикає білий простір та остаточно підкреслює двовимірність зображення. Цікаво, що й обриси віньєток, картушів, вінків, емблем та інших елементів обкладинок разом із шрифтом або самостійно вписуються на площині паперу у певну геометричну форму (прямокутник, перевернутий трикутник, овал), відтак загальний композиційний лад обкладинки залишається зрівноваженим та статичним.

Враховуючи особливості формально-композиційних вирішень обкладинок Р. Лісовського, структурувати їх можна наступним чином: I. Обкладинки із замкненою статичною композицією з вираженою вертикальною віссю симетрії та віньєтним мотивом у стилі необароко або з рисами експресіонізму. II. Обкладинки із замкненою статичною композицією з вертикальною віссю симетрії та сюжетною віньєтою. III. Обкладинки з відкритою асиметричною композицією із сюжетним мотивом реалістичного або експресивного трактування. IV. Обкладинки, основним композиційним елементом яких є орнаментальна (сюжетна) рама. V. Обкладинки із самостійною композиційною структурою та сюжетно-орнаментальним зображенням експресіоністичного, конструктивістського та необарокового характеру [4, 10].

Обкладинки першої, найбільшої групи, при типовій композиційній схемі, мають як досить статичне та "класичне" графічне наповнення, так і більш динамічне експресивне звучання. У стилістиці віньєток та картушів першої підгрупи переважають необарокові мотиви, натхненні українською графікою XVII–XVIII ст. та народною орнаментикою. За усієї стриманості, ці роботи вирізняються добірними пропорціями та вишуканими шрифтами, які, у синтезі із зображальними елементами, творять на площині цілісний пластичний символ. У двобарвній обкладинці книги О. Доценка "Літопис української революції" (Львів, 1923–1924) художник делікатно вводить барокові мотиви в центральну емблему із тризубом та в медальйони на кутах внутрішньої рами. Назва видання акцентована червоним кольором та подана у верхній частині композиції густим плетивом стилізованих під устав літер. Довершеності композиції додають пластичні акценти – червона лінія під іменем автора та маленькі трикутнички. Симетрична статична композиція використана в обкладинках "Господарського календаря" (Львів, 1926), альманахів "Молода Україна" (Львів, 1925) та "Українське мистецтво" (Львів, 1926). У двох перших композиція обкладинки розгортається, ідучи від форми віньєтного мотиву. Продовжують ряд робіт із статичною замкненою композицією обкладинки збірника "Памяти Симона Петлюри" (Прага, 1930), місячників "За єдність нації" (Лондон, 1955), "Визвольний шлях" (Лондон, 1954), "Сурмач" (Лондон, 1957). Широка рама ззовні та тонка всередині оточують лаконічну традиційну композицію – шрифтовий блок, підкреслений або розбитий віньєтним мотивом чи картушем із зображенням тризуба в оточенні лаврового та тернового вінків ("Збірник пам'яті Симона Петлюри"); вінка з дубового листя та динамічних завитків сувою ("Визвольний шлях"); козацького хреста та схрещених мечів у восьмигранній рамі ("Сурмач"). У графічному порталі місячника культури "Пробоем" (Прага, 1940) широка та тонка рами помінялись місцями, надавши внутрішньому полю обкладинки мажорного звучання. Цікавим є накладання назви часопису на спрощене лінійне зображення тризубу. Логотип, який при цьому утворюється, має сучасне символічне прочитання. Згодом подібний синтез шрифту і зображення Р. Лісовський використає в одній зі своїх останніх обкладинок до книги Б. Бори "Твердь і ніжність" (Лондон, 1972). Масивна хресто-подібна віньєтка має чітку вертикальну вісь симетрії, підкреслену зображенням меча. Назва книги, що пересікає меч, ніби ділить його на дві символічні композиції – нижню, із зображенням руків'я меча, лаконічні та чіткі геометричні форми якого символізують "твердь"; та верхню, де гостре лезо, оповите м'якими лініями волошок, дубового гілля та стрічки, втрачає агресію та ілюструє "ніжність". Завершує ряд робіт цієї групи серія обкладинок до "Календаря українця у В. Британії" (Лондон, 1954–1977), де використано підкреслену статичну композицію з вертикальною віссю симетрії та округлі плавні лінії віньєтки в оточенні важкої рами, двовимірний плоский рисунок яких нагадує паперову витинанку. Цікавим є те, що маючи близьку композиційну структуру та споріднений діапазон

виражальних засобів, кожна з цих двадцяти чотирьох обкладинок є самостійним та оригінальним твором із щораз новою формою та орнаментикою декоративної віньетки. Головним засобом художньої мови цієї серії є ошатний орнамент рослинного походження, гнучкі лінії якого засвідчують творче замилювання Р. Лісовського бароковим мистецтвом.

Експресивне звучання характерне для обкладинок другої підгрупи, зокрема, поезій П. Тичини "Соняшні кларнети" (Берлін–Київ, 1922). Композиційна ідея цієї обкладинки буде застосована в подальших творах досить часто та окреслить групу пам'яток зі статичною, симетричною будовою. Основна увага зосереджена на центральній частині композиції, де, оточена темно малиною рамою динамічна, гнучка калинова гілка разом з назвою, утворюють єдиний експресивний блок, рівний за пропорціями формату видання. Вишукана обкладинка до книги О. Блока "Дванадцять" (Львів, 1923) привертає увагу цікавою контрформою білого тла, яке ніби вплітається в динамічні вигини стилізованого листа, що разом з назвою та вигадливою цифрою "12" створюють ромбовидну емблему в оптичному центрі обкладинки. Експресивний характер має друкована в два кольори обкладинка для "Каталогу IV Виставки ГДУМ" (Львів, 1926). На перший погляд, тут важко вирізнити шрифт у назві від декоративних деталей, настільки близькою та органічною є їхня пластична мова. В орнаменті барокові елементи поєднані із геометризованими формами та трактовані цілком сучасно. Їх динамічні штрихи ніби вириваються із загального образу та повертаються, утримуючи цілісність такої рухливої композиції.

Другу групу складають обкладинки із замкненою статичною композицією, вертикальною віссю симетрії та сюжетною віньеткою, яка на площині обкладинки прочитується декоративною геральдичною емблемою. Площинність та декоративно-експресивна чітка лінія є основними засобами художньої мови цих образів. Вже перша обкладинка цього ряду до книги В. Бобинського "Ніч кохання" (Львів, 1923) має, попри стандартне композиційне розташування елементів, новаторське трактування. Художнє вирішення архітектурного мотиву та постави людських фігур ґрунтуються на образотворчій мові середньовічної візантійської мініатюри, хоч сам сюжет не має релігійного змісту. Експресивна лінія зображення знаходить відгук у динамічних вигинах декоративних деталей та у пластиці шрифту – діагональні штрихи рукописних літер мають таку ж форму, що й лінії трави на малюнку. В обкладинці до місячника культури "Говерля" (Хуст, 1939) візуальною домінантою є шрифт, однак композиційної довершеності вона набуває завдяки невеличкій віньетці із гірським мотивом, виконаній у техніці деревориту. Його графічні прийоми зумовили таке поєднання ліній та плям, при якому підкреслена площинність та емоційна забарвленість композиції трансформують зображення карпатського пейзажу в графічний лаконічний образ-символ з особливим ліричним настроєм. Зовсім інша мова у віньетці обкладинки до книги В. Кархута "Полум'яний вихор" (Прага, 1941). Розмірений штрих та чіткий абрис вищезгаданого деревориту тут замінено експресивною лінією та асиметричним "розірваним" контуром мальованої тушшю віньетки. Зображення замку на тлі захмареного неба, та крутого берега виконано лаконічно, із застосуванням лише лінії та плями. У композиції головна увага приділена пропорційному співвідношенню чорних та білих плям, їх ритмічному розташуванню, а також гнучкій лінії.

Обкладинки третьої групи представлені невеликою естетично-вартісною групою праць. Вони мають відкриту асиметричну композицію як із традиційними для Р. Лісовського пластичною мовою сюжетного мотиву та конструкцією й характером стилізованого "українізованого" шрифту, так і з більш динамічним експресивним трактуванням. В основному, це обкладинки створені після 1940 року, зокрема до книг Б. Кравціва "Під чужими зорями" (Берлін, 1941), І. Ірлявського "Брості" (Прага, 1942), М. Вереса "В чужинних приплавах" (Лондон, 1967), С. Фостуна "Над Галичем гримить" (Лондон, 1975). Усі вони мають відкриту композицію (рамковий мотив відсутній), вертикальна вісь симетрії зникає, натомість бачимо діагональну композицію з асиметричною типографікою, поданою під кутом до горизонталі. До конструктивістських прийомів творення образу вдається митець, оформлюючи обкладинку до книги "Вересень" І. Ірлявського (Прага, 1941). Єдина горизонталь цієї обкладинки – ім'я автора. Слово "вересень", почавшись з чітко виставленого ініціалу, поступово втрачає строгість побудови та "розгублює" літери, дозволяючи їм огорнути частину малюнка та злитись із зображенням. Динамічні урбаністичні мотиви, сильне перспективне скорочення, вібруюча форма дерева та ніби зафіксоване фотооб'єктивом зірване вітром стилізоване осіннє листя, створюють враження руху, неспокою, навіть, звуку.

В оформленні видань четвертої групи художник творить композицію, відштовхуючись від естетичної дії орнаментальної чи сюжетної рами. Барокові мотиви Р. Лісовський щедро вводить в складні орнаментальні рами типових обкладинок для видавництва "Новий час" (Львів, 1924), накладні "Червоної калини" (Львів–Київ, 1926, 1927) видань "Театральної бібліотеки" (Львів, 1924) тощо. В

обкладинці для "Нового часу" Лісовський створює раму із насиченого динамічного плетива стилізованого листя та округлих завитків сувою, залишивши в нижній частині композиції біле тло багатогранного картуша для видавничих текстів (із цим малюнком обкладинки вийшла велика серія серійних брошур з текстами п'єс). Шукаючи у спорідненість із мистецькими шуканнями іншого видатного українського графіка М. Бутовича, дослідник О. Федорук про цю обкладинку писав: "Художник віддав перевагу декору, згрупував шрифтові ініціалі у плані емоційної залежності від орнаментального оточення, вивів певні композиційні означення до емблематики, до стилізованих фрагментів архітектури..." [8, 21].

Наступна, п'ята група – це обкладинки із самостійною композиційною будовою і пластичною мовою у стилі необароко, експресіонізму та конструктивізму. Твори цієї групи є найцікавішими, оскільки їх стильова та композиційна структура є більш різноманітною та оригінальною. У побудові втрачається обов'язкова вісь симетрії, традиційні мотиви змінюються новими, експресивнішими графічними вирішеннями, пройнятими духом індивідуальної творчості. Фактично, майже кожну із цих обкладинок можна було б за композиційною організацією, віднести до однієї з чотирьох попередніх груп, однак, притаманна роботам художника графічна естетика набуває в них більш натхненного та оригінального звучання. Складніші формальні пошуки дещо змінюють пластичну мову цих обкладинок, однак висока культура виконання, логіка побудови шрифтів та вишукана довершеність графіки залишається незмінною. Однією з найбільш довершених, у композиційному плані, є двобарвна обкладинка до книги П. Бенуа "Шлях велетнів" (Львів, 1923). Звичний для Р. Лісовського орнаментальний мотив "...поступається певній образотворчій фабулі, специфіка якої "вирахована" змістом книги" [6, 12]. Експресивна лінія моделює округлі форми хвиль внизу кам'яного провалля та відлунує в динамічних обрисах, скупчених на небі хмар. Монументальна скеля темною аркою пересікає світлу пляму води та неба. Важкою ходою по кам'яному мосту крокують згорблені постаті. Їх чорний силует ніби повторюється в обрисах кружляючих над ними хижих птахів, додаючи композиції напруги та загального тривожного звучання. Оригінальна та незвична обкладинка до повісті М. Ренара та А. Жана "Боротьба з трупом" (Львів, 1926). Верхню чверть композиції займає заголовок, який, частково перейшовши у виворотку та втративши опорну лінію, повторив вигин малюнка. Основний образотворчий мотив обкладинки – гротескове обличчя-маска, ритмічний повтор якого посилює психологічний вплив на глядача, а ретельність графічної проробки його рис межує із лаконізмом. Цю обкладинку В. Січинський вважав за найбільше творче досягнення Р. Лісовського [7, 96]. Попри те, що п'ята група праць має більш новаторську й креативну композиційно-образну структуру та різноманітну графічну гру пластичної мови, жодна із обкладинок не випадає із загального контексту творчої програми Р. Лісовського.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше комплексно досліджено книжково-журнальну обкладинку Р. Лісовського різних періодів творчості, здійснено графічно-композиційний аналіз цих робіт та виявлено риси індивідуального почерку митця.

Висновки. Модерністична інтерпретація національно-романтичних мотивів стабільно пронизує увесь графічний доробок митця, а стильові "коливання" у бік експресіонізму чи конструктивізму були найбільш характерними для обкладинок 1920–1940-х років (львівського та празького періодів творчої діяльності Р. Лісовського). Саме у ці роки художник створив найкращі свої твори які, навіть попри часто стандартну композицію, набувають різноманітного образно-пластичного звучання завдяки експресивній графіці рослинних мотивів, динамічній кутастій орнаментиці та психологічній виразності антропоморфних образів. Обкладинки лондонського періоду стилістично є більш прогнозовані і, вирішені у необароковому стилі, демонструють, у першу чергу, відшліфованість та технічну досконалість графіки Р. Лісовського. Експресія орнаментів та сюжетних мотивів, притаманна раннім роботам художника, змінюється у лондонських обкладинках статичною "традиційною" декоративністю. Рисами індивідуального почерку митця є округла (іноді кутасти) форма декоративних елементів, особливе співвідношення чорного та білого (часто 1:1), висока виконавська культура, яскраво виражений нахил до декоративності.

Література

1. Антонович М. Роберт Лісовський / М. Антонович // Самостійна думка. – 1935. – №36. – С. 353–355.
2. Голубець М. Роберт Лісовський / М. Голубець // Українське мистецтво. – 1926. – №2. – С.33–38.
3. Лагутенко О. Українська книжкова та журнальна обкладинка / О. Лагутенко. – К.: Політехніка, 2005. – 154 с.
4. Мельник О. Книжкова графіка Роберта Лісовського в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / О. Мельник. – Львів : ЛНАМ, 2009. 20 с.

5. Попович В. Роберт Лісовський (1893 – 1982) / В. Попович // Нотатки з мистецтва. – 1984. – №24. – С.27–36.
6. Роберт Лісовський. Каталог виставки творів, присв. 100-річчю з дня народження художника / [авт. – упоряд. Р. Яців]. – Львів, Ін-т. народ. АН України, 1993. – 32 с
7. Січинський В. Книжна графіка Роберта Лісовського / В. Січинський // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 2. – С. 91–96.
8. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – Вид. М. П. Коця, Київ ; Нью-Йорк, 2002. – 431 с.

References

1. Antonovych M. (1935). Robert Lisovskiy. Samostijna dumka, 36, 353-355 [in Ukrainian].
2. Gholubecj M. (1926). Robert Lisovskiy. Ukrajinsjke mystectvo, 2, 33-38 [in Ukrainian].
3. Laghutenko O. (2005). Ukrainian book and magazine cover. Kyjiv: Politekhnik. [in Ukrainian].
4. Meljnyk O. (2009). Robert L. Lisovsky's book graphic in the context of the development of the Ukrainian fine art of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].
5. Popovych V. (1984). Robert Lisovskiy (1893 – 1982). Notatky z mystectva. 24, 27-36 [in Ukrainian].
6. Robert Lisovskiy. Catalog of works of art, fssigned 100th anniversary of the artist's birthday Ljviv. (1993). Lviv: In-t. narod. AN Ukrajiny. [in Ukrainian].
7. Sichynskij V. (1927). Robert L. Lisovsky's book schedul. Bibliologhichni visti. 2, 91-96. [in Ukrainian].
8. Fedoruk O. (2002). Mykola Butovych. Life and creativity. Vyd. M. P. Kocja, Kyjiv-Njju-Jork.

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 793. 38 (4-11) "18"

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв
24caratsofart@gmail.com

СОМАТИЧНІ ПРАКТИКИ У СУЧАСНІЙ БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – аналіз формування та розвитку соматичних практик у контексті сучасної бальної хореографії. **Методи дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Використані такі методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено аналіз історичного розвитку соматичних практик у США та досліджено їх зв'язок з сучасними та бальними танцями; розглянуто та проаналізовано головні аспекти провідних практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, DanceKinesis та TangoKinesis) у контексті методики викладання хореографічних дисциплін для студентів бальної хореографії та підвищення кваліфікаційного рівня викладачів бальних танців, професійних танцюристів; виявлено доцільність застосування соматичних методик, технік і тренінгів у навчанні та професійній діяльності в бальній хореографії. **Висновки.** У результаті проведеного аналізу формування та розвитку соматичних практик (кінетики, кінестетики, ідеокінезу та ін.) у контексті сучасної бальної хореографії доведено, що переваги соматичних практик посприяли їх масовій популяризації в освітньому на науковому аспектах хореографічного мистецтва загалом та бальної хореографії зокрема; методики і техніки мислення і рухів тіла, розроблені для вивчення бальних танців, сприяють засвоєнню навичок розвитку танцю з природних рухів тіла, відчуття музики і ритму, розподілення музичного супроводу у часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху; використання соматичних практик у процесі діяльності професійних танцюристів сприяє формуванню кінестетичного усвідомлення задля втілення високого художнього рівня виконання бальних танців. Використання соматичних практик у процесі навчання бальним танцям та професійній діяльності вітчизняних хореографів посприяє формуванню нового покоління танцюристів, підвищенню рівня технічного виконання та артистизму.

Ключові слова: соматичні практики, бальна хореографія, танець, кінестетичні відчуття.

Павлюк Татьяна Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств

Соматические практики в современной бальной хореографии

Цель статьи – анализ формирования и развития соматических практик в контексте современной бальной хореографии. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма.

5. Попович В. Роберт Лісовський (1893 – 1982) / В. Попович // Нотатки з мистецтва. – 1984. – №24. – С.27–36.
6. Роберт Лісовський. Каталог виставки творів, присв. 100-річчю з дня народження художника / [авт. – упоряд. Р. Яців]. – Львів, Ін-т. народ. АН України, 1993. – 32 с
7. Січинський В. Книжна графіка Роберта Лісовського / В. Січинський // Бібліологічні вісті. – 1927. – № 2. – С. 91–96.
8. Федорук О. Микола Бутович. Життя і творчість / О. Федорук. – Вид. М. П. Коця, Київ ; Нью-Йорк, 2002. – 431 с.

References

1. Antonovych M. (1935). Robert Lisovskiy. Samostijna dumka, 36, 353-355 [in Ukrainian].
2. Gholubecj M. (1926). Robert Lisovskiy. Ukrajinsjke mystectvo, 2, 33-38 [in Ukrainian].
3. Laghutenko O. (2005). Ukrainian book and magazine cover. Kyjiv: Politekhnik. [in Ukrainian].
4. Meljnyk O. (2009). Robert L. Lisovsky's book graphic in the context of the development of the Ukrainian fine art of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].
5. Popovych V. (1984). Robert Lisovskiy (1893 – 1982). Notatky z mystectva. 24, 27-36 [in Ukrainian].
6. Robert Lisovskiy. Catalog of works of art, fssigned 100th anniversary of the artist's birthday Ljviv. (1993). Lviv: In-t. narod. AN Ukrajiny. [in Ukrainian].
7. Sichynskij V. (1927). Robert L. Lisovsky's book schedul. Bibliologhichni visti. 2, 91-96. [in Ukrainian].
8. Fedoruk O. (2002). Mykola Butovych. Life and creativity. Vyd. M. P. Kocja, Kyjiv-Njju-Jork.

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 793. 38 (4-11) "18"

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв
24caratsofart@gmail.com

СОМАТИЧНІ ПРАКТИКИ У СУЧАСНІЙ БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – аналіз формування та розвитку соматичних практик у контексті сучасної бальної хореографії. **Методи дослідження** становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Використані такі методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено аналіз історичного розвитку соматичних практик у США та досліджено їх зв'язок з сучасними та бальними танцями; розглянуто та проаналізовано головні аспекти провідних практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, DanceKinesis та TangoKinesis) у контексті методики викладання хореографічних дисциплін для студентів бальної хореографії та підвищення кваліфікаційного рівня викладачів бальних танців, професійних танцюристів; виявлено доцільність застосування соматичних методик, технік і тренінгів у навчанні та професійній діяльності в бальній хореографії. **Висновки.** У результаті проведеного аналізу формування та розвитку соматичних практик (кінетики, кінестетики, ідеокінезу та ін.) у контексті сучасної бальної хореографії доведено, що переваги соматичних практик посприяли їх масовій популяризації в освітньому на науковому аспектах хореографічного мистецтва загалом та бальної хореографії зокрема; методики і техніки мислення і рухів тіла, розроблені для вивчення бальних танців, сприяють засвоєнню навичок розвитку танцю з природних рухів тіла, відчуття музики і ритму, розподілення музичного супроводу у часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху; використання соматичних практик у процесі діяльності професійних танцюристів сприяє формуванню кінестетичного усвідомлення задля втілення високого художнього рівня виконання бальних танців. Використання соматичних практик у процесі навчання бальним танцям та професійній діяльності вітчизняних хореографів посприяє формуванню нового покоління танцюристів, підвищенню рівня технічного виконання та артистизму.

Ключові слова: соматичні практики, бальна хореографія, танець, кінестетичні відчуття.

Павлюк Татьяна Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств

Соматические практики в современной бальной хореографии

Цель статьи – анализ формирования и развития соматических практик в контексте современной бальной хореографии. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма.

Использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведен анализ исторического развития соматических практик в США и исследована их связь с современными и бальными танцами; рассмотрены и проанализированы основные аспекты ведущих практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, DanceKinesis и TangoKinesis) в контексте методики преподавания хореографических дисциплин для студентов бальной хореографии, повышения квалификационного уровня преподавателей бальных танцев и профессиональных танцоров; выявлено целесообразность применения соматических методик, техник и тренингов в обучении и профессиональной деятельности в бальной хореографии. **Выводы.** Вследствие проведенного анализа формирования и развития соматических практик (кинетики, кинестетики, идеокинезу и др.) в контексте современной бальной хореографии доказано, что преимущества соматических практик способствовали их массовой популяризации в образовательном та научном аспектах хореографического искусства в целом и бальной хореографии в частности; методики и техники мышления и движений тела, разработанные для изучения бальных танцев, способствуют усвоению навыков развития танца из природных движений тела, ощущения музыки и ритма, распределения музыкального сопровождения во времени и пространстве для осмысления процесса безупречного движения; использование соматических практик в процессе деятельности профессиональных танцоров способствует формированию кинестетического осознания для воплощения высокого художественного уровня исполнения бальных танцев. Использование соматических практик в процессе обучения бальным танцам и профессиональной деятельности отечественных хореографов способствует формированию нового поколения танцоров, повышению уровня технического исполнения и артистизма.

Ключевые слова: соматические практики, бальная хореография, танец, кинестетические ощущения.

Pavlyuk Tetiana, Candidate of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts

Somatic practices within modern ballroom choreography

The purpose of the article is to analyse the formation and development of somatic practices in the context of modern ballroom choreography. Methodology. The **methods of research** are an organic set of basic principles of analysis: objectivity, historicism, multifactor, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the following methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical- analytical. **Scientific novelty.** The analysis of the historical development of somatic practices in the USA was conducted, and their connection with modern and ballroom dances was explored; The main aspects of leading practices (Kinetic Awareness, Alexander Technique, DanceKinesis and TangoKinesis) are considered and analyzed in the context of the methodology of teaching choreographic disciplines for ballroom choreography students, improving the skills of ballroom dance teachers and professional dancers; the expediency of using somatic techniques, techniques and training in the field of study and professional activity in ballroom choreography was found. **Conclusions.** As a result of the analysis of the formation and development of somatic practices (kinetics, kinesthetics, ideokinez, etc.) in the context of modern ballroom choreography, it has been proved that: the benefits of somatic practices contributed to their massive popularization in the educational field on the scientific aspects of choreographic art in general and ballroom choreography in particular; techniques and techniques of thinking and body movements designed to study ballroom dances contribute to the acquisition of dance skills from natural body movements, the sensation of music and rhythm, the distribution of musical accompaniment in time and space to comprehend the process of impeccable movement; the use of somatic practices in the process of professional dancers contributes to the formation of kinesthetic awareness in order to implement a high artistic level of performance of ballroom dancing. In our opinion, the use of somatic practices in the training of ballroom dances and the professional activities of domestic choreographers will contribute to the formation of a new generation of dancers, raising the level of technical performance and artistry.

Key words: somatic practices, ballroom choreography, dance, kinesthetic sensations.

Актуальність теми дослідження. Кінетичні та кінестетичні танцювальні методики і тренінги, які виникли на основі розвитку сучасного танцю в США у другій половині XX ст., наразі широко використовуються і у процесі підготовки та підвищення кваліфікаційного рівня професійних виконавців бальних танців у багатьох країнах. Інноваційні соматичні практики, що акцентуються на осмисленні та реалізації танцюристами потенціалу у високомайстерних, навмисних, цілеспрямованих, змістовних та водночас природних рухах, спрямовані поліпшити продуктивність, динаміку та художній рівень виступів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення теми доцільності використання соматичних практик у процесі навчання бальним танцям та професійної діяльності вітчизняних хореографів, з метою формуванню нового покоління танцюристів, підвищенню рівня технічного виконання та артистизму.

Мета статті – аналіз формування та розвитку соматичних практик у контексті сучасної бальної хореографії.

Аналіз публікацій. Проблеми руху, як надзвичайно важливого, проте часто недооціненого та проігнорованого у деяких аспектах, елементу виконання у бальних танцях, на сучасному етапі знаходяться у полі зору багатьох зарубіжних науковців, у контексті дослідження впливу соматичних практик на діяльність танцюристів. Проте, на жаль, вітчизняні науковці присвятили вивченню даної

проблеми недостатньо уваги, а відтак тема і досі лишається мало вивченою – окремі аспекти соматички оглядово висвітлюють або побіжно згадують у публікаціях В. Клапчук, О. Присяжнук та К. Валівача ("Вплив спортивних бальних танців на рівень фізичного здоров'я підлітків середнього шкільного віку", 2012 р.), у контексті розробки для підлітків комплексу бальної хореографії з метою застосування для підвищення рівня соматичного здоров'я на заняттях спортивними бальними танцями; Н. Терещенко ("Бальні танці як спортивно-естетична діяльність та педагогічний процес", 2017 р.), визначаючи підхід до розуміння бального танцю як складної педагогічної діяльності, що поєднує риси спорту і мистецтва та ін. Тему доцільності впровадження соматичного навчання у професійну підготовку хореографа підіймає Н. Чілікіна ("Проблематика сучасної хореографічної освіти", 2015 р.), досліджуючи становлення науки хорології та розширення її сфери за рахунок інших наукових галузей. Відтак, проведений історіографічний аналіз засвідчує необхідність проведення мистецтвознавчого дослідження процесу формування та розвитку соматичних практик, кінетичних та кінестетичних танцювальних методик і тренінгів, у контексті сучасної бальної хореографії.

Виклад основного матеріалу. Танець (від давньонім. *danson* – розтягувати та санскрит. *tap* – напруга) як виконавське мистецтво будується на зміні м'язової напруги, завдяки якій виконавці виражають власну естетичну чуттєвість, пов'язаний з кінестетичними, емоційними та духовними аспектами людини. Відтак, в основі навчання та професійної діяльності танцюристів закладено вдосконалення м'язового зусилля – його ступінь, чуттєвість, точність, витонченість тощо, основою якого є техніка. Традиційно, різноманітні танцювальні техніки розвивалися на основі стилістичних переваг їх винахідників, проте на сучасному етапі, світова тенденція навчання перевищує межі формування танцюриста відповідно до стилю танців або певного набору нервово-м'язових структур. Замість того, щоб "правильно" виглядати при "правильному" виконанні рухів, танцюрист має навчитися рухатися від втіленого джерела, лишаючись повністю сприйнятливим та реагувати безпосередньо у момент руху. Подібні тенденції навчання звільняють від дотримання шаблонів або жорстких обмежень, сприяючи взаємодії думки, відчуття та дії. Поява соматичних методик та тренінгів у хореографічній практиці та освіті сприяє розвитку тенденції пошуку вільних, автономних способів рухатися [2, 39–58].

Головною метою соматички є підвищення якості рухів, стану тіла та образу життя. Переваги соматичних практик посприяли їх масовій популяризації в освітньому на науковому аспектах хореографічної діяльності. Варто зазначити, що до 70-х рр. XX ст. більшість танцюристів не включали методи соматичної практики у якість додаткового навчання, проте на сучасному етапі її включено у навчальні програми багатьох вищих мистецьких навчальних закладів, коледжів, шкіл та студій танцю у Північній Америці, Західній Європі та країнах Азіатсько-Тихоокеанського регіону.

Виникнення соматички, так званої терапії тіла, інтеграції тіла та розуму, осмислення рухів та їх утворення [3, 119–127], на думку багатьох вчених базується на філософському повстанні проти картезіанського дуалізму [8, 198]. Європейські піонери соматички Ф. Дельсар, Е. Жак-Делакроз та Б. Менсендик прагнули замінити звичну ідеологію жорсткої фізичної підготовки більш природним підходом, який заснований на прослуховуванні тілесних сигналів, які виникають при диханні, торканні або рухах. У 1976 р., Т. Ханна, відомий американський науковець, спеціаліст з методу М. Фельденкрайза, засновник Інституту соматичних досліджень, винайшов термін "соматика", що означає "тіло в його цілісності", який дав назву науковій галузі, що вивчає людське тіло та рухи, а також створив власну методику. За Т. Ханною, соматика вчить відчувати та осмислювати тіло зсередини. Соматика (від грец. *σῶμα* – тіло) – галузь знань, яка вивчає "соми", а саме тіла з позиції їх зовнішнього сприйняття (від першої особи), проте, є не лише сприйняттям живого тіла від першої особи, а його регуляцією від першої особи. Відтак, "сома" – єдність сенсомоторних функцій – свідомих, довільних функцій, засвоєних шляхом навчання та невивчених і мимовільних, які можуть бути включені до "вольової" системи шляхом вибіркового застосування свідомості, з метою виділення невивченої функції та навчання їй, шляхом включення цієї функції до процесу свідомої роботи сенсомоторної системи [7, 27].

У контексті впровадження соматички у хореографічні практики, величезну роль відіграла діяльність М. Майерс, яка на думку М. Едді "посприяла народженню науки і соматички танцю" [4, 9] – у 1980-х рр. нею були проведені майстер-класи з тілесної терапії під час Американського танцювального фестивалю в університеті Дюка, які надихнули багатьох провідних хореографів та викладачів танців, членів Міжнародної асоціації танцювальної науки та медицини і професійного танцювального товариства до наукової розробки соматичного навчання у контексті хореографічного мистецтва.

На думку М. Манджоні, існує історичний зв'язок між появою сучасного танцю та розвитком соматичних теорій і практик, оскільки щільно пов'язані – з'явилися одночасно і є формами тіла, які цінують всю людську істоту. Більше того, засновники сучасного танцювального руху – Ф. Дельсар, Е. Жак-Далькроз, Р. Лабан, А. Дункан та М. Вігман зробили вагомий внесок у формування, а їх

послідовники – відомі американські танцюристи другої половини ХХ ст., розробили власні соматичні методики і тренінги, що посприяло розвитку даної галузі у хореографії [10, 27].

Так, наприклад, курс "Кінетична обізнаність" А. Халпрін, заснований на власному способі танцюристичного створення рухів, посприяв розумінню меж тіла та реакцій, які організм робить, коли відбувається ініціація [12, 53]. За її словами, осмислення свого кінестетичного почуття має "особливий сенс для осмислення власного руху і співпереживання з іншими" [6, 33]. Створені нею групові вправи "Рухові ритуали", визначають спосіб переміщення тіл танцюристів у просторі та часі, а моделі рухів засновані на динамічних якостях, таких як качання, падіння, ходьба, біг, плазування, стрибки та різноманітні способи переміщення ваги. Програма "Планетарний танок" спрямована на концентрації рухів кожної частини тіла, "віддавши його та зібравши" для переміщення у цілому.

Незалежний американський хореограф Н. Торф, яка стала відомою у 1970-х рр. завдяки виконанню мінімалістських танців та досліджень у сфері контактної імпровізації, розробила методику нервово-м'язової перепідготовки, яка включала репатріацію та реорганізацію тіла з метою концентрації уваги на творчій роботі на лікуванні від хронічних травм.

Дослідницею терапії та анатомії, аналітиком Інституту руху Лаван – Б.Б. Коен, було розроблено різноманітні танцювальні стилі, танцювальну терапію та методику руху і свідомості "Body-Mind Centering", яка посприяла розвитку подальших наукових розробок у галузі рухів, танцю, йоги, психотерапії тіла тощо.

Е. Саммерс було розроблено "Kinetic Awareness" – соматичну практику, яка сприяє дослідженню та розвитку унікальних здібностей рухатися, а також свідомого вибору фізичного добробуту, відповідно до якої, пропріоцепція (від лат. *proprius* – власний та *receptor* – приймаючий) – м'язове відчуття, відчуття положення частин власного тіла відносно один одного у просторі, тобто прослуховування сигналів власного тіла – ключова дія у стані руху та спокою. Дана практика розподілена на 5-ть етапів – від повільного, обережного руху однієї частини тіла, до більш складної координації швидкості, напруги та рівнів взаємодії. Варто зазначити, що "Kinetic Awareness" з часом стала головною танцювальною технікою компанії "Elaine Summers Dance & Film Co." та протягом останніх десятиліть є темою досліджень та розробок багатьох професійних хореографів, науковців та викладачів центру "Kinetic Awareness", а також основою навчальних програм департаментів танцю у вищих мистецьких навчальних закладах США та Європи [9].

Відомими є також і методики С. Фрейлі з танців глибинного руху; "Continuum Movement" Е. Конрад (соматичний експериментальний метод свідомого вивчення себе як частини біологічного й планетарного процесу); "Skinner Releasing Technique" Д. Скінера (використання природного положення тіла у неструктурованих, імпровізаційних рухах на основі образів, голосу, мови та музики у якості творчих стимулів) та ін.

Подальші розробки різноманітних методик використання соматичної свідомості у рухах (акторська майстерність, бойові мистецтва, фізичні вправи, фізіотерапія і танець), завдяки різноманітності тілесних, творчих та наукових професій посприяли формуванню міждисциплінарного характеру соматичної освіти.

У контексті танцю, соматичні практики сприяють отриманню хореографам можливості осмислити власні рухи, стати більш стійкими до навантажень, посилює якість виступів та допомагає виконавцям уникнути травмування, або швидко відновитися після них.

Подібний взаємообмін між хореографічною та соматичною практикою є безумовним та беззаперечним. Найвідоміші винахідники новітніх методик навчання танцю та тренінгів – Е. Вейхон (Ideokinesis) та Д. Скенлон (Alexander Technique) інтегрують соматичні дослідження у свою методику; С. Карцкаг також використовує Alexander Technique у власному оригінальному методі викладання хореографії і танцю; Т. Браун, активна поборниця методу контактної імпровізації (техніки, в якій збереження партнерами фізичного контакту дозволяє досліджувати та працювати з тілом в усіх аспектах рухів), засновниця одного з провідних колективів сучасного танцю – "Компанія Тріші Браун", під час тренінгів застосовувала методику Alexander Technique та Kinetic Awareness, розроблену Е. Саммерс.

У бальному танці величезне значення має контакт між партнерами. Більша частина відчуттів танцюристів з'являється через контакт – імпульс та зрушення ваги, тобто відчуття які також можна назвати кінестетичним усвідомленням. Танцювальна пара, як протиставлення двом окремим людям, які мають власну свободу та волю – це творча одиниця (окремі разом), зі спільним центром між ними, створивши який вони можуть відчувати зрушення ваги разом та рухатися єдиним імпульсним шляхом, який сприяє втіленню високого художнього рівня виконання бальних танців.

Елементи партнерства поєднуються для створення ефекту гештальта – погляд, дотик, зрушення ваги, імпульс та кінестетичне усвідомлення взаємодіють у відносинах між лідером та послідовником, як безумовне свідчення того, що хороший лідер є хорошим послідовником і створюють ідеальне танцювальне

партнерство, у якому танцюристи перебувають разом ("буття") і привносять своє "цілісне я" у єдиний танцювальний досвід. Поняття "буття" у даному випадку включає фізичний рівень і організацію, психічний стан та осмислення, а також взаємодію цих процесів з безпосереднім ментальним, географічним та емоційним середовищем; "цілісне я" – це досвід на танцювальному майданчику і поза ним, інтелект, емоції, індивідуальність тощо. Подібний підхід до партнерства, у контексті покращення емоційного та духовного зростання, орієнтованого на повноцінне та високопрофесійне творче вираження, відображає осмислення самовдосконалення, яке стало важливою частиною хореографічної культури на сучасному етапі.

Використання соматичних практик наразі є найбільш ефективним засобом досягнення індивідуального зростання та розвитку, а також підвищення якостей контакту між танцювальною парою. Наприклад, Alexander Technique – порівняно проста і практична методика, спрямована на покращення та зручності пересування, балансу, підтримки, гнучкості та координації, яка підвищує продуктивність, а відтак, формує важливі навички для виконання бальних танців. Ця техніка покращує та підвищує кінестетичну чутливість, пропонуючи виконавцю оволодіти живим і природним, а не жорстким контролем, завдяки якому використання частин тіла покращується шляхом покращення використання усього тіла; танцюристи отримують можливість рухатися з більшою легкістю та рівновагою, незалежно від стилів руху.

До трьох основних етапів координації навчання (з 29), які були розроблені австралійським актором Ф.М. Александером (F.M. Alexander) належать: "The Beginnings of Means-Whereby" (початок засобів за допомогою яких), "The Beginnings of Inhibition" (початок гальмування) та "Beginning to Explore Direction" (початок вивчення напрямку) [11, 24–38]. Перший етап пробуджує кінестетичний імпульс, другий – позначає його дію, а третій – задає напрямок.

Під час етапу "The Beginnings of Means-Whereby" танцюристи звертають увагу на власне "Я" під час руху, тобто при виконанні або вивченні рухів сам процес має пріоритет над кінцевим результатом. Концентрація танцюристів на усвідомленні змінних відношень тіла в русі, а не лише на кроках та позиціях, сприяє звільненню самих рухів.

"The Beginnings of Inhibition" – процес, який сприяє легким, природним рухам. Використовуючи гальмування, танцюристи вчаться розрізняти звичні, невідомі рухи та осмислюють робити їх чи ні. Даний етап дозволяє сконцентрувати увагу "рухомому Я", не втручаючись у невідомі закони координації, а також відновити кінестетичне відчуття, якщо воно було зменшено через втому під час репетиційного процесу.

Заключним етапом підготовки є "Beginning to Explore Direction", який дозволяє стати повністю зовнішньо виразними, чітко виконувати намічені рухи. Танцюристи чудово знають напрям власної архітектури тіла, мають сформовану глибоку кінестетичну оцінку внутрішніх напрямків рухів та орієнтацію – зв'язок з простором, як потужне середовище, в якому можна танцювати.

На сучасному етапі Alexander Technique у підготовці танцюристів представлена багатьма курсами у навчальній програмі вищих мистецьких навчальних закладів на міжнародному рівні (наприклад, у Бостонській консерваторії музики і танцю, департаменті театру та танцю університету Калорадо, департаментах танцю в університетах Іллінойса, Вісконсіна та деяких коледжах), а окремі з них є невідомою частиною вимог до ступеня Бакалавр (Bachelor of Dance) та Магістр (Master's of Dance).

Всесвітньо відомими програмами атестації вчителів бальних танців та навчання студентів-хореографів у багатьох провідних вищих мистецьких навчальних закладах США є також "DanceKinesis" та "TangoKinesis" розроблені П. С. Томасом (Perrell St Thomass) – членом Національної асоціації вчителів танців Америки (National Dance Teachers Association of America (NDTA) [1], які засновані на кінезіології – вивченні м'язових рухів у часі та просторі.

Програма "Dance Kinesis: the missing dimension in Ballroom and Latin dance", яка складається з 17-ти тематичних підрозділів та вправ для початківців (триває до 18-ти місяців з розрахунку 2–3 рази на тиждень) і 8-ми курсів для професійних танцюристів (8–10 місяців), заснована на поєднанні бального, латинського, класичного та бродвейського джазового танцю.

П. С. Томас підкреслює, що танець – це не вираження запропонованих схем кроків та фігур, а форма природного руху, заданого певним ритмом, часом та стилем. Особливістю програми мислення та рухів тіла, спеціально розробленої для вивчення бальних і латинських танців, є сприяння засвоєнню навичок розвитку танцю з природних рухів тіла. Варто зазначити, що декілька курсів програми безпосередньо спрямовані на вироблення навичок слухати музику і розуміти ритми, розподіляти музику у часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху [5].

Програма "TangoKinesis: The Missing Dimension in Dancing Tango" заснована на автентичному стилі танго "Nacional Acedemia de Tango", "Escuela de Tango Argentina" та елементів тренінгу "Dance Kinesis".

Наразі програма "Dance Kinesis" викладається також і у форматі семінарських та групових занять по всьому світу, що безумовно є свідченням популяризації залучення соматичних практик у бальну хореографію.

Наукова новизна. Проведено аналіз історичного розвитку соматичних практик у США та досліджено їх зв'язок з сучасними та бальними танцями; розглянуто та проаналізовано головні аспекти провідних практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, DanceKinesis та TangoKinesis) у контексті методики викладання хореографічних дисциплін для студентів бальної хореографії та підвищення кваліфікаційного рівня викладачів бальних танців, професійних танцюристів; виявлено доцільність застосування соматичних методик, технік і тренінгів у навчанні та професійній діяльності в бальній хореографії.

Висновки. Внаслідок проведеного аналізу формування та розвитку соматичних практик (кінетики, кінестетики, ідеокінезу та ін.) у контексті сучасної бальної хореографії, доведено, що переваги соматичних практик посприяли їх масовій популяризації в освітньому на науковому аспектах хореографічного мистецтва загалом та бальної хореографії зокрема; методики і техніки мислення і рухів тіла, розроблені для вивчення бальних танців, сприяють засвоєнню навичок розвитку танцю з природних рухів тіла, відчуття музики і ритму, розподілення музичного супроводу у часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху; використання соматичних практик у процесі діяльності професійних танцюристів сприяє формуванню кінестетичного усвідомлення задля втілення високого художнього рівня виконання бальних танців. На нашу думку, використання соматичних практик у процесі навчання бальним танцям та професійній діяльності вітчизняних хореографів посприяє формуванню нового покоління танцюристів, підвищенню рівня технічного виконання та артистизму.

Література

1. All Members Directory. National Dance Teachers Association of America (NDTA). URL : <http://www.nationaldanceteachers.org>.
2. Batson G. Stretching technique: A somatic learning model. Training purposively. Impulse. 1994. № 2. pp. 39–58.
3. Eddy M. Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs. Journal of Dance Education. 2002. № 2. pp. 119–127.
4. Eddy M. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. Journal of Dance and Somatic Practices. 2009. Vol. 1. № 1. pp. 5–27.
5. FAQ. Dance Kinesis : веб-сайт. URL : <https://www.dancekinesis.com>.
6. Halprin A. Moving Toward Life : Five Decades of Transformational Dance. Middletown : Wesleyan University Press, 1995. 274 pp.
7. Hanna T. Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking. New York: Holt Reinhart; 1970. 308 pp.
8. Hanna T. The Body of Life. New York: Alfred A.e Knopf, Inc., 1980. 193 p.
9. Kinetic Awareness. Encyclopedia. Nation Master. URL : <http://www.statemaster.com>.
10. Mangione M. The origins and evolution of somatics interviews with five significant contributors to the field. Doctoral dissertation. Columbus, Ohio : The Ohio State University, 1993. 321 pp.
11. Richmond P. The Alexander Technique and dance training. Impulse. 1994. № 2. pp. 24–38.
12. Ross J. Anna Halprin: Experience as Dance. Berkeley : University of California Press, 2007. 445 pp.

References

1. All Members Directory. National Dance Teachers Association of America (NDTA). Retrieved from : <http://www.nationaldanceteachers.org> [in English].
2. Batson, G. (1994). Stretching technique: A somatic learning model. Training purposively. Impulse, 2, 39–58 [in English].
3. Eddy, M. (2002). Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs. Journal of Dance Education, 2, 119–127 [in English].
4. Eddy, M. (2009). A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. Journal of Dance and Somatic Practices, 1. 5–27 [in English].
5. FAQ. Dance Kinesis. Retrieved from : <https://www.dancekinesis.com> [in English].
6. Halprin, A. (1995). Moving Toward Life : Five Decades of Transformational Dance. Middletown : Wesleyan University Press [in English].
7. Hanna, T. (1970). Bodies in Revolt : A Primer in Somatic Thinking. New York : Holt Reinhart [in English].
8. Hanna, T. (1980). The Body of Life. New York: Alfred A.e Knopf, Inc. [in English].
9. Kinetic Awareness. Encyclopedia. Nation Master. Retrieved from : <http://www.statemaster.com> [in English].
10. Mangione, M. (1993). The origins and evolution of somatics interviews with five significant contributors to the field. Doctoral dissertation. Columbus, Ohio : The Ohio State University [in English].
11. Richmond, P. (1994). The Alexander Technique and dance training. Impulse, 2, 24–38 [in English].
12. Ross, J. Anna Halprin : Experience as Dance. Berkeley : University of California Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2018 р.

УДК 784.75 : 782

Попова Алла Борисівна
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ "Київський університет культури";
Войченко Ольга Миколаївна
заслужена артистка України,
доцент кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ "Київський університет культури"

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи – розкриття театральності як одного з основних елементів художньої структури вокального естрадного номеру. **Методологія** дослідження є багаторівневою. Вона включає як філософський рівень музикознавчої розвідки, формальні логічні методи, так і специфічні методи на перетині культурології, естетики, музикознавства, педагогіки та сценічного мистецтва. Істотна вага належить комплексному та системному методам. **Наукова новизна** роботи обґрунтовується через вихід даного дослідження на необхідність синтезу в естрадному виконавстві не лише вокальної майстерності, але й пластичного аспекту, що втілюється у вигляді театральності естрадного номеру. Це, відтак, є відповіддю на виклик нових вимог до естрадного виконавства, зумовлених в тому числі розвитком медіа засобів. **Висновки.** Про цілісність естрадного номера слід говорити тоді, коли дотримується найважливіший принцип для всіх жанрів естради – створюваний твір має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру. Театральність естрадного виконавства витікає зі специфічної структури номера: він має коротку зав'язку (початок), який має відразу справити враження на глядачів, та швидкий перехід до наступних частин виступу. Локальність та мобільність – це риси, які найкраще та найбільш точно характеризують естрадну виразність.

Ключові слова: вокальне виконавство, вокальний естрадний номер, театральність, художня структура естрадного виступу, виразні засоби вокального жанру.

Попова Алла Борисівна, народная артистка Украины, профессор, заведующая кафедрой музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"; Войченко Ольга Миколаївна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"

Театральность как элемент художественной структуры вокального исполнительства

Цель работы – раскрытие театральности как одного из основных элементов художественной структуры вокального эстрадного номера. Этим обуславливается также актуальность применения в теоретических трудах, посвященных данной проблематике, комплексного подхода. **Методология** исследования является многоуровневой. Она включает как философский уровень музыковедческих работ, формальные логические методы, так и специфические подходы на пересечении культурологии, эстетики, музыковедения, педагогики и сценического искусства. Существенный вес принадлежит комплексному и системному методам. **Научная новизна** работы обосновывается через выход данного исследования на необходимость синтеза в эстрадном исполнительстве не только вокального мастерства, но и пластического аспекта, который воплощается в виде театральности эстрадного номера. Это, следовательно, является ответом на вызов новых требований к эстрадному исполнительству, обусловленных, в том числе, развитием медиа средств. **Выводы.** О целостности эстрадного номера следует говорить тогда, когда соблюдается важнейший принцип для всех жанров эстрады – создаваемый произведение должно опираться на такие выразительные средства, которые принадлежат исключительно конкретному эстрадному жанру. Театральность эстрадного исполнительства вытекает из специфической структуры номера: он имеет короткую завязку (начало), который должен сразу произвести впечатление на зрителей, и быстрый переход к следующим частям выступления. Локальность и мобильность – это черты, которые лучше и наиболее точно характеризуют эстрадную выразительность.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, вокальный эстрадный номер, театральность, художественная структура эстрадного выступления, выразительные средства вокального жанра.

Popova Alla, Professor, People's Artist of Ukraine, Head of the Music Art Department, PHEI "Kiev University of Culture"; Voichenko Olha, Honored Artist of Ukraine Associate Professor of the Music Art Department, PHEI "Kiev University of Culture"

Theatricality as an element of the artistic structure of vocal performance

The purpose of the article. The primary purpose of this study is the intention of disclosing theatricality as one of the main elements of the artistic structure of the vocal variety. The mentioned fact determines the relevance of the integrated approach in the theoretical works devoted to this problematic. The **methodology** is multilevel. It includes

both the philosophical level of music studies, formal logical methods, and specific approaches at the crossroads of cultural studies, aesthetics, musicology, pedagogy and theatrical art. Especially unique are complex and system processes. The **scientific novelty** of this work is justified through the output of this study on the need for synthesis in the various performance of not only vocal skill but also the plastic aspect, which is embodied in the form of the theatrical variety. A particular issue, therefore, is the answer to the challenge of new requirements for variety performance, due, among other things, to the development of media. **Conclusions.** On the integrity of the variety, the act should be said when the essential principle is observed for all genres of variety art – the created work of various art should be based on such expressive means that belong exclusively to a particular variety genre. The theatricality of variety performance follows from the specific structure of the act: it has a short string (the beginning), which should immediately impress the audience and a quick transition to the next parts of the performance. Locality and mobility are the features that best and most accurately characterise variety expressiveness.

Key words: vocal performance, vocal variety act, theatricality, the artistic structure of pop performances, expressive resources of the vocal genre.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво естрадного виконавства втілюється у конкретному номері. Власне, театральність у цьому випадку являє собою калейдоскоп номерів, які постають, таким чином, головною художньою одиницею у структурі естрадного виступу. Вокальні номери тут також не є винятком. На сьогодні всередині художньої побудови естрадного вокального номера чітко можна помітити тенденцію до розвитку синтезу таких мистецтв, як вокал, акторська майстерність та режисура, які власне й об'єднуються у даній статті під загальною назвою "театральність". Естрадна пісня, яка спирається на драматургію, дуже добре сприймається публікою. Існує навіть таке поняття як "театр пісні": це мрія кожного успішного естрадного співака, щоб виконуваним ним вокальні композиції були названі саме "театром пісні". Історично театральність виступає фактором розширення аудиторії, позаяк полегшує сприйняття, візуалізуючи образи у конкретних рухах, сценах тощо. Хоча ця проблема не нова за своєю суттю, тому що ще наприкінці 1960-х років вокалісти відчували необхідність в участі режисури, яка б змогла виступити об'єднавчим чинником вокалу та майстерності актора, і зробити, відтак, естрадний вокальний номер більш виразним, все ж інтеграція нових недійних ресурсів до сфери виконавської практики актуалізує звертання до зазначеної теми. Участь пластики та широких засобів, що виходять з надр сценічного мистецтва, робить своєчасним звернення до комплексних та системних методів теоретичного дослідження естрадної виконавської майстерності.

Аналіз досліджень і публікацій. Увага до естрадного виконавства – не нова. З середини ХХ століття та до початку ХХІ-го даній темі була присвячена низка робіт. Зокрема, І. Богданову належить розлога дисертаційна розвідка в галузі художньої структури естрадного номеру, яка торкається також і методології створення такого виступу. Ще раніше Я. Варшавський, В. Сухаревич та О. Конніков оформили в окремих статтях свої ідеї щодо естрадних номерів. Технічні моменти, пов'язані з постановкою естрадного голосу, фізіологічною основою застосування допоміжних науково-технічних ресурсів навчання у сфері вокальної педагогіки висвітлюються у працях О. Вербова та В. Морозова. Щодо методологічних настанов, з яких виходить дане дослідження, то вони описані у роботах Л. Ковалю, який приділяє значну увагу саме комплексному підходу. Нарешті, окрім вищезазначених праць, у ході написання тексту було використано й іноземні джерела. Зокрема, мова йде про роботу С. Томечека з приводу внеску самостійних тренувань вокаліста у власну манеру естрадного вокального виконавства.

Мета дослідження полягає у намірі дослідити театральність як один з основних елементів художньої структури вокального естрадного номеру, що обумовлює актуальність застосування у теоретичних працях комплексного підходу до даної проблематики.

Виклад основного матеріалу. Музична естрада на даний момент, без сумнівів, займає особливе місце серед різних видів музичного мистецтва. Причиною цього явища, зокрема, виступає високий рівень розвитку засобів масової інформації та комунікації, що активно транслюють популярну естрадну музику, представлену у вигляді записів концертних виступів артистів, їхніх відеокліпів, аудіозаписів тощо. Ця ситуація сприяє зростанню інтересу до естрадної музики у нового покоління. Особливо це стосується вокальної естради. Діти й підлітки готові виступати не лише в якості слухачів, сторонніх спостерігачів того музичного продукту, який створюється сучасною поп-культурою, але й прагнуть бути безпосередніми учасниками концертних програм, виконавцями, а також артистами. Як приклад, можна згадати появу таких телевізійних шоу, як "Голос Діти".

Підвищений інтерес широких мас до музично-виконавської діяльності, специфіка музичного мистецтва естради, яка полягає у застосуванні звуковідтворювальної апаратури, а також приладів для підсилення звуку, що дозволяє скоригувати не тільки темброві характеристики звуку, але й висоту тону в процесі виконання музики й запису голосу вокаліста. Це призводить до того, що нерідко рівень виконавської культури та майстерності вокалістів естради падає. На відміну від записаної

пісні, так зване "живе" концертне виконання викриває значні недоліки вокалу співака. Але все ж, концертна діяльність є однією з найважливіших сфер діяльності виконавця-естрадника, а тому необхідно приділяти увагу не лише вокальній техніці, але комплексу засобів виразності. Концертна діяльність є контрольним, завершальним етапом підбиття підсумків роботи й вокаліста, і його педагога, що дозволяє оцінити ефективність проведення репетиційних та педагогічних занять. Успіх естрадного вокаліста базується на ступені освоєння ним низки елементів, що становлять основу співочої та концертно-виконавської діяльності. Серед них чи не перше місце займає робота над постановкою голосу, диханням, артикуляцією; вдосконалення навичок інтонування, почуття ритму, ведення звуку; робота з підбору підходящого репертуару та безпосередньо пов'язане з цим втілення художнього образу у вокальному творі; формування та вдосконалення навичок роботи з мікрофоном; робота над формуванням сценічної культури й навичок поведінки на сцені.

Під постановкою голосу, спираючись на точку зору О. Вербова, перш за все розуміється розвиток координації голосу й слуху, оволодіння практичними навичками співочого дихання, вироблення рівності звучання голосу на всьому діапазоні його звучання, формування резонаторних відчуттів, оволодіння основними видами атаки звуку, вдосконалення артикуляції та дикції, розвиток сили й рухливості голосу, розширення звукового та динамічного діапазону [3]. Це складний педагогічний процес, який має свої особливості, котрі визначаються загальними вимогами вокальної педагогіки та індивідуальними особливостями голосу співака. В. П. Морозов, аналізуючи роботу педагогів з постановки голосу, робить суттєві висновки щодо методики викладання вокалу. Більшість методів навчання стосуються раціонально-технічних способів (серед них, зокрема, фонетичні, артикуляційні, дихальні), які є малоефективними. Це відбувається тому, що не досягається необхідна узгодженість роботи всіх частин звуковідтворювального апарату. На противагу цьому емоційна природа співу диктує принципово інший шлях організації співочого процесу, заснований на активізації більш давніх, в порівнянні з мовними, механізмів і "тому як би сплячих у сучасної інтелектуальної людини". Пробудження у співака цих механізмів здатне в один момент (автоматично і підсвідомо) правильно скоординувати роботу всієї безлічі окремих частин звуковідтворювального апарату забезпечити формування потужного красивого та невтомного співочого голосу, здатного не просто впливати на барабанну перетинку слухача, але й проникнути в його серце [6].

Весь процес постановки голосу можна вибудувати у вигляді триступеневої схеми: спочатку акцент робиться на активізації емоцій на основі мовної манери співу при використанні простих вправ, позаяк учень ще не володіє свідомими співочими навичками. Це на підсвідомому рівні формує еталон звучання й одночасно розкріпачує співака, вселяє в нього впевненість та активізує мотивацію у навчанні. Далі в міру поступового накопичення емоційного й технічного досвіду процес стає більш усвідомленим. Ускладнюються технічні завдання у вправах у поєднанні з емоційною виразністю: акцент спрямований на розвиток і вдосконалення слухового самоконтролю. Нарешті, поступове ускладнення вокальної техніки та освоєння специфічних вокальних прийомів, властивих естрадним жанрами (субтон, фальцет, йодль, мелізматика тощо) представляє останній етап формування вокальної культури співака естради. Театральність знаходиться вже на моменті активізації емоцій, без чого неможливо побудувати ефектний естрадний номер.

Крім цього, варто підкреслити, що належна вокальна техніка захищає голосові зв'язки під час співу. Враховуючи частоту публічних виступів професійних співаків, можна підрахувати: вокаліст-естрадник має більше 20 двогодинних виступів за місяць. Це може стати величезною проблемою – в тому числі, й для здоров'я – без належної вокальної техніки. Що ж стосується травми голосових зв'язок, то необхідно розглядати кожен випадок індивідуально, оскільки це м'язи, які можуть бути травмовані так само, як будь-який інший м'яз. Втім, більшість травм є наслідком надмірної кількості виступів і недостатньо якісної вокальної техніки [8, 182].

Успішність естрадного номеру залежить також і від вдало підібраного репертуару. На думку І. А. Богданова, "естрадний вокальний репертуар можна розділити на дві частини: репертуар, де можливе використання ігрових прийомів, аж до створення ігрової сценки-пісні; репертуар, де акторська майстерність виконавця відноситься виключно до внутрішніх процесів проживання пісні, поза яскравими зовнішніми засобами акторської виразності" [1, 221]. Відтак, при використанні засобів виразності у контексті театрального мистецтва необхідно враховувати не тільки жанрові та стилістичні особливості музичного твору, а й акторські здібності самого співака. Сучасна естрада породжує жорсткі конкурентні умови. Виграє той естрадний вокальний номер, який синтезує відкритість, лаконізм, мобільність, видовищність і високий професіоналізм виконавця. Співак потрапляє в ситуацію необхідності виступати на різних майданчиках, тому ще одна невід'ємна істотна ознака естрадного номера – його специфічна мобільність. Так, артист не може використовувати декорації або громіздкий реквізит, постійно виступаю-

чи в різних умовах, у кращому випадку можливе застосування на сцені лише окремих деталей реквізиту. Але на естраді "одна кепка або окуляри можуть зіграти роль цілої декорації, давши точне позначення місця дії та емоційний сигнал глядачеві, чого варто очікувати: фарс, драму, клоунаду" [5, 41].

Що ж стосується такої риси естрадного номеру, як лаконічність, то це прекрасно описав В. Сухаревич: "Все... підпорядковуватись непорушному закону естради, який вимагає від кожного номера лаконізму, стрімкості темпу, яскравості виразних засобів у слові, музиці, пластичному русі" [7, 193]. Крім того, естрадний номер лаконічний через кількість артистів. Аналізуючи специфіку розвитку вокального номера в умовах сучасної естради, можна зазначити, що вокалісти воліють створювати для виступів швидше сольні програми, рідше зустрічаються дуети і вже зовсім рідко – квартети або тріо. Все це – через те, що збільшення кількості артистів, які беруть участь у номері, ставить під загрозу одну з найважливіших ознак його художньої структури, про яку було сказано вище, а саме: мобільність. Специфіка естрадного виступу "ставить актора в умови найжорсткішого регламенту: ось тобі стільки-то хвилин, покажи, що ти вмієш. Якщо нічого не вмієш, це виявиться якнайшвидше" [2, 229]. Виконавець на естраді не має такого театрального привілею, як тривалий вступ, який налаштовує глядачів на потрібний лад. Якщо співак буде затягувати зі вступом, у нього просто не залишиться часу на розв'язку. Публіка, що прийшла на концерт, вже з самого початку налаштована на швидку зміну артистів і вражень. Стислість і точність виконуваного номера обумовлені ще й тим, що кожен виступ актора, котрий виходить на естрадні підмостки, має бути розрахований на миттєву реакцію залу для глядачів. Інакше – провал. Така властивість естрадного мистецтва, його специфіка. Відтак, із цих позицій виходить і специфічна, "стисла", концентрована театральність естрадного виконавства.

Враховуючи такі специфічні риси естрадного виконавства, про які було сказано вище, є підстави констатувати доречність застосування комплексного методу до прищеплення вокальної культури. В основу комплексної методики викладання естрадного вокалу покладена концепція цілісності людини та її розвитку, яка бере початок у психології [4, 112]. Цей підхід у даному випадку є найбільш ефективний, оскільки: по-перше, враховує різні сторони особистості, які проявляються у виконавській естрадній діяльності, тобто: природні задатки, емоційний світ співака, його соціальну спрямованість, світоглядні особливості, технічну зрілість виконавської майстерності естрадного вокаліста; по-друге, має ієрархічну структуру, що враховує:

- 1) попередній досвід людини, яка обрала професійний шлях естрадного виконавця;
- 2) характерні риси його особистості на момент вступу до навчального закладу: здібності, інтенси, будову голосового апарату, особливості внутрішнього світу учня – майбутнього вокаліста-естрадника;
- 3) перспективи розвитку індивідуальності співака: можливість здобуття власного іміджу, неповторний вигляд яскравого естрадного виконавця, особистості – у широкому сенсі слова.

Наукова новизна. Новаторська складова дослідження обґрунтовується через необхідність синтезу в естрадному виконавстві не лише вокальної майстерності, але й пластичного аспекту, що втілюється у вигляді театральності естрадного номеру як елементу, який забезпечує цілісність сценічного виступу. Це, відтак, є відповіддю на виклик нових вимог до естрадного виконавства, зумовлених в тому числі розвитком медіа засобів.

Висновки. Цілісність естрадного номера проявляється в тому випадку, коли дотримується найважливіший загальний принцип, що стосується всіх жанрових різновидів на естраді – створюваний твір естрадного мистецтва має спиратися на такі виразні засоби, які належать виключно до конкретного естрадного жанру. В іншому випадку і у виконавця, і у глядача може скластися враження безглуздості того, що відбувається на сцені. Театральність естрадного виконавства витікає зі специфічної структури номера: він має коротку зав'язку (початок), який має відразу справити враження на глядачів, та швидкий перехід до наступних частин виступу. Локальність та мобільність – це риси, які найкраще та найбільш точно характеризують естрадну виразність. Синтез мистецтв, який змушує зараховувати до театральності вокал, акторську майстерність та режисуру, зумовлює актуальність застосування комплексних методик, а також системних підходів у справі прищеплення вокальної естрадної культури (у широкому значенні цього слова) майбутнім співакам сцени.

Література

1. Богданов И. А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания // автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2005.
2. Варшавский Я. Настоящая эстрада / Я. Варшавский // Эстрада без парада. – М.: Искусство, 1991. – С. 229–235.
3. Вербов А. М. Техника постановки голоса. – Л.: Тритон, 1931. – 50 с.
4. Коваль Л. М. Преимущества комплексной методики в преподавании эстрадного вокала / Л. М. Коваль // Преподаватель XXI века. – Часть 1. – 2011. – №4. – С. 111–115.

5. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 270 с.
6. Морозов В. П. О физиологических основах применения вспомогательных научно-технических средств обучения в вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 5. – М., 1976. – С. 156–174.
7. Сухаревич В. Обрамление и содержание / В. Сухаревич // Эстрада без парада. – М.: Искусство, 1991. – С. 192–193.
8. Tomeček S. The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist / S. Tomeček // Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. – Porto: University of Porto, 2016. – S. 181–186.

References

1. Bogdanov I. A. (2005). The artistic structure of the variety act and the main methodological principles of its creation. St. Petersburg [in Russian].
2. Konnikov A. P. (1980). World of Variety Art. Moscow: Iskustvo [in Russian].
3. Koval L. M. (2011). Advantages of a comprehensive methodology in the teaching of pop vocal. Prepodavatel' XXI veka, 1, 4, 111–115 [in Russian].
4. Morozov V. P. (1976). On the physiological bases of the use of auxiliary scientific and technical teaching aids in vocal pedagogy. Moscow: Voprosy vokal'noy pedagogiki, 5, 156–174 [in Russian].
5. Sukharevich V. (1991). Framing and Content. Estrada bez parada. Moscow: Iskustvo, 199, 192–193 [in Russian].
6. Tomeček S. (2016). The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist. Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. Porto: University of Porto.
7. Varshavskii Ya. (1991). Real Variety. Moscow: Iskustvo [in Russian].
8. Verbov A. M. (1931). The inhale technique. Lviv: Triton [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

УДК 789.6

Рало Анна Алексеевна

кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры музыкально-инструментальной
подготовки Южноукраинского национального
педагогического университета
им. К. Д. Ушинского
aaopera1992@gmail.com

ЗАРОЖДЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ В ГВАТЕМАЛЕ

Цель работы – исследовать появление и распространение целого ряда примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале, таких как "con tecomates", "sencilla", "doble", получивших широкое применение и популярность в различных районах страны, а также возникновение ансамблевого и сольного исполнительства на данных инструментах. **Методология исследования.** С целью изучения явлений в последовательном развитии нами был использован историко-хронологический метод. Для анализа каждой из ступеней исторического развития исполнительства на маримбе в Гватемале был выбран проблемно-хронологический метод, предполагающий разделение темы на более мелкие части, которые рассматриваются в хронологической последовательности. Возможность изучить определенные исторические факты в связи с конкретной исторической обстановкой и ее дальнейшим качественным изменением позволяет нам сравнительно-исторический метод. В исследовании был применен метод типологии, как составной части научного анализа, суть которого состоит в расчленении исследуемого объекта и дальнейшей его группировке по определенным признакам. **Научная новизна** состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании рассматриваются вопросы, связанные с зарождением первых примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале и развитием исполнительства на них. В статье автором впервые рассмотрены специфические отличия маримбных конструкций Гватемалы от североамериканских аналогов. **Выводы.** Проведенное исследование показало, что в XVII столетии маримба играла важную роль в музыкальной жизни Гватемалы. Различные конструкции маримбы получили широкое распространение и стали популярны не только в стране, но и за ее пределами, благодаря многочисленным гастрольным турам маримбных ансамблей и солистов.

Ключевые слова: исполнительство, маримба, "con tecomates", "sencilla", "doble", конструкции, Гватемала.

Рало Ганна Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського

Зародження виконавства на маримбі у Гватемалі

Мета роботи – дослідити появу та поширення низки примітивних дерев'яних конструкцій маримби у Гватемалі, таких як "con tecomates", "sencilla", "doble", що набули широкого застосування та популярності у різних райо-

5. Конников А. П. Мир эстрады / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 270 с.
6. Морозов В. П. О физиологических основах применения вспомогательных научно-технических средств обучения в вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 5. – М., 1976. – С. 156–174.
7. Сухаревич В. Обрамление и содержание / В. Сухаревич // Эстрада без парада. – М.: Искусство, 1991. – С. 192–193.
8. Tomeček S. The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist / S. Tomeček // Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. – Porto: University of Porto, 2016. – S. 181–186.

References

1. Bogdanov I. A. (2005). The artistic structure of the variety act and the main methodological principles of its creation. St. Petersburg [in Russian].
2. Konnikov A. P. (1980). World of Variety Art. Moscow: Iskustvo [in Russian].
3. Koval L. M. (2011). Advantages of a comprehensive methodology in the teaching of pop vocal. Prepodavatel' XXI veka, 1, 4, 111–115 [in Russian].
4. Morozov V. P. (1976). On the physiological bases of the use of auxiliary scientific and technical teaching aids in vocal pedagogy. Moscow: Voprosy vokal'noy pedagogiki, 5, 156–174 [in Russian].
5. Sukharevich V. (1991). Framing and Content. Estrada bez parada. Moscow: Iskustvo, 199, 192–193 [in Russian].
6. Tomeček S. (2016). The (pop)rock singer: a self-taught or skilled artist. Keep it simple make it fast!: an approach to underground music scenes 2 [elektronický zdroj]. Porto: University of Porto.
7. Varshavskii Ya. (1991). Real Variety. Moscow: Iskustvo [in Russian].
8. Verbov A. M. (1931). The inhale technique. Lviv: Triton [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

УДК 789.6

Рало Анна Алексеевна

кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры музыкально-инструментальной
подготовки Южноукраинского национального
педагогического университета
им. К. Д. Ушинского
aaopera1992@gmail.com

ЗАРОЖДЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАРИМБЕ В ГВАТЕМАЛЕ

Цель работы – исследовать появление и распространение целого ряда примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале, таких как "con tecomates", "sencilla", "doble", получивших широкое применение и популярность в различных районах страны, а также возникновение ансамблевого и сольного исполнительства на данных инструментах. **Методология исследования.** С целью изучения явлений в последовательном развитии нами был использован историко-хронологический метод. Для анализа каждой из ступеней исторического развития исполнительства на маримбе в Гватемале был выбран проблемно-хронологический метод, предполагающий разделение темы на более мелкие части, которые рассматриваются в хронологической последовательности. Возможность изучить определенные исторические факты в связи с конкретной исторической обстановкой и ее дальнейшим качественным изменением позволяет нам сравнительно-исторический метод. В исследовании был применен метод типологии, как составной части научного анализа, суть которого состоит в расчленении исследуемого объекта и дальнейшей его группировке по определенным признакам. **Научная новизна** состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании рассматриваются вопросы, связанные с зарождением первых примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале и развитием исполнительства на них. В статье автором впервые рассмотрены специфические отличия маримбных конструкций Гватемалы от североамериканских аналогов. **Выводы.** Проведенное исследование показало, что в XVII столетии маримба играла важную роль в музыкальной жизни Гватемалы. Различные конструкции маримбы получили широкое распространение и стали популярны не только в стране, но и за ее пределами, благодаря многочисленным гастрольным турам маримбных ансамблей и солистов.

Ключевые слова: исполнительство, маримба, "con tecomates", "sencilla", "doble", конструкции, Гватемала.

Рало Ганна Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського

Зародження виконавства на маримбі у Гватемалі

Мета роботи – дослідити появу та поширення низки примітивних дерев'яних конструкцій маримби у Гватемалі, таких як "con tecomates", "sencilla", "doble", що набули широкого застосування та популярності у різних райо-

нах країни, а також виникнення ансамблевого і сольного виконавства на цих інструментах. **Методологія дослідження.** З метою вивчення явищ у послідовному розвитку нами був використаний історико-хронологічний метод. Для аналізу кожного із ступенів історичного розвитку виконавства на маримбі у Гватемалі був обраний проблемно-хронологічний метод, який передбачає поділ теми на більш дрібні частини, які розглядаються у хронологічній послідовності. Можливість вивчити певні історичні факти у зв'язку з конкретною історичною обстановкою і її подальшою якісною зміною дозволяє нам порівняльно-історичний метод. У дослідженні був застосований метод типології, як складової частини наукового аналізу, суть якого полягає в розчленуванні досліджуваного об'єкта і подальшого його угруповання за певними ознаками. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві розглядаються питання, пов'язані з виникненням перших примітивних дерев'яних конструкцій маримби у Гватемалі та розвитком виконавства на них. У статті автором вперше розглянуті специфічні відмінності маримбних конструкцій Гватемали від північноамериканських аналогів. **Висновки.** Проведене дослідження показало, що у XVII столітті маримба відігравала важливу роль у музичному житті Гватемали. Різноманітні конструкції маримби набули широкого поширення та стали популярними не тільки у країні, а й за її межами, завдяки численним гастрольним турам маримбних ансамблів та солістів.

Ключові слова: виконавство, маримба, "con tecomates", "sencilla", "doble", конструкції, Гватемала.

Ralo Ganna, Ph.D. in History of Arts, teacher of the department of musical instrumental preparation of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky

The origin of the marimba performance in Guatemala

Purpose of the article. To investigate the appearance and distribution of some primitive wooden marimba constructions in Guatemala, such as "con tecomates", "sencilla", "doble", widely used and popular in various parts of the country, and the emergence of ensemble and solo performance on these instruments. **Methodology.** In order to study phenomena in a consistent development, we used the historical-chronological method. For the analysis of each of the stages of the historical development of the marimba performance in Guatemala, a problem-chronological method was chosen, which involves dividing the topic into smaller parts, which are considered in chronological order. The possibility to study certain historical facts in connection with a specific historical situation and its further qualitative change allows us a comparative-historical method. In the research, the technique of typology was applied as an integral part of the scientific analysis, the essence of which is the dismemberment of the object under study and its further grouping according to specific characteristics. The **scientific novelty** consists in the fact that for the first time in the domestic musicology the questions connected with the origin of the first primitive wooden marimba constructions in Guatemala and the development of performance on them are considered. In the article, the author first acknowledged the specific differences between the marimba constructions of Guatemala from the North American analogues. **Conclusions.** The research was shown that in the seventeenth century, the marimba played an essential role in the musical life of Guatemala. Different marimba constructions became widespread and became famous not only in the country but its outside, thanks to numerous tours of marimba ensembles and soloists.

Key words: performance, marimba, "con tecomates", "sencilla", "doble", constructions, Guatemala.

Актуальность темы исследования. В истории исполнительства на ударных инструментах, сегодня, существует целый ряд дискуссионных вопросов, вызванной малой изученностью зарождения исполнительства на звуковысотных ударных инструментах. К сожалению, в большинстве случаев в исполнительской и педагогической практике деревянные звуковысотные ударные инструменты ксилофон и маримбу воспринимают и классифицируют как один инструмент, который имеет общую историю появления и зарождения, конструкцию и исполнительства на нем. В связи с этим, несомненно, освещение вопросов, связанных с историей примитивных конструкций, предшествующих появлению академической маримбы, весьма актуально.

К сожалению, данная тема до сих пор не получила свое отражение в публикациях отечественных ученых. В основном, в научных изысканиях авторов затрагиваются вопросы относительно современных методов игры на маримбе, конструктивных особенностей современного инструмента, применения этих инструментов в симфоническом оркестре. Так, в книге А. Г. Михайленко "Современная книга о маримбе" [2] представлены сведения о конструктивных особенностях маримбы и о концертном репертуаре, используемом современными исполнителями. В работе содержится информация о различных международных конкурсах и фестивалях маримбистов. В учебно-методическом пособии А. Н. Рало "Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке" [5] изложены и обобщены вопросы, которые касаются возникновения группы ударных инструментов в оркестре, освещена специфика их применения в оперно-симфонической музыке. В статье А. Г. Михайленко "Какая маримба лучше?" [3] перечисляются инструменты ведущих фирм по производству маримб. Представлена история компаний и раскрывается суть применяемых технологий, используемых фабриками при изготовлении своей продукции. В учебно-методическом пособии Д. М. Лукьянова "Характеристика основных форм движений при игре четырьмя палками на двухрядных ударных инструментах" [1] автор затрагивает проблему функционирования компонентов исполнительского аппарата. Статья Н. А. Пономарева "Современные методы игры на маримбе"

[4] посвящена развитию исполнительской техники на маримбе, в ней представлены и проанализированы наиболее распространенные четырехпалочные методы при игре на этом инструменте, где автор, основное внимание, уделяет постановке Л. Стивенса.

Во второй половине XX века эта проблематика стала объектом исследования ряда иностранных ученых [6,7, 8]. Необходимо отметить, что некоторые из них, являются ведущими исполнителями на ксилофоне и маримбе в XX веке.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в отечественном музыковедении исследуется появление первых примитивных деревянных конструкций маримбы в Гватемале, их дальнейшее развитие и исполнительство на них, а также возникновение первых маримбных ансамблей и солистов.

Цель статьи – рассмотреть появление целого ряда примитивных конструкций маримбы в Гватемале и исполнительство на них.

Изложение основного материала. Несмотря на множество теорий о происхождении конструкции маримбы, существует общепризнанный факт, что данный инструмент являлся важным элементом музыкальной жизни Гватемалы, начиная с XVII столетия. Прошло более ста лет с того момента, когда первые рабы из Африки, согласно указу изданному в 1561 году королем Испании Чарльзом V, были ввезены в Гватемалу и в исторической хронике уже обнаруживается след маримбы. В.Ченауэт пишет: "Эти сведения мы находим в описательной хронике историка Джуарроса, который представил подробный отчет открытия нового собора в Сантьяго-де-лос-Кабальерос 5 ноября 1680 года, где указано, что в рамках праздничной церемонии музыканты-индейцы использовали военные барабаны, литавры, трубы, маримбы и другие инструменты" [7, 70].

С конца XVII века, маримбы, образуя часть оркестра того времени, всегда использовались в культовых мероприятиях в "Соборе торжеств" в Антигуа. Начиная с XVIII века, она стала известной и популярной в широкой среде индейцев Гватемалы, получила распространение в таких регионах, как Сан Гаспар и Джокотенанго, а уже в начале XIX века этот инструмент функционирует на всей территории и во всех сферах музыкальной жизни страны, имея статус "народного инструмента".

В Северной Америке слово "маримба" обозначает исключительно один музыкальный инструмент, в то время как в Центральной Америке, может относиться или к одному диатоническому инструменту, или к паре хроматических, чей звуковысотный диапазон сопоставим с фортепианным. В Гватемале, одновременно, в музыкальной практике функционируют три типа клавишных конструкций.

Одна из них, "con tecomates", примитивная тыква-маримба, получившая распространение в труднодоступных горных районах страны (рисунок 1).

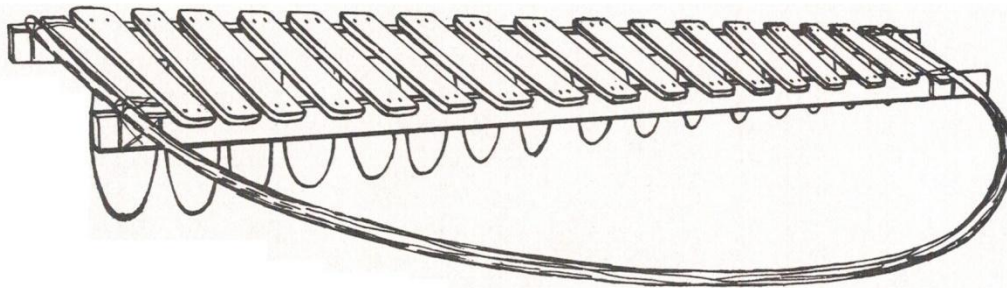


Рис. 1. Маримба "con tecomates"

Другая, "sencilla", переходная диатоническая конструкция, которая широко используется музыкантами из различных индейских племен, проживающих на побережье (рисунок 2).

Третья, самая совершенная, хроматическая "doble", походит на инструмент, который изготавливается промышленным способом за пределами страны (рисунок 3).

Все маримбы Гватемалы делают полностью вручную, не используя металлических деталей, и каждый инструмент изготавливают под заказ, при этом его стоимость зависит не только от качества издаваемого звука, но и от инкрустации, применяемой на конструктивных деталях. Новому инструменту мастер обязательно присваивает какое-нибудь красочное имя, например "Maderas demiTierra" (Леса моей земли), "Alma Cautiv" (Пленная Душа) или "Estrella Altense" (Звезда ждет гостей).

Гватемальская маримба имеет ряд специфических особенностей и, что в первую очередь относится к размерам пластин. Они более узкие, сравнительно с североамериканскими аналогами, а в хроматических инструментах "doble" пластины альтерации располагаются напротив диатонических пластин, (а не между ними, как в маримбах, производимых в США). Визуально такие различия мало

заметны, но для европейских или американских исполнителей подобные частности представляют непреодолимое техническое препятствие.



Рис. 2. Маримба "sencilla"

Резонаторы в гватемальской маримбе могут быть изготовлены, как из тыквы и бамбука, так и в виде удлиненного ящика, сделанного из красного дерева. Музыканты, играющие на гватемальских маримбах, используют палки с достаточно длинными держаками, более сорока сантиметров, а круглую головку делают из воска, обвивая ее каучуковыми нитями.



Рис. 3. Маримба "doble"

Гватемала была страной, которая получила конструкцию маримбы на примитивном уровне. И если считается, что маримба "contecomates" имеет африканское происхождение, то инструменты "sencilla" и "doble" были сконструированы в Гватемале и стали ее национальным достоянием.

К 1840 году клавиатура маримбы "sencilla" была увеличена, а под влиянием европейских музыкальных инструментов были заменены тыквенные резонаторы на деревянные, которые было легче изготовить и они значительно превышали акустические возможности своих предшественников (рис. 4).

Этот тип инструмента используется, в основном, в религиозных обрядах, сопровождая торжественные шествия. На маримбе "sencilla" играют от одного до четырех музыкантов, иногда в ансамбле с национальными этническими духовыми инструментами. В 1887 году квартет "The Land of The Quetzal", исполняющий на "sencilla", сделал первую запись в компании "William T. Brighams Guatemala".

Маримба "sencilla" предшествовала изобретению двухрядного хроматического инструмента, который, как пишет В.Ченауэт: "... был сделан в Антигуа Хосе Шаегуином и Мануэлем Лопесом из Джокотенанго и впервые представлен публике в 1874 году на аэро выставке в "Donaciano Escateola" [7, 76]. Однако, поиски новых конструкций продолжались, и в 1894 году Себастьян Уртадо построил деревянную двухрядную маримбу, которая предполагала наличие двух инструментов и назвал ее "маримба doble". При активном содействии Джулиана Паниагуа Мартинеса, который занимался настройкой клавиатуры, 21 ноября 1899 года маримба Уртадо была представлена президенту М. Кабрера в честь его дня рождения.

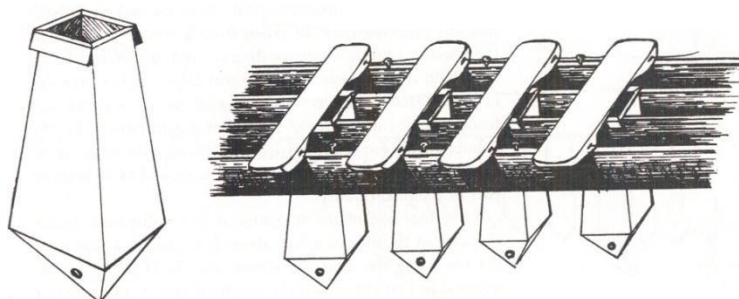


Рис. 4. Деревянные резонаторы маримбы "sencilla"

Исполнительство на гватемальской маримбе тесно связано с традицией ансамблевой игры. Число исполнителей было различным, но пара хроматических инструментов, на которых они играли, имела диапазон в шесть с половиной октав, что позволяло свободно расположиться семи музыкантам – маримбьерос. Чаще всего, четыре исполнителя играли на большом инструменте (маримба "grande") и три – на меньшем (маримба "tenor"). Играют на маримбе "doble" традиционно мужчины-метисы, но есть и ансамбли, где исполнителями выступали девушки, к примеру, "Las Chivitas" из Кесальтенанго.

Репертуар маримбных ансамблей состоял, в основном, из популярной гватемальской музыки, вальсов, фокстротов, латиноамериканских танцев и попурри. "Классическая концертная программа" из произведений зарубежной музыки включала в себя увертюры из итальянских опер, венские вальсы и американские марши. Для маримбьерос начала XX-го века была характерна бесписьменная традиция и игра на слух. Если европейский или американский профессиональный музыкант исполняет "Венский вальс" И. Штрауса точно по нотам, то гватемальские маримбисты играют его в латиноамериканском стиле, с неоправданными ускорениями и замедлениями, "crescendo" и "diminuendo", не придерживаясь скрупулезно нотного текста.

Каждый музыкант использует при игре две или три палки, в соответствии со своими музыкальными функциями в ансамбле. Тот, кто исполнял мелодию, играл двумя палками, а ответственные за гармоническое, аккордовое сопровождение, манипулировали тремя, причем, две из них находилось в правой руке. Такой гватемальский способ игры на звуковысотных клавишных ударных инструментах начинает свое распространение в Соединенных Штатах в первом десятилетии XX-го века.

Значительный вклад в продвижение латиноамериканского инструмента на североамериканский континент внесла семья известного гватемальского маримбьеро Селсо Уртадо. Первая семейная гастрольная поездка состоялась в 1901 году, целью которой были выступления на выставке в Буффало, во втором по величине городе штата Нью-Йорк. Ансамбль исполнял народную латиноамериканскую музыку на маримбах "sencilla".

В 1908 – 1910 годах они совершили успешный трехлетний тур по Северной Америке. В 1915 году правительство Гватемалы направило этот коллектив на Тихоокеанскую международную выставку, которая проходила в Сан-Франциско. Выступления латиноамериканских музыкантов на маримбе "doble" прошли с огромным успехом (рисунок 5).

В этом же году ансамбль братьев Уртадо под названием "Royal Marimba Band" записал в компаниях "Victor Talking Machine Company", "Columbia Records" тридцать произведений из своего сольного репертуара. В начале 1916 года этот небольшой коллектив дал грандиозный концерт на ипподроме в Нью-Йорке.

Разумеется, были и другие группы в Гватемале, к примеру, "Marimba Ideal" во главе с Хосе Овале, "Kardenas marimba group", которые неоднократно гастролировали в США, а также записывались в различных компаниях, в частности, в "Columbia Records". В. Ченауэт пишет: "В 1908 году группа под руководством Мариано Вальверде, которая использовала в исполнительской практике хроматические маримбы "doble", сделав трехгодовой тур по США, отправилась в Европу, а ансамбль маримбьеро Хасинто и Карлоса Эстрады активно записывались в компании "Victor Talking Machine Company" [7, 76].

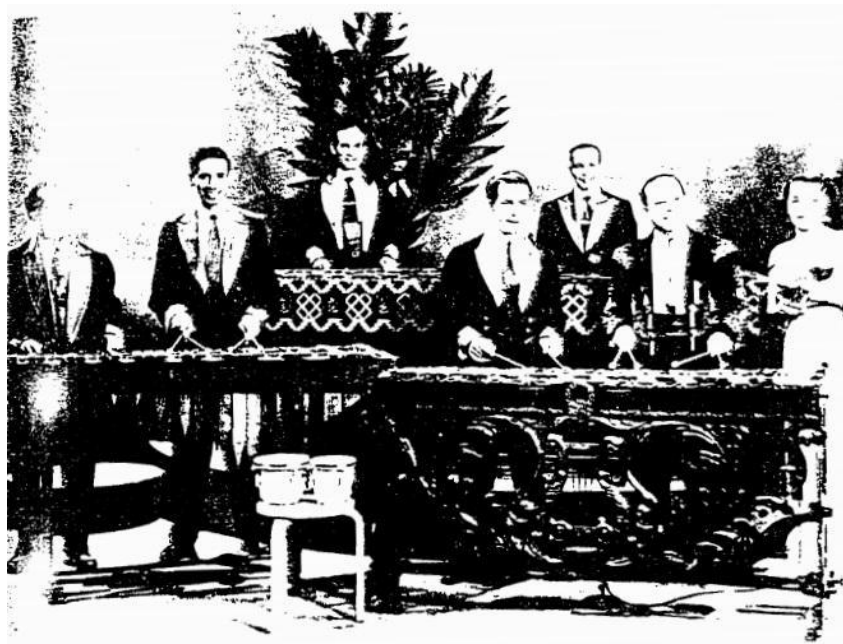


Рис. 5. Семья Уртадо на Тихоокеанской международной выставке в Сан-Франциско

Популярность гватемальского маримбного стиля игры поддерживалась еще и тем, что другие группы, такие как "Castlewood Marimba" и "American Band Marimbaphone", становятся очень известными. Однако следует отметить весьма важное обстоятельство: музыканты указанных коллективов уже были не гватемальцами.

Исполнители маримбного ансамбля в Гватемале нередко принадлежали к одной семье, где, более старшие ее члены, обучали младших игре на инструменте. Самые известные маримбьерос, которые прославили исполнительство на гватемальской маримбе, связаны с фамилиями Овалле, Барриос, Бетханкоурт и Уртадо.

В связи с ансамблевым характером стиля гватемальских ансамблей маримбистов, явление, при котором исполнитель получает известность, как солист, можно считать не совсем обычным. Именно так произошло в случае с уже упомянутыми Селсо Уртадо и Хосе Бетханкоуртом.

Селсо Уртадо не имел себе равных в исполнении индейского фольклора. В свой концертный репертуар он также включает переложения из произведений Н. Паганини и Ф. Листа. 7 апреля 1947 года С. Уртадо выступил со своим сольным концертом на маримбе из трех отделений в "Carnegie Hall", исполнив "Концерт" №1 и "Кампанеллу" Н. Паганини, "Венгерский танец" № 6 И. Брамса, симфоническую поэму "Пляска смерти" К. Сен – Санса, "Ритуальный танец огня" из балета "Любовь – волшебница" М. Фалья, "Воспоминание" и "Альмерия" из первой и второй тетради сюиты "Иберия" И. Альбениса в транскрипции Ф. Листа и собственные переложения классических произведений: "Каприс Басков" П. Сарасате, "Малагуэнья" Э. Лекуона, "Вальс" № 1 Ф. Шопена, "Венгерскую рапсодию" № 2 Ф. Листа. Партию фортепиано исполнил Нарсисо Фигуэроа (рисунок 6).

Вида Ченауэт писала об Уртадо: "Он был исключительным солистом, который использовал игру тремоло одной рукой в качестве сопровождения, а правой рукой играл мелодию в латиноамериканском стиле" [7, 20]. Этот метод исполнения являлся достаточно прогрессивным для своего времени, поскольку обеспечивал относительную свободу в проведении нескольких музыкальных линий при игре на маримбе.

Хосе Бетханкоурт – член еще одной известной семьи маримбистов Гватемалы. "Его называли чемпионом в Гватемале по исполнению популярной музыки" [7, 20]. Он иммигрировал в Соединенные Штаты и поселился в Чикаго. Там у Х. Бетханкоурта была своя радиопрограмма, где он исполнял соло на маримбе. Хосе также популяризировал и ансамбли ударных инструментов. К примеру, в 1950 году он представил несколько концертов гватемальских групп – "Chichi-chichi", "La Comparsa" и "Mambo Jambo", прозвучавших на музыкальном фестивале "Chicagoland Music Festival" проходившем на "Soldier Field". Это было грандиозное музыкальное мероприятие, которое посетили около 85000 человек (данная цифра впечатляет и сегодня). На указанном фестивале выступил и сам Х. Бетханкоурт с ансамблем "Marimba".

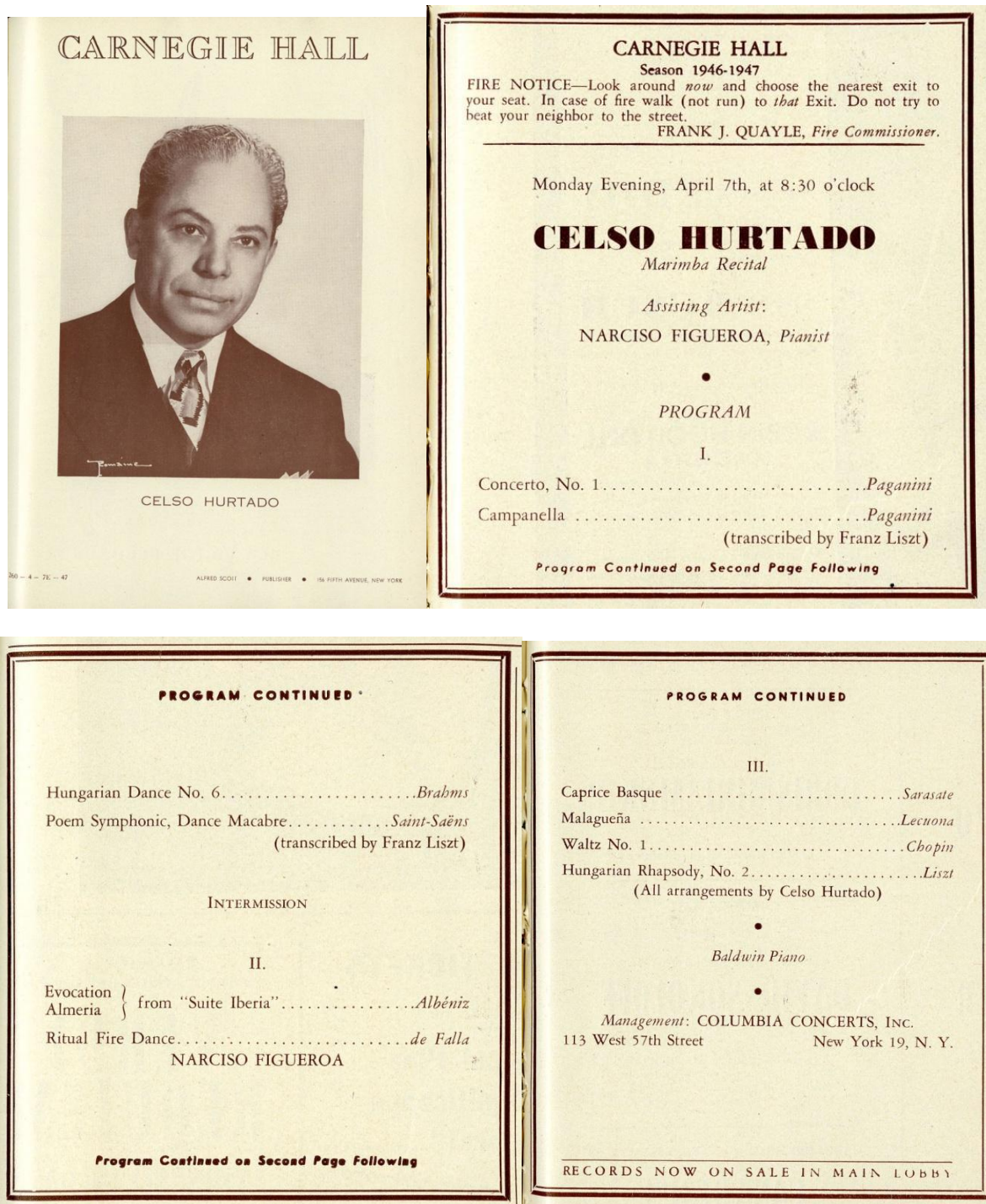


Рис. 6. Программа сольного концерта Селсо Уртадо в "Carnegie Hall" 7 апреля 1947 года

Несомненно, большое влияние на популяризацию ансамблевого стиля гватемальских маримбистов оказало и бурно развивающееся радиовещание, которое в то время было неотъемлемой частью повседневной жизни большинства американцев.

Выводы. Наше исследование показало, что маримба играла важную роль в культурной жизни гватемальцев, начиная с XVII века. Первые примитивные деревянные звуковысотные конструкции "con tecomates", "sencilla" были диатоническими инструментами, а маримба "doble" представляла собой хроматическую двухрядную конструкцию, которая состояла из двух инструментов. В ходе исследования мы изучили основные принципы изготовления гватемальских инструментов, выявив специфические особенности в конструкции гватемальских маримб, отличающих их от североамериканских аналогов. Рассмотрели основные тенденции ансамблевой игры и формирование творческих коллективов по семейному принципу. Мы исследовали основные исполнительские средства, способы

игры и принципы исполнительства на примитивных деревянных звуковысотных конструкциях. Проанализирована концертная деятельность гватемальских коллективов и солистов, их работа в звукозаписывающих компаниях, как в Гватемале, так и за ее пределами. Изучен вклад гватемальских маримбистов в развитие и популяризацию инструмента на североамериканском континенте, их репертуар и отличительные особенности трактовки исполнения переложений классических произведений от исполнителей на звуковысотных клавишных ударных инструментах в США.

Итак, гватемальская маримба, с оригинальными способами игры на ней, является предшественником инструмента, который появился в Соединенных Штатах задолго до первых американских классических конструкций. Необычайная популярность маримбы способствовала ее продвижению на рынке музыкальных инструментов. В итоге, из запросов практики возникла необходимость создания более совершенной конструкции.

Литература

1. Лукьянов Д. М. Характеристика основных форм движений при игре четырьмя палками на двухрядных ударных инструментах [Текст]: учебно-методическое пособие / Д.М. Лукьянов. – Вильнюс, 1987. – 33 с.
2. Михайленко А. Г. Современная книга о маримбе [Текст] / А. Г. Михайленко. – Новосибирск, 2006. – 256 с.: ил.
3. Михайленко А. Г. Какая маримба лучше? [Текст] / А. Г. Михайленко // Музыкальные инструменты. – 2006. – № 11. – С. 36–40.
4. Пономарев Н. А. Современные методы игры на маримбе [Текст] / Н. А. Пономарев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – Вып. 91. – С. 210–213.
5. Рало А. Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке [Текст]: учебно-методическое пособие / А. Н. Рало. – Одесса, 2008. – 102 с.
6. Blades J. Percussion instruments and their history [Text] / J. Blades. – The Bold Strummer, Ltd., 2005. – 515 p.
7. Chenoweth V. The marimbas of Guatemala [Text] / V. Chenoweth. – USA: The University of Kentucky Press, 1974. – 109 p.
8. Lemus E. Memorias de Jesús B. Hurtado [Text] / E. Lemus. – San Mateo, California: Percussive Arts Society / Odiseas Centroamericanas, 2012. – 56 p.

References

1. Lukyanov D. M. (1987). Characteristics of the main forms of movement when playing four mallets on two-row percussion instruments. Vilnius [in Russian].
2. Mikhaylenko A. G. (2006). Modern book about marimba. Novosibirsk [in Russian].
3. Mikhaylenko A. G. (2006). Which marimba is better? Muzykalnye instrument, 11, 36 – 40 [in Russian].
4. Ponomarev N. A. (2009). Modern methods of playing the marimba. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena, 91, 210 – 213 [in Russian].
5. Ralo A. N. (2008). Formation of the functions of percussion instruments in orchestral music. Odessa [in Russian].
6. Blades J. (2005). Percussion instruments and their history. The Bold Strummer, Ltd. [in English].
7. Chenoweth V. (1974). The marimbas of Guatemala. USA: The University of Kentucky Press [in English].
8. Lemus E. (2012). Memorias de Jesús B. Hurtado. San Mateo. California: Percussive Arts Society. Odiseas Centroamericanas [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.02.2018 р.

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ТА ІКОНОГРАФІЇ ЗОБРАЖЕННЯ "СВЯТИЙ ПЕРШОМУЧЕНИК АРХІДІЯКОН СТЕФАН" У ЛАВРСЬКОМУ ІКОНОПИСІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – з'ясувати особливості стилю та іконографії зображення "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському іконописі ХVІІІ століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні принципів системного мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає у виявленні стилістичних та іконографічних особливостей зображення "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському іконописі ХVІІІ століття. **Висновки.** Особливістю лаврської іконографії св. Стефана є доповнення зображення текстами (ікона (1729) з іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору, розписи (1734–1735) Троїцької надбрамної церкви, ікона (1767) з церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври) і розлогими іменними підписами ("Святий першомученик архідиякон Стефан", "Святий апостол першомученик Стефан") При взаємодії і взаємовпливі образу і слова виникає таке явище, як ілюстрування твору: мистецтво слова доповнює та інтерпретує живопис, а внаслідок такого зближення з'являються додаткові змістовні аспекти. Наприклад, текст із Другого послання апостола Павла до коринтян в іконі (1729) з Успенського собору та іменний підпис на іконі з іконостаса (1802) церкви Різдва Христового на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври додатково вказують на апостольську діяльність Стефана. Тексти віршів на зображенні (1734–1735) у Троїцькій надбрамній церкві та іконі (1767) з Аннозачатівської церкви акцентують увагу не тільки на мученицькій кончині, а й на лагідності, з якою Стефан приймає смерть. Загальна стилістика й естетика зображення Першомученика на лаврських іконах передають уявлення того часу про ідеальну, "янгольську" красу.

Ключові слова: "Святий першомученик архідиякон Стефан", іконопис, іконографія, стиль, Київ, Києво-Печерська лавра.

Рижова Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника

Особенности стиля и иконографии изображения "Святой первомученик архидиакон Стефан" в лаврской иконописи ХVІІІ века

Цель работы заключается в выявлении особенностей стиля и иконографии изображения "Святой первомученик архидиакон Стефан" в лаврской иконописи ХVІІІ века. **Методология** исследования заключается в применении принципов системного искусствоведческого анализа. **Научная новизна** заключается в выявлении стилистических и иконографических особенностей изображения "Святой первомученик архидиакон Стефан" в лаврской иконописи ХVІІІ века. **Выводы.** Особенностью лаврской иконографии св. Стефана является дополнение изображения текстами (икона (1729) из иконостаса Стефановского Успенского собора, росписи (1734–1735) Троицкой надвратной церкви, икона (1767) из церкви Зачатия св. Анны на Дальних пещерах Киево-Печерской Лавры) и пространственными именными подписями ("Святой первомученик архидиакон Стефан", "Святой апостол первомученик Стефан"). Таким образом, при взаимодействии и взаимовлиянии образа и слова возникает такое явление, как иллюстрирование произведения: искусство слова дополняет и интерпретирует живопись, а в результате такого сближения появляются дополнительные смысловые аспекты. Например, текст из Второго послания апостола Павла к коринфянам в иконе (1729) из Успенского собора и именная подпись на иконе из иконостаса (1802) церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Киево-Печерской Лавры дополнительно указывают на апостольскую деятельность Стефана. Тексты стихов в росписях (1734–1735) Троицкой надвратной церкви и иконе (1767) из Аннозачатьевской церкви акцентируют внимание не только на мученической кончине, но и на кротости, с которой Стефан принимает смерть. Общая стилистика и эстетика изображения Первомученика на лаврских иконах передают представление того времени об идеальной, "ангельской" красоте.

Ключевые слова: "Святой первомученик архидиакон Стефан", иконопись, стиль, иконография, Киево-Печерская лавра.

Ryzhova Olga, PhD in Arts, leading researcher the Scientific Restoration and Conservation Department National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve

Features of style and iconography of the image "St. Stephen, the first martyr and Archdeacon" in the laurel icons of the ХVІІІ century

The purpose of the article is to define the features of the style and iconography of the image "St. Stephen, the first martyr, and Archdeacon" in the laurel icons of the ХVІІІ century. The **methodology** of the research is based on the principles of systematic art-study analysis. **Scientific novelty** is to reveal stylistic and iconographic features of the image "St. Stephen,

the first martyr and Archdeacon" in the laurel icons of the XVIII century. **Conclusions.** The Lavra iconography of St. Stephen has special features, such as supplementary of images by texts (the icon of 1729 from the iconostasis of St. Stephen's chapel of the Assumption Cathedral, the murals (1734-1735) of the Trinity Gate Church, the icon of 1767 from the center of the Conception of St. Anne in the Far Caves) and extensive personal signatures ("Saint Stephen the first martyr, and Archdeacon", "St. Apostle the First Martyr Stephen"). Thus, during the interaction of an image and a word, a new phenomenon appears – an illustration of work: a new semantic aspect appears as a result of the existence of a work of art, which supplements and interprets a painting. For example, the text from the Second Epistle of the Apostle Paul to the Corinthians in the icon of 1729 from the Assumption Cathedral and a personal signature on the icon from the iconostasis (1802) from The Nativity of Christ on the Far Caves also demonstrate the apostolic activity of Stephen. Texts of verses in paintings (1734-1735) of the Trinity Gate Church and the icon of 1767 from the Annozachaevskaya Church emphasise not only the martyr's death but also on the meekness with which Stephen accepts death. The general stylistics and aesthetics of the image of the First Martyr on the laurel icons demonstrate the expectations of that time about the ideal, "angelic" beauty.

Key words: "St. Stephen, the first martyr, and Archdeacon", icon painting, style, iconography, Kiev, Kiev Pechersk Lavra.

Актуальність теми дослідження. У статті наведено результати комплексних бібліографічних, стилістичних та іконографічних досліджень ікони із зображенням "Святий першомученик архідиякон Стефан" (1767) із церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври та підписної ікони (1776), що є дверима дияконських врат із Воскресенської церкви на Печерську (обидві ікони зараз знаходяться у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПІКЗ)), а також ікони-двері дияконських врат із іконостаса (1802) печерної церкви Різдва Христового на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври. Як контекстний матеріал залучаються зображення святого у монументальних розписах (1734–1735) Троїцької надбрамної церкви, на архівній світлині (ікона (1729) з іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору Києво-Печерської Лаври) та малюнки учнів лаврської іконописної майстерні. Розгляд, співставлення та аналіз ікон, що належать до лаврської іконописної традиції, значно розширюють і доповнюють наукове знання про український іконопис у цілому. Твори, що зберігаються у музейних зібраннях Києва і мають фіксоване походження, значно розширюють уявлення про час, майстрів, художні прийоми та смаки замовників. Отже, актуальність даної публікації полягає в тому, щоб із залученням літературних джерел та іконографічного матеріалу, натурального опрацювання творів поглибити наукові знання про лаврську іконописну школу XVIII ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зображенням "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському образотворчому мистецтві XVIII ст. присвячені окремі нечисленні публікації. А. Ю. Кондрачук у каталозі "Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври" (2005) наводить опис зображення св. архідиякона Стефана в складі композиції "Лици св. мучеників" на південній стіні першого поверху притвору Троїцької надбрамної церкви; прочитаний і опублікований текст на сувої в руці святого [3, 28, іл. кат. № 10]. О. В. Лопухіна в статті "Втрачене розуміння барокового концепту української ікони на прикладі образу св. Стефана з колекції Національного Києво-Печерського заповідника" (2008) робить детальний мистецтвознавчий аналіз ікони "Святий першомученик архідиякон Стефан" (інв. № КПЛ-Ж-122, НКПІКЗ) з церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах та зображень на рамі, в яку вставлена ікона. Дослідниця доходить висновку, що "Тема жертви є головною в іконі першомученика Стефана і об'єднує всі її сюжети та образи..." [4, 212]. За стилістикою О. В. Лопухіна відносить ікону "...до творів лаврської художньої школи XVIII ст." [4]; далі за текстом статті наводить аналоги зображень св. Стефана в складі розписів Троїцької надбрамної церкви та нагадує про Успенський собор, де був приділ в ім'я першомученика Стефана і де знаходилася срібна рака з часткою його мощів [4, 213–214]. У статті О. О. Рижової "Икона "Благовещение" и икона "Святой первомученик архидиакон Стефан" из коллекции НКПІКЗ (уточнение атрибуции)" (2013) ікона "Святий першомученик архідиякон Стефан" (інв. № КПЛ-Ж-1773, НКПІКЗ) з Воскресенської церкви на Печерську (Воскресіння Господня церква в Печерській фортеці) атрибутована як двері дияконських врат [6, 281–284]. Н. О. Онопрієнко в усній доповіді "Металева вбрання іконостаса Стефанівського приділа Успенського собору Києво-Печерської лаври" (2017) оприлюднює архівну світлину ікони із зображенням святого з іконостаса бокового вівтаря св. першомученика Стефана Успенського собору Києво-Печерської Лаври [5]. Таким чином, серед дослідників досі не було спроб розкрити іконографічні та стилістичні особливості зображення "Святий першомученик архідиякон Стефан" як окремого явища в лаврському іконописі XVIII ст.

Мета дослідження полягає в тому, щоби з'ясувати особливості стилю та іконографії зображення "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському іконописі XVIII століття.

Виклад основного матеріалу. Традиційно як у східно-, так і в західнохристиянському образотворчому мистецтві св. Стефана зображують одягненим у дияконський стихар і орар, із атрибутами мучеництва (камінням, пальмовою гілкою, хрестом) і дияконського служіння (кадилом); іноді в руках святого може бути зображений храм або Євангеліс [9]. Аби вичленувати характерні ознаки стилю та

іконографії в зображеннях святого Стефана в лаврському іконописі, доцільно розгляд лаврських пам'яток провести в хронологічній послідовності. На іконі (1729) з іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору Києво-Печерської Лаври св. Стефан зображений із розгорнутим сувоєм з текстом у правиці, а у лівій тримає орар із зображенням хреста і пальмову гілку. Текст на сувої через брак на світліні та стан збереженості самої ікони прочитати неможливо, але на окладі (КПЛ-М-1156, НКПКЗ) [5] текст зберігся добре (тут і далі тексти наводяться в адаптованій орфографії): "Благословлю в немощех в досаждениях в бедах в изгнаниях в теснотах по Христе". Це рядки з Другого послання апостола Павла до коринтян: " Темже благоволю в немощех, въ досаждениях, в бедах, во изгнаниях, в теснотах по Христе: егда бо немощствую, тогда силенъ есмь." (2 Кор. 12, 10). Обабіч зображення постаті святого розміщені в рамках прямокутної форми іменні підписи: "Святий першомученик" (зліва) та "Архидиякон Стефан" (праворуч). На тушованому малюнку (імовірно, середини XVIII ст.) зі збірки малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні архидиякон зображений стоячим на амвоні, з пальмовою гілкою та великим Розп'яттям у правиці та ковчегом на платі у лівій руці. Іменний підпис відсутній, назва малюнка подана за власним визначенням автора (П. М. Жолтовський) "Каталогу малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні" [1, 87, 241, 249, мал. 313]. У розписах Троїцької надбрамної церкви (1734–1735) святий зображений тримаючим у правиці камінь, а в лівій руці – сувій із текстом "Полк Боговенчанен мучеников просветеный светом Троицеским веселящеся вопиют в руце твои Владыко человеколюбче приими души наша и покой их воцерковне славы твоя господи тебе возлюбим единого многомилостиваго". По внутрішньому краю німба нанесений іменний підпис: "Святий першомученик архидиякон Стефан" [3, 28, іл. кат. № 10]. Щодо тексту на сувої, то його можливо визначити як вірші, в основу яких покладено передсмертне зітхання Стефана: "І побивали камінням Стефана, що молився й казав: Господи Ісусе, прийми духа мого!.." (Діяння 7, 59). На іконі "Святий першомученик архидиякон Стефан" (1767) (інв. № КПЛ-Ж-122, НКПКЗ) із церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах святий зображений таким, що попирає ногою камінь, з кадилом у лівій руці, а правою рукою притискає до грудей хрест, пальмову гілку й орар. Зображення постаті святого має рельєфне золочене обрамлення, внизу якого розміщений картуш із текстом, який дуже погано зберігся – прочитати фрагменти (частково) вдалося тільки завдяки зйомці в інфрачервоних променях (ІЧ-випромінюванні): "Ч[...] странъ училь За то каменем [...] овень его убиль Незлобивъ он [...] Богу духъ спущая Чтобъ Богъ умолил [...]во гробхъ незм[...]ия". Щодо віршів, то тут використовується той самий літературно-композиційний прийом "текст у тексті" (Г. Л. Гумерова), що й вище (див. розписи Троїцької надбрамної церкви), тільки в основу покладено молитву святого за вбивць: "Упавши ж навколішки, скрикнув голосом гучним: Не залічи їм, о Господи, цього гріха! І, промовивши це, він спочив..." (Діяння 7, 60). Сяйво навколо голови святого облямовує напис: "Святий першомученик архидиякон Стефан". На іконі "Святий першомученик архидиякон Стефан" (1776) (інв. № КПЛ-Ж-1773, НКПКЗ) з Воскресенської церкви на Печерську [2, 218–222] правицею вмч. Стефан підтримує орар так, що хрест на стрічці як раз лягає в руку; в лівій руці святий тримає пальмову гілку. Таку саму композиційну схему спостерігаємо на зображенні святого, що на дияконських дверях іконостаса (1802) церкви Різдва Христового на Дальніх печерах: св. Стефан зображений стоячим на двоступінчастому амвоні, з пальмовою гілкою в правій руці, але ліву руку він притискає до грудей [7, 86–87]. Напис у верхній частині ікони свідчить: "Святий апостол першомученик Стефан".

Привертає до себе увагу включення в зображення текстів (ікона (1729) з іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору Києво-Печерської Лаври, зображення святого у монументальних розписах (1734–1735) Троїцької надбрамної церкви, ікона (1767) з церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах Києво-Печерської Лаври) і розлогих іменних підписів на всіх розглянутих іконах ("Святий першомученик архидиякон Стефан", "Святий апостол першомученик Стефан" на двері дияконських врат з іконостаса (1802) печерної церкви Різдва Христова на Дальніх печерах Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври). Ці тексти і написи є своєрідними доповненнями (вербальними) до основного зображення святого (візуального). Таким чином, при взаємодії і взаємовпливі образу і слова виникає таке, явище як ілюстрування твору, коли місцецтво слова доповнює й інтерпретує живопис, а внаслідок такого зближення з'являються додаткові змістовні аспекти. Наприклад, текст із Другого послання апостола Павла до коринтян в іконі (1729) із іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору та іменний підпис "Святий апостол першомученик Стефан" на іконі з іконостаса (1802) печерної церкви Різдва Христова на Дальніх печерах додатково вказують на апостольську діяльність Стефана як благовісника та проповідника Христового. Тексти віршів на зображенні (1734–1735) в Троїцькій надбрамній церкві та іконі (1767) з Аннозачатіївської церкви акцентують увагу не тільки на мученицькій кончині заради Христа (про що свідчать камінь і хрест або Розп'яття в руках святого), а й на лагідності, з якою Стефан приймає смерть ("Якоже пер-

вомученик Твой Стефан о убивающих его моляше Тя, Господи..." (Кондак, гл. 5)). Введення в композицію текстів або розлогих написів, за висловом П. А. Флоренського, нібито одухотворяє зображення – "в іконі є душа її, написи" (П. А. Флоренський) [8, 134].

Загальна стилістика й естетика зображення Першомученика на лаврських іконах передає уявлення того часу про ідеальну, "янгольську" красу. Бо під час проповіді обличчя архідиякона Стефана сяяло вродою, і, як сказано в "Діяннях апостолів", – "Коли всі, хто в синагозі сидів, на нього споглянули, то бачили лице його, як лице Янгола!" (Діяння 6, 15). Лик Стефана на іконах завжди дуже світлий, округлий, із правильними гармонійними рисами: прямим носом, чистим високим чолом, великими очима, пухкими устами. "Янгольська" білизна обличчя облямована і підкреслена у своєму сяйві і гармонії рис кучерями темного волосся, спадаючими на плечі, і витонченими дугами брів. Виразно відтінює красу рис обличчя і вбрання, яке завжди прикрашене пишним срібним і золотим "шитвом" та осяяне золотими асістами; іконописці старанно передають фактуру коштовних тканин стихаря, ретельно проробляються деталі: перлини, гудзики, облямівка, візерунки на тканинах. У техніці живопису активно використовуються сухозлітка і сусальне срібло, кольорові лаки. Фігура святого завжди зображується в повний зріст, величною і монументальною, заповнюючи весь відведений під зображення простір, немов підкреслюючи духовну перемогу над смертю.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні стилістичних та іконографічних особливостей зображення "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському іконописі XVIII століття.

Висновки. За результатами комплексних бібліографічних, стилістичних та іконографічних досліджень ікон із сюжетом "Святий першомученик архідиякон Стефан" у лаврському іконописі XVIII ст. стало можливим стверджувати, що особливістю лаврської іконографії св. Стефана є включення в зображення текстів (ікона (1729) з іконостаса Стефанівського бокового вівтаря Успенського собору, розписи (1734–1735) Троїцької надбрамної церкви, ікона (1767) з церкви Зачаття св. Анни на Дальніх печерах) і розлогих іменних підписів на всіх розглянутих іконах ("Святий першомученик архідиякон Стефан", "Святий апостол першомученик Стефан" із іконостаса (1802) церкви Різдва Христового на Дальніх печерах). Таким чином, при взаємодії і взаємовпливі образу і слова виникає таке явище, як ілюстрування твору: мистецтво слова доповнює й інтерпретує живопис, а внаслідок такого зближення з'являються додаткові змістовні аспекти. Наприклад, текст із Другого послання апостола Павла до коринтян в іконі (1729) з Успенського собору та іменний підпис на іконі з іконостаса (1802) церкви Різдва Христового на Дальніх печерах додатково вказують на апостольську діяльність Стефана. Тексти віршів на зображенні (1734–1735) у Троїцькій надбрамній церкві та іконі (1767) з Аннозачатіївської церкви акцентують увагу не тільки на мученицькій кончині заради Христа, а й на лагідності, з якою Стефан приймає смерть. Загальна стилістика і естетика зображення Першомученика на лаврських іконах передає уявлення того часу про ідеальну, "янгольську" красу.

Література

1. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : альбом-каталог. Київ : Наук. думка, 1982. С. 87, 249, № мал. 313.
2. Закревский Н. В. Описание Киева : в 2 т. Москва : Тип. В. Грачева и К°, 1868. Т. 1. 455 с.
3. Кондратюк А. Ю. Монументальный живопис Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври : каталог / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник ; відп. ред. В. Колпакова. Київ : КВЦ, 2005. 252 с. : іл.
4. Лопухіна О. В. Втрачене розуміння барокового концепту української ікони на прикладі образу св. Стефана з колекції Національного Києво-Печерського заповідника // Могилянські читання 2008 року : зб. наук. пр. Київ, 2009. С. 209–214.
5. Онопрієнко Н. О. Металеve вбрання іконостасу Стефанівського приділу Успенського собору Києво-Печерської лаври : доповідь // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності : наук.-практ. конф. (м. Київ, 06–07 червня 2017 р.). Київ : НКПІКЗ, (не опубліковано).
6. Рыжова О. О. Икона "Благовещение" и икона "Святой первомученик архидиакон Стефан" из коллекции НКПІКЗ (уточнение атрибуции) // Могилянські читання 2012 року : зб. наук. пр. Київ, 2013. С. 281–284.
7. Скарби Києво-Печерської лаври : альбом / авт.-упоряд. : О. Коваль, Л. Ковальова, А. Гришин [та ін.]. Київ : Мистецтво, 1997. 271 с. : іл.
8. Флоренский П. А. Иконостас / Подг. текста и коммент. А. Г. Дунаева. Москва : Искусство, 1994. 256 с.
9. Saint Stephen // Wikipedia : the Free Encyclopedia. URL : <http://www.wikipedia.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lb3Jlbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpd2k2U2FpbmRfU3RlcGhlbg>.

References

1. Zholtovskiy, P. M. (1982). Drawings of the Kiev-Lavra icon painting workshop, (pp. 87, 249, figure 313). Kiev : Nauk. dumka [in Ukrainian].
2. Zakrevskiy, N. V. (1868). Description of Kiev. (Vol. 1). Moscow : Tip. V. Gracheva i K° [in Russian].

3. Kondratiuk, A. Yu. (2005). Mural painting of the St. Trinity Church On-the-Gate. V. Kolpakova, ed. Kyiv : KVITs [in Ukrainian].
4. Lopukhina, O. V. (2009). Lost Understanding of the Baroque Concept of the Ukrainian Icon on the Example of the Image of St. Stefan from the Collection of the National Kyiv-Pechersk Preserve. Mohylianski chytannia 2008 roku, (pp. 209–214.). Kyiv [in Ukrainian].
5. Onopriienko, N. O. (2017). Metallic dress of the iconostasis of the Stefanivskyi section of the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra. In Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny : aktualni vyklyky suchasnosti : nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 06–07 chervnia 2017 r.). Kyiv : NKPIKZ [in Ukrainian].
6. Ryzhova, O. O. (2013). The icon "Annunciation" and the icon "The Holy First Martyr Archdeacon Stefan" from the collection of the NKPHCP (specification of attribution). Mohylianski chytannia 2012 roku, (pp. 281–284). Kyiv [in Russian].
7. Koval, O., Kovalev, L., Grishin, A. et al (comps). (1997). Treasures of the Kiev-Pechersk Lavra. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
8. Florenskyy, P. A. (1994). Iconostas. A. G. Dunaeva (comp.). Moscow : Iskusstvo [in Russian].
9. Saint Stephen. (N. d.). Wikipedia. Retrieved from <http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2FpbmRfU3RlcGhlbg> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2018 р.

УДК 792.09

Романчишин Василь Григорович
кандидат культурології,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
romvag@meta.ua

РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ МАСОВОГО СВЯТА: ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ

Мета роботи – проаналізувати існуючий досвід щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята. **Методологічною основою** дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, а також міждисциплінарний підхід, який дозволяє вивчити проблему з широким залученням наукових доробків із різних галузей знання, зокрема історії театру, мистецтвознавства, теорії та практики соціокультурної діяльності. Історико-культурний метод дав можливість прослідкувати еволюцію становлення масових свят, а також особливості діяльності постановника-режисера в різні історичні епохи. Структурно-функціональний метод використовується задля з'ясування ролі та функцій режисера в різні історичні епохи, у тому числі в сучасній культурі. Комплексний підхід зумовлений темою дослідження – потребою у систематизації існуючих праць щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематизації існуючого досвіду щодо режисерської діяльності у сфері організації масових свят. **Висновки.** Режисер масових свят повинен мати чітку життєву позицію і життєвий досвід, адже саме він веде діалог з аудиторією. Важливим є вміння приділяти увагу деталям і дрібницям, розуміти і враховувати вікові особливості аудиторії (реципієнтів), адже те, що ідеально для молоді, зовсім не підходить для старшого покоління. В цьому і проявляється досвід і професіоналізм режисера, який зможе правильно побудувати програму для будь-якого глядача. Режисура масового свята – це не тільки створення сценічної дії і розробка декорацій, а й уміння вибудувати ряд епізодів так, щоб в результаті донести потрібний задум до цільової аудиторії через різні художні форми і технології.

Ключові слова: режисура масового свята, театралізоване видовище, функції видовища, вміння режисера.

Романчишин Василий Григорьевич, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Режиссерская деятельность в структуре массового праздника: опыт изучения проблемы

Цель работы – проанализировать существующий опыт относительно особенностей режиссерской деятельности в структуре массового праздника. **Методологической базой** исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы, а также междисциплинарный подход, который позволяет изучить проблему с широким привлечением научных работ из разных областей знания, в частности истории театра, искусствоведения, теории и практики социокультурной деятельности. Историко-культурный метод дал возможность проследить эволюцию становления массовых праздников, а также особенности деятельности постановника-режисера в разные исторические эпохи. Структурно-функциональный метод

3. Kondratiuk, A. Yu. (2005). Mural painting of the St. Trinity Church On-the-Gate. V. Kolpakova, ed. Kyiv : KVITs [in Ukrainian].
4. Lopukhina, O. V. (2009). Lost Understanding of the Baroque Concept of the Ukrainian Icon on the Example of the Image of St. Stefan from the Collection of the National Kyiv-Pechersk Preserve. Mohylianski chytannia 2008 roku, (pp. 209–214.). Kyiv [in Ukrainian].
5. Onopriienko, N. O. (2017). Metallic dress of the iconostasis of the Stefanivskyi section of the Assumption Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra. In Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia kulturnoi spadshchyny : aktualni vyklyky suchasnosti : nauk.-prakt. konf. (m. Kyiv, 06–07 chervnia 2017 r.). Kyiv : NKPIKZ [in Ukrainian].
6. Ryzhova, O. O. (2013). The icon "Annunciation" and the icon "The Holy First Martyr Archdeacon Stefan" from the collection of the NKPHCP (specification of attribution). Mohylianski chytannia 2012 roku, (pp. 281–284). Kyiv [in Russian].
7. Koval, O., Kovalev, L., Grishin, A. et al (comps). (1997). Treasures of the Kiev-Pechersk Lavra. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
8. Florenskyy, P. A. (1994). Iconostas. A. G. Dunaeva (comp.). Moscow : Iskusstvo [in Russian].
9. Saint Stephen. (N. d.). Wikipedia. Retrieved from <http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2FpbmRfU3RlcGhlbg> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2018 р.

УДК 792.09

Романчишин Василь Григорович
кандидат культурології,
професор кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
romvag@meta.ua

РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У СТРУКТУРІ МАСОВОГО СВЯТА: ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ

Мета роботи – проаналізувати існуючий досвід щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята. **Методологічною основою** дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, а також міждисциплінарний підхід, який дозволяє вивчити проблему з широким залученням наукових доробків із різних галузей знання, зокрема історії театру, мистецтвознавства, теорії та практики соціокультурної діяльності. Історико-культурний метод дав можливість прослідкувати еволюцію становлення масових свят, а також особливості діяльності постановника-режисера в різні історичні епохи. Структурно-функціональний метод використовується задля з'ясування ролі та функцій режисера в різні історичні епохи, у тому числі в сучасній культурі. Комплексний підхід зумовлений темою дослідження – потребою у систематизації існуючих праць щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята. **Наукова новизна** дослідження полягає в систематизації існуючого досвіду щодо режисерської діяльності у сфері організації масових свят. **Висновки.** Режисер масових свят повинен мати чітку життєву позицію і життєвий досвід, адже саме він веде діалог з аудиторією. Важливим є вміння приділяти увагу деталям і дрібницям, розуміти і враховувати вікові особливості аудиторії (реципієнтів), адже те, що ідеально для молоді, зовсім не підходить для старшого покоління. В цьому і проявляється досвід і професіоналізм режисера, який зможе правильно побудувати програму для будь-якого глядача. Режисура масового свята – це не тільки створення сценічної дії і розробка декорацій, а й уміння вибудувати ряд епізодів так, щоб в результаті донести потрібний задум до цільової аудиторії через різні художні форми і технології.

Ключові слова: режисура масового свята, театралізоване видовище, функції видовища, вміння режисера.

Романчишин Василий Григорьевич, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Режиссерская деятельность в структуре массового праздника: опыт изучения проблемы

Цель работы – проанализировать существующий опыт относительно особенностей режиссерской деятельности в структуре массового праздника. **Методологической базой** исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы, а также междисциплинарный подход, который позволяет изучить проблему с широким привлечением научных работ из разных областей знания, в частности истории театра, искусствоведения, теории и практики социокультурной деятельности. Историко-культурный метод дал возможность проследить эволюцию становления массовых праздников, а также особенности деятельности постановника-режисера в разные исторические эпохи. Структурно-функциональный метод

используется для выяснения роли и функций режиссера в разные исторические эпохи, в том числе и в современной культуре. Комплексный подход обусловлен темой исследования – потребностью в систематизации существующих работ относительно особенностей режиссерской деятельности в структуре массового праздника. **Научная новизна** исследования заключается в систематизации существующего опыта относительно режиссерской деятельности в сфере организации массовых праздников. **Выводы.** Режиссер массовых праздников должен иметь четкую жизненную позицию и жизненный опыт, ведь именно он ведет диалог с аудиторией. Важно умение уделять внимание деталям и мелочам, понимать и учитывать возрастные особенности аудитории (реципиентов), ведь то, что идеально для молодежи, совершенно не подходит для старшего поколения. В этом и проявляется опыт и профессионализм режиссера, который сможет правильно построить программу для любого зрителя. Режиссура массового праздника это не только создание сценического действия и разработка декораций, но и умение выстроить ряд эпизодов так, чтобы в результате донести необходимый замысел до целевой аудитории через различные художественные формы и технологии.

Ключевые слова: режиссура массового праздника, театрализованное зрелище, функции зрелища, умения режиссера.

Romanchyshyn Vasyl, Professor of the Stage and Audiovisual Arts Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The activities of the director in the structure of the mass holiday: the experience of studying the problem

Purpose of the article: to analyse the existing experience regarding the peculiarities of directorial activity in the structure of the mass holiday. The **methodology** of the research is the general scientific principles of systematization and generalization of the problem under study, as well as the multidisciplinary approach, that allows studying the issue under investigation with the full involvement of scientific developments from various fields of knowledge, in particular the history of theater, art studies, the theory and practice of socio-cultural activities. The historical-cultural method made it possible to follow the evolution of the formation of mass holidays, as well as the peculiarities of the director's operations in different historical epochs. The structural-functional method is used to clarify the role and functions of the director of mass holidays in different historical periods, including in contemporary culture. The sophisticated approach is determined by the research topic, namely: the need for the systematisation of existing works that relate to the peculiarities of the creative activity of the director in the structure of mass holidays. The **scientific novelty** of the research is to systematise the existing experience regarding the creative activity of the director in the field of organisation of mass celebrations and mass holidays. **Conclusions.** The director of the program of mass holidays must have a clear life position and life experience because it is he who conducts a dialogue with the audience. It is essential to be able to pay attention to details and trivia, to understand and take into account age characteristics of the audience (recipients), because what is perfect for young people is not suitable for the older generation at all. In this, the experience and professionalism of the director, who can correctly build the program for any viewer, is manifested. The director of the mass holiday – is not only the creation of stage action and the development of scenery but also the ability to build a series of episodes to eventually convey the desired plan to the target audience through different artistic forms and technologies.

Key words: the direction of the mass holiday, theatrical spectacle, the functions of the sight, the ability of the director.

Актуальність теми дослідження визначається насамперед значенням театрального мистецтва для цілісності національної культури. Високий рівень вимог до режисерської діяльності, у тому числі й режисури масових свят, робить її своєрідним мірилом розвитку режисерського професіоналізму. Специфіка режисури як творчої діяльності є предметом теоретичних і науково-дослідних робіт багатьох практиків і теоретиків театрального мистецтва, а також культурологів, психологів, фахівців в області соціокультурної діяльності (К. Станіславського, Є. Вахтангова, О. Попова, В. Мейерхольда, О. Таїрова, Б. Захави та ін.). Перелічити усі імена дослідників, які у своїх працях у тому чи іншому аспекті торкалися проблем режисерської діяльності не уявляється можливим. Водночас велика кількість праць, існуючих на сьогоднішній момент, потребує їх систематизації та виокремлення з них питань особливості режисерської діяльності в структурі саме масового свята, адже саме останній аспект потребує в умовах сучасної культури найбільшої уваги, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Мета роботи: проаналізувати існуючий досвід щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята.

Теоретичною базою роботи стали праці таких теоретиків як А. Банфі, П. Берк, Р. Віппер, Д. Генкін, Т. Донська, К. Жигульський, А. Житницький, Б. Захава, Н. Зверева, Н. Скрипіна, І. Снегірьов, В. Тріадський, К. Станіславський, І. Шароєв, З. Чеканцева.

Як відомо, історія масових свят уходить в глибину століть, вони супроводжували розвиток людського суспільства з найперших етапів його існування. В епоху Стародавньої Греції та Риму ми бачимо ретельно підготовлені і організовані народні свята, що несуть в собі елементи сценарної розробки, режисури, які висувають спеціальну категорію організаторів. Початкова мета будь-якої святкової процесії мала тісне відношення до культу; це була урочиста хода, в який брали участь жерці і громадян поліса. До храму або вівтаря приносили призначені для божества жертви або дари, які мали відношення до його культу. Згодом в них стали брати участь хори та музиканти. У деяких випадках до урочистих процесій

зводилося все значення свята. Як відомо, сценарна драматургія свята передбачає конструювання дії персонажів за певною логікою, сюжетом, що відрізняється колізією або конфліктом. Суттєвою складовою сценарно-драматургічної основи масових видовищ є ігровий характер композиції. Історично в епоху античності сценарій свята формувався як дифірамп під час діонісії, тобто хоровий спів, що вихваляє улюблене божество, і комос – веселий карнавальний хід ряджених селян. На початку виник певний вид урочистого співу, виконуваного шанувальниками бога, під керівництвом "зачинателя", якого підхоплював хор. Йшла своєрідна гра з натовпом, яка потім стала частиною святкової забави.

У стародавньому Римі жодне свято не обходилося без музики, співу і танців. Піснями і танцями італійці віддавали пошесті божествам. Вони йшли з піснями і культовим танцем, який вимагав особливої витривалості і сили, оскільки виконувався в шоломах з мечами та списами. Всі музиканти, композитори, а також вчителі музики і співу в Римі були в основному іноземного походження, а саме з Греції або грецьких міст на півдні Італії та Єгипту. А професійні танцівниці і танцюристи, які виступали публічно, приїжджали до Вічного міста з Сирії та Іспанії. "Відомим співакам і музикантам навіть вдавалося зав'язувати дружні стосунки з представниками шляхетних родів. Прикладом цього може служити доля співака Тігеллія Старшого з Сардинії, відзначеного прихильністю самого Цезаря, а також його племінника або прийомного сина Тігеллія Гермогена, – співака і музиканта, неодноразово оспіваного Горацієм, – мистецтвом якого захоплювалася і цариця Клеопатра, і Октавіан Август" [8]. Свята поділялися на загальнодержавні та свята нижчого рангу, офіційні і сімейні, сільські та міські, ті, які справлялися постійно або час від часу, свята окремих божеств і професій. Слід підкреслити, що в Римі видовища розглядалися виключно як масові розваги. Взагалі свято в Давньому Римі – це найчастіше видовище в якому існує поділ на учасників і глядачів. Римські видовища представляли собою тріумфальні ходи імператорів, гладіаторські бої, битви на воді, циркові змагання. Театрально-постановочні військові перемоги тривали по кілька днів і ночей.

Витоки театралізованих масових видовищ середньовіччя треба шукати в сільських обрядах народів, які прийшли на зміну рабовласницькому Риму, в самому побуті хліборобів. Народ, хоча і прийняв християнство, ще перебував під сильним впливом язичницьких вірувань. Незважаючи на переслідування церкви, сільське населення за стародавніми звичаями святкувало кінець зими, прихід весни, збір врожаю; в іграх, танцях і піснях люди висловлювали свою віру в богів, що уособлюють сили природи. Ці свята і поклали початок майбутнім масовим театралізованим діям.

Італійський філософ А. Банфі (1886-1957) в роботі "Природа видовища" висуває дві основні ознаки середньовічного театралізованого видовища – дієвість і колективність. Він розділяє різноманіття видовищних явищ на три основні типи. По-перше, це видовища "соціальні самі по собі", до яких А. Банфі відносить святкування, вуличні події, тобто усі ті явища, в яких немає рольового поділу на акторів і глядачів; по-друге, лише відокремлені видовищні явища, що мають своїх виконавців і глядачів, але з явно вираженою участю глядачів у виставі: обряди, ритуали, церемонії; по-третє, – видовище як самостійне явище, що має художньо організовану форму. Третій тип видовища, за А. Банфі, зв'язується вже з власне естетичними формами видовища, коли елемент уявлення, набуваючи самостійності і самоцінності, відділяється від колективної церемонії, а учасники його поділяються на активних і пасивних. Витоки цього типу видовища автор виявляє в грецькій трагедії і бачить прояв його в театрі і кіно. Кожен компонент видовищної дії звернений до глядача, підпорядкований організації його уваги, його вражень. Мова (слово), пластика (жест), речове середовище, динамічні, механічні ефекти складають систему впливу, розгорнену на глядача: саме ні перед глядачем, не для глядача, а на глядача. Цей термінологічний нюанс підкреслює націленість видовища, кожного його елемента на сприйняття і оцінку активно діючої колективністю. Розвиток видовищних форм самого широкого плану дає можливість під поняттям "видовищність" мати на увазі систему експресивно-динамічних ефектів і прийомів залучення глядача в дію з задалегідь розрахованим результатом [6].

У середньовіччі сформувалися особливі види театралізованих масових свят і видовищ. Одним з таких видів була містерія, яка розсунула тематичний діапазон середньовічного театру, накопичила величезний сценічний досвід, який був використаний пізнішими жанрами середньовіччя, зокрема фарсом, карнавалом, літургічною драмою.

У добу Відродження одним з найпопулярніших видів масового свята є карнавал. Збереглися барвисті описи пишних придворних свят і феєрверків, які давали при дворі міланського герцога Джані Галеаццо. У їх числі – надзвичайна театралізована вистава, поставлена на честь одруження молодого герцога. Придворний поет Бернардо Беллінчоні написав поему про планети, що спускаються з небес і поздоровляють молодят. На основі цієї поеми було створено театралізовану виставу, для якої у великій залі герцогського палацу спорудили спеціальну і дуже складну конструкцію. Під стелею, високо над головами глядачів, оберталися сім планет. Їх зображували дівчата і юнаки. Під ніжний

спів хору і звуки оркестру "планети" спускалися вниз і, звертаючись до молодих, виконували поему Беллінчоні. Автором інсценізації, режисером-постановником, художником і конструктором цієї дивовижної вистави був великий Леонардо да Вінчі, який проявляв великий інтерес до театралізованих вистав. Під його керівництвом при міланському дворі було поставлено і багато інших свят і феєрверків, для яких він винайшов різні піротехнічні ефекти [7].

У XVII-XIX ст. в європейських столицях або їх околицях влаштовувалися придворні свята на воді. Як приклад можна навести свято в Лондоні на Темзі, влаштоване на честь короля Георга I. До цієї події композитором Г. Генделем було написано видатний твір "Музика на воді".

Слід зазначити, що в історії теорій видовища відомі спроби проникнути в закономірності взаємодії видовищ і публіки, використовуючи реконструкцію історичних етапів функціонування видовищ. Так, Р. Віппер, вказуючи на здатність видовища провокувати змагальний елемент, стверджує, що театр здатний усунути всілякі конфлікти і зіткнення в реальному житті. Він ніби переносить реальні конфлікти в ідеальну сферу. "Друга функція театрального видовища, за Р. Віппером, полягає в зміцненні моральності через демонстрацію відплати людині, що переступив закон. Тут теоретик має на увазі виховну функцію видовища або регуляцію соціальної поведінки. У суспільстві, де немає сильної публічної влади, де насильство не стримується, виникає потреба в особливих таємних союзах, наприклад, лицарських або масонських орденів і ложах, які в якійсь мірі виконують роль суду. За допомогою театралізації такі ордени можуть в якийсь період тримати в страху і покорі членів суспільства. Згодом ці функції переходять до театральних видовищ і перестають бути знаряддям кар" [6]. Третя функція видовища за Р. Віппером – здатність сприяти тому, що він називає "підйомом почуттів": "... драматичне диво має особливу, заразливу силу, якщо воно діє відразу на масу людей: стан одного передається іншому, а ентузіазм у окремих осіб взаємно підвищується. Скрізь у самих некультурних народів ми зустрічаємо великі виразні танці з пантомімами, які служать для збудження сильних загальних почуттів" [6]. Виділяючи четверту функцію, пов'язану з потребою людини в зміні настрою, в сміху і відпочинку, Р. Віппер пише: "Людина не може виносити безперервно обтяжливого або сором'язливого настрою. Є якась рятівна сила всередині нас, яка відкриває нам можливість перерви, відволікання. Тоді людина різко обриває, точно обертається обличчям до ворога, який сидить в його серці і точить його життя. Найкращим виходом для цього вибуху бадьорості виявляється насмішка, карикатура на той самий стан, якого вона хоче позбутися. Щоб скинути з себе моральний гніт, людина сміється над самою собою" [6]. Зрештою Р. Віппер доходить висновку, що кожна з основних соціальних функцій пов'язана з сильними і гострими потребами людини.

У сучасному розвитку видовищ ми спостерігаємо тенденцію до посилення їх зв'язків з глядачем, що передбачає його творчу співучасть. Така залежність є передумовою і умовою існування і розвитку видовищ, що багато в чому визначає їх роль в гармонійному розвитку особистості, у формуванні її творчих здібностей. Зауважимо, що масове свято – це комплекс заходів різних видів і видовищних форм різних жанрів; багатофункціональне явище, що відбиває епоху, життя суспільства і його культуру; найдавніший і найдієвіший засіб масових комунікацій. Безумовно, сценарно-режисерський задум видовища та масових свят грає важливу роль. Творча робота над задумом всього видовища і розробкою окремих епізодів має свою специфіку. Якщо в пошуку задуму вистави головне завдання – знайти режисерський хід, здатний пов'язати між собою всі взяті для вирішення теми, то в епізодах першорядним завжди залишається питання про те, як постановочно вирішити конкретне завдання, розкрити та реалізувати конкретну тему. В основі режисерського ходу масової постановки на стадіоні завжди лежить ідея, яка, знаходячи своє відображення у відібраному змісті і образному рішенні, пов'язує всі епізоди в єдине художнє ціле.

Як слушно стверджує Д. Генкін, великі труднощі відчуває постановник, коли тематика окремих епізодів вимагає зміни часу дії. Поряд з епізодами сьогодення, в постановці бувають необхідні епізоди історичного характеру. Їх поява має бути виправдана логікою переходів від епізоду до епізоду (зв'язок). При цьому важливо, щоб дія завжди сприймалася з позиції сьогодення. Інакше глядач буде дезінформований і те, що відбувається на полі стадіону, буде йому не зрозуміло. Вибудовуючи виставу поєпізодно, режисер-постановник весь час повинен думати про зв'язок епізодів між собою як в смислового, так і в пластичного відношенні. Не слід забувати того, що режисер-постановник, вибудовуючи виставу, повинен чітко дотримуватися часових рамок, вміло переводячи дію з одного часу в інший і назад. Епізоди, пов'язані з минулим, повинні будуватися як розповідь або спогад, а епізоди, спрямовані в майбутнє – як фантазія, гра, яку глядач повинен прийняти. Глибина ж розробки окремих епізодів сценарно-режисерського задуму, а потім і плану-сценарію вистави залежить, в першу чергу, від їх місця в ідейно-тематичному плані постановки.

Д. Генкін, аналізуючи масові спортивно-художні вистави, виділяє два підходи до створення образу, які найбільш часто зустрічаються: драматургічний та конструктивний. В першому за основу створення об-

разу береться сама дія героя-маси, за допомогою якого розкривається тема. Зміст таких епізодів, як правило, пов'язаний з будь-якою значною подією і вибудовуються вони за певним сюжетом з урахуванням можливостей головного героя – маси. "Драматургія подібних епізодів близька до драматургії балету, де в основі лежать музика і танець. У них так само яскраво і образно можуть стикатися протидіючі сили, створюватися конфліктні ситуації, що активно сприяють розвиткові дії. При цьому конфлікт (якщо він існує) в масовій дії завжди носить узагальнений, глобальний, "надособистий" (за Б. Брехтом) характер. У ньому, як правило, протистоять один одному сили добра і зла, війни і миру тощо" [2, 105]. В конструктивному – за основу створення образу береться, як правило, спеціально придуманий предмет або конструкція, які в певних поєднаннях і з урахуванням можливостей головного героя-маси, сприяють образному рішення епізоду.

Не можна не погодитися із Д. Генкіним в тому, що подібна класифікація підходів до образного вирішення епізодів є умовною. Можна говорити лише про переважне використання режисером-постановником певного підходу, тому що при драматургічному образному вирішенні дуже часто застосовуються необхідні предмети і конструкції, а епізоди, де головний акцент при створенні образу робиться на предмет або конструкцію, повинні бути побудовані і драматургічно. Отже, не можна не погодитися з В. Мейєрхольдом у тому, що режисер повинен бути, крім усього іншого, ще й повноправним автором вистави. І особливо ця теза є вірною по відношенню до режисерів – постановників масових заходів, в основі постановки яких найчастіше лежить не драматургічний матеріал, а режисерський задум, що виникає під впливом актуальних проблем і запитів сучасності. режисер-постановник на основі власного задуму, естетично об'єднує всіх учасників постановки, виявляє ідейний зміст вистави, його жанр і зовнішню форму, ритм і мізансцени, організовує і узгоджує між собою всі компоненти видовища: учасників заходу, костюми, декорації, музику, світло і створює гармонійно-цілісне видовище, що має художню єдність.

Б. Захава в роботі "Майстерність Актора і Режисера" виділяє такі вміння, необхідні для сучасного режисера. Це, насамперед, соціокультурні вміння – вміння відгукуватися на актуальні сучасні проблеми у виборі теми і проблеми постановки; вміння наповнити постановку на історико-культурну тему духовно-моральним змістом, що відповідає громадянським інтересам народу; вміння дотримуватися традиційних народних цінностей в створенні театралізованої вистави і свята будь-якого виду і жанру. Також режисеру необхідні дослідницькі вміння, адже режисер театралізованих вистав і свят в основному працює над сучасною темою, яка з одного боку є великою творчою радістю, а з іншого – представляє собою і певні труднощі, адже режисер у даному випадку стикається з абсолютно новим матеріалом, який висуває життя, і цей матеріал повинен бути по-новому, свіжо вирішеним. Наступні вміння, які виокремлює Б. Захава – текстові вміння. Тут маються на увазі вміння створювати сценарний текст, здійснювати ціннісно-смыслову єдність компонентів тексту, відбирати з зібраного текстового матеріалу для сценарію інформаційні та художньо-естетичні факти, інтерпретувати текстовий матеріал з метою вирішення цілей і завдань постановки. Когнітивно-комунікативні вміння передбачають вміння виділяти ключові слова і словосполучення в аналізованому тексті; вміння визначати тему і головну думку тексту; вміння інтерпретувати документальні та художні тексти з метою переведення їх в подібний план сценарію. Комунікативно-педагогічні вміння – вміння доступно пояснити учасникам постановки мету і завдання автора сценарію і режисерського постановочного задуму, уміння захопити виконавців оригінальністю авторського задуму. Інтегративні вміння – вміння органічно поєднувати основний, узагальнений образ театралізованої вистави або свята з доповнючими його образами інших видів мистецтв, уточнюючих семантику змісту і форми домінуючого способу. Специфічні здібності режисера театралізованих вистав і свят (здатність до образного мислення, образна пам'ять, прогностичні здібності, артистизм, організаційно-управлінські здібності) – це результат розвитку схильності особистості до режисерсько-постановочної діяльності, вираженої в образному мисленні, в здатності візуально уявити ігрову ситуацію на основі образних асоціацій традиційних і авторських аналогій, індивідуальних художньо-естетичних уявлень в їх неординарних режисерських формах [3, 109-110].

Отже, режисер масових свят повинен мати чітку життєву позицію і життєвий досвід, адже саме він веде діалог з аудиторією. Важливим є вміння приділяти увагу деталям і дрібницям, розуміти і враховувати вікові особливості аудиторії (реципієнтів), адже те, що ідеально для молоді, зовсім не підходить для старшого покоління. В цьому і проявляється досвід і професіоналізм режисера, який зможе правильно побудувати програму для будь-якого глядача. Режисура масового свята – це не тільки створення сценічної дії і розробка декорацій, а й уміння вибудувати ряд епізодів так, щоб в результаті донести потрібний задум до цільової аудиторії через різні художні форми і технології.

Література

1. Айзенштадт В. Н. Режиссура и организация массовых зрелищ / В. Н. Айзенштадт. – Харьков. : ХГИК, 1973 – 136 с.

2. Генкин Д. М. Массовые праздники: Учебное пособие для институтов культуры. / Д. М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с.
3. Донская Т. К. Режиссер театрализованных представлений и праздников: профессионально-личностный аспект / Т. К. Донская, И. В. Голиусова. // Культурная жизнь регионов : сб. статей. – № 3 (66). – Краснодар : КГИК, 2017. – С. 106-112.
4. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів / А. З. Житницький. – Х. : Тимченко. – 2005. – 128 с.
5. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие / Б. Е. Захава. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
6. Зрелищная культура как составная часть развития общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.discoverarts.ru/diars>.
7. История массовых праздников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://studbooks.net/1131865/kulturologiya/istoriya_massovyh.
8. Праздники и зрелища в истории Древнеримской цивилизации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://xreferat.com/47/5421-1-prazdniki-i-zrelisha-v-istorii-drevnerimskoiy-civilizacii.html>.

References

1. Eisenstadt, V. N. (1973). Directing and organization of mass entertainment. Kharkiv. : Kharkov State Institute of Culture, 136 pp. [In Russian].
2. Genkin, D. M. (1975). Mass holidays: A manual for cultural institutions. Moscow: Education, 140 pp. [In Russian].
3. Donskaya, T. K. (2017). Director of theatrical performances and festivals: professional and personal aspect // Cultural life of regions: a collection of articles. № 3 (66), Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, pp. 106-112. [In Russian].
4. Zhitnitsky, A. Z. (2005). Dramaturgy of the Masoviks Theater theaters. Kharkov: Timchenko, 128 pp. [In Russian].
5. Zakhava, B. E. (2008). Mastery of the actor and director: Textbook. Moscow: RATI-GITIS, 432 p. [In Russian].
6. Spectacular culture as an integral part of the development of society // [Electronic resource] – Access mode: <http://www.discoverarts.ru/diars-341-5.html> [In Russian].
7. History of mass holidays // [Electronic resource] – Access mode: http://studbooks.net/1131865/kulturologiya/istoriya_massovyh_prazdnikov [In Russian].
8. Holidays and shows in the history of the Ancient Roman civilization // [Electronic resource] – Access mode: <https://xreferat.com/47/5421-1-prazdniki-i-zrelisha-v-istorii-drevnerimskoiy-civilizacii.html> [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2018 р.

УДК 791.6

Стрельчук Вікторія Олександрівна
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗУМІННЯ ФЕНОМЕНА СВЯТА

Метою публікації є дослідження теоретичних засад розуміння феномена свята, визначення його потенціалу, функцій та виявлення сутнісної природи свята. **Методологія** ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – термінологічному, історичному і системному. Мета та завдання публікації зумовили застосування таких методів дослідження: аналіз та узагальнення, що надало можливість виявити і проаналізувати поетичні засади до розуміння і розкриття феномена "свято"; системно-структурний метод дав змогу виявити функціональні компоненти свята. **Наукова новизна** полягає в дослідженні теоретичного розуміння феномена свята, виявленні і обґрунтуванні його потенційної ролі та значення в людському бутті. **Висновки.** Феномен свята в своєму потенціалі активізує культурно-мистецьке життя народу. Свято має стверджувальну здатність до збереження певних цінностей, які надають сенс людському життю і є найбільш характерними для певної соціальної групи, народу загалом. Свято є культурним ресурсом, що сприяє передаванню культурних традицій, надає людині можливість здійснювати культурну самоідентифікацію. Свято стає узвичаєним приводом для осмислення майбутнього, створення зразка суспільної організації. Святкова культура формує в людині вчинки, звичаї, норми товариського спілкування, родинного, громадського, загалом публічного життя, словесні формули і жести, вміння оперувати святковими символами, знаками і предметами.

Ключові слова: свято, святкова культура, феномен свята.

2. Генкин Д. М. Массовые праздники: Учебное пособие для институтов культуры. / Д. М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с.
3. Донская Т. К. Режиссер театрализованных представлений и праздников: профессионально-личностный аспект / Т. К. Донская, И. В. Голиусова. // Культурная жизнь регионов : сб. статей. – № 3 (66). – Краснодар : КГИК, 2017. – С. 106-112.
4. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів / А. З. Житницький. – Х. : Тимченко. – 2005. – 128 с.
5. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие / Б. Е. Захава. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
6. Зрелищная культура как составная часть развития общества [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.discoverarts.ru/diars>.
7. История массовых праздников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://studbooks.net/1131865/kulturologiya/istoriya_massovyh.
8. Праздники и зрелища в истории Древнеримской цивилизации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://xreferat.com/47/5421-1-prazdniki-i-zrelisha-v-istorii-drevnerimskoiy-civilizacii.html>.

References

1. Eisenstadt, V. N. (1973). Directing and organization of mass entertainment. Kharkiv. : Kharkov State Institute of Culture, 136 pp. [In Russian].
2. Genkin, D. M. (1975). Mass holidays: A manual for cultural institutions. Moscow: Education, 140 pp. [In Russian].
3. Donskaya, T. K. (2017). Director of theatrical performances and festivals: professional and personal aspect // Cultural life of regions: a collection of articles. № 3 (66), Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture, pp. 106-112. [In Russian].
4. Zhitnitsky, A. Z. (2005). Dramaturgy of the Masoviks Theater theaters. Kharkov: Timchenko, 128 pp. [In Russian].
5. Zakhava, B. E. (2008). Mastery of the actor and director: Textbook. Moscow: RATI-GITIS, 432 p. [In Russian].
6. Spectacular culture as an integral part of the development of society // [Electronic resource] – Access mode: <http://www.discoverarts.ru/diars-341-5.html> [In Russian].
7. History of mass holidays // [Electronic resource] – Access mode: http://studbooks.net/1131865/kulturologiya/istoriya_massovyh_prazdnikov [In Russian].
8. Holidays and shows in the history of the Ancient Roman civilization // [Electronic resource] – Access mode: <https://xreferat.com/47/5421-1-prazdniki-i-zrelisha-v-istorii-drevnerimskoiy-civilizacii.html> [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2018 р.

УДК 791.6

Стрельчук Вікторія Олександрівна
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗУМІННЯ ФЕНОМЕНА СВЯТА

Метою публікації є дослідження теоретичних засад розуміння феномена свята, визначення його потенціалу, функцій та виявлення сутнісної природи свята. **Методологія** ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – термінологічному, історичному і системному. Мета та завдання публікації зумовили застосування таких методів дослідження: аналіз та узагальнення, що надало можливість виявити і проаналізувати поетичні засади до розуміння і розкриття феномена "свято"; системно-структурний метод дав змогу виявити функціональні компоненти свята. **Наукова новизна** полягає в дослідженні теоретичного розуміння феномена свята, виявленні і обґрунтуванні його потенційної ролі та значення в людському бутті. **Висновки.** Феномен свята в своєму потенціалі активізує культурно-мистецьке життя народу. Свято має стверджувальну здатність до збереження певних цінностей, які надають сенс людському життю і є найбільш характерними для певної соціальної групи, народу загалом. Свято є культурним ресурсом, що сприяє передаванню культурних традицій, надає людині можливість здійснювати культурну самоідентифікацію. Свято стає узвичаєним приводом для осмислення майбутнього, створення зразка суспільної організації. Святкова культура формує в людині вчинки, звичаї, норми товариського спілкування, родинного, громадського, загалом публічного життя, словесні формули і жести, вміння оперувати святковими символами, знаками і предметами.

Ключові слова: свято, святкова культура, феномен свята.

Стрельчук Виктория Александровна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры сценического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Теоретические основы понимания феномена праздника

Целью публикации является исследование теоретических основ понимания феномена праздника, определение его потенциала и функций и выявление сущностной природы праздника. **Методология** работы основывается на общенаучных принципах исследования – терминологическом, историческом и системном. Цель и задачи публикации обусловили применение таких методов исследования: анализ и обобщение, что позволило выявить и проанализировать поэтические принципы к пониманию и раскрытию феномена "праздник"; системно-структурный метод позволил выявить функциональные компоненты праздника. **Научная новизна** заключается в исследовании теоретического понимания феномена праздника, выявлении и обосновании его потенциальной роли и значения в человеческом бытии. **Выводы.** Феномен праздника в своем потенциале активизирует культурно-художественная жизнь народа. Праздник имеет утвердительный способ к сохранению определенных ценностей, которые придают смысл человеческой жизни и являются наиболее характерными для определенной социальной группы, народа в целом. Праздник является культурным ресурсом, способствует передаче культурных традиций, предоставляет человеку возможность осуществлять культурную самоидентификацию. Праздник становится общепринятым поводом для осмысления будущего, создание образца общественной организации. Праздничная культура формирует в человеке поступки, обычаи, нормы товарищеского общения, семейного, общественного, в общем публичной жизни, словесные формулы и жесты, умение оперировать праздничными символами, знаками и предметами.

Ключевые слова: праздник, праздничная культура, феномен праздника.

Strelchuk Victoria, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Stage Art Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Theoretical principles of understanding the phenomenon of the holiday

The purpose of the article is to study the theoretical foundations of understanding the phenomenon of the holiday, the definition of its potential and functions and the identification of the essential nature of the holiday. The **methodology** of work is based on the general scientific principles of research – terminological, historical and systemic. The purpose and objectives of the publication led to the use of such research methods: analysis and synthesis, which enabled to identify and analyse the poetic principles for understanding and to disclose the phenomenon of "holiday". The system-structural way allowed to reveal the functional components of the holiday. **Scientific novelty** consists in the study of the theoretical understanding of the phenomenon of the holiday, the discovery and substantiation of its potential role and significance in human existence. **Conclusions.** The study made it possible to state that the phenomenon of the holiday in its potential activates the cultural and artistic life of the people. The holiday has the assertive ability to preserve specific values that make sense to human life and are most characteristic of a particular social group, the people as a whole. The holiday is a cultural resource that promotes the transfer of cultural traditions and gives people the opportunity to make cultural self-identification. The holiday becomes a typical occasion for understanding the future, creating a model for a public organisation. Festive culture forms in man deeds, customs, norms of communicative communication, family, public, general public life, verbal formulas and gestures, ability to operate festive symbols, signs and objects.

Key words: holiday, festive culture, holiday phenomenon.

Постановка проблеми. Невід'ємною органічною частиною життєдіяльності людини є святкування певних подій, що має вираз яскравих вираженнях, прояві почуттів, емоцій, настрою.

Свято у культурології розглядається як інститут культури, що виступає як суспільна подія урочистого характеру, що вилучене з повсякденності і відбувається у вільний від праці час. Свято розглядається як ефективний засіб суспільних регуляторів, як комунікаційна свобода, яка має вираз в різноманітних культурно-дозвілєвих формах, і виступає потужним засобом для встановлення міжкультурного діалогу для різних соціально-вікових категорій населення.

Феномен свята полягає в знятті негативної енергії, зарядження новим настроєм, можливість проявлення індивідуальних здібностей, реалізація всіх потреб бути привабливим, активно спілкуватися, створювати відповідний мікроклімат. Дослідники стверджують, що після будь-якого свята у людини проявляються всі позитивні якості і емоції.

Свято – поліфункціональне явище, що є комплексом складових, який потребує координації дій багатьох соціальних інституцій, а в аспекті художньої побудови – це синтез специфічних засобів виразності. Подія, яка має назву свято, стверджує себе у контр-позиції до повсякденності. І чим більше контраст з буденністю, тим більше велич і урочистість свят. Свято – як специфічна форма, насамперед зовсім іншої, ніж у буденний час, духовної життєдіяльності, яка пов'язана з якоюсь-либонь важливою подією і яка викликає відповідний святковий настрій.

Мета статті – дослідити теоретичні засади розуміння феномену свята, визначити його потенціал і функціональні компоненти.

Мета передбачає виконання таких завдань статті:

- виявити сутнісну природу свята;
- дослідити теоретичну ретроспективу урозумінні феномену свята;
- охарактеризувати ресурсні компоненти свята як важливого комунікаційного дійства.

Свято є найбільш давнім і постійно відтворювальним елементом людської культури. Як і всіляке суспільне явище, свята обумовлені часом. Історія свідчить, що художні смаки різних соціальних груп, моральні і політичні ідеали епохи, найважливіші події в житті народу, його побут, звичаї, традиції, обряди, культура і мистецтво знаходять відображення у святах.

Аналіз наукових джерел продемонстрував що крім складові свята висвітлені організаторами, режисерами, сценаристами масовий дійств, мистецтвознавцями, театрознавцями, філологами, етнографами, філософами та соціологами. Спроба вивчення свята як комплексного соціально-культурного явища належить Д.Генкіну. Розгляд соціально-естетичної природи цього феномену присвячено історико-теоретичне дослідження І.Мазаєва. Методичний аспект свят, його сценарно-режисерське рішення висвітили у своїх роботах: В. Воскобойніков, Б.Галан, А. Конович, О. Марков, Б. Петров, М. Розовський, О. Рубб, Д.Тихомиров, І.Туманов, І. Шароєв та ін.

Разом з тим, незважаючи на певну різнобічність наукового вивчення святкової культури й донині цілий ряд її аспектів потребує подальшого дослідження. В першу чергу це стосується визначення еволюції дослідження масового свята. Наукова розробка цієї проблеми можлива тільки при виявленні єдиного принципу класифікації. Найбільш доступний принцип класифікації свят належить Д.Генкіну, в основі якого лежить громадська значимість і масштаб святкової події у комплексі з потребами особистості у широкому соціокультурному спілкуванні.

Свято – це урочисте ознаменування тих чи інших історичних подій в житті людини чи групи людей, суспільства. Свято має подвійну природу, сутність якої полягає в тому, що в кожному святі є усталена та рухома частина, яка змінюється, в залежності від соціально-економічних умов часу і суспільства. Свято набуває особливого значення для кожної етнічної спільноти, народу, коли людина безпосередньо бере в ньому участь, викриває свої творчі здібності, індивідуально-психологічні особливості. Для кожного народу свято є визначною подією, тому що в святах відображається життя народу, традиції, звичаї, обряди, мораль, вихованість, смаки і бажання людей.

Роль свята як засобу зняття напруги, гармонізації емоційного психологічного стану людини і суспільства, як повернення достеменною ідентичності з природою та соціальним середовищем, умовами примирення з буденністю, з її одноманітністю та монотонністю, відновленням світу з обмеженим місцем і часом, безперечна.

На це звертали увагу Конфуцій, який вважав, що правителі повинні організовувати та санкціонувати свята, і паризькі богослови XV століття, які стверджували, що "діжки з вином лопнуть, якщо час від часу не відкривати отвори і не випускати з них повітря. Всі ми люди, – погано зроблені діжки, які можуть лопнути від вина мудрості, якщо це вино буде знаходитися у безперервному бродінні благоговіння і страху божого. Потрібно надати йому повітря, для того щоб воно не зіпсувалося. Тому ми і дозволяємо собі у відповідні дні блазнювання, щоб потім ще з більшою старанністю повернутися до служіння господу" [1]. Свято, з одного боку, поєднує механізм сприйняття дійсності, адаптації до неї, надає можливість змиритися з об'єктивними обставинами, що склалися, а з іншого – допомагає народитися новому, салютує оновленню, слугує людині опорою в її зусиллях зрозуміти дійсність, що лякає своєю новизною; воно "загострює свідомість історії і одночасно надає відпочинок від неї" [2]. З втратою свята, втрачаються риси людяності у окремої людини та у спільноти в цілому.

Свято як і мова притаманні лише людині, тому що воно демонструє соціально-культурні якості і виникає тільки тоді, коли існують духовні зв'язки та цінності між людьми конкретної соціальної групи. Свято – це колективне переживання, дійство якоїсь групи людей.

Свято як особливий тип людського буття визначається, як відмічає Є.В.Соколов, трьома особливостями: "по-перше, звільнення від побутових піклувань, буденних думок. У святі людина відчуває піднесеність духу, це звільнення від усього, що закріпає і обмежує людину у звичайні дні, можливість глибокого щирого самовиявлення. По-друге, наявність загальної ідеї – громадської, політичної, культурної – яка визначає основну тематику свята, створює відчуття братерства усіх, хто залучений до нього. По-третє – це ритуали, церемонії" [3]. Це своєрідний психологічний клімат, для якого потрібні, як зазначав А.В.Луначарський: "по-перше, дієвий підйом мас, дієве бажання їх відгукнутися усім серцем на подію; по друге, відомий мінімум святкового настрою" [4], благодатна підстава для педагогічного впливу на особистість.

Для розуміння сутності свята необхідно простежити його розвиток, визначити певні комунікативні особливості, його функціонування в певних історичних обставинах.

Як складова української культури і мистецтва свято протягом багатьох років зберігає взаємопов'язані між собою архетипні етнічні й національні ціннісні джерела, забезпечує своєрідний процес передавання досвіду від покоління до покоління та нове осмислення їх функціонування в сучасних соціокультурних умовах. На різних етапах історичного розвитку свята виконували особливу роль у житті суспільства. Вони сформувалися у цілком своєрідну, особливу систему святкового дозвілля.

У святах набули свого відображення звичаї, традиції, обряди, моральні і політичні переконання різних соціальних груп, найважливіші події в житті народу, художні ідеали різних історичних епох. Особливо вплинули на формування святкових традицій українців такі світоглядні системи, як язичництво, християнство і радянська ідеологія.

Як переконує аналіз основних понять головною ознакою свят є те, що під час їх проведення люди не працюють, на це вказує термін "празник" (від "празний" – неробочий), який вживається в українській мові поряд із поняттям "свято". "Празник, – пише В. Скуратівський, – слово для мене особливе, надмірно магічне і не до кінця розгадане..." [5, 9].

У словнику-довіднику В. Жайворонка зазначено: "празник" – це "день чи дні, певним чином відзначаювані звичаєм або церквою" [6].

Слова "празник", "празники" вживаються в українській мові переважно для означення традиційних народних свят.

Автор "Етимологічного словника польської мови" ("Słownik etymologiczny języka polskiego") А. Бракнер вказує, що слово "празний", від якого походить "празник" – це слов'янське праслово, і в цьому переконує використання його в польських текстах XIV ст. [8].

В. Даль в "Толковом словаре живого великорусского языка" виводить етимологію російського терміна "празник" від давньослов'янського "праздный": "...Праздновать, Быть праздным, или не делать, не работать. // Праздновать что или чему, совершать празнество, отправлять праздник; покидать работу и отдыхать, по обычаю, в день памяти кого или чего // провожать такой день торжественно, с житейскими обрядами; // совершать обряды церковные..."

Праздничный день или праздник... вообще, день, посвященный отдыху, не деловой, не рабочий, противопоставл. будень..." [7].

В українській і польській мовах слово "свято" ("święto") походить від "святий", "святість", "святиня". На думку польського історика культури К. Жигульського, автора фундаментального дослідження "Праздник и культура", церковного значення "sanktus" ("святий") польське слово "święto" набуло завдяки християнству: "У язичницьких же іменах Святополк, Святослав..., – відзначає дослідник, – які були найпоширеніші на той час (у дохристиянську добу – Н. Ч.) воно означало те саме, що "міцний", "сильний" [8].

Це припущення К. Жигульського однаковою мірою стосується польської й української мов.

У "Словнику староукраїнської мови XIV–XV ст." зазначено, що термін "свято" ("свато") означає лише як релігійне свято, а "святість" – стосується "предмета, пов'язаного з релігійним культом" [9].

Б. Грінченко у "Словнику української мови", поряд із такими похідними від "свята" словами, як "свят-день", "свят-вечір", наводить і поняття "святоха" (народна назва русалки). Це означає, що мова утримує у словах пам'ять про сакральну сутність цього міфологічного персонажа.

Характеризуючи сприйняття свята в народній свідомості, В. Сироткін відзначає: "Під "святом" народна свідомість мала на увазі таку характерну особливість цього дня, як відсутність роботи, тобто день "порожній", "празний". Звідси інша назва неробочого дня – "празник". Значення слова "свято" в українській мові підкреслює небуденний, сакральний зміст цього дня.

Свято є потужним стимулом до художньої творчості, оскільки під час свята відбувається творче змагання, презентація певних художніх творів, приурочених до нього. Від найдавніших часів масове свято охоплює такі складові:

- архітектуру і святкове оформлення театралізованих дійств, яке в минулому й в сьогоденні часто набуває монументальних форм;
- літературу – поезію і прозу, святкову драму, святкову комедію в формах, спеціально присвячених певному святу і у формах, призначених для створення співзвучної святу атмосфери;
- музику – вокальні й інструментальні твори, святкові танці, хороводи;
- святкові видовища, різні процесії і ходи, містерії і фарси, інсценівки, конкурси і змагання артистів;
- образотворче мистецтво – живопис, графіку, скульптуру; виготовлення масок, костюмів, ляльок.

До складових масового свята сучасний російський дослідник С. Клітін у праці "История искусства эстрады" відносять:

- спеціально прикрашене навколишнє середовище;
- святкові (офіційні, ритуальні) моменти;
- вільне спілкування учасників свята один з одним;
- активні розваги (змагання, ігри);
- сприйняття творів мистецтва, участь у виступах;
- і, зрештою, бенкетування.

Характер, інтенсивність, багатство, естетична цінність свят суттєво впливають на загальний розвиток спільноти. Етнос, культуру якого характеризує збідненість свят, позбавлений одного з найважливіших чинників – культурно-мистецького розвитку. Водночас і перебільшення ролі і значення

свят, помпезних, поверхових, декоративно-розважальних, сповнених беззмислової видовищності і позбавлених глибинного змісту, свідчить про деструктивні процеси в культурі.

Народ сприймав свято не тільки як вихід за межі буденного життя, що зумовлювало особливості, відмінну від буденної, індивідуальну і групову поведінку людини у громадських місцях, а й долаття часових меж: "...Свято усвідомлювалося як такий стан навколишнього світу, який не мав часу...", – відзначає В. Сироткін. – Тому у святкові дні заборонялися дії, поведінка, пов'язані з поняттями про початок і продовження життя..." [10].

Народна мораль гостро засуджувала тих, хто намагався працювати у свято, порушуючи споконвічне табу. Не менш гостро засуджувались і ті, хто прагнув перенести свято на будень, тобто, гуляти, ледарювати: "Лише у Бога щодня празник!" В українських прислів'ях і приказках, поряд із шанобливим ставленням до традиційних свят, санкціонованих звичаєм і церквою, закарбувалося негативне ставлення до нероб, які "святкували" в будні: "Гуляй, тато, завтра свято!" "Хто празників питає, той сорочки латає", "Хто святкує на Пилипа, той буде голий, як липа", "Йому щодня неділя", "Такий побожний, що другий день святкує", "Чи сьогодні свято?" – "Свято! Леміш та чересло знято", "Хто святу рад, той до світа нап'ється" [11].

Отже, свято в народній свідомості пов'язувалося з чимось значно важливішим, ніж просто відпочинок. "...Святковість завжди мала істотне смислове пояснення, – підкреслює М. Бахтін. – Жодна "вправа" в організації і поліпшенні суспільно-трудового процесу, жодна "гра в працю" і жоден відпочинок чи перепочинок у праці самі по собі ніколи не можуть стати святковими, до них має долучитися щось з іншої сфери буття, зі сфери духовно-ідеологічної. Вони повинні мати санкцію не від світу засобів і необхідних умов, а від світу інших цілей людського існування, тобто від світу ідеалів. Без цього немає і не може бути ніякої святковості" [12].

Свято – це цілий комплекс заходів, який діє різнобічно. Свята поліфункціональні, до основних функцій, які виконує свято належать: компенсаторна – тобто свято є антитезою буднів, засобом оновлення сил після трудових днів; комунікативна – під час свята відбувається спілкування між людьми, якого інколи не вистачає під час буднів; інформаційна – кожне свято несе в собі нову інформацію, або доповнює вже існуючу; виховна – під час проведення свята відбувається емоційно-психологічний вплив на свідомість людини і виховання певних якостей та рис.

Змістовний аспект функцій масового народного свята залежить від реального стану культурно-мистецької галузі, від повноти взаємодії з навколишнім оточенням і задоволення різнобічних потреб та інтересів особистості. Свято, як особливий стан людського буття, суттєво впливає на особистість: підносить її настрій, звільняючи від усього, що обмежує її у звичайні робочі дні, надає можливість глибокого і щирого самовияву, згуртовує його учасників навколо спільної ідеї: громадянської, політичної, культурної.

Свято як культурно-мистецьке дійство охоплює реальні дії учасників, стимулює до художньої творчості певних суб'єктів (творців і споживачів культурно-мистецького продукту), мотивує режисерів, які організовують дії глядача, перетворюючи його на учасника святкового дійства.

А. Мазаєв підкреслює, що у процесі святкової діяльності кристалізуються цінності певної спільноти: "Святкувати – значить вільно спілкуватися і колективно переживати ідеальні устремління, які на час свята ніби стали реальністю, отже, відчувати повноту життя – індивідуального і колективного, що перебуває у стані гармонії з собою і з навколишнім соціальним і природним світом" [13].

Святкова діяльність має культуротворчий характер. У процесі цієї діяльності сформувався річний календарний круг, який М. Грушевський назвав "єдиною нашою релігійною системою" [14].

Сприйняття процесів відродження природи традиційно здійснювалось у формі обрядово-святкових дійств календарного циклу. Культ предків і пов'язаний з ним культ родючості становить найдавніший пласт світоглядних уявлень, які визначили ідейний зміст, етику, символіку, атрибутику, характерні особливості обрядів і традиційних масових народних свят. Із прийняттям християнства народний календар збагатився церковною обрядовістю; а поєднання прадавніх, пантеїстичних уявлень з християнством сприяло атмосфері двовір'я. Календарний обрядовий цикл, який відбиває світоглядні народно-християнські уявлення, є головною складовою традиційної побутової культури, визначає розпорядок життя людини протягом року.

Окрім свят календарного циклу, в народній культурі сформувалися родинні свята, пов'язані з найважливішими моментами в житті людини, – народини, весілля, поховально-поминальні обряди. На відміну від календарних, свята родинного циклу не належать до масових.

Життя людини складається із свят і буднів. Згідно з народними уявленнями, лише "...у Бога щодня празник!". Під час проведення масових свят традиційно формується сакральний простір, людина заново переживає міфологічні події, відновлює втрачені зв'язки з природою, прагне духовного і фізичного (в іграх, змаганнях) вдосконалення, опиняється ніби в ідеальній дійсності, пізнає щастя існування.

Наукова новизна полягає в дослідженні теоретичного розуміння феномена свята, виявлення і обґрунтування його потенційної ролі і значенні в людському бутті.

Висновки та перспективи подальших розробок. Таким чином, свято в своєму потенціалі значною мірою активізує культурно-мистецьке життя народу. У святковій діяльності стверджуються основні цінності, які надають сенсу людському життю і є найбільш характерними для певної соціальної групи, народу загалом.

Таким чином, свято, актуалізуючи цінності, нагадуючи про важливі історичні події, пов'язані з ним, сприяє передаванню культурних традицій, надає людині можливість здійснювати культурну самоідентифікацію. Водночас свято стає узвичаєним приводом для осмислення майбутнього, створення зразка суспільної організації. Зі святом пов'язані специфічні явища культурного життя: вчинки, речі, звичаї, знаки, символи, обрядові комплекси тощо. До таких явищ належать і окремі норми товариського спілкування, родинного, громадського, загалом публічного життя, звички і традиції, словесні формули і жести, вміння оперувати святковими символами, знаками і предметами, святкові магічні дійства, ворожіння, ігри, забави. Зі святом пов'язана важлива складова матеріальної культури, яка охоплює святковий одяг і прикраси, декорації, кулінарію, спеціальні постійні і тимчасові споруди у межах святкового простору, символи, форми пожертв тощо.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.12.
2. Кокс Х. Праздник шутов: теологический очерк празднества и фантазии (рефератное изложение И.Б.Роднянской). Современные концепции культурного кризиса на Западе. М., 1976. С.127.
3. Соколов Э.В. Свободно время и культура досуга. Л., 1977. С. 85.
4. Луначарский А.В. Театр и революция. М., 1924. С.63.
5. Скурятівський В. Святвечір : Нариси-дослідження у двох книгах. К. : Перлина, 1994. Кн. 1. 288 с.
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К. : Довіра, 2006. 703 с.
7. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. Т. 111. С. 380–381.
8. Жигульский К. Праздник и культура / Перев. с польск. ; Общ. ред. и вступ. статья Арнольдова. М. : Прогресс, 1985. С 26.
9. Словник староукраїнської мови XVI–XV ст. / Ред. тому Л. Л. Гумецька, І. М. Кернецький. К. : Наук. думка, 1978. Т. 2. С. 326.
10. Українці: Історико-етнографічна монографія: у 2-х кн. Опішня, 1999. Кн. 1. С. 383.
11. Українські прислів'я та приказки / Упорядк. С. В. Мишанича та М. М. Пазяка; вст. ст. М. М. Пазяка. К. : Дніпро, 1984. С. 120.
12. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М. : Худож. лит., 1965. С. 15.
13. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. М. : Наука, 1978. С. 11.
14. Грушевський М. Історія української літератури: в 6 томах 9 книгах. / Упор. В. В. Яременко; авт пер. П. П. Кононенко; прим. Л. Ф. Дунаєвська. К. : Либідь, 1993. Т. 1. С. 171.

References

1. Bakhtin, M. (1965). Creativity Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow [in Russian].
2. Koks, Kh. (1976). Celebration of clowns: a theological outline of festivity and fantasy (abstract presentation by I.B. Rodnyanskaya). Modern concepts of the cultural crisis in the West. Moscow [in Russian].
3. Sokolov, E.V. (1977). Free time and culture of leisure. Leningrad, 85 [in Russian].
4. Lunacharsky, A.V. (1924). Theater and Revolution. Moscow [in Russian].
5. Skuratovsky, V. (1994). Candlestick: Essay-study in two books. Kyiv : Perlyna, Kn. 1 [in Ukrainian].
6. Zhayvoronok, V.V. (2006). Signs of Ukrainian Ethnoculture: Dictionary-Directory. Kyiv : Dovira [in Ukrainian].
7. Dal, V. (1955). Explanatory dictionary of the living Great Russian language. Moscow : Gos. izd-vo inostr. I nats. slovarey, 111, 380-381 [in Russian].
8. Zhigulsky, K. (1985). Celebration and culture. Translation from Polish; Ed. Arnoldova. Moscow : Progress [in Russian].
9. Dictionary of the Old Ukrainian language of the sixteenth and fifteenth centuries (1978). Eds. L. L. Gumetsky, I. M. Kernetsky. Kyiv: Naukova dumka, 2, [in Ukrainian].
10. Ukrainians: Historical and ethnographic monograph: in 2 books (1999). Opishnia, 1 [in Ukrainian].
11. Ukrainian proverbs and sayings (1984). Eds. S.V. Mishanych, M. M. Paziak. Kyiv : Dnipro, [in Ukrainian].
12. Bakhtin, M. (1965). Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow : Khud. lit., [in Russian].
13. Mazaev, A.I. (1978). Holiday as a socio-artistic phenomenon: The experience of historical and theoretical research. Moscow : Nauka, [in Russian].
14. Grushevsky, M. (1993). History of Ukrainian Literature: in 6 volumes 9 books. Eds. V.V. Yaremenko, P.P. Kononenko, L.F. Dunaevska. Kyiv : Lybid, 1, [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.03.2018 р.

ПРОПОРЦІОНУВАННЯ У МИСТЕЦТВІ АРХІТЕКТУРНОГО ДИЗАЙНУ ТА ОБ'ЄМНІЙ АРХІТЕКТУРИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом розвитку пропорціонування в дизайні архітектурного середовища в наш час, можливістю переопрацювання існуючої теоретичної бази з огляду на сучасні тенденції розвитку суспільства, науки і техніки, передові нанотехнології. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу комплексного функціонально-структурного аналізу, який включає натурні обстеження, аналіз літературних та інтернет-джерел, порівняльний та статистичний аналіз попередніх досліджень та пропорційних систем, комплексний аналіз факторів впливу, графоаналітичний аналіз вихідних даних. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про роль пропорціонування як науки і як явища в розвитку формоутворення і дизайну архітектурного середовища (від дослідження пропорцій Парфенону до створення сучасних пропорційних систем). **Висновки** стосуються проблем гармонізації простору композиційними засобами, зокрема за допомогою пропорціонування.

Ключові слова: дизайн, архітектурне проектування, об'ємна архітектура, пропорціонування.

*Семка Сергей Владимирович, профессор кафедры интерьера и визуально-информационной среды
Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Пропорционирование в искусстве архитектурного дизайна и объемной архитектуры

Цель работы. Исследование связано с анализом развития пропорционирования в дизайне архитектурной среды в наше время и возможностью переработки существующей теоритической базы с учетом современных тенденций развития общества, науки и техники, передовых технологий. **Методология** исследования состоит в применении метода комплексного функционально-структурного анализа, который включает натурные исследования, анализ литературных и интернет-источников, сравнительный и статистический анализ предыдущих исследований и пропорциональных систем, комплексный анализ факторов влияния, графоаналитический анализ исходных данных. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о роли пропорционирования как отдельной науки и как явления в развитии формообразования и дизайна архитектурной среды (от исследования пропорций Парфенона к созданию современных пропорциональных систем). **Выводы** касаются проблем гармонизации пространства композиционными средствами, в частности с помощью пропорционирования.

Ключевые слова: дизайн, архитектурное проектирование, пропорционирование, объемная архитектура.

Sjomka Sergey, Professor of the Interior and Visual Informational Environment Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Proportions in the art of architectural Design and 3D architecture in terms of the three dimensional architecture

Purpose of the article. This research is related to the analysis of the proportioning development in the architectural environment design of our time and possibility of processing the existing theoretical base taking into account modern tendencies in the development of society, science and technology and High technologies. The **methodology** is based on complicated functional-structural analysis method which includes field studies, literary and Internet sources analysis, comparative and statistical analysis of previous studies and proportional systems, a sophisticated analysis of the influencing factors, graphics-analytical analysis of the initial data. The **scientific novelty** consists of improved knowledge of the role of proportionality as a science and as a phenomenon in the development of the form-building and design of the architectural environment (from the researches of the Parthenon proportions to the creation of modern proportional systems). **Conclusions** on the work concern the problems of the harmonisation of space using compositional means, in particular using propositionalization.

Key words: design of architectural design, proportionality.

Постановка проблеми. Актуальність теми полягає в трьох основних аспектах (її проявах): по перше, пропорції і пропорціонування постійно задіяні людиною в її дослідницькій та формотворчій діяльності і практиці на протязі понад 4-6 останніх тисячоліть, науковці постійно час від часу повертаються до теми адаптації теорії гармонізації середовища пропорцій в практику прикладного проектування; по друге, тема "пропорціонування" отримала поштовх і активізувалась в наукових дослідженнях за останнє століття, у зв'язку зі стрімким попереднім розвитком науки і техніки в кінці 19 – на початку 21 століття, розвитком "неевклідової" геометрії в розумінні системи "простір-час", запропонований відомим математиком Остро-

градським та іншими науковцями; по третє, сучасний високий рівень розвитку науки і комп'ютерної техніки, рівень комп'ютерних й інтернет-технологій та 3D-візуалізації, що дозволив створити сучасні комп'ютерні програми архікад, автокад, фотошоп тощо, настійливо вимагає від здатних терміново розробити основи оновленої методології комплексного застосування в прикладному архітектурному проектуванні адаптованої до практики комп'ютерного моделювання.

Аналіз публікацій. Наприкінці XX – на початку XXI ст. після відомого аналітичного дослідження пропорційних взаємозалежностей (зокрема Модуль Леонардо да Вінчі та Модуль Ле Корбюзьє) було здійснено декілька досить важливих графоаналітичних досліджень принципів пропорційного формотворення, які можливо було б адаптувати в практику формотворення інтер'єрів та архітектурного простору взагалі. Це зокрема такі відомі дослідження як: система накладання трьох різномасштабних людських (чоловічих) фігур на зображення головного фасаду Парфенону (проф. Г.М. Скуратовського); "функція золотого перетину" І.В. Жолтовського (співвідношення більшої сторони прямокутника (2 квадрата) до його діагоналі), що складає 0,528:0,472; система подвійного квадрата Й.Ш. Шевелева; метод пропорціонування Б.П. Михайлова; таблиці пріоритетних розмірів О.О. Тица (м. Харків), на основі яких автори вдалось розробити власну модульну систему, яка в умовах тогочасного типового проектування сприяла стандартизації та уніфікації будівельних елементів [1, 11].

Мета дослідження полягає в системному аналізі засобів організації архітектурного простору, використовуючи методику пропорціонування. Сучасне суспільство все частіше забуває, що в основі архітектурного формоутворення (особливо класичних форм) упродовж тисячоліть була класична архітектурна школа, яка використовувала канонічні закони композиції і сталі прийоми гармонізації внутрішнього і зовнішнього простору. До нашого часу збереглися деякі креслення, які свідчать про те, що зодчі в давні часи та в епоху Середньовіччя намагались віднайти та закласти в базові основи проектування гармонійні пропорції, зокрема пропорції людського тіла. Уявлення про подібні гармонійні пропорції в різні часи були різними. Особливо динамічно змінювались вподобання, смаки і мода на гармонію в період різкої зміни соціально-суспільного ладу, устрою в державі та сплеску економічного розвитку будь-якої країни. Подібний період зламу у розвитку суспільства (причому в глобальному масштабі) відбувається і в наш час. Епоха Інтернет та нанотехнологій позначилась практично на всіх сферах людського життя. За допомогою комп'ютерів, смартфонів та ноутбуків люди всього світу вільно спілкуються та обмінюються інформацією в соціальних мережах, інтернет фактично поступово витісняє в їх первісному вигляді книги, бібліотеки, кінотеатри, ощадкаси, поштові відділення, театри, залізничні каси та банкомати. Однак людина завжди була першоджерелом будь-яких відкриттів і науково-технічного прогресу. Саме людина-творець може змінювати та організовувати по-новому предметно-матеріальне середовище свого існування, облаштовувати і покращувати його, дотримуючись композиційно-стильової єдності як інтер'єру так цілісності екстер'єру.

Виклад основного матеріалу. В статті продовжено графоаналітичні та пропорційні взаємозалежності між вже відомими величинами "золотого перетину" та константами e і π , виявлено можливості їх застосування в експериментальному моделюванні архітектурного простору, зокрема в дизайні інтер'єру.

Людство поступово відмовилось від пропорціонування в дизайні з огляду на безліч об'єктивних та суб'єктивних причин. Зокрема намітився значний розрив між теорією і практикою, застарілою теорією пропорціонування і оновленою інструментальною базою комп'ютерного прикладного проектування. Нові умови формоутворення вимагають термінової розробки нових рекомендацій щодо застосування оновленої і доповненої теорії пропорціонування для гармонізації архітектурного простору в дизайні середовища. Пропорціонування в мистецтві дизайну архітектурного середовища не вичерпало себе, а просто перейшло на іншу стадію розвитку, видозмінилось і перейшло в нову форму, особливості якої малодосліджені та зовсім не адаптовані до сучасних умов проектування та будівництва. Гостро назріла проблема, що вимагає не лише продовжити дослідження в галузі пропорціонування, але й віднайти шляхи адаптації теорії принципу гармонізації пропорцій в практиці об'ємно-просторового (наукового) моделювання та експериментального проектування [1, 2, 3]. У контексті заявленої теми статті перш за все необхідно з'ясувати основні значення термінів "дизайн" та "пропорціонування", щоб надалі спростити рух до здійснення дослідження науково-методичних основ їх взаємозв'язку. Зокрема, у словнику відомого архітектора – дослідника П.П. Безродного дано наступне визначення дизайну (від англ. design – проектувати, планувати, план, рисунок) як художнього конструювання, одного із видів проектної роботи – художньо-конструкторської діяльності (в основному в промисловості), пов'язаного зі створенням виробів нових видів і типів (наприклад, меблів та обладнання), що максимально відповідають функціональним та естетичним вимогам споживачів. Крім цього, дизайн вирішує проблеми функціонування виробництва, споживання, технологічності виробництва, проблеми "стайлінгу", тобто зовнішньої модернізації предмета, коли зміни не торкаються його функціональної та конструктивної суті [3, 6]. В інших підручниках про

дизайн архітектурного середовища можливо виявити чотири основні аспекти дизайнерської діяльності, які одночасно визначають і основні напрямки її здійснення: освітня складова з можливістю залучення сучасних 3D-технологій; проектування естетичної зовнішньої форми (вигляду) предмета, які прямо залежать від функції та конструкції; можливість серійного промислового виробництва проектованої речі; менеджмент і залучення якомога більшої кількості споживачів через соціальні мережі до логістики, популяризації продукції та збільшення продажів [4, 5, 8].

За науковими дослідженнями послідовність та зміст етапів проектування матеріально-просторового середовища життєдіяльності людини передбачає такі стадії: передпроектний аналіз; розробка дизайн-концепції; виконання проекту; реалізація розробки. Дизайн архітектурного середовища – це порівняно нова сфера професійної діяльності, яка сформувалася на межі архітектурного проектування і художнього конструювання промислових виробів. Кінцева мета цієї діяльності полягає у створенні архітектурного середовища, адаптованого до потреб людини. За змістом – це творча діяльність, яка спрямована на виявлення проблем буття людини в архітектурному середовищі, на розробку концепції розв'язання соціальних задач, підбір та проектування засобів удосконалення довкілля, експериментальну перевірку ефективності застосування запропонованих заходів. За методикою – це діяльність, що інтегрує в собі творче використання методів архітектурного проектування, дизайн-моделювання і художнього конструювання [5, 8].

Пропорція (від лат. *proportio* – співвідношення, розмірність) – в архітектурі та дизайні архітектурного середовища – відповідність частин і деталей споруди, певна система їх відношень між собою і з єдиним цілим, що є основою композиційно-стилістичної єдності. Пропорції є результатом художнього осмислення властивих творам мистецтва, архітектури і дизайну функціональних, естетичних, тектонічних і конструктивних особливостей, які надають будівлі гармонійної цілісності, співрозмірності основним параметрам людського тіла (ергономічності) [3, 7]. Пропорціонування – це процес графоаналітичного характеру, специфіка якого полягає в тому, що на основі детального попереднього аналізу існуючих співвідношень виявляється нова можлива система моделювання архітектурного простору. Протягом тисячоліть було вироблено певні пропорційні системи (золотий перетин, подвійний квадрат, єгипетський трикутник тощо), вживання і дотримання яких в процесі проектування і будівництва прийнято вважати пропорціонуванням.

Як вже зазначалось раніше, існує ряд об'єктивних і суб'єктивних чинників, які спричинили зниження цікавості вчених до теоретичного і практичного розвитку теорії пропорціонування у всьому світі, серед яких найбільш вагомі наступні: відставання теорії та науково-методологічних положень від сучасної практики формоутворення; відставання вітчизняної практики пропорціонування від загальносвітових досягнень в пропорціонуванні; невідповідність старих постулатів та канонів гармонізації простору новим вимогам комплексного формоутворення; старі прийоми пропорціонування більше стосувались аналізу площинних фасадів на основі неевклідової геометрії, а не сучасних 3D-моделей об'ємного складного простору; пропорціонування здійснювалось здебільшого відносно одного обраного об'єкта (будівлі або людини), а цілісне сприйняття забудови вулиці або архітектурного комплексу не розглядалися в принципі; в теорії пропорціонування на сьогоднішній день практично відсутні життєздатні положення про врахування і корегування найкращих видових точок при створенні того або іншого композиційно-стильового ансамблю.

Автор обґрунтовує власну точку зору, що в дизайні інтер'єру з досить обмеженим простором більшості приміщень із замкненим типом об'ємно-просторового вирішення цілком можливо організувати гармонійне композиційно довершене середовище, використовуючи основні теорії пропорціонування та оновлені рекомендації в цій галузі формоутворення на базі комплексного моделювання та експериментального проектування. Для цього необхідно ці рекомендації розробити та обґрунтувати на науковому рівні [8; 9; 10].

Особливості останніх наукових робіт з пропорціонування характеризуються:

- площинно-фасадним аналізом пропорцій архітектурних об'єктів (значною мірою класичних форм), запозиченим з давніх часів і таким, що базується ще на евклідовій геометрії;
- об'єктним підходом до аналізу, дослідження і проектування архітектурних об'єктів, запозиченим з об'єктного принципу аналізу природних форм, що отримало свою підтримку в об'єктному дослідженні форм в біотектонічному моделюванні та біотектонічному проектуванні і механічно було перенесено в архітектуру.

Пропорції – це співвідношення розмірів досліджуваної композиції або об'єкта. Пропорціонування в арх. дизайні – це процес аналізу, дослідження і виявлення характерних співвідношень розглядуваної композиції, або процес можливого застосування вже виявлених характерних пропорцій даної композиції в новому інтер'єрі, будівництві або реконструкції.

Пропорціонування можна розглядати в трьох аспектах: пропорціонування – як загальнонауковий процес, притаманний для дослідження всього живого і неживого в оточуючому людину світі (фізика, математика), оскільки пропорції (умовно) – це розміри присутні скрізь. Все досліджується людиною через розміри і співвідношення; пропорціонування – як окрема наука або галузь, яка частково і в значній мірі має відношення і до зодчества, як мистецтва штучного формотворення, і до дизайну, але охоплює всі сфери пропорційного дослідження оточуючого нас світу через дослідження попередніх співвідношень між окремими подіями або елементами цілої системи (астрономія, фізика, прогностика, архітектура тощо). Для цього в ній є цілі, завдання, відповідний інструментарій, теоретична база, великий історичний досвід тощо; пропорціонування – як процес в структурі архітектурного формотворення або як окремий графоаналітичний метод в дослідженні архітектури, як науки, або як галузь знань.

Висновки. В роботі дизайнера важливим є підбір науково обґрунтованого інструментарію гармонізації архітектурного простору. Науково-методична база комплексного формоутворення потребує нових прийомів і методів гармонізації архітектурного середовища. Методи пропорціонування дають змогу розширити можливості сучасних архітекторів та дизайнерів, модернізувати систему комплексного індивідуального проектування та експериментального моделювання.

Література

1. Авксентьев В.Л. Архитектурная пропорция / В.Л. Авксентьев. – К.: Будівельник. – 1986. – 96 с.
2. Архитектурная бионика / Ю.С.Лебедев, В.И.Рабинович, Е.Д.Положай и др.; под ред. Лебедева Ю.С. – М.: Стройиздат, 1990. – 269 с.
3. Безродний П.П. Архітектурні терміни: Короткий російсько-український тлумачний словник // За ред. В.В.Савченка. – 2-е вид., випр. і допов. – К.: Вища школа. – 2008. – 263 с.: іл.
4. Глазычев В.Л. Архитектура. Энциклопедия. – М.: ИПЦ "Дизайн. Информация. Картография" /В.Л.Глазычев. – "Изд-во Астраль", 2002. – 672 с.
5. Даниленко В. Я. Основы дизайна: Навчальний посібник. / В.Я. Даниленко. – К. : Інститут змісту і методів навчання, 1996. – 92 с.
6. Малік Т.В. Історія дизайну архітектурного середовища: Навчальний посібник/ Т.В.Малік. – КНУБА, 2003. – 192 с.
7. Тимофієнко В.І. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття / В.І.Тимофієнко. – Вид-во Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивархітектура, 2002. – 472 с.
8. Тімохін В.О. Основы дизайна архитектурного среды: Підручник / В.О. Тімохін, Н.М. Шебек, Т.В. Малік та ін. – К. : КНУБА, 2010. – 400 с.
9. Шевелев И.Ш. Принципы пропорции / И.Ш. Шевелев. – М., 1986. – 200 с. , ил.
10. Шимко В.Т. Комплексное формирование архитектурной среды. Кн. 1: Основы теории / В.Т. Шимко. – М. : МАРХИ, СПЦ-принт, 2000. – 108 с.
11. Штейнберг А.Я. Методы и инструменты архитектурного проектирования // А.Я. Штейнберг. – К.: Будівельник, 1977. – 104 с.

References

1. Avksentyev, V.L. (1986). Architectural Proportion: – K. : Budivelnik [in Russian].
2. Lebedev, Y.S. Rabinovich, V.I. Polozhay E.D. and others (1990). Architectural bionics. M.: Stroyizdat, [in Russian].
3. Bezrodny, P.P. (2008). Architectural Terms: A Brief Russian-Ukrainian Explanatory Dictionary. K. : Higher School [in Russian].
4. Glazychev, V.L. (2002). Architecture Encyclopedia. M: "CPI" Design. Information. Cartography [in Russian].
5. Danilenko, V.Y. (1996). Fundamentals of Design: Tutorial. K. : Inst of contents and methods of teaching [in Russian].
6. Malik, T.V. (2003). History of the design of the architectural environment: Teach. Manual. K. : KNUBA [in Russian].
7. Timofienko, V.I. (2002). Architecture and Monumental Art: Terms and Concepts. K. : View of the Institute of Contemporary Art Problems, Golovkii and Architecture [in Russian].
8. Timochin, V.O. (2010). Fundamentals of Design of Architectural Environment: Textbook. K. : KNUBA [in Russian].
9. Shevelev, I.Sh. (1998). Proportionality principle. M. : Stroyizdat [in Russian].
10. Shimko, V.T. (2000). Complex formation of architectural environment. The basics of the theory. M. : MARCHI [in Russian].
11. Steinberg, A.Ya. (1977) Methods and tools of architectural. K. :Budivelnik [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.02.2018 р.

ТРИ ОСНОВНЫХ СОСТАВЛЯЮЩИХ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО В КОЛЕДЖАХ И УНИВЕРСИТЕТАХ

Цель статьи – охарактеризовать три важные составляющие обучения игре на фортепиано и обосновать необходимость их учитывания в педагогической практике музыкального образования. **Методы исследования.** Исследование проводилось методами системного и структурно-функционального анализа на основе синтеза педагогических традиций и новаций. **Научная новизна.** В статье выделены три важные составляющие обучения игре на фортепиано, в частности: определение и углубление целей обучения, усовершенствование системы обучения, в частности учебных планов, усовершенствование обучения фортепианному аккомпанированию. **Выводы.** С быстрым развитием китайского общества наблюдается качественный скачок в повышении спроса на фортепианные таланты, что открывает перед университетами и колледжами широкий спектр как возможностей, так и проблем. В этом контексте практика преподавания фортепиано в колледжах должна предполагать непрерывную оптимизацию и совершенствование собственных курсов обучения фортепиано с целью продолжения углубления его обучения в высших специализированных учебных заведениях. В свою очередь, преподавание по классу фортепиано в высших специализированных заведениях должно продолжать углублять уже имеющиеся навыки, дополнительно подчеркивая характеристики и ценность такого обучения. При этом сами преподаватели в колледжах и университетах должны продолжать углублять интеграцию между различными учебными заведениями, постоянно совершенствовать свои умения и знания с тем, чтобы максимизировать усилия в преподавании с целью подготовки как будущих профессиональных исполнителей, так и будущих педагогов.

Ключевые слова: педагогический колледж, университет, обучение фортепиано, инновации, три составляющих обучения, стратегия обучения.

Фан Бин, доцент, проректор консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Три основні складові навчання фортепіано в коледжах і університетах

Мета статті – охарактеризувати три важливі складові навчання гри на фортепіано і обґрунтувати необхідність їх врахування у педагогічній практиці музичної освіти. **Методи дослідження.** Дослідження проводилося методами системного і структурно-функціонального аналізу на основі синтезу педагогічних традицій та новаций. **Наукова новизна.** У статті виділені три важливі складові навчання гри на фортепіано, зокрема: визначення і поглиблення цілей навчання, удосконалення системи навчання, зокрема навчальних планів, удосконалення навчання фортепіанному акомпануванню. **Висновки.** Зі швидким розвитком китайського суспільства спостерігається якісний стрибок у зростанні попиту на фортепіанні таланти, що відкриває перед університетами та коледжами широкий спектр як можливостей, так і проблем. У цьому контексті практика викладання фортепіано в коледжах повинна передбачати безперервну оптимізацію і вдосконалення власних курсів навчання фортепіано з метою продовження навчання в вищих спеціалізованих навчальних закладах. У свою чергу, викладання по класу фортепіано у вищих спеціалізованих закладах повинно продовжувати поглиблювати вже наявні навички, додатково підкреслюючи характеристики і цінність такого навчання. При цьому викладачі в коледжах і університетах повинні посилювати інтеграцію між різними навчальними закладами, постійно удосконалювати власні вміння і знання з тим, щоб максимізувати зусилля в викладанні з метою підготовки як майбутніх професійних виконавців, так і майбутніх педагогів.

Ключові слова: педагогічний коледж, університет, навчання фортепіано, інновації, три складових навчання, стратегія навчання.

Fan Bean, Associate Professor, Vice-rector of the Conservatory, Taishan University

Three main comparative trainings fortepian collages and universities

The purpose of the article is to substantiate the need to take into account and describe three essential components of learning a piano game. **Methodology.** The research was carried out using the system and structural-functional analysis by the synthesis of pedagogical traditions and innovations. **Scientific novelty.** The article highlights three critical components of learning the piano game, in particular: deepening the goals of teaching, improving the teaching system, in particular, the curriculum, improving the learning of piano accompaniment. **Conclusions.** With the rapid development of Chinese society, there is a qualitative leap in the growth of demand for piano talents, which opens up a wide range of opportunities and problems for universities and colleges. In this context, the practice of teaching piano in colleges should provide for continuous optimisation and improvement of their piano teaching courses to further deepen its learning in higher educational institutions. In turn, piano-class teaching in higher specialised institutions should continue to increase existing skills, also emphasising the characteristics and value of such training. In this case, teachers in colleges and universities must continue to integrate with different educational institutions, steadily deepen their skills and knowledge to maximise learning efforts to prepare both future professionals and future educators.

Key words: pedagogical college, university, piano teaching, innovations, three components of teaching, teaching strategy.

Постановка проблемы. В условиях постоянного развития фортепианного искусства в Китае постепенно повышаются требования к способностям и талантам пианистов, в том числе к системе профильного обучения. В то же время, с углублением усовершенствования преподавания фортепиано в обычных колледжах и университетах, повышаются и требования общества к обучению фортепианных талантов в высших специализированных заведениях.

Актуальность и цель исследования. В связи со сложившейся ситуацией преподавания фортепиано в обычных университетах и колледжах преподавательский состав должен смело внедрять инновации, активно изучать новые идеи и новые способы преподавания фортепиано, всесторонне реформировать обучение игре на фортепиано. Только так можно доказать важность фортепианного искусства и сыграть более заметную роль в обучении фортепианных талантов в специализированных университетах. Поэтому определение важных составляющих процесса обучения фортепиано является актуальным направлением современных художественно-педагогических исследований. Цель статьи – охарактеризовать три важные составляющие обучения игре на фортепиано и обосновать необходимость их учитывания в педагогической практике музыкального образования.

Быстрое развитие образования, а также обучения фортепиано в обычных колледжах и университетах всегда находится в процессе перемен, со временем постоянно реформируется, что побуждает преподавательский состав также постоянно обучаться и совершенствоваться.

В исследовании я буду опираться на личный опыт работы в течение многих лет преподавания фортепиано в обычных колледжах и университетах, что дало мне возможность сформулировать важнейшие составляющие современного обучения, среди которых: практика углубления целей обучения, усовершенствование системы обучения, в частности учебных планов, усовершенствование обучения фортепианному аккомпанированию. Все это и составляет три самых главных аспекта, на мой взгляд, в системе обучения фортепиано в условиях стратегической интеграция обучения в обычных заведениях в систему преподавания в высших специализированных учреждениях. Так, на мой взгляд, можно достичь более качественной подготовки фортепианных талантов высокого профессионального уровня, а также способствовать продвижению инноваций в преподавании фортепиано в обычных университетах и колледжах.

Конечной целью преподавания фортепиано в обычных университетах и колледжах является воспитание музыкальных талантов, имеющих высокий уровень профессиональной подготовки, способных принести большую пользу обществу. Таким образом, практика преподавания фортепиано в таких учреждениях должна быть приведена в соответствие к тому, чтобы заложить фундамент и обеспечить гарантированность полноценного функционирования всей системы подготовки фортепианных талантов.

В последние годы, с непрерывной реформой преподавания фортепиано в обычных университетах и колледжах, преподавание было существенно усовершенствовано, что повлекло за собой и повышение профессионального уровня обучающихся игре на фортепиано. Однако, несмотря на это, в ходе практического преподавания фортепиано становится понятным, что проблем и недостатков в существующей системе обучения еще очень много. Среди них на первом месте определение конкретной цели подготовки, структура учебных планов и учебного материала, формирование практических профессиональных навыков, в частности импровизированного аккомпанирования. Иногда мы наблюдаем игнорирование внедрения инновации и не учитывание необходимости развития всесторонних качеств студентов.

В этом контексте обучение фортепиано педагогических работников в специализированных университетах должно быть ориентированным на продолжение углубления и совершенствование реформы преподавания фортепиано в колледжах.

Автор выдвигает свои идеи, которые касаются преподавания и реформы обучения в сочетании со стратегической практикой преподавания, среди которых наибольшей корректировки требуют такие направления в обучении, которые мы рассмотрим ниже.

1) усовершенствование целей подготовки кадров. Существуют значительные различия между целью обучения фортепиано в педагогических учебных заведениях и целью обучения в специализированных художественных. Поэтому соответствующие содержание и методы преподавания в этих заведениях должны иметь собственные акценты. Таким образом, преподаватели колледжей и университетов должны не только обратить внимание на формирование у студентов профессиональных навыков, но и на раскрытие потенциала учащихся, что даст им возможность расширить свои способности в будущем, что, кроме всего прочего, даст возможность достигнуть непрерывности в образовании.

Поэтому преподаватели колледжей должны не только взять на себя миссию комплексного преподавания фортепиано, формирования у студентов профессиональных навыков, но и воспитать у

студентов желание и стремление в будущем постоянно достигать профессиональных высот. Тем не менее, в конкретных условиях преподавания фортепиано в педагогических колледжах некоторые преподаватели отошли от конечной цели стратегии обучения фортепианных талантов. Хотя общий уровень профессиональной подготовки студентов постоянно возрастает, формирование у них желания в будущем продолжать обучение в высших специализированных учреждениях не является достаточно прочным. В частности, некоторые преподаватели не уделяют достаточно внимания эффективной интеграции обучения в колледжах в систему обучения в высших учреждениях. Хотя очевидно, что это должно в идеале стать ключевой целью обучения, несмотря даже на социальную востребованность профессии выпускников. Это ключевая составляющая, на взгляд автора, которая даст возможность сделать преподавание фортепиано более полным и качественным.

В соответствии с этим мы должны постоянно корректировать содержание преподавания, углублять его режим, совершенствовать систему и создать такой учебный механизм, который согласуется с целью преподавания так, чтобы обучение фортепианных талантов в университетах согласовалось с социальным спросом.

2) усовершенствование и углубление системы учебных материалов. В последние годы содержание преподавания фортепиано в педагогических колледжах было достаточно оптимизировано и интегрировано, что играет положительную роль в развитии преподавания фортепиано в университетах. Очевидно, что прежде всего было достигнуто достаточно высокого уровня материально-технического обеспечения высших учебных заведений, хотя материальная база колледжей остается еще такой, которая требует постоянного внимания и капиталовложений.

С другой стороны, недостаточно инновационными являются учебные материалы, что фактически создает предпосылки для невозможности воплотить все характеристики и стандарты преподавания фортепиано, необходимые в художественных университетах. Поэтому преподаватели колледжей должны особое внимание уделять усовершенствованию учебного материала обучения фортепиано, оптимизировать его так, чтобы его содержание легко интегрировалось в общую структуру обучения, в том числе на высшем уровне образования.

Можно выделить несколько ключевых аспектов.

Во-первых, преподаватели всей системы обучения фортепиано, всех учебных заведений – и средних, и высших, и обычных, и специализированных – должны тесно сотрудничать, чтобы постоянно расширять свое видение требований к преподаванию, откликаться на запросы реального социально-культурного развития и обучения, и рынка труда. Это также даст возможность обогатить научное содержание преподавания на всех уровнях, совершенствовать структуру профессиональных знаний прежде всего у самих преподавателей, которые в будущем передадут их студентам.

Во-вторых, в классе преподавания фортепиано мы должны подчеркнуть особенность связки "обучение – практическая деятельность", больше внимания уделяя будущему распределению обучающихся. Для этого нужно не только учитывать существующие особенности фортепианной школы, но и реальную ситуацию в сфере будущей профессии выпускников.

В-третьих, в классе преподавания фортепиано, наряду с углублением изучения теоретических курсов, нужно больше внимания уделять практическим навыкам, которые непосредственно будут применены студентами в их будущей профессиональной деятельности. Все это должно быть отражено в содержании учебного плана и соответствующих дисциплинах.

3) углубление обучения навыкам аккомпанемента. Умение импровизированного фортепианного сопровождения является одним из важнейших навыков обучающихся по классу фортепиано на всех уровнях образования. Поэтому необходимо усилить обучение и развитие способностей студентов к импровизированному сопровождению в процессе их подготовки. Однако, с точки зрения конкретного преподавания, преподавательский эффект некоторых колледжей еще достаточно слаб в аспекте формирования у студентов способности к мастерству фортепианной импровизации. Это не только влияет на мастерство их исполнительства, но и формирует большое препятствие для преподавания фортепиано в будущем. Поэтому преподаватели фортепиано должны постоянно углублять и собственные навыки фортепианного экспромта в аккомпанировании для повышения профессиональных качеств студентов и их будущих профессиональных достижений.

Здесь, во-первых, в ходе преподавания фортепиано нужно правильно расставлять акценты между мастерством игры на фортепиано и мастерством фортепианного сопровождения произведений искусства в практике исполнения.

Во-вторых, в ходе преподавания фортепиано в колледжах нужно включить обучение фортепианной импровизации в учебные программы путем оптимизации и интеграции традиционных для преподавания дисциплин. Например, учитель фортепиано может органично организовать содержание импровизированного

сопровождения в каждой дисциплине, что позволит дать возможность студенту выработать необходимые навыки и иметь опыт фортепианного экспромта в аккомпанементном мастерстве.

В-третьих, это даст возможность, с одной стороны, сделать обучение более ярким, захватывающим и запоминающимся, а с другой – всесторонне раскрыть таланты обучающихся.

Выводы. С быстрым развитием китайского общества наблюдается качественный скачок в повышении спроса на фортепианные таланты, что открывает перед университетами и колледжами широкий спектр как возможностей, так и проблем. В этом контексте практика преподавания фортепиано в обычных университетах и колледжах должна предполагать непрерывную оптимизацию и совершенствование собственных курсов обучения фортепиано с целью продолжения углубления его обучения в высших специализированных учебных заведениях. В свою очередь, преподавание по классу фортепиано в высших специализированных заведениях должно продолжать углублять уже имеющиеся навыки, дополнительно подчеркивая характеристики и ценность такого обучения. При этом сами преподаватели в колледжах и университетах должны углублять интеграцию между различными учебными заведениями. Также они должны постоянно совершенствовать свои умения и знания с тем, чтобы максимизировать свои усилия в преподавании с целью подготовки как будущих профессиональных исполнителей, так и будущих педагогов. Все это актуализирует и раскрывает широкие горизонты для продолжения исследований в этом направлении.

References

1. Yin, Fusu. (2015). Reform and study of the model of piano teaching in ordinary colleges and universities. Journal of Mudanjiang College, (12): 93-94 [in China].
2. Gao, Rui. (2009). Reflections on the reform of piano teaching at a local college. Journal of the University of Kuning, 28 (01): 121-124 [in China].
3. Ian, Thing. (2012). The choice of the piano path: the basic reforms of teaching in music education. Stage, (06): 250-251 [in China].
4. Tu, Aiping. (2010). Purpose, content and methods in music education in college. Nanjing University of Arts [in China].
5. Su, Ling. (2005). Preliminary study of the practice of teaching pianoforte in the conditions of reform in college. Artistic education, (03): 76-77 [in China].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2018 р.

УДК 372.853

Шумакова Светлана Николаевна

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana-klr@ukr.net;

Бугаёва Виктория Александровна

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
drama.vistava@gmail.com

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОЕКЦИИ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ МЫСЛИ: ИННОВАТИКА ГРАНИЦ И ГОРИЗОНТОВ ВЗГЛЯДА НА РЕЖИССУРУ

Цель работы – расширить область осмысления инновационных технологий образования с точки зрения новых функциональных задач, прояснить особенность характерологических признаков представляемого курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике", который видится перспективным, ибо не только обладает содержательными новациями, но и удовлетворяет критериям предметной определенности и полноты раскрытия профессиональной специфики. Работа продиктована желанием автора не только зафиксировать инновационные ориентиры, но и трактовать содержательное наполнение представляемого к дискуссии курса. **Методология**, тяготея к принципу формализации и методам синтеза, основывается на комплексном подходе осмысления и сведение в единую картину многообразных связей, фундирующих целостность рассматриваемой предметной области курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике". **Научная новизна** заключается в обосновании педагогиче-

сопровождения в каждой дисциплине, что позволит дать возможность студенту выработать необходимые навыки и иметь опыт фортепианного экспромта в аккомпанементном мастерстве.

В-третьих, это даст возможность, с одной стороны, сделать обучение более ярким, захватывающим и запоминающимся, а с другой – всесторонне раскрыть таланты обучающихся.

Выводы. С быстрым развитием китайского общества наблюдается качественный скачок в повышении спроса на фортепианные таланты, что открывает перед университетами и колледжами широкий спектр как возможностей, так и проблем. В этом контексте практика преподавания фортепиано в обычных университетах и колледжах должна предполагать непрерывную оптимизацию и совершенствование собственных курсов обучения фортепиано с целью продолжения углубления его обучения в высших специализированных учебных заведениях. В свою очередь, преподавание по классу фортепиано в высших специализированных заведениях должно продолжать углублять уже имеющиеся навыки, дополнительно подчеркивая характеристики и ценность такого обучения. При этом сами преподаватели в колледжах и университетах должны углублять интеграцию между различными учебными заведениями. Также они должны постоянно совершенствовать свои умения и знания с тем, чтобы максимизировать свои усилия в преподавании с целью подготовки как будущих профессиональных исполнителей, так и будущих педагогов. Все это актуализирует и раскрывает широкие горизонты для продолжения исследований в этом направлении.

References

1. Yin, Fusu. (2015). Reform and study of the model of piano teaching in ordinary colleges and universities. Journal of Mudanjiang College, (12): 93-94 [in China].
2. Gao, Rui. (2009). Reflections on the reform of piano teaching at a local college. Journal of the University of Kuning, 28 (01): 121-124 [in China].
3. Ian, Thing. (2012). The choice of the piano path: the basic reforms of teaching in music education. Stage, (06): 250-251 [in China].
4. Tu, Aiping. (2010). Purpose, content and methods in music education in college. Nanjing University of Arts [in China].
5. Su, Ling. (2005). Preliminary study of the practice of teaching pianoforte in the conditions of reform in college. Artistic education, (03): 76-77 [in China].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2018 р.

УДК 372.853

Шумакова Светлана Николаевна

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana-klr@ukr.net;

Бугаёва Виктория Александровна

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
drama.vistava@gmail.com

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПРОЕКЦИИ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ МЫСЛИ: ИННОВАТИКА ГРАНИЦ И ГОРИЗОНТОВ ВЗГЛЯДА НА РЕЖИССУРУ

Цель работы – расширить область осмысления инновационных технологий образования с точки зрения новых функциональных задач, прояснить особенность характерологических признаков представляемого курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике", который видится перспективным, ибо не только обладает содержательными новациями, но и удовлетворяет критериям предметной определенности и полноты раскрытия профессиональной специфики. Работа продиктована желанием автора не только зафиксировать инновационные ориентиры, но и трактовать содержательное наполнение представляемого к дискуссии курса. **Методология**, тяготея к принципу формализации и методам синтеза, основывается на комплексном подходе осмысления и сведение в единую картину многообразных связей, фундирующих целостность рассматриваемой предметной области курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике". **Научная новизна** заключается в обосновании педагогиче-

ской продуктивности вводящего в актуальный дискурс и создающего целостное представление о специфических характеристиках режиссуры профессионально-ориентированного курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике". В **выводах** сформулировано утверждение: инновационная сущность курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике", апеллирующая к прерогативе обретения профессиональных навыков генерации принципиально новых, неведомых ранее идей, мышления, ориентированного на творческий поиск, обладает существенным потенциалом в контексте актуальных образовательных технологий, утверждения нового содержания образования и прежде всего потенциалом преобразования традиционного обучения в инновационную творческую мастерскую, определяющую уровень и глубину понимания специальности.

Ключевые слова: инноватика образования, новое содержание образования, инновационный потенциал дисциплины, креативное мышление, ориентированное на творческий поиск.

Шумакова Світлана Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури; Бугайова Вікторія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури

"Сценічне мистецтво" в проєкції осмислення процесу творчої еволюції думки: інноватика кордонів і горизонтів погляду на режисуру

Мета роботи – розширити сферу осмислення інноватики освіти з точки зору нових функціональних завдань, прояснити особливості характерологічних ознак курсу "Креативне мислення в режисерській арт-практиці", який бачиться перспективним, бо не тільки володіє змістовними новаціями, а й відповідає критеріям предметної визначеності та повноти розкриття професійної специфіки. Робота продиктована бажанням автора не тільки зафіксувати інноваційні орієнтири, а й трактувати змістове наповнення курсу, що подається для дискусії. **Методологія**, тяжіючи до принципу формалізації і методів синтезу, ґрунтується на комплексному підході осмислення і зведення в єдину картину різноманітних зв'язків, що фундують цілісність предметної області курсу "Креативне мислення в режисерській арт-практиці". **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні педагогічної продуктивності професійно-орієнтованого курсу "Креативне мислення в режисерській арт-практиці", що вводить в актуальний дискурс і створює цілісне уявлення про специфічні характеристики режисури. **У висновках** сформульовано твердження: інноваційна сутність курсу "Креативне мислення в режисерській арт-практиці", що апелює до прерогативи набуття професійних навичок генерації принципово нових, невідомих раніше ідей, мислення, орієнтованого на творчий пошук, має істотний потенціал в контексті актуальних освітніх технологій, утвердження нового змісту освіти і перш за все потенціал перетворення традиційного навчання в інноваційну творчу майстерню, яка визначає рівень і глибину розуміння спеціальності.

Ключові слова: інноватика освіти, новий зміст освіти, інноваційний потенціал дисципліни, креативне мислення, орієнтоване на творчий пошук.

Shumakova Svitlana, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Art Direction, Kharkov State Academy of Culture; Bugayova Viktoriy, Ph. D. in History of Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Directing Department, Senior Lecturer

Stage in the projection of understanding the process of creative evolution of thought: Innovation of boundaries and horizons of sight on directing

The purpose of the article is to expand the field of understanding of education innovation in terms of new functional tasks, to clarify the feature of the characterological features of the presented course "Creative Thinking in Directing Art-Practice", which is seen as promising, because it not only possesses meaningful innovations, but also satisfies the criteria of objective certainty and completeness disclosure of professional specifics. The course that inspires the creative activity of creative search, destroys the established boundaries of linear consciousness and reveals the nature of integrative connections of the components of creativity, can be considered a constructive construct in the mainstream of the urgency of formalizing progressive methods of teaching specialized disciplines, innovative approaches to the essence of education. The work is dictated by the author's desire not only to fix innovative benchmarks, but also to interpret the content of the course presented to the discussion. The **methodology**, which tends to the principle of formalization and synthesis methods, is based on an integrated approach to understanding and combining into a single picture the various links that determine the integrity of the subject area of the course "Creative Thinking in Directed Art-Practice". **Scientific novelty** concludes in substantiating the pedagogical productivity of the professionally oriented course "Creative Thinking in Directed Art-Practice", which introduces the actual discourse and creates a holistic view of the specific characteristics of directing. **Conclusions** formulate the statement: the innovative essence of the course "Creative thinking in Directed Art-Practice" appealing to the prerogative of acquiring the professional skills of generating fundamentally new ideas that were not previously known, and thinking oriented on creative search, has a significant potential in the context of relevant educational technologies, the adoption of the need a new content of education.

Key words: the problem of educational innovation; new content of education; innovative capacity of discipline; Creative thinking, focused on creative search.

Актуальность темы исследования. Как известно, в периоды реорганизации образовательных систем проблематика творчества в направлении максимальной мобилизации творческих потенций, раскрывающая аспекты радикального преобразования главного, ключевого "ресурса" общества – человека – становится особенно актуальной [2; 5] в научных исследованиях и их практической реализации.

В контексте современных требований к профессиональной компетентности специалистов инициируется инновационность подходов к сущности образования, обновлению его содержания. Существующая прямая зависимость качества образования от его профессиональной "азбуки" в подготовке будущего специалиста относит содержательное наполнение профессиональных дисциплин к числу преобладающих проблем высшей педагогики [3; 4], что практически не может быть всеохватно раскрыто в научно-исследовательских выкладках и дает основания считать рациональными попытки практического внедрения и формализации концептуальных основ новых курсов.

Как ни странно, в профессиональной подготовке специалистов по специальности "Сценическое искусство" дисциплинарные курсы, выступающие краеугольным камнем проникновения в изучаемую сферу, нередко по старинке предстают интерпретирующими режиссуру лишь в свете специфики творчества, вне осмысления процесса творческой эволюции мысли, силы внутренней творческой мотивации креативной активности.

Творческая деятельность, выявляющая устойчивые и изменчивые очертания логики творческого поиска, предполагает "систему соотнесения" совокупности фактов с целью выявления внутренних и внешних связей, закономерностей и противоречий творческого процесса, в то время как содержательное понимание креатива исходит из реализации качественного своеобразия творческого процесса как инструмента поиска принципиально нового.

Конструируемые креативным импульсом поля осмысления процесса творчества проявляют неизменный примат синтезирующего уклона, шаг за шагом оставляющего за собой рутину известного и входящего в новое, что провоцирует процессы проявления новых неизвестных идей, образов, форм, открывая будущее взаимодействие с ними. Креативная импровизация, направляя внимание на новое и инспирируя волевое усилие, делает шаг в неизвестное [6, 1].

Креативная импровизация является пересечением лучей дуальности "немыслимое – возможное", и именно она, способна предвидеть их взаимодействие, управлять и удерживать процесс этого взаимодействия, как раз и являясь тем самым центром, что осуществляет это взаимодействие, акцентируя сущность и целостность миссии художника [6]. Углубленное и разветвленное понимание креативности формирует представление о языке искусства режиссуры и области творческого самовыражения в перспективе сложных согласований и противоречий, пересмотра творческих ресурсов.

Таким образом, означает задача: охватить профессиональную проблематику в контексте проектных ориентиров организации дисциплинарного содержания как выход за границы привычной точки зрения на режиссуру посредством инноватики курса "Креативное мышление в режиссерский арт-практике". Курс рассматривается автором – В. А. Бугаёвой, канд. искусствовед., ст. преп. кафедры режиссуры ХГАК – как своеобразный эксперимент относительно личностной идентификации в плоскости креативного образа действий, не лишенный некоторого риска касательно осуществления попытки представления целостного дисциплинарного знания.

Несмотря на прерогативу отдельных аспектов тематики и апробацию несколько "сырых" идей, некоторую "практикоподобную" облегченность содержания, как, впрочем, и представление смысла в сложном наукообразном изложении, дисциплину "Креативное мышление в режиссерский арт-практике" можно расценивать в качестве значимого профессионально-ориентированного ресурса предметно-содержательной основы подготовки в рамках специальности "Сценическое искусство".

Разработанный курс предполагает не столько анализ и обобщение теоретического багажа по креативному созиданию, сколько наработку практического опыта с целью экстраполяции на проблемную сферу будущей профессиональной деятельности, закладывая основу для формирования творческой идентичности будущего режиссера.

Не претендуя на всестороннее освещение обозначенной проблематики, статья трактует видение проекции представляемого дисциплинарного курса, создающего целостное представление о курсе режиссуры и, главным образом, качественном своеобразии творческого процесса.

Обзор научных публикаций, в той или иной мере касающихся означенного проблемного поля, свидетельствует о том, что "креативность" нередко отождествляется с понятием "творчество", притом, содержание и структура названных понятий поныне предстают дискутируемыми в русле разночтений в дефинициях [1]. Логично предположить, что "многоликость" креативности в понятийном поле предопределяется контекстами понимания: в узком смысле – это способность к творческим актам, ведущим к новому необычному видению вне стереотипных способов мышления; в широком – чувствительная к развитию способность к творческому созиданию.

Вместе с тем анализ существующих исследований по проблеме статьи позволяет отметить закономерную разнородность направлений ее отражения, в котором следует акцентировать имеющие основополагающее значение для теории и практики развития креативности фундаментальные выкладки, в

частности, теорию деятельности – А. Леонтьев; общеметодологическую разработку категории деятельности: контекст субъектности – С. Рубинштейн; метод "Креативного поля", концепцию одаренности – Д. Богоявленская; психология общих способностей и креативности – В. Дружинина; концептуальные идеи формирования креативности, творческого потенциала – В. Дружинина, Л. Иванова, С. Степанов, Н. Хазратова, В. Юркевич, Е. Яковлева и др.; подходы к идентификации и развитию креативности – Д. Богоявленская, В. Дружинина, В. Петровский, М. Холодная, В. Шадриков и др.

Кроме того, нужно отметить, что вопросы совершенствования педагогического процесса на основе креативных форм и методов высшей школы представлены рядом взглядов – Я. Болюбаш, А. Вербицкого, Т. Дмитренко, В. Кузовлева, В. Попкова, Н. Приходько, А. Сущенко, Т. Сущенко и др.; проблематика креативности – А. Антонова, Дж. Гилфорда и др.; исследования концептуальных основ высшего образования – А. Амбросова, В. Андрущенко, С. Клепко, М. Култаева, В. Кременя, В. Лутай, В. Мудрака, В. Пазенок, Е. Причепий, А. Сердюк, Л. Чекаль, А. Черных, В. Ярошовца и др.; вопросы творческих ориентиров развития будущих специалистов сферы культуры – Л. Анциферовой, В. Красногорова, А. Ляшенко, А. Савченко, А. Федяевой и др. Однако упомянутые направления исследований в области современного образования должным образом не интерпретируют интересующий автора потенциал креативной активности в свете сегодняшних воззрений режиссерской арт-практики.

Цель работы – привнести в актуальный контекст образовательных инноваций проекцию разработанного курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике". Курс, инспирирующий креативную активность творческого поиска, разрушающий устоявшиеся границы линейного сознания и открывающий природу интегративных связей составляющих творчества, можно считать содержательным конструктивом в русле назревшей необходимости формализации прогрессивных методик преподавания специализированных дисциплин, инновационности подходов к сущности образования.

Изложение основного материала. Рассматриваемый курс, осуществляя "первые шаги" на педагогико-образовательной стезе, в определенной мере претендующий на представление нового понимания претворения процесса образования в контексте актуальных тенденций, обнаруживает нацеленность на обоснование аспектных "мостов" между искомыми составляющими творчества, в частности креативного поиска как мощного импульса к интегральной интерпретации инвариантов позиций.

Названная дисциплина призвана к объективному отражению профессиональной точки зрения на практическую деятельность в свете принципиального представления о порядке применения рычагов креативного мышления, воспроизведения неординарных творческих идей на основе специальных приемов их генерации. Приемы и методы решения задач, изучаемые в названном курсе, предназначены для стимулирования умственной деятельности и включают практически все формальные методы создания и разработки идей.

Целесообразным методическим основанием дисциплины "Креативное мышление в режиссерской арт-практике" предстает учение известного английского специалиста в области творческого мышления Эдуарда де Боно, а также творческие достижения К. Станиславского, В. Мейерхольда, Л. Курбаса, Е. Вахтангова; творческая и педагогическое наследие Г. Товстоногова, И. Шароева, С. Клитина, Б. Петрова, Б. Шарварко, Д. Тихомирова, А. Коновича, А. Силина, А. Рубб, В. Зайцева и др.

Новое осмысление режиссуры в контексте означенной дисциплины, по сути, как особой организации профессионального пространства, проявляет непривычное понимание явлений режиссерской культуры, выявления взаимозависимостей и связей, движущих сил и закономерностей художественного процесса в сфере сценического искусства, главным образом, как уяснения пути согласования логики сценических креативно-преобразующих позиций с их содержательными приоритетами. Содержание курса как практико-ориентированного компонента учебной программы отражает принципиальный конструктив позиций, выявляющих механизмы, постижение причин и симптоматику креатива в режиссерской арт-практике.

Данный курс можно считать открытым практическим семинаром, где студенты могут не только теоретически ознакомиться с режиссерской практикой посредством представленной ведущей методики "латерального мышления", но и обмениваться обретаемым опытом. Цель учебной дисциплины "Креативное мышление в режиссерской арт-практике" – научить студентов находить нестандартные, инновационные решения реализации творческих идей, и не просто думать независимо, гибко и с воображением, а продуктивно действовать в ситуациях новизны, неопределенности, неполноты исходных данных и отсутствия четкого алгоритма решения профессиональных проблем.

Стержневой задачей учебной дисциплины можно считать осмысление процесса поиска творческих идей как сознательного и четко структурированного в свете постижения техник развития креативного мышления и принципов их практического воплощения, "латерального мышления" как метода нестандартного подхода к решению задач и разрешению проблем в профессиональных ситуациях.

Педагогический контекст касательно преобразования созидательного опыта как важного источника личностного роста следует характеризовать двухуровневым характером: базовым, определяющим качественное содержание развития креативности, и уровнем постепенных, поэтапных изменений, накопление которых и приводит к преобразованию базового уровня в целом.

В рамках поэтапного принципа можно, например, акцентировать методику мышления "Шести шляп", позволяющую структурировать продуцируемую новизну, оптимизировать интеллектуальную деятельность.

В основе методики "Шести шляп" лежит идея параллельного мышления – эффективный принцип преодоления трудностей посредством разделения процесса мышления на различные режимы, каждый из которых представлен шляпой своего цвета: красный – эмоции, а отсюда – интуиция, чувства и предчувствия; желтый – преимущества; черный – осторожность; зеленый – творчество, поиск альтернатив; белый – информация и вопросы (что имеем и чего не хватает?); синий – организация мышления (чего достигли и что дальше?).

Суть метода состоит в том, что изменение головного убора реализует переключение на разные аспекты того, что выделено как проблема. Принцип – отвлечение от всякой сущностной изобразительности и рассмотрение каждой фразы как чисто семантической комбинации, позволяющей осмыслить смыслообразующие приемы, формирующие содержательный план и определяющие нарративные механизмы поиска новых качества и смысла, что расширяет границы представлений и позволяет по-новому на них посмотреть.

Кроме того, хотелось бы заострить внимание на технологии групповых практикумов, отражающих приемы-стимуляторы, призванные способствовать формированию профессиональной точки зрения на практическую деятельность: "Смеситель", "Картинная галерея", "Ливень идей", "Модульный мозговой штурм", "Передать шляпу", "Игра в разноцветную бутылку", "Счастливый билет", "Мозговой штурм с несвязанными приемами", "Рыхлитель мозга: левомозговые идеи, правомозговые идеи, объединенные идеи", "Принудительные ассоциации", "Миксер идей", "Бассейн идей", "Организационные мозговые штурмы", "Изменение состояний", "Воздушный шарик", "Прыгающий мяч", "Эскиз мозга", "Каракули внутри фигуры", "Открытки", "Игра в имена", "Фрагменты мозаики", "Инструментарий приемов-стимуляторов", которые выступают сцеплением разнородных элементов в единый образ мышления, что открывает широкие просторы для креативно-познавательных возможностей.

Означенные практикумы развивают "мерцающую" природу сознания, фиксируют новое отношение к ранее определенному и отвергают рефлексии пережитого, удерживаясь в проекциях, являющих собой поиск некоего актуального в креативных интерпретациях, вместе с тем, будоражат в студенте творческие импульсы, являясь инновационно содержательным фактором педагогического процесса, поскольку открывают новые перспективы развития как вариативности процесса обучения, так и личности самого студента.

Отвергающий устоявшиеся границы линейной логики курс "Креативное мышление в режиссерской арт-практике" открывает природу интегративных связей составляющих творчества.

Таким образом, креативная интерпретация в рамках дисциплинарного основания рассматриваемого курса позиционируется в качестве некоей регламентации процесса творческого поиска как сложное интегральное образование, обладающее прогностическим взглядом и непосредственно отвечающее поставленным задачам. Именно креативный поиск может служить реальным основанием очерчивания "алгоритмов" творческого созидания, поиска взаимодействия объективного и субъективного, способствуя формированию реальной оценки путей достижения цели.

Следует подчеркнуть, что курс "Креативное мышление в режиссерской арт-практике" выявляет "механизмы" принципиально важного преобразования привычного в основу нового, что обнаруживает принципы генерации творческих идей, выработки новых взглядов, утверждения новых перспектив и приемов прогностики процесса творчества, по существу, трактуя "алгоритм" смещения границ возможного и невозможного, видения не просто обыкновенного в необычном свете, а, скорее, видения действительности с точки зрения оспаривания границ между реальным и ирреальным без каких бы то ни было пределов осуществимого.

Смысл креативного поиска трактуется дисциплиной как организация и сознательное формируемое содержание процессов протекания творческих связей неизвестного с известным через спонтанность всплесков идей, информационных потоков содержательности образов, действий, интуитивного проникновения в просторы логических связей, а также парадоксальных переключений смыслов и форм, что, собственно, и проявляет индивидуальность личности будущего художника сцены, его неповторимого "Я".

Креативный поиск становится возможным посредством устойчивых познавательных практик в предзаданных ориентациях как процесс достижения определенной цели. Осознание и принятие многовекторного, многоуровневого неизвестного, обуславливая наглядную поливариантность творческого

поиска в широкой палитре принципов его формирования, что активизирует способность видеть структурные составляющие "магии" творчества во взаимодействии и развитии "внутренней мелодии" и "пластики" созидания, активизирует способность профессионального мастерства интегральной интерпретации во всей полноте всеохватывающего контекста, но с анализом содержания как главной цели.

Иными словами, "Креативное мышление в режиссерский арт-практике", фактически центрируя проблематику созидательных поисков с уклоном претворения содержания воображаемого в существующую новую реальность как креативное преломление, предстает творческой мастерской, означающей "измерения" понимания специальности.

Выводы. Проявляющая значимый профессионально-ориентированный ресурс, предметно-содержательная основа дисциплины "Креативное мышление в режиссерской арт-практике", во-первых, обнаруживает инновационность проектных ориентиров организации дисциплинарного содержания как выход за границы привычной точки зрения на режиссуру, идентификация квинтэссенции креативности, во-вторых, предполагает включенность стремления к исследовательскому поиску, приоритет ухода от известных ответов, оригинальность и самостоятельность мысли. Иными словами, дисциплина порождает зону развития креативности – личностной идентификации как креативного поиска – утверждения творческой идентичности.

Представляется правомерным сформулировать утверждение: инновационная сущность курса "Креативное мышление в режиссерской арт-практике", апеллирующая к прерогативе обретения профессиональных навыков генерации принципиально новых, неведомых ранее идей, мышления, ориентированного на творческий поиск, обладает существенным потенциалом в контексте актуальных образовательных технологий, содержательного обновления профессиональной подготовки по специальности "Сценическое искусство".

Есть основания полагать, что отвечающий запросам времени и, прежде всего, создающий некую целостность взглядов касательно утверждения творческой идентичности, профессионально-ориентированный курс "Креативное мышление в режиссерской арт-практике" обладает потенциалом преобразования традиционного обучения в инновационную творческую мастерскую, определяющую уровень и глубину понимания специальности.

Література

1. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки. Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012, с. 284.
2. Бордовский Г. А. Управление качеством образовательного процесса : монография. Санкт-Петербург : РГПУ имени А. И. Герцена, 2001.
3. Жигір В. І. Професійна педагогіка: навч. посіб. Київ: "Кондор", 2012.
4. Ляшенко О. І. Нові технології навчання : наук.-метод. зб. Київ : НМЦВО, 2004.
5. Отич О. М. Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього педагога професійного навчання: теоретичний та методичний аспекти: монографія. Чернівці: Зелена Буковина, 2009.
6. Williams R. Keywords: a Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press, 1983.

References

1. Antonova, O.E. (2012). Sutnist poniattia kreatyvnosti: problemy ta poshuky/ Teoretychni i prykladni aspekty rozvytku kreatyvnoi osvity u vyshchii shkoli. Monograph: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].
2. Bordovsky, G.A. (2001). Upravleniye kachestvom obrazovatel'nogo protsessa [Quality management of the educational process]. Monograph: St. Petersburg, Publishing house of Herzen State Pedagogical University of Russia [in Russian].
3. Zhyhir, V.I. (2011). Profesiina pedahohika : Tutorial. Kyiv : TOV "Condor" [in Ukrainian].
4. Liashenko, O.I. (2004). Novi tehnolohii navchannia : Scientific and methodical collection/ Kyiv : NMTSVO. [in Ukrainian].
5. Otych, O.M. (2009). Mystetstvo u systemi rozvytku tvorchoi indyvidualnosti maibutnogo pedagoga profesiynogo navchannj: teoretychnyi ta metodychnyi aspekty: Monografij Chernivtsi: Zelena Bukovyna [in Ukrainian].
6. Williams, R. (1983). Keywords: a Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press [in USA].

Стаття надійшла до редакції 08.04.2018 р.

СОЦІАЛЬНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ: остання третина XIX – початок XX ст.

Мета роботи. У дослідженні розглянуто особливості формування українських музично-драматичних колективів у контексті етносоціальних процесів останньої третини XIX – початку XX століття. Діяльність музично-драматичних труп досліджується як невід’ємна складова соціосфери культури України. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які дали змогу дослідити специфіку формування соціального складу, причини дисперсії українських музично-драматичних колективів, проаналізувати жанрово-стильову палітру їх репертуару. **Наукова новизна** полягає у дослідженні соціальних детермінант формування українських музично-драматичних колективів у контексті національного культуротворення. **Висновки.** Діяльність українських музично-драматичних колективів у час тотальних державних та цензурних заборон сприяла національному самоутвердженню, збереженню історичної пам’яті та була вагомим чинником етнокультурної ідентифікації.

Ключові слова: українська театральна культура, етносоціальні процеси, соціосфера, музично-драматичний театр, соціальні детермінанти, репертуар.

Ян Ирина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социальные детерминанты формирования украинских музыкально-драматических коллективов: последняя треть XIX – начало XX в.

Цель работы. В статье анализируются особенности формирования украинских музыкально-драматических коллективов в контексте этносоциальных процессов последней трети XIX – начала XX века. Деятельность музыкально-драматических коллективов исследуется как неотъемлемая составляющая социосферы культуры Украины. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов, которые позволяют исследовать специфику формирования социального состава украинских музыкально-драматических коллективов, проанализировать палитру их репертуара. **Научная новизна** работы заключается в исследовании социальных детерминант формирования украинских музыкально-драматических коллективов в контексте национально-культурного возрождения. **Выводы.** Деятельность украинских музыкально-драматических коллективов способствовала сохранению и культивированию исторической памяти, национальному возрождению и была важным фактором этнокультурной идентификации.

Ключевые слова: украинская театральная культура, этносоциальные процессы, социосфера, музыкально-драматический театр, социальные детерминанты, репертуар.

Yan Irina, Ph.D of Arts, Associate Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Social determinants of the formation Ukrainian musical and dramatic groups last third of the XIX – beginning XX century

The purpose of the article. The article considers the peculiarities of the formation Ukrainian musical and dramatic groups in the context of ethnic-social processes the last third of the XIX – beginning XX century. The activity of the musical-dramatic corpse is explored as an integral part of the sociosphere of Ukrainian culture. The **methodology** of the research is the use historical-cultural, comparative and art methods. This methodological approach allows us to explore the specific features of the formation of social composition, the reasons for the dispersion of Ukrainian musical and dramatic groups, and to analyze the genre-style palette of repertoire. The **scientific novelty** of the work is to analyze the social determinants of the formation Ukrainian musical and dramatic groups in the context the processes of the national-cultural revival. **Conclusions.** The activities of Ukrainian music and drama groups contributed to the preservation of historical memory, national resurgence and was an essential factor of ethnocultural identification

Key words: Ukrainian theatrical culture, ethnic-social processes, sociosphera, music and drama theatre, social determinants of the formation, repertoire.

Актуальність теми. На сучасному етапі розвитку української державності актуалізуються питання вивчення та збереження національної культурно-історичної спадщини в її ретроспективному контексті. Дослідження специфіки становлення українського музично-драматичного театру, важливої складової національно-культурного відродження українства, виразника коду етнічної свідомості, національного менталітету, джерела збереження фольклорних традицій є доволі актуальним для сьогодення.

Окремі аспекти становлення та розвитку українського театрального мистецтва в контексті національно-культурного відродження досліджено у працях В. Бурдуланюка [3], Н. Дорошук [10], І. Жданової [13] та ін. Питанням формування соціальної бази українського театрального руху присвячені наукові розвідки О. Волосатих [4], Л. Дорогих [9], І. Єремєєвої [12], Н. Шкоди [25] й ін. Однак, попри значимість досліджень, соціокультурний та етнонаціональний аспект формування організаційно-творчих засад українського музично-драматичного театру, важливої складової національного культуротворення ще потребує ретельного мистецтвознавчого аналізу. Виходячи з цього, метою запропонованої наукової розвідки є дослідження соціальних детермінант формування українських музично-драматичних колективів у контексті етносоціальних процесів останньої третини XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XIX ст. під впливом розгортання культурницького етапу українського національно-визвольного руху, за ініціативи діячів української інтелігенції засновуються національні музично-театральні колективи. Націєтворчу роль українського театрального мистецтва підкреслювала у своїх спогадах сучасниця тих подій К. Антонович: "Внаслідок неймовірних урядових і цензурних утисків і заборон, що тяжіли над українським словом, театр являв собою на той час єдиний можливий спосіб виявлення національної ідеї" [2, 13].

До національних музично-театральних осередків були залучені представники багатьох соціальних верств населення, що сприяло формуванню та значному розширенню соціальної бази українського театрального руху. Учасники українських музично-театральних колективів були представниками різноманітних соціальних груп (демократичної інтелігенції, дворян, міщан, купців, селян, ремісників, робітників й ін.), різних за віком, матеріальним статусом, рівнем освіти, у багатьох випадках – етнічним походженням. Національні музично-театральні колективи спрямували свою діяльність на пропагування української культури засобами сценічного мистецтва серед широких верств населення й стали могутнім засобом консолідації української спільноти.

У 1882 році із послабленням дії Емського указу із елісаветградського аматорського колективу М. Кропивницький створив першу професійну, українську за своїм національним складом трупу. За соціальним станом М. Старицький, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський і М. Заньковецька – були особами дворянського походження. До міщан належали актори: В. Грицай, М. Затиркевич-Карпинська, Ю. Касиненко та М. Маньківська.

Варто зазначити, що процес становлення українського сценічного мистецтва відбувався у ідейно-творчій боротьбі, складному художньо-естетичному пошуку шляхів його подальшого розвитку. Аналіз листів і мемуарів безпосередніх учасників тих історичних подій свідчить, що керманець першої національної трупи М. Кропивницький був вимогливим і принциповим у питаннях театрального мистецтва. Будучи досвідченим актором і режисером, він застерігав окремих виконавців від надмірного захоплення успіхами, від самозакоханості, критикував недоліки акторської гри. М. Кропивницький відстоював непорушність і недоторканність своїх режисерських прав, власного творчого амплуа [21]. Однак, кожен з театральних митців був непересічною особистістю, мав свої художньо-естетичні погляди на розвиток українського сценічного мистецтва, що призводило до творчих протиріч, злиття і роз'єднання, соціальної дисперсії українських труп тощо.

На шпальтах газети "Новий час" був надрукований лист М. Кропивницького, у якому він виявив своє бачення подій, які призвели до розпаду першої української трупи: "Граю ж я малоросійською мовою тому, що народився в Малоросії, малоросійській сім'ї, вихований на народних казках, легендах і традиціях, виріс у суспільстві селянських дітей, знаю мову моєї батьківщини, знайомий з її звичаями і дорого мені все це. І я в малоросійському театрі на своєму місці. "Роби, хто що може!" – ось і весь мій девіз" [14, 13].

У 1886 році М. Кропивницький сформував другу професійну українську трупу, до складу якої увійшли М. Садовський, М. Заньковецька а також аматори з різних соціальних верств населення (ремісники, міщани, робітники й ін.): актори Г. Борисоглібська, С. Глазуненко, Є. Зарницька, Ф. Левицький, В. Марченко, О. Резников, У. Слатіна-Суслова. До репертуару нової трупи увійшло понад 20 українських вистав, серед яких: "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Зайдиголова", "Дві сім'ї", "Пошилися в дурні", "По ревізії", "Вуси", "Дай серцю волю, заведе в неволю...", "Скрутна доба", "Перед волею", "Страчена сила", "Конон Блискавиченко" М. Кропивницького, "Мартин Боруля", "Лиха іскра", "Суєта", "Понад Дніпром", "Безталанна", "Бондарівна", "Чабан" І. Карпенка-Карого, "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "За двома зайцями" М. Старицького й ін. [26, 41]. М. Кропивницький продовжував і надалі вдосконалювати свій творчий метод, режисерську й акторську майстерність.

М. Старицький, полишивши колектив М. Кропивницького, організував нову музично-драматичну трупу. У своїх постановках режисер приділяв значну увагу масовим фольклорно-етнографічним сценам, акцентуючи на тому, щоб масовість була не тільки тлом, а й ефектною потужною силою сценічної дії. Акторка його трупи О. Зініна (Ярошенко) з цього приводу зазначала: "Коли звелася завіса, я побачила зимовий краєвид справжнього українського села. Хатки, запорошені снігом, вогники у вікнах кожної хатини, навіть у найдальших кутках. Зверху все порошить і порошить сніжком. Вибігали хлопці й дівчата, і свитки й чобітки у них припали снігом" [20, 253].

На основі дослідження мемуарів і листів корифеїв української сцени можна стверджувати про наявність конкурентної боротьби між українськими трупами. Зокрема, причину успіхів музично-драматичної трупи М. Старицького М. Кропивницький, М. Садовський і П. Саксаганський вбачали у своєрідному "легковажному" репертуарі. М. Кропивницький у листі до Б. Грінченка писав: "Приходиться конкурувати з двома театрами: оперою і російською драмою. То доводиться й такі твори виконувати, як "Ніч на Івана Купала" Старицького, бо публіка завжди буде публікою: "давай хоч гірше, аби інше"" [14, 42].

Українська музично-драматична трупа М. Старицького проіснувала п'ять років. Незважаючи на її успіхи, величезні зусилля режисера, вона поступово біднішала, доки не дійшла до самоліквідації. Причини такого сумного фіналу були як суб'єктивними (не вистачало коштів для оформлення вистав), так і об'єктивними: часті перевірки комісій, що визнавали театральне приміщення аварійним, не придатним для виступів, і тривала конкуренція з колективом М. Кропивницького.

У 1888 році М. Кропивницький за станом здоров'я вийшов зі складу своєї трупи. Її керманчем став М. Садовський. Наприкінці 80-х років XIX ст. остаточно сформувалися світоглядно-естетичні принципи корифеїв українського театру. Театральні митці завжди були прибічниками ідеї об'єднання найталановитіших мистецьких сил в одну трупу. Вони усвідомлювали історичну роль українського театрального мистецтва як важливого чинника національно-визвольного руху українства, відчували особисту відповідальність за здійснення етноконсолідуючої, націєтворчої, світоглядно-просвітницької функції українського музично-драматичного театру.

Фундатори українського музично-драматичного театру М. Кропивницький і М. Старицький сповідували традиції Т. Шевченка та І. Котляревського. Корифеї української сцени багато зробили для збереження національної ідентичності, можливості мати власну національну театральну традицію. З цією метою вони застосували весь свій творчий інструментарій – музично-драматичний репертуар, етнографічний характер декорацій і костюмів, музичне, вокальне та хореографічне оформлення вистав. Фундатори українського музично-драматичного театру будували свою драматургію, органічно пов'язуючи її з народними піснями й танцями. Їх драматургічна творчість музична і за внутрішнім своїм змістом, і за поетичною красою драматургічного слова. Саме тому вона потребує особливого музичного розкриття, гармонійного поєднання гри актора зі звучанням оркестру, вокалу з танцем. Саме це визначає їх власну оригінальну творчу позицію, саме цим вони накреслили ту лінію романтичної, ліричної сценічної творчості, яка існує і в наші дні в сучасному українському театрі.

У 1900 році відбулось довгоочікуване об'єднання корифеїв української сцени в колектив під назвою "Малоросійська трупа М. Кропивницького під керівництвом П. Саксаганського і М. Садовського за участі М. Заньковецької". Проте вже на початку 1903 року з товариства вийшли М. Кропивницький та М. Заньковецька, і воно змінило назву на "Малоросійську трупу П. Саксаганського і М. Садовського" [22, 37]. Справа в тому, що протягом 90-х років XIX ст. відчувалося, що романтично-побутовий театр вичерпав себе, і поступово відбувався перехід від романтично-побутового до реалістично-побутового напрямку в музично-драматичному мистецтві України.

Це був об'єктивний ідейно-естетичний процес утвердження українського музично-драматичного театру, формування перших професійних українських музично-драматичних труп, який мав позитивні наслідки. Фундатори театру, розпочавши самостійну роботу й організувавши свої колективи, мали змогу розвивати власну творчу індивідуальність. Вони забезпечили творчий плюралізм сценічного життя, посилили етноконсолідуючу, націєтворчу, світоглядно-просвітницьку функцію музично-драматичного мистецтва та залучили до його опанування різні соціальні верстви населення. Слід зазначити, що театральної освіти, театральних мистецьких закладів на той час в Україні не існувало. Саме корифеї української сцени були фундаторами театральної мистецької освіти. На театральних підмостках вони вдосконалювали майстерність, навчали та передавали творчий досвід своїм учням.

Послідовники корифеїв національної сцени створювали власні товариства, продовжуючи традиції видатних учителів. Завдяки цьому в діяльності багатьох театральних колективів відчувався вплив видатних українських митців, дух їхньої творчості. Так утверджувалася спадкоємність в українському музично-драматичному мистецтві. Завдяки творчим зв'язкам між аматорами та професійними діячами утворювалася мережа контактів між людьми. Митців об'єднували не тільки спільні творчі інтереси, але й бажання служити справі національно-культурного відродження.

На початку XX ст. пропагували українське сценічне мистецтво серед широких кіл громадськості українські професійні музично-драматичні трупи І. Івася-Мороза, А. Дорошенка, В. Левченка, П. Карпенка, Ю. Касиненка, М. Копилова, К. Мирославського, М. Каганця і І. Морозенка, І. Скобринського й ін. До складу музично-драматичних колективів входили актори з різних соціальних верств населення, часто вони мігрували з однієї трупи до іншої, що було пов'язано з фінансовим забезпеченням.

На основі аналізу архівних матеріалів можна констатувати, що склад українських музично-драматичних колективів змінювався двічі на рік – перед зимовим і літнім сезонами. Антрепренери, формуючи театральний колектив, складали переліки ангажованих акторів. Списки соціального складу українських театральних колективів педантично складали й представники поліції. Їх використовували передусім для контролю за міграцією населення. Особу, яка покинула постійне місце проживання без посвідки, визнавали волоцюгою та карали виправними роботами з подальшою висилкою до Сибіру або інших віддалених губерній. Саме тому в списках поліції, окрім особистої інформації – прізвища, імені, по батькові, стану, сценічного імені, найчастіше зазначалося, де саме і на який термін отримано посвідку, за якою безпосередньо адресою проживав актор.

Однією з інших причин укладання поліцією акторських списків була реєстрація виїзду артистів іудейського віросповідання за межі імперії, визначення акторів-чоловіків, які знаходяться в ополченні або звільнені від військової повинності. Інколи в документах містилась інформація про вік артистів чи їх амплуа. Отже, попри різне призначення списків труп та інваріантну змістовну складову, вони точно віддзеркалювали кількісний, а подекуди й становий склад українських музично-драматичних колективів [12, 22].

Соціальну приналежність театральних акторів відображено у виявлених списках в ЦДІАК, Держархівах Київської та Одеської областей. Зокрема, найбільша кількість міщан зафіксована у двох трупах: І. Івася-Мороза, що на 76% складалася із представників цього стану [7, арк. 239], і П. Карпенка – на 68% [8, арк. 35–37]. В інших театральних колективах (Ю. Касиненка, М. Копилова, К. Мирославського, М. Каганця і І. Морозенка) кількість міщан була від 30% до 42% [23, арк. 7–9]. Окрім міщан, значна частина акторів в українських музично-драматичних трупах належала до селянського стану. У колективах К. Мирославського, М. Каганця і І. Морозенка, І. Скобринського вони становили понад 42%, 50% і 65% [23, арк. 10–11]. Вихідці з інших станів, на ряду із козацтвом, становили відчутну меншість у музично-драматичних трупах [23, арк. 10–12].

Висновки. Отже, це був об'єктивний ідейно-естетичний процес утвердження українського музично-драматичного театру, формування перших професійних українських музично-драматичних колективів, який мав позитивні наслідки, торувавши шлях національному театральному мистецтву. Діяльність українських музично-драматичних колективів у час тотальних державних та цензурних заборон сприяла національному самоутвердженню, збереженню історичної пам'яті та була вагомим чинником етнокультурної ідентифікації.

Література

1. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Знання, 1960. 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с.
3. Бурдуланюк В. М. Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX – на початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Чернівці, 1996. 24 с.
4. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України (перша половина XIX ст.) // Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. 2012. № 4 (17). С. 62–76.
5. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. 2-е вид. Київ, 2000. 360 с.
6. Державний архів Одеської області (ДАОО). Ф. 2. Оп. 1. Спр. № 3357. Арк. 36–45.
7. Державний архів Одеської області (ДАОО). Ф. 2. Оп. 1. Спр. № 2285. Ч. 2. Арк. 239.
8. Державний архів Одеської області (ДАОО). Ф. 2. Оп. 1. Спр. № 2220. Арк. 35–39.
9. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 1998. 20 с.
10. Дорошук Н. О. Український культурно-національний рух у Російській імперії (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 1995. 21 с.
11. Єсельчик С. Пробудження нації. До концепції історії українського національного руху другої половини XIX ст. Мельбурн : Ун-т Монаша, відділ славістики, 1994. 126 с.
12. Єремєєва І. В. Соціальна стратифікація в театральних трупах Наддніпрянської України другої половини XIX – на поч. XX ст. // Вісник НТУ "ХПІ". 2015. № 56 (1165). С. 21–26.
13. Жданова І. А. Художня інтелігенція Наддніпрянської України в останній чверті XIX – на початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05. Київ, 1995. 17 с.
14. Корифеї українського театру в одеській пресі : бібліогр. покажчик / упоряд. О. Нуньєс ; наук. ред. Р. Пилипчук ; Одеська держ. наукова бібліотека ім. М. Горького. Одеса, 2011. 284 с.
15. Кропивницький М. Л. Твори. У 6-ти т. Київ : Держлітвидав. УРСР, 1958–1960. Т. 6, 1960. 672 с.

16. Лист І. Карпенка-Карого до М. Садовського від 1 листопада 1888 р. // Музей театального, музичного та кіномистецтва України. Інв. № 3855. 2 арк.
17. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів і до початку XX ст. : [монографія]. Харків : Сага, 2011. 408 с.
18. Романицький Б. В. Український театр в минулому і тепер. Київ : Держполітвидав УРСР, 1950. 63 с.
19. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.
20. Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наукова думка, 2000. 842 с.
21. Суслів О. Марко Лукич Кропивницький. Спогади // Музей театального, музичного та кіномистецтва України. Інв. № 1949. 44 арк.
22. Черничко І. В. Трансформація сфери культури: українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація / НАН України, Рада з вивчення продукт. сил України. Київ, 1998. 147 с.
23. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (ЦДІАК України). Ф. 514. Оп. 1. Спр. 146. 12 арк.
24. Чорний С. Український театр і драматургія. Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. 248 с.
25. Шкода Н. А. Соціальний склад українського аматорського театального руху другої половини XIX – на початку XX ст. у Наддніпрянській Україні // Культура народів Причорномор'я. 2004. №51. С. 95–97.
26. Шурапов В. П. Марко Кропивницький та його спадкоємці : історичний нарис. Кіровоград : КОД, 2010. 392 с.

References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of development of Ukrainian theatre. Moscow: Znannia [in Russian].
2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].
3. Burdulanyuk, V. M. (1996). Cultural connection with Galicia from Naddnyprianschyna in the of late XIX–beginning XX century. Extendet abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk: A publishn-designing department of V. Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
4. Volosatykh, O. Yu. (2012). Music and theatre culture of Right-bank Ukraine Estates (first half of the XIX century). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy [in Ukrainian].
5. Hrycak, Y. (2000). Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX–XX century. Kyiv: Genesis [in Ukrainian].
6. DAOR. F.2. Op.1. Spr. 3357. [in Ukrainian].
7. DAOR. F.2. Op.1. Spr. 2285. [in Ukrainian].
8. DAOR. F.2. Op.1. Spr. 2220. [in Ukrainian].
9. Dorogikh, L. V. (1998). Amateur art as the historical cultural phenomenon (on the historical material of the second half of the XIX century in the Ukraine). Extendet abstract of candidate's thesis. Kyiv: KDUKiM [in Ukrainian].
10. Doroshchuk, N. O. (1995). Ukrainian cultural and national movement in the Russian Empire (of late XIX – beginning XX century). Extendet abstract of candidate's thesis. Kyiv: Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].
11. Yekelchik, S. (1994). Awakening nation: the concept of the history of the Ukrainian national movement the second half of the XIX century. Melbourne [in Germany].
12. Yermeyeva, I. V. (2015). Dnieper Ukraine theatre troupe social stratification in the second hand of the XIX – at the beginning of the XX century. Kharkiv: NTU "KhPI" [in Ukrainian].
13. Zhdanova, I. A. (1995). The artistic intelligentsia of the Dnieper Ukraine in the last quarter of the XIX–beginning XX century. Extendet abstract of candidate's thesis. Kyiv: Taras Shevchenko National University [in Ukrainian].
14. Coryphaeus of the Ukrainian theatre in the Odessa press: bibliographer (2011). Ed.: O. Nounes. Odessa: A. M. Gorky State Scientific Library [in Ukrainian].
15. Kropivnitskiy, M. L. (1968). Works. Kyiv: Derzhpolityvdav [in Ukrainian].
16. Letter by I. Karpenko-Kary to M. Sadovsky (1888). Kyiv: Museum of Theatre, Music and Cinema [in Ukrainian].
17. Novikov, A. O. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XIX century. Kharkiv: Basis [in Ukrainian].
18. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theatre in the past and now. Kyiv: Derzhpolityvdav URSR [in Ukrainian].
19. Sadovskiy, M. (1980). My memories theatre. Kharkiv, Kyiv: Derzhpolityvdav URSR [in Ukrainian].
20. Starytska-Chernyakhivska, L. (2000). Selected Works: Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].
21. Suslov, A. (1928). M. L. Kropivnitsky. Memories. Kyiv: Museum of Theatre, Music and Cinema [in Ukrainian].
22. Chernichko, I. V. (1998). Transformation of the sphere of culture: Ukrainian national theatrical culture: status, infrastructure, modernization. Kyiv: National Academy of Sciences [in Ukrainian].
23. Central State Historical Archive of Ukraine. F. 514. Op.1. Spr. 146 [in Ukrainian].
24. Chorny, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Ukrainian].
25. Shkoda, N. A. (2004). Social composition of the Ukrainian amateur theatre movement of the second half of the XIX and early XX centuries in the Dnieper Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
26. Shurapov V. P. (2000). M. L. Kropivnitskiy and his heirs: a historical essay. Kirovograd : Code [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСЦЯ ОЛЕКСІЯ БУРЛАЙ:
середина ХХ ст.**

Мета статті – проаналізувати джерельну базу та дослідити творчий і життєвий шлях українського художника живописця Олексія Петровича Бурлай, заслуженого діяча мистецтв Татарстану, лауреата премії ім. Габдулли Тукая. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів мистецтвознавчого, теорії особистості, історико-біографічного методу та міждисциплінарного підходу до аналізу художніх творів О. Бурлай. Ці методи дають змогу дослідити маловідомі факти творчості й життя художника та виявити нові підходи до оцінювання його художньої творчості. **Висновки.** Дослідження дає можливість ввести в науковий обіг цінні факти про творчу діяльність Олексія Бурлай в художньому мистецтві України. Перспективи наукових досліджень. Творча діяльність О. Бурлай потребує подальшого ретельного вивчення, незважаючи на те, що проведено ґрунтовне дослідження, яке спирається на офіційні видання, які охоплюють майже 70 років. Значимість цього дослідження для мистецтвознавства полягає у введенні в науковий обіг нових цінних фактів про творчу діяльність українського художника О. Бурлай.

Ключові слова: Олексій Бурлай, музей-галерея, тематичні полотна, живописні та графічні портрети, естетичне виховання, мистецька грамотність.

Баталкина Валентина Ильинична, руководитель, автор и основатель Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай

Творческая деятельность украинского живописца Алексея Бурлай: середина ХХ в.

Цель статьи – проанализировать родниковую базу и исследовать творческий и жизненный путь украинского художника живописца Алексея Петровича Бурлай, заслуженного деятеля искусств Татарстана, лауреата премии им. Габдулли Тукая. **Методология** исследования заключается в применении методов искусствоведческого, теории личности, историко-биографического метода и междисциплинарного подхода к анализу художественных произведений О. Бурлай. Эти методы позволяют исследовать малоизвестные факты творчества и жизни художника, выявить новые подходы к оценке художественного творчества. **Выводы.** Исследование дает возможность ввести в научное обращение ценные факты о творческой деятельности Алексея Бурлай в художественном искусстве.

Ключевые слова: Алексей Бурлай, музей-галерея, тематические полотна, живописные и графические портреты, эстетическое воспитание, художественная грамотность.

Batalkina Valentyna, Leader, author and founder of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and art creativity of Ilya and Alexey Burley

Creative activity of ukrainian artist Alexey Burley in the middle of the XX century

Purpose of Article. To analyse scientific data and to study career and life of the Ukrainian painter Alexey Burley, the honoured art worker of Tatarstan, the winner of Habdulla Tukay award in the middle of the XX century. The **methodology** of the study consists of the application of methods of personality theory, historical and biographical method and interdisciplinary approach to the analysis of artworks of A. Burley, an unrenowned Ukrainian artist of historical genre. These methods help to explore little-known facts of creative activity and life, find new approaches to estimation of artistic endeavour. **Scientific Novelty.** The artistic creativity of A. Burley calls for further study, despite thorough research based on official publications covering more than 70 years. The validity of this study for art history consists in the introduction of new valid facts regarding art creativity of Ukrainian artist A. Burley. **Conclusions.** The study makes it possible to introduce valid facts regarding artistic effort of Alexey Burley in fine art.

Key words: Alexey Burley, museum-gallery, thematic canvases, artistic and graphic portraits, aesthetic education, artistic competence.

Актуальність теми дослідження. Український живопис є частиною світової художньої культури. В українському живописі ХХ ст. Олексій Петрович Бурлай мало відомий. Будучи конструктором, він обрав творчий шлях. У художніх картинах О. Бурлай писав сучасність 30-80 рр. ХХ ст. згідно з вимогами того часу. Артистично вивіреними реалістичними творами художник відобразив стрімкий розвиток науки і техніки – періоди індустріалізації країни у ХХ ст. – та вніс свій вклад в історичний доробок художньої культури України. Картини Олексія Петровича Бурлай знаходяться в багатьох музеях світу. Його художню спадщину складають тематичні полотна, живописні та графічні портрети, малюнки різної тематики та жанрів. Олексій Бурлай працював у різних жанрах – історичному, побутовому, пейзажному, натюрморт-

ному. Зважаючи на те, що, практично, вся живописна частина творчості О. Бурлай знаходиться за межами України, основним є історико-біографічний метод дослідження. Методологія дослідження полягає в застосуванні методів мистецтвознавчого, теорії особистості, міждисциплінарного підходу до аналізу художніх творів О. Бурлай – українського майстра історичного жанру в живопису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У 2018 р. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай відзначає десятиліття своєї діяльності. Заснований на батьківщині митців й відкритий 18 червня 2008 р. з нагоди святкування 90-річчя О. П. Бурлай, музей-галерея протягом 10 років знайомить відвідувачів із творчим шляхом братів-художників, сприяє поширенню наукових та технічних знань, прищеплює у юнацтва та молоді культуру, естетичне виховання, мистецьку грамотність. Понад сто публікацій вийшло про культурно-педагогічну діяльність музею – вони дали змогу усвідомити рівень і масштаб творчості Олексія Бурлай, зважаючи на найяскравіший мистецький період його життя, пов'язаний із Запоріжжям.

Мета статті – дослідити художній доробок Олексія Бурлай в середині ХХ ст. Ввести в науковий обіг цінні факти про творчу діяльність Олексія Бурлай в художньому мистецтві України. Проаналізувати джерельну базу та дослідити творчий і життєвий шлях українського художника живописця Олексія Петровича Бурлай, заслуженого діяча мистецтв Татарстану, лауреата премії ім. Габдулли Тукая.

Виклад основного матеріалу. Виразною ознакою творчості О. П. Бурлай є використання мистецтвознавчих методик та широкого спектру технік в живописній творчості, композиційних прийомів, багатство колориту, сукупність яких в тих чи інших географічних координатах сприяла утвердженню самотності і своєрідності українського живопису. Тому одне з провідних місць у Запорізькому музеї-галереї прикладної кераміки та живописної творчості Іллі й Олексія Бурлай музеї належить творчій діяльності О. П. Бурлай (1918-2000), українського художника ХХ ст.

Багатоаспектність функціонування науково-технічного музею, як сучасного простору трансляції історії мистецтва й науки і водночас, як закладу культури, в якому відбувається формування культури особистості, здатної до творчості, – є основою культурних індустрій ХХІ ст. В умовах сьогодення особливу значущість має збереження пам'яті минувшини та використання культурних надбань в новітніх технологіях.

Життя та творчість Олексія Петровича Бурлай, що у межах музейного життя 2018 р. відзначається як 100-літній ювілей, висвітлюють документи, біографічні матеріали, авторські рукописи, що зберігаються в родинному архіві. Письмові та літературні джерела висвітлюють понад 70-річну діяльність та образотворчу спадщину О. Бурлай. Вони розкривають творчість майстра, створені ним образи, композиційні рішення, стилістику творів, що у підсумку визначає місце Олексія Бурлай у вітчизняному та загальному мистецькому процесі.

Попри те, що митець більшу частину творів створив у Запоріжжі, обставини його життя склалися так, що визнання він одержав не в Україні, а в Татарії, де йому довелося жити впродовж десятиліть. Знаходячись за межами рідного краю, він не забував своєї української батьківщини. Він часто приїздив до свого рідного Запорізького краю, де писав картини, спостерігаючи за змінами та насолоджуючись рідною природою. У 1955 р., перебуваючи вдома, він написав твори "Берег Дніпра", "У рідному краї" та багато інших пейзажів. Серед портретів, які майстерно виконані автором – портрет батька, портрет матері, написані з великою любов'ю.

Про багатогранність творчості О. Бурлай свідчать великі полотна "Відновлення Дніпрогесу", "М. С. Хрущов на відновленні Дніпрогесу", "Будівництво Каховської ГЕС", "Будівництво Цимлянської ГЕС", що згодом набули значення історичних, батальні твори на тему Другої світової війни, створені у 1941-1943 рр., як, наприклад, "Битва за залізничний вузол", портрети історичних осіб, в числі яких "Авіаконструктор Антонов О. К.", "Герой Радянського Союзу генерал-полковник Вознюк В. І.", портрети-типи, як твір "Барчук". Він залишив велику кількість ескізів та етюдів, серед яких – майстерно відтворена післявоєнна розбудова Запоріжжя. У рисунках на папері відтворено низку серій, присвячених важливим подіям у житті суспільства, що пережило війну. Це відбудова Дніпрогесу та мостів через Дніпро; відновлення виробничої бази Запорізького краю – металургійних гігантів, заводів Дніпроспецсталь та Запоріжсталь, індустріалізація.

Окреме місце належало творам, присвяченим сільській темі, в якій українське мистецтво мало традиції від ХІХ ст. В роботах художника правдиво, і, водночас, поетично змальована почесна хліборобська праця, яку О. Бурлай спостерігав у житті села Орисополь (Арисополь) Покровського району Дніпропетровської обл. (раніше Катеринославська губернія). У цьому селі митець народився і мешкав разом із усією родиною Бурлаїв до переїзду в місто на початку 30-х рр. ХХ ст. Картонний ескіз, написаний художником у 1938 р., відобразив трудові ритми мешканців села, красу їхньої хліборобської праці. У цій, ще досить ранній роботі автору вдалося показати живі риси своїх героїв, дати їх психологічну характеристику.

Набуваючи з роками майстерності у техніці малюнку, кольорі, О. Бурлай застосовував різні матеріали та техніки. Твори художника, виконані на папері, картоні, урізноманітнюють білий олівець, вугілля, крейда, які він майстерно поєднував, графітний олівець, тушувальний порошок, яким він здійснював розтушовку, туш, яка його приваблювала можливістю попрацювати пером чи пензлем, акварель, гуаш, сепія (сангіна).

Ранню творчість О. Бурлай характеризують роботи, які були характерними для даного часу. Наряду із ними, молодий художник створював портрети визначних людей свого часу. Це портрет конструктора Антонова 1940 р. (картон, олія).

По закінченню училища в 1940 р. він вступив до Харківського авіаційного інституту, однак у 1941 р. з початком війни при бомбардуванні Харкова був поранений і змушений був повернутися в Запоріжжя до батьків на лікування, де провів 1941-1943 рр.

У 1943 р. с авіаційного заводу, де працював конструктором, був мобілізований і працював командиром будівельного батальйону № 2 мостопотягу № 144 3-го Українського фронту в 1943-1944 рр. (із листа Мінкультури Росії № 962-05-09 від 01.04.2010 р.). О. Бурлай був учасником відбудови Дніпрогесу, створив серію графічних робіт, де зафіксував етапи його відбудови та відбудови мостів через Дніпро.

Закінчення війни та наступний 1946 р. застали митця у Запоріжжі, де він працював при Запорізькому Міському художників, а з 1947 р. також художником на цегельному заводі № 31-32 УПП тресту "Запоріжбуд". На Запорізькій обласній художній виставці він показав ряд робіт, серед яких особливу увагу заслужив портрет ливарника, трубомонтажника Дніпробуду І. Румянцева. На шпальтах газети "Червоне Запоріжжя" за 22.08.1947 року, з'явилася стаття С. Контара "Творчий звіт художників Запоріжжя", автор писав: "Культурне життя Запоріжжя ознаменувалося новою подією – відкриттям виставки творів місцевих художників. Художники Г. Колосовський, П. Редін, О. Плавкін, С. Хабенський, А. Ніколаєв, О. Бурлай представили на огляд громадськості 126 картин, переважно етюдів, які є результатом кількарічної їх творчої роботи. Серед портретів виділяється портрет знаного бригадира монтажників – стаханівця Івана Румянцева, зроблений художником О. Бурлай" [3, 2].

Олексій Петрович Бурлай народився 29 липня 1918 р. в селі Орисополь Дніпропетровської обл. (Арестополь Катеринославської губернії). Трудове життя О. Бурлай розпочав у 1933 р. учнем токаря на цегельному заводі в селищі Карантинка на околиці Запоріжжя, а в 1934-1938 рр. навчався в Запорізькому авіаційному технікумі, де почав серйозно займатися малюванням. Вдалі роботи, які він створював у олійній техніці, привели його до рішення поступати у спеціалізований художній заклад – Пермське художнє училище, куди він поступив одразу на III-й курс і почав навчання у А. Б. Бриндарова й І. К. Гаврилова.

У 1948 р. в результаті участі в багатьох виставках, О. Бурлай одержав запрошення до міста Казані, куди переїхав та мешкав певний час. Обраний членом Казанського товариства "Татарський художник", з 1950-1953 рр. – член Спілки художників Татарстану, О. Бурлай став викладачем малюнка і живопису Казанського художнього училища. Серед його учнів – Георгій Зябліцев (1929 р.н.), який у 1946-1951 рр. вчився на театральньо-декоративному відділенні. Завдяки пильній увазі з боку викладачів, якими були О. П. Бурлай, П. Т. Сперанський, В. С. Подгурський, Г. Зябліцев отримав різносторонню підготовку і надалі працював як кераміст і скульптор. У 1998 р. йому було присвоєне звання "Заслужений працівник культури Республіки Татарстан" [9, 60].

З кінця 40-х рр. О. П. Бурлай брав активну участь у Республіканських і Всесоюзних художніх виставках. У своїх картинах він часто використовував матеріал, зібраний у Запоріжжі. У 1950 р. завершив роботу над картиною "М. С. Хрущов серед відбудовників Дніпрогесу" та "Відбудовники Дніпрогесу", які експонувались на Всесоюзній виставці в Третьяковській галереї в Москві. В каталозі "Художня виставка 1950 рік", представлена картина О. П. Бурлай "М. С. Хрущов серед відбудовників Дніпрогесу", 1950, о. 200 X 277 [7]. Ця композиційна картина була відзначена Дипломом згідно Наказу № 484 комітету по справам мистецтв при Радміні РРФСР від 24.04.1951 року [11].

12 червня 1951 р. художнику вручено Диплом, підписаний Головою комітету у Справах Мистецтв при Раді Міністрів РРФСР С. Будаєвим та начальником Управління Установ Образотворчого Мистецтва В. Рудневим. У 1950 р. Олексій Петрович Бурлай вступив до Союзу художників СРСР [4, 10].

На виставці, що проходила в 1950 р. у Москві, було відзначено саме його роботу, про яку писали: "На художній виставці 1950 року учасниками були 700 художників, що показали 1500 картин, скульптур та рисунків... Творчу працю радянських людей, образи новаторів соціалістичної промисловості, працівників колгоспних сіл ми бачимо на полотнах О. Бурлая "М. С. Хрущов серед відбудовників Дніпрогесу" [10, 10]. Вдала робота була відзначена також в своїй статті "Художники російської федерації" відомим мистецтвознавцем Д. Сараб'яновим: "...Виставка відрізняється великим розмаїттям тем і сюжетів... Завершуючи огляд живопису, хочеться відмітити декілька картин, не

розглянутих вище, але володіючих низкою переваг: "М. С. Хрущов серед відбудовників Дніпрогесу" О. П. Бурлая [12, 24].

У 1951 р. на Всесоюзній виставці були відзначені монументальні картини О. Бурлай "Будівництво Каховської ГЕС" (початок будівництва – 20 вересня 1950 р., жовтень 1956 – запуск) та "Вручення перехідного Червоного прапора на великому будівництві комунізму", яка була нагороджена дипломом [2].

Відтак художнику було вручено Диплом від 28 квітня 1952 р. В своїх картинах, присвячених історії розбудови України – будівництву гігантів індустрії Запоріжжя і України, художник майстерно зобразив героїчне втілення в життя нових інженерних проєктів, стрімкий розвиток науки і техніки в середині ХХ ст. В статті "Художники країв, областей і автономних республік РРФСР", що була надрукована в Журналі "Мистецтво" №1 за 1952 р., мистецтвознавець М. П. Сокольников писав: "... Ряд картин розповідають і про виробниче життя радянських робітників. О. Бурлай (Казань) своєю картиною "Вручення перехідного Червоного прапору на великому будівництві комунізму" показує сьогодення на великому волзькому будівництві..." [14, 23-33].

У 1952 р. в Казані в залах Державного музею ТАРСР була відкрита виставка, на якій О. Бурлай виконував обов'язки голови комітету художньої виставки Татарстану і приймав участь як художник. На конкурсі "ВСЕКОХУДОЖНИК" (Всеросійська спілка кооперативних товариств робітників образотворчого мистецтва "Всекохудожник") він отримав премію за історичні полотна: "З перемогою на будівництві комунізму", "Комсомольско-молодіжна бригада на Цимлянській ГЕС" (будівництво Цимлянської ГЕС було розпочато у 1949 р., закінчено у 1952 р.).

У цей же період художник здійснив подорож по Криму, де створив ряд пейзажних картин: "Кримські гори", "Осінь", "Гурзуф", "Пушкінські місця", "Березень", "Після дощу", "У Артека", "Свіжий вітер", "Околиця Гурзуфа", "Аю-даг", "Крим. Пташині гори", "Чорне море". Всі роботи були представлені на Художній виставці 1952 р. [5].

У 1952 – 1953 рр. О. Бурлай працював над картиною "О. М. Горький серед письменників Радянського Сходу" – одним з найбільш значних його творів, що вирізняється композиційною чіткістю, суворим, міцним малюнком. Картина експонувалась на декількох виставках, що мало відбиток у тогочасній хроніці мистецького життя. В журналі "Мистецтво" № 2 за 1954 р. мистецтвознавець М. Сокольников зазначив: "... Відому цікавість являє собою багатофігурний портрет-картина О. Бурлая "О. М. Горький серед письменників Радянського Сходу", в якому вірно знайдені окремі портретні характеристики, наприклад, Джембула, Сулеймана Стальського..." [13, 19]. У тому ж 1954 р. він взяв участь у виставці творів художників РРФСР у 1954 р. [6].

Підготовка та проведення декад літератури та мистецтва, творчі зустрічі, республіканські і всесоюзні виставки, в яких Олексій Петрович Бурлай був активно задіяний, свідчили про великий творчий ентузіазм художника. Так, до святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією у 1954 р. ним було створене панно "Дружба народів СРСР", яку технічно відтворювала артіль "Труд і конфекціон". У спеціально виданому у 1958 р. каталозі "Подарунки українському народові на честь 300-річчя возз'єднання України з Росією" за сприяння Міністерства культури УРСР та Київського державного історичного музею, наведено дані про картину О. Бурлай: Татарська автономна радянська соціалістична республіка. Адрес Президії Верховної Ради УРСР, Ради Міністрів УРСР, ЦК КПУ від Президії Верховної Ради ТАРСР, Ради міністрів ТАРСР і Татарського обкому КПРС. Шкіра. Тиснення. 40x31, 1954 р., Інв. № РД-877. Панно "Дружба народів СРСР", автори – художники Бурлай О. П., Сперанський П. М. Виготовлено в артілі "Труд и конфексион" Татарської АРСР на панно зображена демонстрація представників радянських народів на Красній площі в Москві. Нижче картини в рослинному орнаменті дата "300 лет". Панно окаймоване татарським національним орнаментом. Зверху на каймі напис – "Народу украинскому – салям", внизу "От трудящихся Татарской АССР", з боків – герби РРФСР і УРСР. Шкіра, оксамит, парча, шовк. Аплікація, гладь. 325x 205. 1954 р. Інв. № Т-4604. Також в каталозі розміщено ілюстрацію панно [8, 23].

У 1954 р. О. Бурлем була написана картина "Злякався". В ній було піднято актуальну тему про переселення народів, і, в даному випадку, освоєння цілих просторів. Художник зобразив одухотворену молодь, яка приїхала на цілину, і про тих, хто спасував перед труднощами. Відомо, що перші поселення з'явилися в Кокчетавській області Казахстану будівників майбутнього на той час космодрому Байконур. Картину "Злякався" відзначив в своїй статті, описуючи виставку 1954 р., художник Б. Неменський, яка була надрукована в першому номері журналу "Художник" [15, 22]. Зміст картини також, аналізував в журналі "Зміна" № 5 за 1955 р. В. Волков, який в статті під назвою "Дивлячись на цю картину" писав: "... Вочевидь, щойно була крупна розмова. А зараз парубок стоїть, відвернувшись і втягнувши голову в плечі, боїться поглянути на товаришів. Хтось кинув гнівно "Злякався!" і ганебне слово приголомшило цього малодушного юнака, що злякався труднощів на необжитій землі... Такі думки

викликає картина О. Бурлай, що демонструвалася на виставці художників РРФСР у 1954р. Гострий конфлікт, що розкритий художником, взятий з реального життя... До вищесказаного про картину, хотілося б додати: головне, на мій погляд, в ній не цей злякавшийся парубок. Він не поїде, а тисячі молодих патріотів прийдуть на цілину. Головне в ній – відношення колективу до людини, що злякалась труднощів. Художник переконливо говорить: ось хто справжні герої, вчиться в них мужності, будьте неприйнятними до ледарів та боягузів". У журналі розміщено ілюстрацію цієї картини [1].

Наукова новизна роботи полягає у сучасному дослідженні творів українського художника О. Бурлая, які раніше українськими науковцями не досліджувалися і на Україні не були опубліковані. Аналіз публікацій про творчість українського художника О. Бурлай, які виходили за межами України, свідчать про багатогранність художника. Значимість цього дослідження для українського мистецтвознавства полягає у введенні в науковий обіг нових цінних фактів про творчу діяльність художника Олексія Бурлай.

Висновки. Отже, ми можемо констатувати, що художні твори Олексія Бурлай запорізького періоду середини ХХ ст., які представлені в Запорізькому музеї-галереї у вигляді репродукцій, доповнюють музейні експозиції, адже культурне середовище дякуючи мистецтву виховує повагу до минулих і майбутніх поколінь: "Мистецтво – специфічна форма пізнання світу. У витворі мистецтва перед публікою представ не лише автор, а й світ; точніше кажучи – світ, що говорить автором, через автора" [16, 56]. Музейні експозиції дають можливість краще розкрити еволюцію, закономірності, місце і роль мистецтва і науки в системі суспільних відносин. Поняття цінності вказує не тільки на суспільну, а й особистісну значимість подій сучасності. Загально визнанні цінності, які сформовані в певній культурі, задають зразки поведінки, сприйняття і розуміння. Розвивати у молоді потреби в оволодінні цінностями духовними, а не тільки матеріальними, формувати естетичні якості, відчуття прекрасного, розуміння витвору мистецтва, заповнити ціннісні прогалини, які визивають ціннісну кризу всього суспільства, можливо в сучасному музеї, використовуючи музейні колекції і засоби образотворчого мистецтва.

Література

1. Будаев С. Приказ № 292. 27.03.1952. о выдаче диплома Комитета по делам искусства при Совмине РСФСР за лучшие произведения, предоставленные на Республиканскую художественную выставку.
2. Волков В. Глядя на эту картину... // Смена (ж.). М., Правда. 1955., илл.
3. Контар С. Творчий звіт художників Запоріжжя // Червоне Запоріжжя (газета). 22.08.1947. С. 2.
4. Костыльов В. В. Виставка произведений художников Волгограда – ветеранов войны и труда / Буклет. – Волгоград: Госкомиздат РСФСР. 1988. 20 стр. С. 10.
5. Каталог. Виставка произведений художников ТАССР. Управление по делам искусств при Совмине ТАССР. Казань. 1952. Каталог (рос.).
6. Каталог. Виставка произведений художников РСФСР // Каталог. М. 1954.
7. Каталог "Художественная выставка 1950".
8. Каталог "Подарунки українському народові на честь 300-річчя возз'єднання України з Росією" // Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. К., 1958. С. 23, іл.
9. Новикова С. Е., Хасимова Д. Д. Художники Татарстана в государственном музее изобразительных искусств республики Татарстан // Каталог выставки произведений к 80-летию со дня рождения И. К. Колмогорцевой и Г. А. Зяблицева. Из-во "Заман". Казань. 2010. 60 с. С. 60.
10. На подьеме // Искусство (ж.). М.: Искусство, 1951. №1. С. 10.
11. Приказ № 484 от 24 апреля 1951 года. О выдаче диплома за лучшие произведения, представленные на выставку. Комитет по делам искусств при Совете Министров РСФСР, подписал С. Будаев.
12. Сарабьянов Д. Художники российской федерации // Искусство (ж.). М.: Искусство. 1951. №1. С. 24.
13. Сокольников М. Художники Российской федерации в 1953 году // Искусство (ж.). М., 1954. – № 2. С.19.
14. Художники краёв, областей и автономных республик РСФСР // Искусство (ж.). 1952. – №1. С.23-33.
15. Неменский Б. Художники российской федерации 1954 года. // Искусство, М. 1955. №1. С. 22
16. Яковлева А. М. Кич и художественная культура. М.: Знание, 1990. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Эстетика"; № 11) 64 с. С.56.

References

1. Budayev S. Order No. 292. 27.03.1952. on issue of diploma of the Committee on Art under the Council of Ministers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic for the best art works submitted to the Republican Art Exhibition [in Russian].
2. Volkov V. Looking at this picture. (1955). Smena (magazine). M., Pravda [in Russian].
3. Kontar S. (1947). Creative report of Zaporizhzhya artists. Red Zaporizhzhya (newspaper). Page 2 [in Russian].
4. Kostylyov V.V. (1988). Exhibition of art works of Volgograd artists – veterans of war and labor. Booklet. Volgograd: State Publishers Committee of Russian Soviet Federative Socialist Republic. Page 10 [in Russian].

5. Catalogue. Exhibition of works of artists of Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic. (1954). Office of Art Affairs under the Council of Ministers of Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic. Kazan. Catalogue [in Russian].
6. Catalogue. (1954). Exhibition of works of artists of Russian Soviet Federative Socialist Republic. Catalogue [in Russian].
7. Catalogue "Art Exhibition 1950" (n. d.). [in Russian].
8. Catalogue "Presents to Ukrainian people in honor of the 300 anniversary of reunification of Ukraine with Russia." (1958). State Publishers of art and music literature of Ukrainian Soviet Socialist Republic. Page 23, illustrated [in Ukrainian].
9. Novikova S.Ye., Hasimova D.D. (2010). Artists of Tatarstan in the State Museum of Fine Art of Tatarstan Republic. Catalogue of exhibition of works dedicated to the 80-th anniversary of I.K. Kolmogortseva and G.A. Zya-blitsev. "Zaman" Publishers. Kazan. 2010. 60 pages. Page 60 ISBN 978-5-89052-053-1 [in Russian].
10. On the upgrade (1951). Fine Art. No.1. Page 10 [in Russian].
11. Order No. 484 dated April 24, 1951. On issue of diploma for the best works presented at the exhibition. Committee on Art under the Council of Ministers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. Signed by S.Budayev [in Russian].
12. Sarabyanov D. (1951). Artists of the Russian Federation. Fine Art. M.: Fine Art. No.1. Page 24 [in Russian].
13. Sokolnikov M. (1954). Artists of the Russian Federation in 1953. Fine Art. M. No.2. Page 19 [in Russian].
14. Artists of krais, oblasts and autonomous republics of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. (1953). Fine Art. No.1. Pages 23-33 [in Russian].
15. Nyemensky B. (1954). Artists of the Russian Federation. Fine Art, M., – 1955 No.1. Page 22 [in Russian].
16. Yakovleva A.M. (1990). Kitch and Artistic Culture. M.: Znaniye. (News in life, science, engineering. "Aesthetics" Series; No.11) 64 pages. Page 56 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2018 р.

УДК 787.6:784.4

Березуцька Марина Сергіївна
викладач кафедри народних інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М.Глінки
bermarser@ua.fm

ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ "ЧАРІВНИЦІ" ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ

Мета роботи – проаналізувати закономірності еволюції обробок українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" за 60 років існування колективу. **Методологія.** Використані історичний, діалектичний та аналітичний методи. **Наукова новизна.** Вперше проаналізована хронологічна послідовність змін у виконанні українських пісень – від традиційних обробок до сучасних – у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці". **Висновки.** Аналіз обробок українських пісень у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" від початку існування колективу до нинішнього часу свідчить про їх постійне оновлення та поповнення спочатку обробками українських композиторів-класиків та композиторів ХХ століття, а останні десять років – обробками сучасних композиторів та виконавців. Поступове ускладнення обробок є характерною рисою процесу еволюції репертуару ансамблю бандуристів, яка свідчить про зростання майстерності колективу та подальший розвиток ансамблевої форми бандурного мистецтва. Сучасний етап розвитку ансамблю бандуристів "Чарівниці" характеризується наявністю в репертуарі як традиційних, так і сучасних обробок українських народних пісень, що водночас забезпечує збереження національного культурного надбання та новаторську інтерпретацію народних пісень.

Ключові слова: українська народна пісня, обробка, ансамбль бандуристів.

Березуцкая Марина Сергеевна, преподаватель кафедры народных инструментов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Обработки украинских народных песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Цель работы – проанализировать закономерности эволюции обработок украинских народных песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" за 60 лет существования коллектива. **Методология.** Используются исторический, диалектический и аналитический методы. **Научная новизна.** Впервые проанализирована хронологическая последовательность изменений в исполнении украинских песен – от традиционных обработок до современных – в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці". **Выводы.** Анализ обработок украинских песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" с момента создания коллектива до настоящего времени свидетельствует об их постоянном обновлении и пополнении сначала обработками украинских композиторов-классиков и композиторов ХХ века, а в последние десять лет – обработками современных композиторов и исполнителей. По-

5. Catalogue. Exhibition of works of artists of Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic. (1954). Office of Art Affairs under the Council of Ministers of Tatar Autonomous Soviet Socialist Republic. Kazan. Catalogue [in Russian].
6. Catalogue. (1954). Exhibition of works of artists of Russian Soviet Federative Socialist Republic. Catalogue [in Russian].
7. Catalogue "Art Exhibition 1950" (n. d.). [in Russian].
8. Catalogue "Presents to Ukrainian people in honor of the 300 anniversary of reunification of Ukraine with Russia." (1958). State Publishers of art and music literature of Ukrainian Soviet Socialist Republic. Page 23, illustrated [in Ukrainian].
9. Novikova S.Ye., Hasimova D.D. (2010). Artists of Tatarstan in the State Museum of Fine Art of Tatarstan Republic. Catalogue of exhibition of works dedicated to the 80-th anniversary of I.K. Kolmogortseva and G.A. Zya-blitsev. "Zaman" Publishers. Kazan. 2010. 60 pages. Page 60 ISBN 978-5-89052-053-1 [in Russian].
10. On the upgrade (1951). Fine Art. No.1. Page 10 [in Russian].
11. Order No. 484 dated April 24, 1951. On issue of diploma for the best works presented at the exhibition. Committee on Art under the Council of Ministers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. Signed by S.Budayev [in Russian].
12. Sarabyanov D. (1951). Artists of the Russian Federation. Fine Art. M.: Fine Art. No.1. Page 24 [in Russian].
13. Sokolnikov M. (1954). Artists of the Russian Federation in 1953. Fine Art. M. No.2. Page 19 [in Russian].
14. Artists of krais, oblasts and autonomous republics of the Russian Soviet Federative Socialist Republic. (1953). Fine Art. No.1. Pages 23-33 [in Russian].
15. Nyemensky B. (1954). Artists of the Russian Federation. Fine Art, M., – 1955 No.1. Page 22 [in Russian].
16. Yakovleva A.M. (1990). Kitch and Artistic Culture. M.: Znaniye. (News in life, science, engineering. "Aesthetics" Series; No.11) 64 pages. Page 56 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2018 р.

УДК 787.6:784.4

Березуцька Марина Сергіївна
викладач кафедри народних інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М.Глінки
bermarser@ua.fm

ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ "ЧАРІВНИЦІ" ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ ім. М. ГЛІНКИ

Мета роботи – проаналізувати закономірності еволюції обробок українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" за 60 років існування колективу. **Методологія.** Використані історичний, діалектичний та аналітичний методи. **Наукова новизна.** Вперше проаналізована хронологічна послідовність змін у виконанні українських пісень – від традиційних обробок до сучасних – у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці". **Висновки.** Аналіз обробок українських пісень у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" від початку існування колективу до нинішнього часу свідчить про їх постійне оновлення та поповнення спочатку обробками українських композиторів-класиків та композиторів ХХ століття, а останні десять років – обробками сучасних композиторів та виконавців. Поступове ускладнення обробок є характерною рисою процесу еволюції репертуару ансамблю бандуристів, яка свідчить про зростання майстерності колективу та подальший розвиток ансамблевої форми бандурного мистецтва. Сучасний етап розвитку ансамблю бандуристів "Чарівниці" характеризується наявністю в репертуарі як традиційних, так і сучасних обробок українських народних пісень, що водночас забезпечує збереження національного культурного надбання та новаторську інтерпретацію народних пісень.

Ключові слова: українська народна пісня, обробка, ансамбль бандуристів.

Березуцкая Марина Сергеевна, преподаватель кафедры народных инструментов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Обработки украинских народных песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Цель работы – проанализировать закономерности эволюции обработок украинских народных песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" за 60 лет существования коллектива. **Методология.** Используются исторический, диалектический и аналитический методы. **Научная новизна.** Впервые проанализирована хронологическая последовательность изменений в исполнении украинских песен – от традиционных обработок до современных – в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці". **Выводы.** Анализ обработок украинских песен в репертуаре ансамбля бандуристов "Чарівниці" с момента создания коллектива до настоящего времени свидетельствует об их постоянном обновлении и пополнении сначала обработками украинских композиторов-классиков и композиторов ХХ века, а в последние десять лет – обработками современных композиторов и исполнителей. По-

степенное усложнение обработок является характерной чертой процесса эволюции репертуара ансамбля бандуристов, свидетельствующей о росте мастерства коллектива и поступательном развитии ансамблевой формы бандурного искусства. Современный этап развития ансамбля бандуристов "Чарівниці" характеризуется наличием в репертуаре как традиционных, так и современных обработок украинских народных песен, что обеспечивает сохранение национального культурного наследия и новаторскую интерпретацию народных песен.

Ключевые слова: украинская народная песня, обработка, ансамбль бандуристов.

Berezutskaya Marina, Lecturer of the Folk Instruments Department M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

Ukrainian folk songs arrangements in the repertoire of Dnipropetrovsk ensemble of bandura players "Charivnitsy"

The purpose of the article is to analyse the regularities of the evolution of Ukrainian folk songs in the repertoire of the ensemble of bandura players "Charivnitsy" for 60 years of collective existence. The **methodology** of the research comprises methods of system historical, dialectical and musicological art analysis based on the principles of comprehensiveness and consistency. **Scientific novelty** of the research lies in the systematic analysis of the chronological sequence of changes in the performance of Ukrainian songs from traditional works to the modern ones in the repertoire of the ensemble bandurist "Charivnitsy". **Conclusions.** The analysis of Ukrainian songs in the repertoire of the bandura players ensemble "Charivnitsy" in the 60 years of its existence testifies to their constant renewal and replenishment, first of all by the arrangements of Ukrainian composers-classics and composers of the twentieth century, and in the last ten years – by the works of contemporary composers and performers. The gradual sophistication of arrangements is a characteristic feature of the process of evolution of the repertoire of Bandura ensemble, reflects the greater excellence of the performing arts group and the progressive development of ensemble form of bandura art. The modern stage of the development of the ensemble of bandura players "Charivnitsy" is characterised by the presence in the repertoire of both traditional and modern Ukrainian folk songs arrangements, which ensures the preservation of the national cultural heritage and the innovative interpretation of folk songs.

Key words: Ukrainian folk song, arrangements, the ensemble of bandura players.

Актуальність теми дослідження. Історія ансамблю бандуристів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки "Чарівниці" щільно пов'язана з розвитком всього бандурного мистецтва України, тому зміни у репертуарі ансамблю протягом більш ніж 60 років його існування віддзеркалюють основні тенденції еволюції ансамблевої форми всього національного музичного мистецтва. Вдосконалення конструкції бандури, зріст виконавської майстерності бандуристів та активна творчість сучасних українських композиторів для бандури суттєво вплинули на розвиток репертуару ансамблю. Особливий інтерес викликає еволюція виконання українських народних пісень, що являються невід'ємною частиною репертуару будь-якого ансамблю бандуристів. Актуальність роботи визначається недостатністю наукових досліджень у питаннях еволюції виконання обробок українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розширення та вдосконалення репертуару бандуристів є закономірним проявом розвитку бандурного мистецтва, тому різноманітні аспекти цього питання постійно викликали зацікавленість дослідників. Ще засновник ансамблевої форми та всього академічного бандурного мистецтва, науковець та композитор Гнат Хоткевич приділяв велику увагу розвитку репертуару ансамблю бандуристів [7]. Сучасні дослідники присвятили свої роботи вокальним засадам ансамблевої специфіки бандурного виконавства [1], трансформації фольклорних жанрів у творчості для бандури [2], тенденціям розвитку творчості сучасних українських композиторів для бандури [4]. Однак досліджень українських народних пісень як окремого жанру у репертуарі ансамблю бандуристів в аспектах їх еволюції (від традиційних до сучасних обробок) досі не проводилися, хоча саме народні пісні протягом всієї історії бандурного мистецтва були невід'ємною частиною репертуару, підкреслюючи національну суть бандурного мистецтва. Саме хронологічна динаміка розвитку репертуару за рахунок його оновлення все більш складними обробками народних пісень, зробленими українськими композиторами ХХ ст., найбільш показово відображає зріст виконавської майстерності ансамблю, а разом з ним й розвиток бандурного мистецтва взагалі.

Мета дослідження проаналізувати закономірності еволюції обробок українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" від початку існування колективу до нинішнього часу.

Виклад основного матеріалу. Ансамбль бандуристів "Чарівниці" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – сучасний музичний колектив, який разом із іншими ансамблями бандуристів музичних ВНЗ є основним джерелом підготовки професійних ансамблевих виконавців, тому його репертуар включає твори різних стилів і напрямків, форм і жанрів. Це твори вітчизняних композиторів-класиків, зарубіжних композиторів (від XVII до ХХ ст.), сучасних українських композиторів, народні пісні, вокально-інструментальні твори та інструментальні композиції, твори а capella, акомпанементи солістам. Така жанрово-стильова різноманітність є необхідною умовою забезпечення фахової розмаїтості майбутніх виконавців, чия професійна майстерність визначає розвиток всього бандурного

мистецтва. Не менш важливою умовою підготовки висококваліфікованого виконавця на бандурі є складність музичних творів, що дозволяє найбільш яскраво продемонструвати технічні можливості сучасної академічної бандури та високий рівень виконавської майстерності бандуриста. Саме тому на сучасному етапі розвитку ансамблевого бандурного виконавства відбувається постійне оновлення репертуару ансамблю бандуристів завдяки оригінальним творам, а також перекладенням та аранжуванням [6]. Відносно українських народних пісень ця тенденція проявляється у використанні нових і більш складних обробок сучасних композиторів, керівників ансамблів бандуристів та самих виконавців, оскільки простий традиційний акомпанемент зовсім не відповідає високому рівню сучасного академічного бандурного виконавства. Здійснений в хронологічному порядку ретроспективний аналіз українських народних пісень в репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" дозволить простежити еволюційні зміни у обробках народних пісень та визначити один з важливіших аспектів розвитку бандурного мистецтва.

Проаналізувавши репертуар ансамблю бандуристів "Чарівниці", можна визначити, що українські народні пісні в репертуарі "Чарівниць", були із самого початку існування колективу. Програми виступів ансамблю бандуристів у другій половині 50-х – початку 60-х років містять пісні "Коло млину – коло броду", "Взяв би я бандуру", "Мав я раз дівчиноньку", "Ой попливи, вутко" та ін. Оновлення репертуару ансамблю бандуристів "Чарівниці" у 70-ті – першу половину 80-х років відбувалося завдяки репертуару багатьох тріо бандуристок, які існували у той час в Україні та пісням із нотних збірників, серед яких "Ой співаночки мої" (1973), "Українські народні пісні для вокальних ансамблів у супроводі бандур", упорядник В. Лобко (1975). Це були пісні "Ти до мене не ходи", "Іванку, Іванку", "І шумить, і гуде", "Перелаз", на слова Т.Г. Шевченка – "Якби мені черевики", "Зоре моя вечірняя", "Нащо мені чорні брови", "Тополя". Наприкінці 80-х – початку 90-х років репертуар ансамблю поповнюється численними обробками українських народних пісень хормейстера колективу С. Овчарової. Серед них: "Ой дівчино, шумить гай", "Від Києва до Лубен", "Чом ти не прийшов", "О милий мій", "Од села, до села" [5].

До середини 90-х років для обробок українських народних пісень була характерна куплетна форма, принцип якої полягає в повторенні однієї і тієї ж мелодії з різним текстом [8], нескладна гармонія в межах основних функцій однієї тональності (як правило, Т, S, D). Принципи цього типу обробки народних пісень були сформульовані ще провісником і зачинателем наукового етапу записів народної музики композитором М. Лисенко [3]. Пісні складалися з багатьох куплетів і, щоб уникнути одноманітності куплетної форми при виконанні, використовувалися різноманітні засоби виразності, такі як динаміка, контрастні штрихи, темпові затримання та прискорення, виконання окремих куплетів або їх фрагментів а capella. Це є найбільш традиційна форма виконання українських народних пісень ансамблями бандуристів в Україні, яка актуальна і по нинішній час.

Починаючи з середини 90-х років, репертуар ансамблю поповнюється обробками народних пісень, які були зроблені українськими композиторами М. Ревуцьким "Чуєш, брате, мій", К. Мясковим "Кучерява Катерина", В. Кучеровим "Ой за гаєм, гаєм", А. Єдликою "Хусточка" в аранжуванні С. Овчарової. Нове, неповторне та самобутнє втілення народної пісні у таких обробках досягається переосмисленням і перетворенням взятого за основу зразку музичного фольклору. При цьому зберігається оригінальний поетичний текст і мелодія, що дозволяє максимально донести до слухача зміст та характер народної пісні. Застосування різноманітних засобів музичної виразності у кожному куплеті сприяє найбільшому та найглибшому розкриттю драматургії твору. В таких обробках кожен куплет гармонізований по різному, застосовуються ладо-тональні зміни, темпові контрасти, в акомпанементі використовуються різні види фактури та різноманітні ритмічні фігурації. Кожен наступний куплет допомагає створити картину постійного розгортання закладеної у пісні сюжетної лінії. Такі обробки наближають народну пісню до варіаційної форми, де кожна варіація – це складова частина всього твору, яка підкорюється єдності загального задуму. Різноманітні засоби музичної виразності завжди використовуються у відповідності з національними жанровими особливостями, завдяки чому зберігається та посилюється притаманна народній пісні яскраво виражена національна забарвленість.

У нинішній час у репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці" присутні як традиційні, так і сучасні обробки українських народних пісень. Вже більше 25 років колектив виконує пісні "О милий мій", "Од села, до села" у традиційній обробці, в останні 10 років репертуар ансамблю збагатився сучасними обробками М. Дремлюги "Не стій вербо над водою", О. Герасименко "Ой глибока криниченька", Д. Губ'яка "Ой єсть в лісі калина", А. Семеляка "І шумить, і гуде", що відповідають вимогам часу та ближче молодим виконавцям й сучасній публіці.

Цікавим прикладом сучасної обробки є українська народна пісня "І шумить, і гуде" в обробці А. Семеляка. Це жартівлива пісня, в якій відображена картина народного життя. Пісня побудована на розмові молодої заміжньої жінки із козаком, який пропонує провести її додому. Перший куплет по-

чинається інструментальним вступом в темпі Allegro, який заснований на матеріалі приспіву пісні та має танцювальний, бадьорий, завзятий характер. Сам куплет звучить в темпі Grave, що дещо незвично для жартівливої пісні, зате створює враження стриманого оповідання від третьої особи. Поступове прискорення темпу (росо а росо accel.) призводить до другого куплету, який звучить в темпі Con moto, що занурює слухача у веселий, запальний характер пісні. Закінчується другий куплет перегрою, який повторює матеріал вступу. Таким чином завершується своєрідна перша частина, в якій проводиться основний матеріал в традиційному для народної пісні викладі. Автор навмисно показує тему української народної пісні у звичній (традиційній) обробці.

Третій куплет – це нове, сучасне бачення народної пісні. Починається куплет вступом, який не має нічого спільного з українською піснею. Звучить рок-н-рол: на фоні "гуляючого басу" і ритмічного акомпанементу ансамбль виконує вокальні репліки "Вап" (веб-вокал), джазові ритми, акценти і синкопи надають гостроту мелодії, введення септ і нонакордів збагачують традиційні гармонійні функції. Після такого вступу звучить соло сопрано, яке виконує в дещо зміненому у ритмічному відношенні тему пісні "І шумить, і гуде" на фоні того ж самого джазового акомпанементу, який був у вступі куплету. Закінчується другий куплет інструментальною перегрою, де звучить новий музичний матеріал – регтайм. Сучасні засоби виразності в поєднанні з народною мелодією звучать свіжо і сучасно. На початку четвертого куплету мелодія звучить протяжно і розмірено в темпі Moderato, створюючи ліричний образ. Невеличка зв'язка, яка заснована на джазових інтонаціях третього куплету, призводить до заключної перегри – запальної польки в темпі Allegro vivace, яка повертає веселий, танцювальний характер пісні. Вокальні репліки, а точніше вигуки "У-ха-ха", "Гей, гоп" учасників ансамблю створюють образ народного гуляння і загальних веселощів. Автор обробки майстерно демонструє, як з відомою української народної пісні можна зробити сучасний вокально-інструментальний твір, застосовуючи всю різноманітність засобів музичної виразності сучасного музичного мистецтва.

Наукова новизна. Вперше проаналізована хронологічна послідовність змін у виконанні українських пісень від традиційних (нескладних) обробок до обробок сучасних українських композиторів в репертуарі ансамблю бандуристів "Чарівниці".

Висновки. Аналіз 60-річного досвіду виконання українських народних пісень ансамблем бандуристів "Чарівниці" демонструє поступове ускладнення їх обробок, що свідчить як про зростання майстерності колективу, так і про еволюцію ансамблевої форми бандурного мистецтва. Присутність у нинішньому репертуарі ансамблю водночас традиційних та сучасних обробок українських народних пісень характеризує гармонійне поєднання традиційних та сучасних тенденцій у бандурному виконавстві. Традиційні обробки забезпечують збереження національного культурного надбання, а сучасні реалізують його подальший розвиток завдяки новому трактуванню народних пісень.

Література

1. Вишнеvsька С.В. Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства / С.В. Вишнеvsька // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2012. – Вип 3. – С. 97–101.
2. Дуда Л.І. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості / Л.І. Дуда // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2014. – № 3. – С.13-20.
3. Коваль В. Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції / В. Коваль // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. – 2010. – №. 25. – С. 9-31.
4. Лісняк І.М. Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І.М. Лісняк. – К., 2017. – 250 с.
5. Овчарова С.В. Золоті струни. Твори українських композиторів, класичні твори, українські народні пісні / С.В. Овчарова. – Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2006. – 100 с.
6. Слюсаренко Т.О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т.О. Слюсаренко. Х., 2016. – 209 с.
7. Хоткевич Г.М. Бандура та її репертуар / Г. М. Хоткевич, заг. редакція В. Мішалова. – Х.: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – 270 с.
8. Чорнописький М. Фономорфологія і фоностилістика українського фольклору в дослідженнях Філарета Колесси / М. Чорнописький // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2009. – №. 47. – С. 94-105.

References

1. Vyshnevskaya, S.V. (2012). The vocal basis of ensemble specification of bandore playing. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo, 3, 97–101 [in Ukrainian].

2. Duda, L.I. (2014). Transformation of the song genres of the family rituals folklore in the bandura creativity. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo, 3, 13-20 [in Ukrainian].
3. Koval, V. (2010). Ukrainian theoretical and practical advances in musical and ethnographic transcription. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka, 25, 9-31 [in Ukrainian].
4. Lisniak, I.M. (2017). The academic bandura art at the turn of the 20th and the 21st centuries as a reflection of leading development trends of the modern music culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
5. Ovcharova, S.V. (2006). Golden strings. Works of Ukrainian composers, classical pieces, Ukrainian folk songs. Dnipropetrovsk: Yurii Serdiuk [in Ukrainian].
6. Sliusarenko, T.O. (2016). Bandura playing as the phenomenon of Ukrainian national culture. Candidate's thesis. Kharkiv: Natsionalnyi yurydychnyi universytet imeni Yaroslava Mudroho [in Ukrainian].
7. Khotkevych, H.M. (2009). Bandura and its repertoire. V. Mishalov (Ed.). Kharkiv: Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha [in Ukrainian].
8. Chornopyskyi, M. (2009). Phonomorphology and phonostylistics of ukrainian folklore in Filaret Kolessa's scientific works. Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: filohichna, 47, 94-105 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 784.1:7.09:7.08:7.03

Дондик Оксана Іванівна
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри академічного
хорового та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
dondikoi@ukr.net

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ "ХРЕЩАТИК" ЯК МИСТЕЦЬКЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ

Мета роботи – проаналізувати концертну діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик" як мистецьке відображення процесу жанрово-стильового синтезу. **Методологія** дослідження передбачає застосування універсальних наукових методів, зокрема структурного та компаративного аналізу, синтезу, систематизації, узагальнення, використання яких дає змогу оптимально висвітлити різні аспекти досліджуваної проблематики, а також послідовно систематизувати отримані результати у відповідних висновках. **Наукова новизна** публікації полягає у тому, що в ній вперше досліджено параметри концертної діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик" крізь призму жанрово-стильового синтезу. **Висновки.** Творча діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик" ґрунтується на постійних експериментальних пошуках, спрямованих на винайдення принципово нових жанрово-стильових вимірів художньої реальності, притаманних магістральному вектору розвитку сучасного камерно-хорового мистецтва. Підтвердженням цьому є численні спектаклі-постановки, сформовані на засадах жанрово-стильового синтезу, в яких хор стає активним учасником сценічного дійства як в площині індивідуальної акторської майстерності, так і в контексті створення принципово нових жанрових феноменів, зокрема таких, як хоровий спектакль, що цілком відповідає актуальним потребам вітчизняного культурного простору.

Ключові слова: концертна діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик", жанрово-стильовий синтез, експериментальні сценічно-хорові концепції, сучасне українське хорове виконавство.

Дондик Оксана Іванівна, заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Концертная деятельность Академического камерного хора "Хрещатик" как отображение в искусстве процесса жанрово-стилевого синтеза

Цель работы. Проанализировать концертную деятельность Академического камерного хора "Хрещатик" как отображение в искусстве процесса жанрово-стилевого синтеза. **Методология** исследования предусматривает использование универсальных научных методов, в частности структурного и компаративного анализа, синтеза, систематизации, обобщения, использование которых позволяет оптимально осветить разные аспекты проблематики, которая исследуется, а также последовательно систематизировать полученные результаты в определенных выводах. **Научная новизна** публикации заключается в том, что в ней впервые исследовано параметры концертной деятельности Академического камерного хора "Хрещатик" сквозь призму жанрово-стилевого синтеза. **Выводы.** Творческая

2. Duda, L.I. (2014). Transformation of the song genres of the family rituals folklore in the bandura creativity. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo, 3, 13-20 [in Ukrainian].
3. Koval, V. (2010). Ukrainian theoretical and practical advances in musical and ethnographic transcription. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka, 25, 9-31 [in Ukrainian].
4. Lisniak, I.M. (2017). The academic bandura art at the turn of the 20th and the 21st centuries as a reflection of leading development trends of the modern music culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
5. Ovcharova, S.V. (2006). Golden strings. Works of Ukrainian composers, classical pieces, Ukrainian folk songs. Dnipropetrovsk: Yurii Serdiuk [in Ukrainian].
6. Sliusarenko, T.O. (2016). Bandura playing as the phenomenon of Ukrainian national culture. Candidate's thesis. Kharkiv: Natsionalnyi yurydychnyi universytet imeni Yaroslava Mudroho [in Ukrainian].
7. Khotkevych, H.M. (2009). Bandura and its repertoire. V. Mishalov (Ed.). Kharkiv: Fond natsionalno-kulturnykh initsiatyv imeni Hnata Khotkevycha [in Ukrainian].
8. Chornopyskyi, M. (2009). Phonomorphology and phonostylistics of ukrainian folklore in Filaret Kolessa's scientific works. Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: filohichna, 47, 94-105 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 784.1:7.09:7.08:7.03

Дондик Оксана Іванівна
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри академічного
хорового та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
dondikoi@ukr.net

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ "ХРЕЩАТИК" ЯК МИСТЕЦЬКЕ ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ

Мета роботи – проаналізувати концертну діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик" як мистецьке відображення процесу жанрово-стильового синтезу. **Методологія** дослідження передбачає застосування універсальних наукових методів, зокрема структурного та компаративного аналізу, синтезу, систематизації, узагальнення, використання яких дає змогу оптимально висвітлити різні аспекти досліджуваної проблематики, а також послідовно систематизувати отримані результати у відповідних висновках. **Наукова новизна** публікації полягає у тому, що в ній вперше досліджено параметри концертної діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик" крізь призму жанрово-стильового синтезу. **Висновки.** Творча діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик" ґрунтується на постійних експериментальних пошуках, спрямованих на винайдення принципово нових жанрово-стильових вимірів художньої реальності, притаманних магістральному вектору розвитку сучасного камерно-хорового мистецтва. Підтвердженням цьому є численні спектаклі-постановки, сформовані на засадах жанрово-стильового синтезу, в яких хор стає активним учасником сценічного дійства як в площині індивідуальної акторської майстерності, так і в контексті створення принципово нових жанрових феноменів, зокрема таких, як хоровий спектакль, що цілком відповідає актуальним потребам вітчизняного культурного простору.

Ключові слова: концертна діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик", жанрово-стильовий синтез, експериментальні сценічно-хорові концепції, сучасне українське хорове виконавство.

Дондик Оксана Іванівна, заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Концертная деятельность Академического камерного хора "Хрещатик" как отображение в искусстве процесса жанрово-стилевого синтеза

Цель работы. Проанализировать концертную деятельность Академического камерного хора "Хрещатик" как отображение в искусстве процесса жанрово-стилевого синтеза. **Методология** исследования предусматривает использование универсальных научных методов, в частности структурного и компаративного анализа, синтеза, систематизации, обобщения, использование которых позволяет оптимально осветить разные аспекты проблематики, которая исследуется, а также последовательно систематизировать полученные результаты в определенных выводах. **Научная новизна** публикации заключается в том, что в ней впервые исследовано параметры концертной деятельности Академического камерного хора "Хрещатик" сквозь призму жанрово-стилевого синтеза. **Выводы.** Творческая

деяльність Академічного камерного хору "Хрещатик" ґрунтується на постійних експериментальних пошуках, направлених на изобретение принципіально нових жанрово-стилевих измерений художественной реальности, присущих магістральному вектору розвитку сучасного камерно-хорового мистецтва. Підтвердженням цьому є численні спектаклі-постановки, сформовані на основі жанрово-стилевого синтезу, в яких хор стає активним учасником сценічного дійства, як в площині індивідуального акторського мистецтва, так і в контексті створення принципіально нових жанрових феноменів, зокрема, таких як хоровий спектакль, що є повністю відповідним актуальним проблемам українського культурного простору.

Ключевые слова: концертна діяльність Академічного камерного хору "Хрещатик", жанрово-стилевого синтезу, експериментальні сценічно-хорові концепції, сучасне українське хорове виконавство.

Dondyk Oksana, Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Academic Choral and Instrumental Art Department of Kyiv National University of Culture and Arts

The concerts of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk" as an artistic reflection of genre and stylistic synthesis process

The purpose of the article is to analyse the concert activity of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk" as an artistic reflection of the genre and stylistic synthesis process. The **methodology** of the study foresees the use of universal scientific methods, in particular, structural and comparative analysis, synthesis, systematisation, generalisation, which using allows highlighting different aspects of investigated problem optimally, as well as to systematise methodically the results, which have been achieved, in relevant conclusions. The **scientific novelty** of the publication is in the investigation of the concerts' parameters of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk" through the prism of the genre and stylistic synthesis for the first time. **Conclusions.** Based on the research, there are reasons to confirm that the recital activity of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk" is based on the constant experimental researches aimed at the invention of fundamentally new genre and stylistic measures of artistic reality, which are inherent to the primary vector of the development of modern chamber and choral art. This is confirmed by numerous performances, which are based on the principles of the genre and stylistic synthesis. In such performances, the choir becomes an active participant of the stage action both in the flat of individual action and in the context of creating fundamentally new genre phenomena, such as the choral performance that is entirely relevant to the actual needs of the native cultural space.

Key words: concerts of the Academic Chamber Choir "Khreshchatyk", genre and stylistic synthesis, experimental aspects of modern concert practice, modern Ukrainian choral performance.

Актуальність теми дослідження. Еволюція сучасного українського камерно-хорового виконавства, екстрапольована у його різних жанрово-стильових векторах, зумовлює нагальну потребу у висвітленні ще недостатньо простежених аспектів, пов'язаних з поліваріантною виконавською специфікою актуальної концертно-сценічної практики. Одним із них постає з'ясування механізму жанрово-стильового синтезу, втіленого в діяльності сучасних провідних хорових колективів. Намагання простежити його сутнісні передумови й обумовлює актуальність даної публікації.

Викладені в статті міркування ґрунтуються на поліаспектному аналізі виконавської діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик", здійсненого автором (багаторічним хормейстером хору) на основі особистого концертно-сценічного досвіду, накопиченого впродовж різних етапів творчої еволюції колективу.

Мета дослідження полягає у висвітленні концертної діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик" крізь призму мистецького жанрово-стильового синтезу.

Окреслена мета передбачає вирішення наступних завдань: – охарактеризувати стан досліджуваної проблематики; – окреслити специфіку концертної діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик"; – проаналізувати ознаки жанрово-стильового синтезу, актуалізовані в різних формах концертно-сценічної діяльності Академічного камерного хору "Хрещатик".

Методологічні засади дослідження спираються на застосування універсальних наукових методів: індукції, дедукції, аналізу, синтезу, структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення.

Джерельну базу дослідження становлять наукові напрацювання, присвячені висвітленню різних аспектів хорознавчої проблематики, а також інформативно-допоміжні матеріали, пов'язані з концертною діяльністю Академічного камерного хору "Хрещатик" (програми концертів, хронологія концертних виступів колективу).

Специфіка обраної теми дослідження обумовлює оригінальний стиль викладу матеріалу, котрий поєднує у собі суто теоретичні параметри з дещо суб'єктивним, але цілком обґрунтованим емоційним колоритом, інспірованим живим безпосереднім враженням від аналізованих у публікації концертних виступів.

Аналіз досліджень і публікацій. Як засвідчує аналіз наукових джерел, більшість вітчизняних і зарубіжних хорознавчих праць спрямовано на висвітлення аспектів, пов'язаних з особливостями хо-

рової та вокально-ансамблевої фонації, а також зі специфікою застосування певних виконавських штрихів та прийомів в залежності від особливостей концертної практики.

З огляду на це, особливий інтерес становлять наукові напрацювання, в яких хорове виконавство, зокрема камерне, розглядається в тісному взаємозв'язку з певними репертуарними підходами, притаманними конкретним творчим колективам. До таких праць слід насамперед віднести теоретичні дослідження О. Бенч-Шокало [1], Л. Дичко [2], Т. Коробки [4], А. Лашенко [5;6], Ю. Ткач [9], в яких основний акцент зроблено на поєднанні історико-культурологічного аспекту з хорознавчим та мистецтвознавчо-музикознавчим. До цієї ж категорії належать також наукові праці та музично-публіцистичні спостереження, зокрема Г. Степанченко [8], А. Яремчук [10], у яких висвітлюються окремі грані творчої роботи видатних сучасних хормейстерів, окреслюються принципи їхньої концертної.

Варто зазначити, що до цього часу недостатньо простеженими залишаються важливі технічні моменти, пов'язанні з музично-драматургічною та сценічно-театральною специфікою камерного хорового виконавства, зокрема на рівні з'ясування механізму жанрово-стильового синтезу, втіленого в діяльності сучасних провідних хорових колективів. Сутність цього механізму, у значній мірі, детермінує оціночні критерії в індивідуальному сприйнятті слухачами вокально-технічних прийомів і засобів. Водночас, це визначає фундаментальні параметри процесу ансамблево-групового творення, трактованого як синтез індивідуальних поліваріантних тембрально-регістрових співвідношень узагальнених в площині певного художнього задуму. Потреба в наукових працях, здатних висвітлити вказані аспекти доводить актуальність даної публікації.

Виклад основного матеріалу. Як засвідчує досвід сьогодення, радикальні трансформації, котрі відбулися протягом останніх десятиріч в українському хоровому мистецтві, обумовили потребу у пошуках принципово нових творчих підходів, окреслених у площині жанрово-стильового синтезу. Їх пошук постає нагальною передумовою існування професійного хорового колективу в умовах сучасного культурного простору, передбачаючи здатність до гнучкого творчого перевтілення, відповідно до вимог конкретної композиторської концепції. Такий ракурс прогнозує зміну виконавського статусу хору, котрий, як суб'єкт художньо-музичного творення, набуває функцій ретранслятора сучасного мистецького шоу-продукту, в якому, відповідно до врахування жорстких реалій шоу-бізнесу, еkleктично асимільовано і синтезовано різноманітні жанрові елементи хорового мистецтва хореографії, театру і кіномистецтва. Саме в проекції на вказані параметри потрібно розглядати актуальні форми діяльності одного з найвідоміших сучасних вітчизняних колективів – камерного хору "Хрещатик", який, без перебільшення, в змозі відтворити будь який мистецький, проект, відповідний естетичним запитам вимогливої слухацької аудиторії. На підтвердження цього переконання проаналізуємо низку найважливіших, на наш погляд, концертних виступів колективу, здійснених ним упродовж останніх п'ятнадцяти років.

Насамперед, розпочнемо з концерту-постановки "Відлуння віків" (Національний оперний театр 14.12.2003 р.), який став для хору "Хрещатик" початковим досвідом виконання в новому для нього концепті – із застосуванням жанрових елементів шоу та мюзиклу. Центальною дійовою особою концерту був всесвітньо знаний оперний співак Ріттель Кобилянський, котрий виконував європейські шедеври легкої класичної музики українською мовою. При цьому хор здійснював функцію вокально-театралізованої підтримки, вперше у досвіді хору, активно застосуючи специфічно хореографічні рухи і мізансцени.

Згодом, у наступній концертній постановці "Пісні народів світу": тематично пов'язаній з творчістю О. Кошиця, та його обробками народних пісень різних країн світу (Національний філармонія, 21.06.2006 р. (хореограф-постановник – А. Рубіна, режисер-постановник – І. Нестеренко), керівництвом колективу було здійснено спробу радикально змінити підхід до традиційного хорового виконання, збагативши його жанровими ознаками хореографії.

Продовженням цієї тенденції в мистецькій діяльності хору "Хрещатик" стала музично-сценічна тетралогія "Річний сонцеворот українського обрядового співу". До реалізації цього проекту, параметрам календарного циклу, задіяно поета О. Зараховича та хореографа-постановника А. Рубіну, яка, виходячи з власного професійного досвіду і майстерності, сформувала оригінальну музично-театральну концепцію, максимально наближену до традиційних народно-обрядових дійств. Як наслідок – виник феєричний театральний-хоровий цикл, що поєднав у собі традиційне жанрове різноманіття українського пісенного фольклору.

Характерно, що підготовка до спектаклів тетралогії проходила поступово, за календарем, тож увесь цикл цих музично-театральних постановок огорнув у часовому проміжку цілий рік. Успіх цього проекту надихнув керівництво продовжувати й надалі експериментувати як в площині жанрово-стильового синтезу, так і в сфері застосування різноманітних сценічних новацій.

У процесі накопичення відповідного досвіду та вміння художній керівник хору "Хрещатик" П. Струць звертався до все нових творчих горизонтів. Тож, незабаром, у сценічних виступах з'явилися музичні інструменти – флейта, скрипка, ударні. Зрештою, у гнучкому поєднанні хорового та інструментального викладу сформувалася постановка "Весільний хліб" (Обжинкові, весільні пісні), яка стала драматургічною вершиною цього проекту.

Не меншого значення в реалізації мистецького задуму набув танцювально-сценічний аспект. Працюючи над проектом, хореограф-постановник А. Рубіна досягла майже неможливого, адже хористи рухалися ніби справжні танцівники-хореографи. Тож, навряд чи слід дивуватися, що акторські етюди хористів, за своєю складністю та довершеністю іноді не поступалися напрацюванням професійних артистів.

Визначним етапом у розвитку театральності потенціалу колективу стала робота над виконанням хором "Хрещатик" опери Л. Дичко "Золотослов", приуроченого до 70-річного ювілею композитори.

У зв'язку з реалізацією цього проекту, керівництвом хору було запрошено до співпраці обдарованого режисера В. Пальчикова, який спромігся вибудувати оптимальний алгоритм сценічного дійства. Воно характеризувалося тенденцією до наскрізного розвитку з відповідною функцією хору – як уособлення етносу та, пов'язаних з народним світовідчуттям споконвічних традицій.

Драматургічна концепція постановки ґрунтувалася на органічній взаємодії та контрастному протиставленні різних емоційно-сміслових настроїв. Саме вони визначили систему театральності персоналізованих семантичних підтекстів, які відобразили гру музично-поетичних "світлотіней", закладених в концепт художньої драматургії твору.

У принципово іншій площині розгортається дія нового сценічного проекту колективу "Романс для коханої", що відбувся на сцені р. Національного академічного театру російської драми ім. Л. Українки 28.12.2010. Обравши за жанрову першооснову вокально-романсову сферу, ініціатори проекту заповзялися реалізувати на перший погляд майже нездійсненну ідею – створити власні цілком оригінальні хорові аранжування камерної вокальної музики. Так виник принципово новий жанр – український хоровий романс. В його створенні активну участь брав режисер В. Пальчиков, який неодноразово співпрацював і в попередніх проектах. Реалізуючи задум, покладений в основу постановки, він мав розв'язати складне завдання, а саме – сформувати єдину сюжетно-образну концепцію, тематично об'єднавши в ній різні за настроями романи. Практична реалізація такої концепції передбачала пошук і застосування універсальних образно-семантичних ланок, здатних відігравати роль поліфункціональних адаптерів в процесі формування складних драматургічно зумовлених музично-інтонаційних асоціацій.

Приблизно в такому ж контексті сформовано театралізовану хорову виставу "Жди мене", присвячену 66-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній Війні 1941-1945рр. (режисер-постановник В. Пальчиков), яка була повністю вибудована на сюжетній драматургії пісень, пов'язаних з подіями воєнних лихоліть.

Цілком новаторським експериментом творчої лабораторії хору "Хрещатик" став пошук в площині синтезу різних мистецьких жанрів. Його результати втілювалися в одному з найцікавіших проєктів означеного періоду мюзиклі "Café – chantant Khreshchatyk".

Переосмисливши досвід французького шансону, театральний режисер І. Славінський спробував в якісно новому для себе амплуа створити шансон- мюзикл, вибудований на основі єдиної сюжетної лінії. В зв'язку з цим характерно, що виконання хорових творів було ілюстрацією драматургічної дії спектаклю. Його характерною рисою стала цілковита відсутність театральності вербального ряду, – натомість, все, що могло бути вимовлено словом, відображалось засобами мімічних пантомім та мізансцен.

Принципово інші підходи до реалізації наступного мистецького проекту було застосовано в концертно-сценічній виставі "Ave Maria – Пречиста і непорочна", приуроченій до церковного свята "Благовіщення". Ця постановка відбулася в храмі святої Катерини німецької євангелічно-лютеранської церкви 10.11.2012 р. Через весь спектакль наскрізною драматургічною лінією проходить образ Пресвятої Діви Марії. Сюжетним підґрунтям вистави постає поезія Райнер Марія Рільке у перекладі на українську мову, яка багатогранно змальовує події життя Богородиці.

Визначну роль у розгортанні мистецько-сценічної дії відіграють сюжетні мізансцени, майстерно втілені режисером-постановником Л. Левановою. Об'єднуючою ланкою між різними хоровими творами використаними в спектаклі були поетичні та інструментальні зв'язки, котрі органічно вплелися в сюжетну архітектуру задуму, збагативши його додатковою образно-смісловим змістом. Їх доповнювали постійні сценічно-просторові перестановки хорових партій в різних комбінаціях та хореографічних малюнках.

Актуалізуючи себе в різних напрямках, хор "Хрещатик" не оминає також жанрів легкої естрадної музики. Це красномовно засвідчує концертна постановка "Шлягери-I" (12.12.2013 Будинок вчителя), яка втілює ще один експериментальний шабел у безмежному пошуку хору та його керівництва.

Для цієї концертної програми були використані перекладення для хору відомих шлягерних естрадних пісень різних країн. До реалізації проекту було запрошено режисера-постановника Л.Леванову, якій було поставлено завдання поєднати ці пісні в єдину сюжетну лінію і зробити на їх основі музично-театральну постановку. Наскрізним об'єднуючим елементом вже вкотре стала тема кохання. До участі у проекті було запрошено двох акторів, які розіграли між собою сюжетну лінію. Хор виконував функцію супроводу та декламатора подій, він вільно рухався по сцені обігруючи кожен твір. Все це більше нагадувало жанр мюзиклу, з хореографією та мізансценами. В концерті були задіяні живі естрадні музичні інструменти: труба, електрогітара, рояль, контрабас, та ударна установка. Глядачі, вочевидь, отримали задоволення від прослуховування відомих на весь світ хітів, зал підспівував хор.

Гучний резонанс та популярність концертної програми "Шлягерів-I" спонукали керівництво хору на створення аналогічного проекту, але сфокусованого під іншим кутом зору. Це передбачало пошук альтернативного підходу до формування репертуарної концепції, спонукаючи на винайдення нових мистецьких жанрово-стильових вимірів. Так з'явився проект "Шлягери-II", прем'єра якого відбулася 13.02.2016 у Великий залу НМАУ ім. П.І. Чайковського.

З метою фахово досконалого адаптування інструментального викладу відповідно специфічним вимогам камерно-хорового звучання було запрошено команду професійних аранжувальників, зокрема композиторів А. Бондаренка, Д. Паржицького. Окрім того, декілька творів аранжував художній керівник колективу – П. Струць.

Природно, що кожний митець підходить до вирішення певного художнього задуму по-своєму. Тож, для того щоб виявити у проекті "Шлягери-II" нові творчі горизонти, було вирішено звернутися до нового режисера, який би поглянув на ідею проекту крізь призму іншого творчого ракурсу. Ним став Дмитро Тодорюк, який вніс до постановки принципово нові для колективу режисерсько-сценічні елементи, в основі яких містився виразний театральний підхід.

Ретроспективно аналізуючи еволюцію концертних постановок цього проекту, які завдяки своїй популярності, були неодноразово виконані у різних акустично-сценічних умовах, можна дійти висновку, що розвиток проекту детермінувався зміною основного творчого вектору мистецької концепції, обумовленою зміною різних режисерів (П. Денисенко, А. Гнатюк). Така множинність творчих поглядів стала підґрунтям для формування єдиного у своїй ідеї художнього явища, підпорядкованого спільному смислового знаменнику, але, водночас, збагаченого поліваріантними алгоритмічними підходами щодо створення цілісної структури.

Цікавим досвідом у процесі розвитку жанрово-стильового синтезу став виступ у Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України (8.12.2015) з музичною картиною П. І. Ніщинського "Вечорниці" до вистави Т. Г. Шевченка "Назар Стодоля".

Ця постановка ґрунтується на усталених традиціях та театральних канонах, котрі були творчо переосмислені запрошеним режисером Анастасією Гнатюк. Спектакль видався яскравим і цікавим, зокрема, у ньому простежувалася наскрізна лінія народного побуту, яка підкреслювалася вдало вибудованими мізансценами, контрастними ансамблевими проставленнями, що створювало живу і неповторну атмосферу українського національного колориту.

Вибудоване на основі художнього задуму П. Ніщинського оригінальне музичне дійство, яке, до речі, було для хору "Хрещатик" прем'єрою, відбулося за участі Національного академічного духового оркестру під керівництвом Михайла Мороза. Постановка стала плідним підґрунтям для розвитку акторської майстерності артистів хору, які завдяки їй почали мислити не лише відповідно звичним музичним стереотипам, але й з урахуванням функціональної специфіки сценічного простору. Цікаво, що у другій постановці, здійсненій через рік (24.12. 2016), було задіяно також дитячий хор "Веселий акцент". Внаслідок цього у самому спектаклі відчутно змінилася психоемоційна атмосфера, віддзеркаленням чого стало щире замилювання слухачів.

Зовсім інша грань творчої актуалізації колективу відобразилася в новому творчому проекті "Намисто красних пісень", прем'єра якого відбулася 11.11.2016 року в Київському міському будинку вчителя.

Характерною рисою даного проекту постає спрямованість на переосмислення хрестоматійно відомих зразків українського народнопісенного мелосу крізь призму сучасного мистецького світобачення.

До створення проекту було запрошено талановитих аранжувальників, зокрема: Ганну Гаврилець, Андрія Бондаренка, Вероніку Тормахову та Олену Орлову. Їх творчий погляд на образну сюжеттику народних пісень виявив нові мистецькі обрії у сприйнятті здавалося б усім відомих з дитинства мелодій. Це особливо виразно простежується у співвідношенні оригінальних ладо-гармонічних сполучень та нова-

торських метро-ритмічних формул. В зв'язку з цим особливої уваги заслуговують аранжування В. Тормахової розкривають багатство української пісні крізь об'ємні акустично-тембральні стереоефекти, наближені до віртуальних 3 D вимірів. Зовсім інші особливості простежуються в напрочуд досконалих транскрипціях А. Бондаренка, які відзначаються напрочуд вишуканим композиторським смаком, збагаченим несподіваними ладо-інтонаційними та метро-ритмічними співставленнями. Не менш цікавий композиційний алгоритм окреслюється в представлених в проекті творах Г. Гаврилець. Її оригінальний творчий підхід до народно-пісенних образів ґрунтується на переосмисленні фольклорних інтонацій за рахунок майстерного застосування принципів традиційної підголоскової поліфонії котрі поєднані з сучасними модуляційно-гармонічними засобами. В результаті такого синтезу виникає надзвичайно цікавий образний колорит, який переосмислює в мінливій багатоманітності автентичну фольклорну архітектуру.

Досвід, накопичений в процесі практичної реалізації цього та попередніх проектів зумовив особливі вимоги до сценічно-режисерської концепції, яка мала враховувати поліваріантну множинність прочитання сюжетно-сценічної інформації, потенційно закладеної в автентичі української народної пісні. Це складне завдання було з успіхом втілено молодим талановитим режисером А. Гнатюк, котрій пощастило знайти оптимальні параметри поєднання акустичного та сценічно-візуального рядів. Їх семантичне співвідношення напрочуд вдало трансформувалося в кінцевому мистецькому результаті, що переконливо засвідчила бурхлива реакція глядачів.

Визначальну роль у формуванні такого складного драматургічного алгоритму відіграла кропітка робота режисера й постановника-хореографа проекту – Анастасії Гнатюк. Вона не тільки підбрала драматургічну послідовність у творах, а й зробила справжній спектакль.

Кожен номер був сценічно продуманий, додалася пластика рухів та мізансцени, літературний текст про кохання та відповідні хореографічні елементи. Так, зокрема, одним з цікавих прийомів слід відмітити залучення танцювальної пари з хору. Вона підкреслювала та підтримувала солістів, здійснюючи ілюстративно-символічну й, подекуди, емблематичну функцію додаткового інформативно-контекстного "відео-ряду". Саме на такому візуально-сценічному алгоритмі вибудовано хореографічну композицію на твір А. Бондаренка – "Ой чий то кінь стоїть". Враховуючи те, що хор займав у ній статичну позицію, основна увага була привернута до пари, котра дійсно грала мізансцену про "кохання з вечора до рання". Виразна міміка й акторська майстерність, втілена у поглядах і пластиці дуєту виконавців – Діани Нодь та Олексія Греку, – створили фантастичний ефект, вибудований на тонкому синтезі флюїдного сприйняття чистого, високого кохання з легким шлейфом красивої, шляхетної пристрасті.

Такі ж мистецькі відкриття в площині поліваріантного синтезу акустичних та візуально-сценічних параметрів простежуються й в багатьох інших номерах проекту. Зокрема, під час виконання пісні "Туман яром" у присутніх в залі складалося враження, ніби й справді простелився туман. Цьому, значною мірою, сприяв візуальний перегляд гармонічної пластики рук і корпусу виконавців в момент співу. Якщо ж відмітити, що майже кожен твір, задіяний у проекті, виконували також і солісти, стає зрозумілим, що природно, саме на них була зацентрована основна увага режисера.

Наступним революційно-новаторським кроком у розвитку творчої діяльності хору "Хрещатик" безперечно можна вважати мистецький проект "Choir Smiles", прем'єра якого відбулася 13.06.2017 в Київському міському будинку актора. Цей напрочуд нестандартний і водночас багатогранний хоровий спектакль є, без перебільшення, одним з найбільших досягнень в творчій скарбниці колективу. Це засвідчується не лише бурхливою реакцією публіки, яка незмінно супроводжувала кожен з номерів програми, але й надзвичайно ретельною підготовчою роботою здійсненою колективом та його керівництвом в процесі становлення і еволюції початкового задуму. З огляду на це цікаво відзначити, що на первинному етапі ідея цього проекту була значно простішою і більш прагматичною – розважити слухачів якісними жартівливими інтермедіями, які б дещо зняли напругу від сприйняття глибокого музичного змісту. Тож організатори вирішили звернутися до досвіду деяких інструментальних ансамблів та камерних оркестрів (переважно західноєвропейських), у практиці яких стало певною традицією використовувати, на перший погляд, спонтанні (хоча, насправді, глибоко продумані) комічні мізансцени. Саме за цим принципом і формувалися початкові параметри майбутнього сценічного дійства. Потужним поштовхом в його реалізації стала ідея, висловлена режисером проекту А. Гнатюк, запросити до співпраці професійного хореографа-міма О. Столярову. Це було обумовлено прагненням звернутися до досвіду німого кінематографа, з його знаменитими легендарними акторами-коміками, зокрема, такими як Чарлі Чаплін, Бастер Кітон, Гарольд Ллойд, творчість яких і надихнула на реалізацію цього задуму.

На початковому етапі роботи А. Гнатюк та О. Столярова сформували сюжетні параметри сценарію хорової постановки з розгорнутою жартівливо-сценічною лінією, яка передбачала наявність багатьох різнохарактерних персонажів. Так, зокрема, в процесі реалізації задуму, сформувалися такі образи, як головний герой – "Він", який згодом перевтілювався в "Нареченого", героїня – "Вона", зако-

хана в "Нього" дівчина, "Тореадор", "Батько", який силоміць хотів одружити свою дочку з "Тореадором", а також "Народ", функцію якого виконував хор. Величезну роль у формуванні загальної художньої концепції спектаклю відіграв правильно підібраний музично-сценографічний алгоритм, який оптимально та вдало відповідає музичному змісту. Це фрагменти з творів видатних композиторів, зокрема таких як, В.Моцарт, Й.Бах, Л. Бетховен, Дж. Росіні, Ж. Бізе та ін. В результаті викристалізувалася складна й водночас емоційна та інтелектуально доступна драматургічна концепція, спрямована на виникнення у глядача стійких образно-асоціативних паралелей з відомими йому зразками світової музичної класики.

Висновки. Підсумовуючи дану публікацію, підкреслимо, що різноманітні мистецькі проекти, здійснені впродовж останніх років хором "Хрещатик", характеризують еволюцію різних векторів творчої діяльності колективу, віддзеркалюючи загальну спрямованість на синтез мистецьких жанрів у різноманітних сюжетно-драматургічних алгоритмах. В основу цих творчих пошуків покладено багатогранний досвід, експериментальні творчі ідеї та напрацювання керівництва колективу, хормейстерів, режисерів-постановників і артистів хору, які в сукупності сформували оригінальні новаторські підходи, згодом втілені в цілій низці проаналізованих у даній публікації творчих заходів. З огляду на це, особливого значення набуває констатований у статті феномен формування нового мистецького жанру, ґрунтований на складному сюжетно-рольовому розподілі просторово-часових параметрів хорового мистецтва на декілька виразно персоніфікованих та чітко детермінованих драматургічних пластів. В свою чергу це засвідчує новаторство творчих пошуків хору "Хрещатик", яке переконує в тому, що діяльність колективу відповідає актуальним мистецьким та суспільним викликам, врахування яких і прогнозує інтерактивний взаємозв'язок між експериментальними проектами колективу та емоційно-інтелектуальним досвідом сучасної слухачко-глядацької аудиторії.

Хронологічний перелік концертно-мистецьких виступів Академічного камерного хору "Хрещатик", розглянутих у публікації (синтез жанрів: хор, хореографія, театр)

1. 14.12.2003 р. Оперний театр. Концерт-постановка. Ріттель Кобилянський. "Відлуння віків".
2. 21.01.2006 р. Національна філармонія. Кошиць. Пісні народів світу. Концерт-постановка.
3. 5.01.2008 р. Національна філармонія. "Річний сонцеворот українського обрядового співу" "Небо і земля" (колядки, щедрівки).
4. 23.04.2008 р. Театр юного глядача на Липках (ТЮЗ). "Річний сонцеворот українського обрядового співу" "Діво весна" (Веснянки).
5. 6.07.2008 р. Центральний парк культури та відпочинку (Ракушка). "Річний сонцеворот українського обрядового співу" "Купальський Бог" (Купальські).
6. 17.09.2008 р. Будинок вчених. "Річний сонцеворот українського обрядового співу" "Весільний хліб" (Обжинкові, весільні)
7. 25.10.2009 р. Національна філармонія. Л.Дичко Опера "Золотослов" (перше виконання відбулося 23.10.1996 р. у Театрі юного глядача на Липках).
8. 28.12.2010 р. Нова сцена Національного академічного театру російської драми ім. Л.Українки. Вистава "Романс для коханої".
9. 5.05.2010 р. Російський центр науки і культури. Театралізована хорова вистава "Жди мене" присвячена 66-річчю Перемоги у Великій Вітчизняній Війні 1941-1945рр.
10. 3.11.2011 р. Будинок вчителя. Шансон – мюзикл "Café – chantant Khreschatyk".
11. 10.11.2012 р. Храм святої Катерини німецької євангелічно-лютеранської церкви. Концерт-на вистава "Ave Maria – Пречиста і непорочна".
12. 12.12.2013 р. Будинок вчителя. Концертна постановка "Шлягери звідусіль – 1".
14. 8.12.2015 – Національна філармонія. П. Ніщинський "Вечорниці".
15. 13.02.2016 – НМАУ Великий зал. "Шлягери звідусіль – 2".
16. 11.11.2016 р. – Будинок вчителя. "Намисто красних пісень" – прем'єра.
17. 13.06.2017 – Будинок актора. Класика жартома "Choir Smiles" – прем'єра.

Література

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. – К., 2002. – 439 с.
2. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку / Л. Дичко // Матеріали до українського мистецтва. – Київ, 2003. – Вип. 2. – С. 18-22.

3. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П. А. Ковалик. – К., 2002. – 26 с.
4. Коробка Т.С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: 36 статей. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної. – К., 2013. – С.377- 392.
5. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. П. Лашенко // Музичне виконавство. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. Вип.18. – С. 8 – 25.
6. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.П. Лашенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
7. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С. 106-112.
8. Степанченко Г. Хорові картини / Галина Степанченко // Дзеркало тижня. – 2004. – 19–25 червня (№24).
9. Ткач Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: 36 статей.– Вип..74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти. – К., 2008. – С.50–57.
10. Яремчук А. Пасіонарний виклик Миколи Гобдича / Андрій Яремчук // Українська культура. – 2006. – №10. – С. 19–21.

References

1. Bench-Shokalo O.G. (2002). Ukrainian choir singing: actualisation of a tradition. Kyiv: [in Ukrainian].
2. Dychko, L. (2003). The modern state of choral art; developmental trends. Materialy do ukrayins'koho mystetstva , 2, 18 – 22 [in Ukrainian].
3. Kovalyk, P.A. (2002). The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School experience). Abstract of the PhD diss. (Arts), Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
4. Korobka, T.S. (2013). The communication process in the choral performance as a complicated system of relationship. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho , 106, 377-392 [in Ukrainian].
5. Laschenko, A. P. (2001). The newest trends in the modern Ukrainian Choral Art. Muzychne vykonavstvo. Knyha s'oma. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovsk'koho, 18, 8 – 25 [in Ukrainian].
6. Laschenko, A.P. (1989). Choral culture : aspects of learning and development. Muzychna Ukrayina, 136 [in Ukrainian].
7. Martynyuk, A.K. (2000). Conductor-choir school in Ukraine and the world. Teoretychni ta practychni pytannya kulturologiyi, 3, 106-112 [in Ukrainian].
8. Stepanchenko, Gh. (2004). . Choral pictures. Dzerkalo tyzhnya, 24, 19 – 25 [in Ukrainian].
9. Tkach, Yu.S. (2008). Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho, 74, 50-57 [in Ukrainian].
10. Jaremchuk, A. (2006). Passionary challenge of Mykola Gbolych. Ukrayins'ka kul'tura, 10, 19 – 21 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 784.9: 784.4

Дріневська Ванда Сергіївна
заслужена артистка України,
викладач кафедри народно-хорового
мистецтва та фольклору Київського національного
університету культури і мистецтв

ВАЖЛИВІСТЬ ДОТРИМАННЯ БАЗОВИХ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ПІД ЧАС СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Мета роботи – розглянути базові вокально-технічні принципи, що забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень. **Методологія** дослідження ґрунтується на взаємодії педагогічного та мистецтвознавчого підходів, де останній представлений теоретичними засадами вивчення народно-пісенної творчості, а також на методах аналізу та структурування методичного матеріалу. **Наукова новизна** полягає в виділенні основних вокально-технічних принципів (йдеться про гігієну співацького голосу, вібрацію голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку, керування диханням, техніку співу у мовній позиції, навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону, межі діапазонів, узагальнення пройденого матеріалу) і їхній концептуалізації в ролі теоретико-методичного базису сольного народнопісенного виконавства. **Висновки.** Наголошено, що перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічної специфіки виконавства, варто проаналізувати ці принципи, без дотримання яких народний сольний спів неможливий як вокально-технічне і художньо-естетичне явище. Проаналізовані принципи є вагомим фун-

3. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П. А. Ковалик. – К., 2002. – 26 с.
4. Коробка Т.С. Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: 36 статей. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної. – К., 2013. – С.377- 392.
5. Лашенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України / А. П. Лашенко // Музичне виконавство. Книга сьома. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. Вип.18. – С. 8 – 25.
6. Лашенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А.П. Лашенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.
7. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С. 106-112.
8. Степанченко Г. Хорові картини / Галина Степанченко // Дзеркало тижня. – 2004. – 19–25 червня (№24).
9. Ткач Т. С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: 36 статей.– Вип..74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти. – К., 2008. – С.50–57.
10. Яремчук А. Пасіонарний виклик Миколи Гобдича / Андрій Яремчук // Українська культура. – 2006. – №10. – С. 19–21.

References

1. Bench-Shokalo O.G. (2002). Ukraiian choir singing: actualisation of a tradition. Kyiv: [in Ukrainian].
2. Dychko, L. (2003). The modern state of choral art; developmental trends. Materialy do ukrayins'koho mystetstva , 2, 18 – 22 [in Ukrainian].
3. Kovalyk, P.A. (2002). The Chorus performance as the phenomenon of the creative interaction (from the Kyiv Chorus School experience). Abstract of the PhD diss. (Arts), Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
4. Korobka, T.S. (2013). The communication process in the choral performance as a complicated system of relationship. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho , 106, 377-392 [in Ukrainian].
5. Laschenko, A. P. (2001). The newest trends in the modern Ukrainian Choral Art. Muzychne vykonavstvo. Knyha s'oma. Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovsk'koho, 18, 8 – 25 [in Ukrainian].
6. Laschenko, A.P. (1989). Choral culture : aspects of learning and development. Muzychna Ukrayina, 136 [in Ukrainian].
7. Martynyuk, A.K. (2000). Conductor-choir school in Ukraine and the world. Teoretychni ta practychni pytannya kulturologiyi, 3, 106-112 [in Ukrainian].
8. Stepanchenko, Gh. (2004). . Choral pictures. Dzerkalo tyzhnya, 24, 19 – 25 [in Ukrainian].
9. Tkach, Yu.S. (2008). Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P.I. Chaikovskoho, 74, 50-57 [in Ukrainian].
10. Jaremchuk, A. (2006). Passionary challenge of Mykola Gbodych. Ukrayins'ka kul'tura, 10, 19 – 21 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2018 р.

УДК 784.9: 784.4

Дріневська Ванда Сергіївна
заслужена артистка України,
викладач кафедри народно-хорового
мистецтва та фольклору Київського національного
університету культури і мистецтв

ВАЖЛИВІСТЬ ДОТРИМАННЯ БАЗОВИХ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ПІД ЧАС СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ

Мета роботи – розглянути базові вокально-технічні принципи, що забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень. **Методологія** дослідження ґрунтується на взаємодії педагогічного та мистецтвознавчого підходів, де останній представлений теоретичними засадами вивчення народно-пісенної творчості, а також на методах аналізу та структурування методичного матеріалу. **Наукова новизна** полягає в виділенні основних вокально-технічних принципів (йдеться про гігієну співацького голосу, вібрацію голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку, керування диханням, техніку співу у мовній позиції, навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону, межі діапазонів, узагальнення пройденого матеріалу) і їхній концептуалізації в ролі теоретико-методичного базису сольного народнопісенного виконавства. **Висновки.** Наголошено, що перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічної специфіки виконавства, варто проаналізувати ці принципи, без дотримання яких народний сольний спів неможливий як вокально-технічне і художньо-естетичне явище. Проаналізовані принципи є вагомим фун-

даментом професійно-технічної складової, яка поряд з контекстуальною та змістовно-семантичною, забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень.

Ключові слова: українська пісня, народнопісенне виконавство, вокально-технічні принципи, компетентність виконавця.

Дринева Ванда Сергеевна, заслуженная артистка Украины, преподаватель кафедры народно-хорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств

Важность соблюдения базовых вокально-технических принципов во время сольного исполнения народной песни

Цель работы – рассмотреть базовые вокально-технические принципы, обеспечивающие высокий уровень компетентности исполнителя народных песен. **Методология** исследования основана на взаимодействии педагогического и искусствоведческого подходов, где последний представлен теоретическими основами изучения народно-песенного творчества, а также на методах анализа и структурирования методического материала.

Научная новизна заключается в выделении основных вокально-технических принципов (речь идет о гигиене певческого голоса, вибрацию голосовых связок и управления ими, формирования высоты и интенсивности звука, управление дыханием, технику пения в речевой позиции, навык пения низких и высоких нот, переходные участки диапазона, границы диапазонов, обобщения пройденного материала) и их концептуализации в роли теоретико-методического базиса сольного народнопесенного исполнительства. **Выводы.** Отмечено, что прежде чем переходить к изучению мелодических, метроритмических и ладогармонических основ украинской народной песни, к анализу технической специфики исполнительства, стоит проанализировать эти принципы, без соблюдения которых народный сольное пение невозможно как вокально-техническое и художественно-эстетическое явление. Проанализированные принципы являются важным фундаментом профессионально-технической составляющей, которая наряду с контекстуальной и содержательно-семантической, обеспечивают высокий уровень компетентности исполнителя народных песен.

Ключевые слова: украинская песня, народно исполнение, вокально-технические принципы, компетентность исполнителя.

Drinevska Vanda, Honored Artist of Ukraine, Lecturer of the Chair of Folk and Choral Arts and Folklore of the Kiev National University of Culture and Arts

The importance of keeping basic vocally-technical principles during folk song solo performance

Purpose of the article is to consider the main vocal and technical principles that ensure a high level of competence of folk song performers. **Methodology** of the research is based on the interaction between pedagogical and artistic histories, where the latter is represented by the theoretical foundations of the study of folk-song creativity, as well as methods of analysis and structuring of methodological material. **Scientific novelty** concludes in singling out the basic vocal-technical principles (hygiene of the singer's voice, vibration of voice communication and control of it, formation of height and intensity of sound, breathing control, technique of singing in speech position, skill of singing low and high notes, transitional areas of the range, boundaries of ranges, generalization of the learnt material) and their conceptualization in the role of theoretical and methodological foundations of solo folk performance. **Conclusions.** Before then go the learning melodic, metrorhythmic and harmonic principles of Ukrainian folk song, to the analysis of technique specific of performance, including means of art expressiveness and folk performance methods, not mentioned about style peculiarities, it is necessary to pay attention to the basic principles without keeping which folk solo singing is impossible as the vocally-technical and art- aesthetic phenomenon. Analyzed principles are an important basis for a professional-technical component, which, along with contextual and content-semantic, provides a high level of competence for folk song performers.

Key words: Ukrainian song, folk song performance, vocally-technical principles, singer's competence.

Звертаючись до аналізу окремих проблем, які пов'язані з таким системним явищем як народнопісенне виконавство, необхідно враховувати специфіку його у парадигмальному вимірі, відповідно до якого йдеться про синкретичний вид духовно-творчої діяльності, що спрямована на опредметнення традиції народної пісні. Це опредметнення, в свою чергу, передбачає реалізацію на засадах інтеграції та процесуальності, яка виявляється в діяхронному та синхронному ракурсах. Поряд з цим, кожне сольне чи хорове виконання народної пісні схоже на творення окремого і неповторного світу, що свідчить про застосування варіативного комплексу атрибутивних ознак під час цього процесу.

Вже на феноменологічному рівні є добре помітною специфіка виконання народної пісні, в ході якого, на чому наголошують сучасні дослідники, можна виявити виняткову значущість аугментації, відсутність вібрації, редукування ненаголошених голосних, використання другорядних наголосів і нижчого у порівнянні з академічним і естрадним стилем рівня високої співочої форманти, використання спеціальних прийомів (наприклад, апокопа, глісандування, обривання звучання та словопереривання) та додаткових за характером вигуків і складів, актуалізація потенціалу відкритого звукоутворення і нетемперованості інтонації та ін. Поряд з музичною виразністю тексту унікальність народнопісенної творчості залежить як від позамузичних (ті, що відносяться до іміджу, обрядовості, міміки, костюму, пластики та рухів виконавців) і позатекстових (дихання та звукоутворення, фактура,

темпоритм і динаміка, специфіка тембру, імпровізаційність, специфічні прийоми вокальної техніки, емоційні наголоси тощо), так і від комунікаційних і змістовно-семантичних факторів [7, 11-12].

Виходячи з вищезазначеного, сучасний виконавець народних пісень, має чітко усвідомлювати важливість збалансованості двох компонентів: з одного боку, контекстуального та змістовно-семантичного, що втілюється на рівні регіонально-жанрової, ментальної та індивідуальної детермінації виконавства, а з іншого боку, професійно-технічного, без якого навряд чи можна вести мову про народну пісню як збалансоване та злагоджене художньо-естетичне явище.

Українська народна пісня априорі неможлива поза українознавчим контекстом. Саме народна манера співу через притаманні їй способи звукоутворення та комплекс народно-співацьких прийомів і засобів, завдяки зв'язку з побутовою мовою і здатності співака володіти різними типами звучання, завдяки перевазі однорегістрового (грудного) звучання голосу над головним [9, 122], розкриває у художньо-естетичній та вокальній формі праісторію та душу українського народу, його мудрість і жагу до боротьби, котра поєднана з жагою до життя. Йдеться про погляд на народнопісенне виконавство крізь призму семантичних, аксіологічних і ментальних ознак, коли воно сприймається як творче опредметнення та діяльнісне відтворення колективного досвіду світосприйняття нації, національної пам'яті та сталих архетипів українського народу, коли формується "музична ментальність" як здатність "поєднувати в собі найбільш суттєві риси культури певного народу, нації, соціальної групи і трансформувати їх на кожному новому витку історичного їх розвитку відповідно до нових світоглядних і ідеологічних засад" [2, 19].

Разом з тим, такі музично-ментальні риси українського народу як антеїзм, пантеїзм, індивідуалізм, емоційність, інтровертизм, екзекутивізм, кордоцентризм тощо, що виразно проявляються на рівні тембру, інтонації, мелодики, ритміки, дихання, артикуляції, міміки та пластики, фактури і т.п., було б важко розкрити без належної професійно-технічної підготовки. Як зазначав свого часу Ф. Шаляпін: "Треба опанувати мистецтво володіння голосом ... Молоді роки йдуть – повинні піти – на вивчення техніки, на базі якої будується мистецтво співу". Або ж згадаймо думку з цього приводу Д. Аспелунда, який відзначав, що "... для досягнення справжньої майстерності вихідні дані, у вигляді наявності досвіду і навіть таланту, далеко не достатні, вони повинні бути помножені на величезну роботу" [16, 163-164].

Важливу роль у цій роботі відіграють базові принципи вокальної техніки під час хорового або сольного виконання народної пісні. Якщо їх не дотримуватись, то навряд чи співакові чи співакці, а нас цікавлять саме сольні партії, вдасться відтворити всі ті нюанси, що їх дослідники відносять до української народнопісенної виконавської парадигми (наприклад, горизонтальний звуковий посил, імпульсний тип вокального видиху, "відкрита" артикуляція, множинні мовленеві ефекти і т. ін.).

Саме тому, метою статті є розгляд базових вокально-технічних принципів і з'ясування їх ролі під час сольного виконання української народної пісні. Дана мета реалізується в наступних завданнях: по-перше, аналіз основних принципів вокальної техніки (гігієна співацького голосу; вібрація голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку; керування диханням; техніка співу у мовній позиції; навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону; класифікація голосів, межі діапазонів; узагальнення пройде-ного матеріалу), по-друге, характеристика важливості цих принципів для належного виконання української народної пісні, зі всіма ментальними і технічними аспектами, що з нею пов'язані.

Дане дослідження виконано в контексті, а також на перетині, з одного боку, традиції осмислення природи та специфіки української пісенності, особливостей фольклорного, зокрема пісенного виконавства, специфіки ментальності українського народу і ментальної детермінованості мистецтва, а з іншого боку, беручи до уваги теоретичні підходи у сфері пісенної техніки та вокальної педагогіки.

Перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічних особливостей виконавства, враховуючи засоби художньої виражальності та фольклорні виконавчі прийоми, вже не кажучи про стильові особливості народної пісні, варто звернути увагу на базові вокально-технічні принципи, порушення яких взагалі унеможливило б феномен народнопісенного виконавства у його процесуальному та методичному аспектах.

Найперше, з чого слід почати, це з гігієни співацького голосу як основного музичного інструменту. Цікавими у цьому відношенні є праці О. Дедковської [3], О. Прядко [11], Н. Фоломєєвої [14] та ін. Важливо пам'ятати, що саме голос виконавця, а точніше злагоджена робота його голосового апарату, є запорукою успішного і красивого виконання вокального твору. А це не процес допоміжного характеру, а ціла наука. Як наголошує А. Єгоров, "охорона голосу – рівень знань, вмінь і навичок, що забезпечують дотримання правил гігієни голосу, профілактику і корекцію роботи голосу з урахуванням конкретних цілей і завдань, специфіки умов голосової діяльності та індивідуальних даних" [5, 5].

Соліст-виконавець народних пісень повинен звертати увагу майже на все: від загальних речей до дрібниць. Мова йде про позицію стоячи, яка є більш зручною для легкого і вільного звучання, природне дихання з фазою вдиху, що коротша за фазу видиху, про дихання, що повинне поєднуватися з процесом звучання голосу, де не потрібно забувати не лише про фізіологічні дані, але й про емоційний фактор. Окремо вправи, котрі спрямовані на розвиток діапазону сили, тембру і легкості звучання, що необхідно виконувати на середньому регістрі (співати на голосних звуках, стежити за легкістю і чистотою звучання, не доводити до перевтоми). Важливо не допускати, зазначає О. Дедковська, форсованого співу на крайніх нижніх і крайніх верхніх нотах діапазону [3].

Потрібно зважати і на індивідуальні особливості артикуляційного апарату, і на вироблення навичок правильного використання голосу, що також є елементом гігієни. Ці навички напряму пов'язані з дотриманням належного голосового режиму, під час якого важливе значення відіграють зовнішні та внутрішні впливи на вокаліста, його стан здоров'я та матеріально-організаційне забезпечення умов роботи. Н. Фоломеева підкреслює, що більшість проблем з гігієною співацького голосу виникають з огляду на неправильну організацію часу репетицій і занять, яка призводить до перенапруження голосового апарату; проведення занять у "фізіологічно незручний" час, коли голосовий апарат не має оптимального тону; за умови відсутності догляду за апаратом, наприклад, не проводити репетиції в умовах високої або низької температури і вологості, при голосовій втомі вдаватися до голосової дієти, ауто- та вібромасажу, час від часу проходити обстеження у лікаря-фоніатра або ларинголога, не працювати під час наявності симптомів захворювань, що пов'язані зі здоров'ям голосового апарату тощо. Окрему увагу слід приділяти запобіганню зловживанню силою звуку та надмірному штучному розширенню природного діапазону [15, 101, 102].

Необхідно виробити вміння працювати самостійно, намагаючись не завдавати шкоди власному голосовому апарату, уникати неправильних вокальних навичок, дотримуватися профілактичних заходів з гігієни голосу, прислухатися до загального стану організму. А вже виходячи з цього, не займатися під час хвороби, особливо дихальних шляхів, уникати різкої зміни температури, менше розмовляти на сильному холоді, навантажувати голосовий апарат відповідно до ступеня його тренуваності тощо.

Не менш важливою є вібрація голосових зв'язок, оскільки якщо вдасться сформувати навички роботи з голосовими зв'язками, тоді ми отримаємо звук вокальний і резонанс. Також непотрібно забувати про важливість вібрації для тембру як звукового забарвлення голосу, що, за словами Л. Гринь, "залежить повністю від характеру коливань голосових складок, від обертонового складу звуку та його інтенсивності, взаємодії роботи резонаторів" [1, 123]. Адже що таке вібрація? Це природна модуляція звуку згідно частоти та амплітуди. Під час сольного виконання народної пісні, прислухаючись до голосу співака, можна помітити, як його голос трішки вібрує за силою (амплітудою) звуку та тоном (частотою звукового коливання). А звідси й назва цього феномену "вібрато" (від італ. – *vibrato*), що можна віднести до індивідуальної властивості голосу. В яких ситуаціях відсутня ця вібрація? Коли неправильно працює гортань, вона напружена, скована під час співу.

Обумовлюючи тембр, через ускладнення форми звукового коливання, що уможливорює обертон [10], вібрато також впливає на якість голосу і його технічність. Зміни, яким підвладні вібрації, залежать від типу голосної сили звучання та теситури, від вокального твору та психоемоційного стану співака. Також на вібрато може впливати захворювання чи несприятливий режим роботи голосового апарату. Зокрема застосування форсування у тривалій перспективі призводить до тремолоїзації або так званого "качання" голосом. Ось чому для красивого звуку вагомою є рівномірність вібрато, котра поряд з силою звуку, діапазоном, тембром і технічністю, визначає вокальний стан.

У зв'язку з цим принципом перебуває інший – керування голосовими зв'язками, формування інтенсивності і висоти звуку. Виконавцю слід пам'ятати, що висота звуку залежить від скорочення та розслаблення голосових зв'язок, а його інтенсивність від тиску повітряного стовпа.

Важливо розуміти, що спів окрім всього є ще видом дихальної гімнастики. На думку Г. Стулової, "...певний співацький режим щодо голосоутворення та співацьких навантажень може або зміцнювати, або руйнувати здоров'я дитини, тому що процес співу пов'язаний з особливим способом роботи дихальної системи, а, отже, з регуляцією обмінних процесів, кровообігу, живленням мозку, м'язових тканин та ін." [13, 18]. Зазначений аспект напряму пов'язаний з іншим принципом вокальної техніки, що стосується керування диханням, в ході якого слід враховувати важливість діафрагми, міжреберної мускулатури і грудної клітини, а також вирізняти основні типи дихання (абдомінальне, грудне, за допомогою ключиці). Цікавими є висновки, до яких приходять вищевказана дослідниця, що керування дихання розглядає у поєднанні з обґрунтування необхідності використання малого дихання в співі. При цьому, розглянувши детально структуру двох м'язових систем дихального апарату

(гладку і поперечно-смугасту) та їхнє функціональне призначення в співі, а ще опираючись на результати у сфері фізіології та на власні фахові спостереження, Г. Стулова робить висновок про шкідливість глибокого дихання для здоров'я, як в житті, так і під час співу. Чому це так? Міркуючи над відповіддю, вона стверджує, що регулярне використання глибокого дихання спричиняє накопичення надлишку кисню в крові, а це, в свою чергу, пришвидшує процес "згоряння" організму, його старіння, тоді як у вокалістів неминуче виникають захворювання, серед яких емфізема легенів і бронхіальна астма [14].

На підтвердження цього хотілося б навести думку Л. Работнова, який окрім всього іншого підкреслював, що після вдиху перед атакою звуку "альвеолярне повітря під час фонації замикається особливими клапанами в роздутих легеневих часточках і безпосередньо не впливає на тиск, що утворюється під зв'язками, і є таким необхідним для підтримки процесу фонації. Тому чим глибше зроблений вдих перед атакою звуку, тим більше розширюються легеневі бульбашки (альвеоли) легень, тим більша кількість повітря замикається в них і зовсім не використовується у співі. Утворення голосу відбувається лише за допомогою повітря, що знаходиться в бронхіальній системі, і яке дорівнює її обсягу, за умови максимального розширення дихальних труб" [12, 40].

Коли ми торкаємося питання техніки співу у мовній позиції, то відразу слід уточнити, що йдеться про те, щоб співати так само, як і говорити. Дуже часто вокалісти, зокрема й народники, постають перед проблемою певної голосової скутості. Особливо це стосується новачків, коли навіть після нетривалого співу, починає сильно напружуватися і боліти горло та інші м'язи. Це відбувається із-за вокальної неграмотності, коли під час виконання використовуються м'язи, які в принципі не потрібні для співу. Відчуття комфорту, яке при цьому виникає, є оманливим. Коли ми говоримо, у нас горло не болить і не виникає ситуації дискомфорту. Саме тому мовна позиція є ідеальною для співу, в першу чергу, тому що вона вивільняє голос від всілякої скутості. У цій позиції виконання набуває ознак органічності та легкості.

Від мовної позиції недалеко і до артикуляції. Якщо ми у співі орієнтуємося на вимову, тоді потрібно приділити увагу артикуляційному апарату, працюючи над фонемами (голосними та приголосними) та морфемами (відкритими та закритими складами). Говорячи про роботу внутрішніх артикуляційних органів під час співу, слід наголосити, що вона відбувається уповільнено і за допомогою розтягування голосів. Ми не даремно наголошували на правильній вимові тексту, бо саме від неї залежить якість співу. Тому-то й потрібно працювати над артикуляційними навиками, котрі можна набути у помірному темпі, спокійному ритмі та на зручних звуках діапазону. І що саме головне, так це швидке та чітке формування приголосних і максимальне протягування голосних, котрі залежать від активної роботи мускулатури артикуляційного апарату, здебільшого завдяки м'язам щік, губ і кінчика язика.

Якщо згадувати народно-виконавську манеру, то серед найприкметніших ознак варто вказати на рівність співацького голосу і тембральну самобутність, на наявність специфічних виконавських прийомів на кшталт вібрато, "з'їздів", "під'їздів", форшлагів повторювання складів, розтягування слів на голосних звуках тощо, а також на чітку артикуляцію та дикцію, що нагадує розмовний стиль, мікстове звучання голосу і природність формування і звучання голосних. Саме ці та пов'язані з ними атрибути українських народних голосів, дали підстави Г. Верьовці вказувати на їхнє "колоритне, яскраве, рівне і насичене звучання і дуже багатий і виразний спів з притаманною народному стилю імпровізаційністю виконання" [8, 201].

Тут не випадково було згадано про мікстове звучання, адже йдеться про спів у змішаному регістрі, про оволодіння регістровими тонами у різних місцях діапазону, що має відношення до такого вокального принципу як навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону. Цей принцип пов'язаний з класифікацією голосів і питанням меж діапазонів, що передбачає ознайомлення зі специфікою діапазону та регістру різних співочих голосів. Більша частина професійних співаків володіє діапазоном голосу близько двох октав, тоді як зустрічаються і ті, діапазон яких доходить до двох з половиною і трьох октав, але це вже йдеться про солістів оперних театрів. Діапазон початківців не більший за 8–9 тонів.

Коли фахівці та дослідники використовують поняття "регістр голосу", то вони, як правило, розуміють під ним певну частину діапазону. Враховуючи це, існує поділ діапазону на три регістри – нижній, середній і верхній. Між ними існують ще "перехідні" ноти (зміна регістрів), які є найбільшим ускладненням для співаків-початківців.

Режим роботи голосової щілини у єдності з відповідними йому резонаторами, обумовлює формування звуку. І тут треба чітко вказати на важливість регістрів і резонаторів як показників діапазону вокального голосу. "Регістр голосу, – підкреслює Л. Гринь, – це ряд послідовних за висотою звуків, утворених у результаті дії механізму голосового апарату. Згідно з аналізом наукових праць,

усі співочі голоси мають два реєстри (грудний і головний) і три резонатори (грудний, середній (медіум) і головний). Розподіл жіночих голосів на три реєстри пояснюється тим, що кінцеві ноти верхнього реєстру утворюються головним резонуванням, тобто роботою головного резонатора. Усі вокальні голоси звучать по-різному. Навіть за однакових акустичних умов вони різні не тільки за тембром, а й за чутністю, дзвінкістю, особливо на фоні оркестру, ансамблю" [1, 124].

Ще декілька слів про реєстри. "Грудний" називають нефальцетним, коли у співака в зоні трахеї переважають вібраційні відчуття, тоді як "головний" фальцетним, оскільки він охоплює в діапазоні верхні тони малої октави (рідко і у низьких голосів), всю першу і всю другу октави, піднімаючись серед жіночих і дитячих голосів до рівня ре – мі третьої октави. Поряд з цими двома, зазначає В. Карпов, посиляючись на праці Р. Юссона [17] та Л. Дмитрієва [4], потрібно виділяти найнижчий реєстр – штро-бас (з нім. "солом'яний", "шарудливий" бас), котрий здебільшого зустрічається у мові і рідко у вокальній практиці. І, звісно ж, самий вищий, – "свистковий" або "флейтовий" реєстр, – що охоплює верхній тетра-хорд другої октави, третю октаву і часом нижні тони четвертої. Також він додає наступне: "Реєстри не "стикуються", а "накладаються" один на одного, окрім "штро-баса", що не має тональної звуковисотності. Голосовий апарат завжди працює в якомусь одному реєстрі. Але всередині кожного можлива нескінченна кількість варіації щільності і глибини змикання голосових складок, різних співвідношень сили видиху, швидкості плину повітря через гортань і опору складок. Співаки мають знати, в якому реєстрі працюють голосові складки в кожен момент, на кожному тоні" [6, 105].

Здійснюючи узагальнення основних вокально-технічних засад, що, до речі, теж можна віднести до рівня базових принципів, потрібно вказати на вагомість повторення пройденого матеріалу, поєднання цих контентів, які з педагогічної точки зору, є дидактичними одиницями, в єдиний комплекс практичних навиків. І коли ці принципи з теоретичної площини переходять у практичну, тоді вони перетворюються на ефективні інструменти покращення рівня виконання. Через те, аналізуючи процес підготовки майбутнього виконавця народної пісні, варто зрозуміти, що поряд з українознавчим аспектом з професійного ракурсу зазначені вокально-технічні принципи є тим базисом, без дотримання якого народний сольний спів неможливий в принципі як вокально-технічне, а також і художньо-естетичне явище. Про які "теплий" тембр чи щирість інтонації можна говорити, якщо не відпрацьовані артикуляційні навики та не звернена увага на вібрато, чи про "імпульсивний" розподіл дихання, коли ми не спромоглися управляти останнім на належному рівні, не звертаємо увагу на грудні клітину, діафрагму тощо.

Таким чином, проаналізовані базові вокально-технічні принципи є вагомим фундаментом професійно-технічної складової, яка поряд з контекстуальною та змістовно-семантичною, забезпечують високий рівень компетентності виконавця народних пісень. Важливо розуміти, що українська народна пісня у її сольному виконання це не лише важливий елемент української культури, але й певний вокально-технічний продукт, що створюється відповідно до певних правил і принципів. Саме тому, перш ніж переходити до вивчення мелодійних, метроритмічних і ладогармонійних засад української народної пісні, до аналізу технічної специфіки виконавства, враховуючи засоби художньої виражальності та фольклорні виконавчі прийоми, вже не кажучи про стильові особливості, варто звернути увагу на базові принципи, без дотримання яких народний сольний спів неможливий як вокально-технічне і художньо-естетичне явище, а ще феномен народнопісенного виконавства у його процесуальному та методичному аспектах. До таких основних принципів вокальної техніки можна віднести: гігієну співацького голосу, вібрацію голосових зв'язок і керування ними, формування висоти та інтенсивності звуку, керування диханням, техніку співу у мовній позиції, навик співу низьких і високих нот, перехідні ділянки діапазону, межі діапазонів, узагальнення пройденого матеріалу. Сподіваємось, що запропонований у даній статті розгляд цих принципів, допоможе поглибити теоретичні дослідження у цьому напрямку, особливо, що стосується зв'язку цих принципів з технічними особливостями сольного і хорового виконання, а ще з огляду на стильові особливості народних пісень.

Література

1. Гринь Л.О. Якісні характеристики вокального голосу майбутнього актора-вокаліста / Л.О. Гринь // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. – 2013. – Вип. 33 (86). – С. 122-126.
2. Джулай Г.А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Г. Джулай; Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2003. – 24 с.
3. Дедковская Е. Г. Охрана и гигиена певческого голоса педагога – музыканта / Е. Дедковская // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна. – Выпуск № 4(37). – Мозырь, 2012. – С. 63–69.
4. Дмитриев Л. Б. Фониатры о регистрах певческого голоса / Л. Б. Дмитриев // Перспективы развития вокального образования: Сб. статей. – М. : Искусство, 1986.
5. Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы / А. Егоров. – М.: Гос. Муз. Изд., 1982. – 171 с.

6. Карпов В.В. Регистри співочого голосу та значення врахування їх особливостей у педагогічній і творчій роботі / В.В. Карпов // Культура народів Причорномор'я. – 2014. – №278, Т.2. – С. 105–107.
7. Карчова Ю.І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ю.І. Карчова; ХНУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 19 с.
8. Козак С.Д. Григорій Верьовка: Біограф. повість / С.Д. Козак. – К.: Молодь, 1981. – 232 с.
9. Лоцман Р.О. Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста / Р.О. Лоцман // Наукові записки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія: Педагогічні та історичні науки. – 2012. – Вип. 108. – С. 119–126.
10. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. – К.: Музична Україна, 1988. – 139 с.
11. Прядко О. Збереження співацького голосу студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Прядко // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 121(1). – С. 282–287.
12. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. – М.: Музгиз, 1932. – 160 с.
13. Стулова Г. П. Дидактические основы обучения пению: Учебное пособие / Г. П. Стулова. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1988. – 69 с.
14. Стулова Г. П. К вопросу о певческом дыхании / Г. П. Стулова // Наука и школа. – 2016. – №1. – С. 78–81.
15. Фоломеева Н.А. Методика охорони та гігієни голосу студентів-вокалістів педагогічних ВНЗ / Н.А. Фоломеева // Молодий вчений. – 2016. – №11.1. – С. 100–103.
16. Щербинина С.В. Вокально-исполнительское мастерство народных певцов / С.В. Щербинина // Педагогическое образование России. – 2013. – №1. – С. 163–167.
17. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 264 с.

References

1. Grin L. (2013). Qualitative characteristics of the vocal voice of the future actor-vocalist, Pedagogy of the formation of a creative person in higher and secondary schools, Zaporizhzhia, Vol. 33 (86), 122–126. [in Ukrainian].
2. Dzhulay G. (2003). "Musical mentality: socio-philosophical analysis", Thesis abstract for Cand. Sc. (Philosophy) Odessa. [in Ukrainian].
3. Dedkovskaya E. (2012). Protection and hygiene of the singing voice of a music teacher, Vesnik Mazyirskaya dzyarzhaynaga pedagagichnaga yniwersyteta Imya I.P. Shamyakina, Vol. 4 (37), 63–69. [in Russian].
4. Dmitriyev L. (1986). Foniatra about registers of a singing voice, Prospects of development of vocal education, Moscow. [in Russian].
5. Egorov A. (1982). Hygiene of a voice and its physiological bases, Moscow. [in Russian].
6. Karpov V. (2014). Registers of singing voice and the importance of taking into account their peculiarities in pedagogical and creative work, Culture of the peoples of the Black Sea, Simferopol, №278, Vol.2, 105–107. [in Ukrainian].
7. Karchova Yu. (2016). Ukrainian folk song performance in professional music practice of the last third of the XX – the beginning of the XXI century, abstract for Cand. Sc. (Art studies), Kharkiv. [in Ukrainian].
8. Kozak S. (1981). Hryhoriy Verevka: Biographical story, Kiev, Young. [in Ukrainian].
9. Lozman R. (2012). Methodical and Ukrainian studies principles of professional training of folk song performers in modern city conditions, Scientific notes of the National Pedagogical University named M.P. Drahomanov. Series: Pedagogical and Historical Sciences, Kiev, Vol. 108, 119–126. [in Ukrainian].
10. Lush D. (1988). Development and preservation of the singing voice, Kiev, Musical Ukraine. [in Ukrainian].
11. Pryadko O. (2013). Preservation of the singing voice of students of musical and pedagogical specialties of higher educational institutions, Scientific notes, vol. 121(1), 282–287. [in Ukrainian].
12. Rabotnov L. (1932). Fundamentals of physiology and pathology of a voice of singers, Moscow, State musical publishing house. [in Russian].
13. Stulova G. (1988). Didactic bases of training in singing: Manual, Moscow. [in Russian].
14. Stulova G. (2016). To a question of singing breath, Science and school, Vol. 1, 78–81. [in Russian].
15. Folomeyeva N. (2016). Methodology of protection and hygiene of voice of students-vocalists of pedagogical universities, Young scientist, Vol. 11.1, 100–103. [in Ukrainian].
16. Shcherbinina S. (2013). Vocal mastery of national singers, Pedagogical education of Russia, Vol. 1, 163–167. [in Russian].
17. Yussouf R. (1974). Singing voice. Research of the main physiological and acoustic phenomena of a singing voice, Moscow, Music. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.03.2018 р.

Касьяненко Андрій Сергійович
викладач кафедри режисури естради
та масових свят Київського національного
університету культури і мистецтв
andriikasianenko@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ПЕРЕВТІЛЕННЯ АРТИСТА В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ НОМЕРІ

Мета роботи – охарактеризувати сутність методу трансформації в сучасному українському естрадному мистецтві та проаналізувати феномен мистецтва трансформації як засобу перевтілення артиста у пародійному номері. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, порівняльного та системного методів дослідження трансформації в сучасному естрадному мистецтві. **Наукова новизна** дослідження виявляється в тому, що це є першою спробою системного аналізу методу трансформації на основі багатолітнього творчого досвіду автора як режисера і артиста пародійних шоу в сучасному українському естрадному мистецтві. **Висновки.** Аналіз наукових джерел, присвячених дослідженню різних аспектів феномену трансформації в сучасній естраді, дають змогу системно проаналізувати метод трансформації та глибше розкрити його специфічні особливості. На прикладі професійної творчої діяльності автора визначено, що мистецтво трансформації у пародії залежить від неповторної індивідуальності артиста, його таланту зовнішнього та внутрішнього перевтілення. Розкрито й обґрунтовано роль "мімічної" маски як невід'ємного компонента трансформації в сучасному пародійному номері. Доведено, що художній результат досягається завдяки унікальній психотехніці артиста, його музичним здібностям, темпераменту, емоційності, індивідуальним рисам характеру.

Ключові слова: трансформація, перевтілення, пародія, естрада, "мімічна" маска, артист, психотехніка, неповторна індивідуальність, видовишне дійство.

Касьяненко Андрей Сергеевич, преподаватель кафедры режиссуры эстрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств

Трансформация как средство перевоплощения артиста в современном эстрадном номере

Цель работы – охарактеризовать сущность метода трансформации в современном украинском эстрадном искусстве и проанализировать феномен искусства трансформации как средства перевоплощения артиста в пародийном номере. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, искусствоведческого, сравнительного и системного методов исследования трансформации в современном эстрадном искусстве. **Научная новизна** исследования проявляется в том, что это является первой попыткой системного анализа метода трансформации на основе многолетнего творческого опыта автора, как режиссера и артиста пародийных шоу в современном украинском эстрадном искусстве. **Выводы.** Анализ научных источников, посвященных исследованию различных аспектов феномена трансформации на современной эстраде, дают нам возможность системно проанализировать метод трансформации и глубже раскрыть его специфические особенности. На примере профессиональной творческой деятельности автора определено, что искусство трансформации в пародии зависит от неповторимой индивидуальности артиста, его таланта внешнего и внутреннего перевоплощения. Раскрыто и обосновано роль "мимической" маски как неотъемлемого компонента трансформации в современном пародийном номере. Доказано, что художественный результат достигается благодаря уникальной психотехнике артиста, его музыкальным способностям, темпераменту, эмоциональности, индивидуальным чертам характера.

Ключевые слова: трансформация, перевоплощения, пародия, эстрада, "мимическая" маска, артист, психотехника, неповторимая индивидуальность, зрелищное действо.

Kasianenko Andrii, lecturer of the Department of Directing of Variety and Mass Festivals, Kyiv National University of Culture and Arts

Transformation as a method of reincarnation of an actor in a contemporary music-hall turn

Purpose of Research. The purposes of the research are to characterize the essence of the method of the transformation in the modern Ukrainian variety art and to analyze the phenomenon of art of the transformation as the method of the actor's reincarnation actor in a burlesque turn. **Methodology.** The methodology of research includes the following methods: analysis, art critical, comparative and systematical methods of the transformation research in the contemporary variety art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the first attempt of the systematic analysis of the method of transformation, based on the multiannual creative experience of the author as a director and actor in burlesque shows in the contemporary Ukrainian variety art. **Conclusions.** The analysis of the scientific sources, dedicated to the research of the different aspects of the phenomenon of the transformation in the contemporary variety show, enables us to analyze systematically the method of the transformation and reveals deeper its specific peculiarities. Based on the multiannual professional activities of the author, it was determined that the art of the transformation in burlesque shows depends on the unique individuality of the actor, his talent for outer and inner reincarnation. It is highlighted and proved the role of the "mimic" mask as an essential component for the transformation in the contemporary

burlesque performance. It is proved that the creative result is achieved due to the unique vocational psychology of the actor, his music skills, temper, emotionality and individual features of his character.

Key words: transformation, reincarnation, burlesque, variety show, "mimic" mask, actor, vocational psychology, unique individuality, entertaining performance.

Актуальність теми дослідження. Сучасна естрада ХХІ століття стрімко розвивається під впливом суспільних тенденцій та настроїв. Множинність виразних засобів, їх несподівані і незвичайні поєднання в різних синтетичних формах на естраді дуже часто різноманітніші, ніж в інших видовищних мистецтвах. Одним з них є трансформація, що постає своєрідною формою перевтілення на естраді та невід'ємним творчим засобом сучасного естрадного номеру, що має власну зовнішню та внутрішню структуру.

Аналіз досліджень і публікацій. Складність дослідження творів естради, а також вироблення методологічних підходів до їх створення зумовлена тим, що вона в цілому являє собою конгломерат різних мистецтв. Методологія дослідження ґрунтується на аналізі мистецтвознавчих та узагальненні теоретичних положень щодо методу трансформації, на основі чого визначено сутність культурно-мистецького феномену трансформації в сучасному естрадному мистецтві.

Вивченню природи трансформації та сценічної майстерності актора у масці на естраді присвячені праці А. Райкіна, С. Клітіна, Є. Уварової, Є. Кузнєцова, М. Розовського, А. Медведєвої та ін.

Системний аналіз жанру маски як важливого компонента трансформації вперше здійснено українським науковцем А. Медведєвою у дослідженні "Маски у сценічному мистецтві артиста театру та естради" (2012), де обґрунтовано теоретико-методологічні засади використання маски майстрами сценічного мистецтва у різні історичні періоди, визначено походження терміна "маска", його значення у театральній і естрадній діяльності митців сцени як культурно-мистецького феномена [5].

Проте системного дослідження феномену трансформації у естрадному номері як засобу перевтілення артиста ще не знайшло належного обґрунтування у мистецтвознавчій літературі.

Метою дослідження є спроба системно охарактеризувати сутність методу трансформації в сучасному естрадному мистецтві та проаналізувати феномен мистецтва трансформації як засобу перевтілення артиста в сучасному естрадному пародійному номері на основі багатолітнього професійного досвіду автора.

Виклад основного матеріалу. Великої популярності на естраді сьогодні набувають малі форми драматургії, які знаходять своє вирішення у сучасних естрадних театрах, пародійних шоу. Малі форми драматургії є досить чисельними, мають свою, не властиву іншим формам, специфіку та історію. Разом з тим, вони органічно поєднуються, доповнюють одна одну, набувають певних рис споріднених форм, що дає можливість режисеру, сценаристу та актору широкі можливості для творчого вибору, пошуку та більш досконалого розкриття власного таланту.

Однією з популярних та видовищних форм є пародія, яка у всі часи мала великий попит у глядачів. Однак, підготовка пародійного номеру потребує великої майстерності артиста. Пародія стає цікавою тоді, коли пародист пропонує глядачеві не лише схожу копію, не імітує певний суб'єкт, а висловлює через неї власну іронічну або сатиричну оцінку особи чи явища, яке він зображує. Основні прийоми при роботі артиста над створенням пародії – це гротеск, заснований на перебільшенні, ексцентрика, яка порушує логіку, послідовність взаємозв'язку між зображальними подіями. Також використовується індивідуальна манера поведінки, що завжди викликає в пародійному номері сильний комічний ефект. Амплітуда комічного: від гостро сатиричного, іноді, навіть, принизливого – до гумористичного дружнього шаржу, – визначається особистим ставленням пародиста до оригіналу.

Однією з особливостей професійної акторської майстерності артиста є надзвичайне володіння внутрішньою рухливістю в мистецтві миттєвого перевтілення з одного образу в інший. Такий прийом миттєвого перевтілення в естрадному мистецтві називається трансформацією. Це засіб, яким користуються для підкреслення ігрового характеру видовища. Особливо важливий цей прийом в естрадному жанрі, в комічному виконанні.

Трансформація в мистецтві пародіювання – це прийом, заснований на вмінні артиста швидко змінюватися за допомогою зовнішніх ознак: гриму, перуки, костюму та інших засобів, які допомагають артисту розкрити драматургію номеру. Однак, щоб показати професійну пародію на відому особу, артисту потрібна не тільки зовнішня зміна образу, яка може мати суто формальний зміст. Головне значення має внутрішнє перевтілення артиста в сценічний образ, на який він створює пародію. Саме внутрішнє розуміння артистом природи відомої особи, яку він пародіює, визначає в більшій мірі успіх створення цього художнього образу.

"Не бійтеся одягати маску, – зазначав видатний майстер ексцентричної трансформації ХХ століття Аркадій Райкін, – одягати повний карнавальний костюм – іноді важко і завжди дорого; достатньо

придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука... чи мало що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб придумана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють" [7, 3].

Мистецтво естрадного артиста багато в чому будується на законах акторської творчості, відкритих К. Станіславським, Є. Вахтанговим, М. Чеховим і багатьма іншими видатними режисерами і акторами театру. Підтвердженням цього є творче життя А. Райкіна, М. Миронової, Р. Зеленої та багатьох інших, які зуміли гармонійно поєднати уміння жити життям своїх персонажів, що й підтверджує їх прихильність системі Станіславського і акторських шкіл Вахтангова і Чехова.

К. Станіславський вважав перевтілення й характерність "надважливими властивостями в даруванні артиста" та зазначав, що "без зовнішньої форми як сама внутрішня характерність, так і склад душі образу не дійдуть до глядача. Зовнішня характерність пояснює, ілюструє й, таким чином, проводить в глядацький зал невидимий внутрішній, душевний рисунок ролі" [9, 201].

Основною складовою художньої структури естрадного номеру є неповторна індивідуальність артиста естради. "Відомо, що на естраді існує особливий підхід до створення номеру. Як правило, номер народжується і зникає разом з виконавцем" [4, 225].

Але якщо в театрі зазвичай особливу роль першооснови вистави відіграє твір драматургії, то на естраді основою творення художнього образу в номері є індивідуальність артиста, яка слугує відправною точкою для її виникнення. У роботі над пародією яскраво проявляється загальна проблема естради, незалежно від жанру номера, а саме: поєднання психологічної достовірності, опрацювання внутрішнього життя артиста з дуже умовною, часто схематичною і лаконічною формою. У сучасному естрадному пародійному номері в умовах граничної концентрації часу неможливо відтворити розгорнутий поглиблений психологічний характер образу, але це не означає, що майстрам естради не властива психологічна достовірність. Коли артист в умовах миттєвої зміни характеристик концентрованими зовнішніми і внутрішніми засобами відтворює саму суть пародії, він досягає внутрішнього перевтілення за умови трансформації власної психофізичної суті в сценічний образ.

Головною зовнішньою ознакою в мистецтві трансформації є переодягання артиста, яке відбувається багаторазово, тому тут важлива мобільність і швидкість, зосередженість і зібраність, миттєва орієнтація та блискавичне входження в образ. Трансформація в сучасному пародійному шоу – це не тільки добре підготовлений технічний трюк, це видовищне дійство з багатьма дійовими особами, яке тільки доводиться грати в незвичайних умовах.

Як визначав видатний дослідник театру М. Розовський: "Трансформація підтверджує умовність театральної дії і дає можливість артисту показати себе в явно іншій формі існування на сцені. Трансформація вигідна артисту, так як він може за її допомогою повноцінно й повно розкрити свій хист. Глядач зазвичай буває захоплений різкою та активною зміною в акторській поведінці, вже сама швидкість і та променистість цієї зміни діють на глядача, надзвичайно ефективний артистизм виконання набуває з цим прийомом новий, більш високий рівень переконливості" [8, 277].

Головною внутрішньою особливістю в трансформації є професійне володіння естрадним артистом акторською психотехнікою, надзвичайною внутрішньою рухливістю в майстерності миттєвого перевтілення. Аналізуючи трансформацію як засіб театрального дійства, М. Розовський поділяє її на два типи, кожний з яких має свої прийоми і ознаки: 1) побутова трансформація; 2) поетична трансформація. При цьому дослідник застерігає артистів від найпоширенішого недоліку обох трансформацій – порушення або втрати відчуття міри як на естраді, так і на театральній сцені. За його визначенням, побутова трансформація художньо не розходиться із завданнями, які ставить перед собою глибокий психологічний театр. А в цьому театрі особливо часто перед артистами стоїть проблема співвідношення характеру і характерності. Поетична трансформація, на відміну від побутової, більше пов'язана із зовнішнім проявом. Характер (внутрішній) виглядає в цьому прийомі більш ослабленим, хоча і не зникає зовсім. Зате вона більш ефектна, так як наочне перевтілення тут носить дуже вільний характер, сама зміна, чи що, більш різюча. Психологізм тут лише є відправною точкою для символіки [8, 279-280].

Тонкі комедіографи, коміки, пародисти, клоуни, в усіх країнах світу цінуються на вагу золота. Будь-який режисер і актор вам скаже: найважче – це смішити людей. Артист може досягти успіху на естраді тільки в тому випадку, якщо він буде враховувати всі складові та головні особливості при створенні професійної пародії. Яскравими представниками в жанрі пародії сьогодні в Україні можна назвати студію "Квартал 95". Створюючи надзвичайно влучні пародії на відомих політиків, вони розкривають актуальні проблеми, питання, які хвилюють глядачів. Їх мистецтво пародіювання – це найкращий приклад для майбутніх артистів в даному жанрі. Також на увагу заслуговують гумористично-розважальні програми "Дизель-шоу". Учасники пародіюють не конкретних відомих осіб, а створюють збірні образи на керівників, чиновників у різних сферах людської діяльності. Важливим

при роботі артиста над створенням певного образу є пошук яскравих, образних деталей, які закладені у пластиці, манері поведінки, міміці, мовних особливостях та ін. "Дуже важливо сучасному естрадному виконавцю знати, що він хоче сказати своїм номером зі сцени. Не просто ходити, демонструючи обличчя, одяг, голос, а говорити про те, що хвилює глядача, про актуальні проблеми, закликаючи до розуму та душі глядача. У сучасній естраді необхідно знайти свою мову, не повторювати уже створені кимось образи" [6, 158-159].

Однією з форм створення сценічного образу на естраді є персонаж-маска, що втілюється переважно засобами зовнішньої характерності (манерою поведінки, ходом, своєрідністю мови, гримом, костюмом і т.д.), маска артистична, імідж сформований в уяві публіки стосовно даного артиста. Яскравим прикладом цьому є акторські маски одного образу В. Данильця та В. Мойсеєнка, А. Данилка, К. Новикової, де виступ у масці – це постійна імпровізація артистів, які сміливо змінюють зовнішність, та одночасно аналізують свої взаємини з цим образом, відчують свій рух до створюваного образу, відстежують пластичний відгук тіла і намагаються тримати дистанцію, яка дозволяє направляти естетичний вплив від гри на публіку.

Професійний досвід та глибокі знання пластичної анатомії дозволили автору дослідження створити власний прийом "мімічної маски" на відміну від інших естрадних масок одного образу, " < ... > цим я відрізняюся від інших пародистів, які зазвичай тільки пластично показують відомих артистів, я ж зображую й обличчя, тобто так фіксую лицьові м'язи впродовж номера, що це надає максимальної схожості певному сценічному образу. Це моє ноу-хау" [3, 10]. Трансформація в масці супроводжується станом особливого психічного самопочуття, перетворенням в різних аспектах: мімічному, пластичному, мовному, психічному. Вважаємо, що феномен маски, її можливості та подальший розвиток й удосконалення в естрадному мистецтві ще не досить досліджені.

Багатолітній практичний творчий досвід як режисера та артиста у пародійному авторському шоу "Зіркове шоу пародій Андрія Касьяненка" дозволяє стверджувати, що справжнє мистецтво пародії полягає в моральній площині відтворення образу, наприклад відомого естрадного співака, улюбленця мільйонів, людини, пройшла певний творчий шлях: "Я створюю дружні шаржі-пародії на відомих зірок естради, але не грубо, це не сатира і не гротеск, я роблю це делікатно: іронічно показую характер зірки, манеру рухатися, емоційно поводитися" [3, 10].

На основі багатолітньої практичної професійної діяльності на українській естраді як режисера-постановника, автора власних концертних програм, артиста-виконавця пародійних шоу, можна стверджувати, що у справжнього артиста є свобода вибору та почуття міри над створенням образу. "Відбираю тільки тих, до кого лежить душа, хто мені подобається як артист. Є, звісно, певний парадокс у тому, що я їх пародіюю, але це йде від любові до них". Образливо, епатажно – не означає цікаво. Показ на "низьких енергіях" може викликати більше емоцій і сміху в залі, але це шлях до легкої слави. Хочеться показувати більше мистецтва, а воно ґрунтується на майстерності. Публіка шанує відомого артиста багато років, а тут раптом я починаю його уїдливо ображати-висміювати, то ж глядачі, звісно, сприймуть і мене теж негативно, категорично не хочу вдаватися до вульгарності і цинізму" [3, 10].

За допомогою зовнішньої та внутрішньої трансформації, яка йде "нон-стопом" у часовому вимірі 20 секунд, артисту вдається в умовах максимального фізичного та внутрішнього психологічного зосередження досягти успіху на сцені, де велике значення мають костюми з секретами (спеціальний крій, "блискавки", кнопки і т. д.), відчуття яким має бути сценічне вбрання в динаміці при швидкості перевдягання. Кожний костюм не є точною копією вбрання зірки, він мусить мати дещо комічний гротесковий вигляд, грати на характер, на жанр. Вагоме значення у пародійному номері має швидкість перевдягання артиста, яка має бути феноменальною: " < ... > десять секунд я знімаю один костюм, десять одягаю інший, тут навіть армія "відпочиває", де треба вдягтися за 45 секунд" [3, 10].

Костюм, перука і макіяж як важливі компоненти зовнішньої трансформації є лише дуже важливим доповненням до створення сценічного образу, але основне йде зсередини, тут мовиться про внутрішню трансформацію артиста, яка досягається за допомогою психотехніки (можна показати образ зірки й без костюма, і публіка вгадає, про кого йдеться по міміці, жестах, ході).

Під час концертної програми артисту потрібно перевтілитись у десять-дванадцять сценічних образів, де кожен образ – це миттєве створення нової "мімічної маски", яка міняється впродовж 3-5 хвилин, залежно від номеру, та досягається неймовірною психотехнікою артиста, що досягається надзвичайно складною концентрацією як фізичних, так і психологічних внутрішніх якостей митця. Це дозволяє зробити висновок, що маска – це не тільки традиційний театральний прийом, але й явище психологічного порядку, яке надає естрадному артистові можливість до миттєвої трансформації, вона сприяє глибшому розкриттю внутрішнього світу персонажів, їх еволюції. І митець в цій ситуації виступає і як об'єкт, і як суб'єкт сценічної творчості.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що це є першою спробою системного аналізу методу трансформації та її специфічних особливостей на сучасній естраді на основі багатолітнього практичного досвіду автора як режисера і артиста пародійних шоу в сучасному українському естрадному мистецтві. Розкрито й обґрунтовано роль "мімічної" маски як невід'ємного компонента трансформації в сучасному пародійному номері.

Висновки. Аналіз наукових джерел, присвячених дослідженню різних аспектів феномену трансформації на сучасній естраді дають змогу системно проаналізувати метод трансформації та глибше розкрити його специфічні особливості. На прикладі багатолітньої творчої діяльності автора визначено, що мистецтво трансформації у пародії залежить від неповторної індивідуальності артиста, його таланту зовнішнього та внутрішнього перевтілення. Доведено, що художній результат досягається завдяки унікальній психотехніці артиста, його музичним здібностям, темпераменту, емоційності, індивідуальним рисам характеру.

На жаль, в Україні жанр пародії не набув достатньо широкого розвитку, на відміну від зарубіжних країн, де утворюються цілі театри пародій. Однак, враховуючи зарубіжний досвід, сучасне мистецтво пародії буде розвиватися та дивувати своїми феєричними виступами українського глядача.

Література

1. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления: учебник. СПб.: СПбГАТИ, 2009. 424 с.
2. Донченко Н.П. Режиссура та акторська майстерність: навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.
3. Коскін В. Андрій Касьяненко: "Я очищую публіку від сміття поганих емоцій". Демократична Україна. –Київ, 2007. № 109 (23651). С. 10 – 11.
4. Крипчук М. В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 222 – 229.
5. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2012. 228 с.
6. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2009. 183 с.
7. Райкин А. И. Мой главный союзник – добро. Советская культура, 1964. 4 янв. С. 3.
8. Розовский М. Изобретение театра Москва: АСТ, 2010. 656 с. (Актёрская книга).
9. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. Москва: Искусство, 1958. Т. 3. 502 с.

References

1. Bogdanov, I. A. & Vinogradskiy, I. A. (2009). *Dramaturgy of Variety Performance: Manual book*. Saint Petersburg: SPSATA [in Russian].
2. Donchenko, N. P. (2006). *Art of Direction and Mastery of the Actor : Study Guide*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Koskin, V. (2007). Andrii Kasianenko: "I clean the public from the trash of negative emotions". *Demokratychna Ukrayina*, 109 (23651), 10-11 [in Ukrainian].
4. Krypchuk, M. (2015). *Scenic Sketch as a Form of Creating Contemporary Variety Turn*. *Mystectvoznachchi zapysky*, 28, 225 [in Ukrainian].
5. Medvedyeva, A. O. (2012). *Mask in Scenic Art of an Actor of Theatre and Variety Show*. Candidate thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Melnyk, M. M. (2009). *Adopted for Stage Thematic Concert as Synthetic Genre of Scenic Arts*. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Raikin, A. I. (1964). *My Main Ally – Goodness*. *Sovetskaya Kultura*, 4 January, page 3 [in Russian].
8. Rozovskiyy, M. (2010). *Invention of Theatre*. Moscow: AST [in Russian].
9. Stanislavskiy, K. S. (1958). *The Collection of Works in 8 Volumes. Volume 3*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2018 р.

ДИЗАЙН ТА ЕЛЕМЕНТИ ВХІДНИХ ГРУП ВБУДОВАНИХ У ЖИТЛОВІ БУДИНКИ ПІДПРИЄМСТВ ОБСЛУГОВУВАННЯ

Мета роботи – охарактеризувати особливості композиції, дизайнерського рішення та основних елементів вхідних груп вбудованих у житлові будинки підприємств обслуговування. **Методологія.** Для характеристики елементів композиції та дизайнерського вирішення підприємств обслуговування використовувалися загальнонаукові методи (зокрема, формування класифікації) та структурно-функціональний аналіз з елементами мистецтвознавчого підходу. **Наукова новизна** дослідження полягає у розробці рекомендацій щодо особливостей композиції, дизайнерського рішення та основних елементів вхідних груп вбудованих у житлові будинки підприємств. **Висновки.** Перелік основних елементів вхідних груп, а також їх дизайнерське вирішення може доповнюватися або зменшуватися з плином часу та відповідно до потреб людей. Він є орієнтовним, але більшість з елементів необхідні, тому відмовитися від них неможливо. Адже кожний елемент застосовується у формуванні вхідної групи не випадково, всі вони мають певну функцію, що виходить з потреб вбудованого підприємства обслуговування. Тому, проектуючи вхідну групу вбудованого підприємства, потрібно розуміти який елемент для чого потрібен і яку функцію він виконує. Основні правила облаштування вхідних груп вбудованих підприємств визначені спеціальними нормативно-проектувальними документами, які є обов'язковими.

Ключові слова: дизайн, композиція, вхідна група, вбудоване підприємство.

Кулик Андрей Витальевич, старший преподаватель кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств

Дизайн и элементы входных групп встроенных в жилые дома предприятий обслуживания

Цель работы – охарактеризовать особенности композиции, дизайнерского решения и основных элементов входных групп встроенных в жилые дома предприятий обслуживания. **Методология.** Для характеристики элементов композиции и дизайнерского решения предприятий обслуживания использовались общенаучные методы (в частности, формирования классификации) и структурно-функциональный анализ с элементами искусствоведческого подхода. **Научная новизна** исследования заключается в разработке рекомендаций по особенностям композиции, дизайнерского решения и основных элементов входных групп встроенных в жилые дома предприятий. **Выводы.** Перечень основных элементов входных групп, а также их дизайнерского решения может дополняться или уменьшаться с течением времени в соответствии с потребностями людей. Он является ориентировочным, но большинство из элементов необходимы, поэтому отказаться от них невозможно. Ведь каждый элемент применяется в формировании входной группы неслучайно, все они имеют определенную функцию, исходя из потребностей встроенного предприятия обслуживания. Поэтому, проектируя входную группу встроенного предприятия, нужно понимать для чего нужен элемент и какую функцию он выполняет. Основные правила обустройства входных групп встроенных предприятий определены специальными нормативно-проектировочными документами и являются обязательными.

Ключевые слова: дизайн, композиция, входная группа, встроенное предприятие.

Kulyk Andriy, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts

Design and elements of entrance groups built into residential houses of service enterprises

The purpose of the article is to characterise the features of the composition, the design solution and the main elements of the input groups of the service enterprises built into the dwellings. **Methodology.** To characterise the aspects of the composition and the design decision of the service enterprises, general scientific methods (in particular, the formation of classification) and structural-functional analysis with elements of the art criticism approach were used. The **scientific novelty** of the research is to develop recommendations on the features of the composition, the design solution and the main elements of the input groups built into the residential houses of enterprises. **Conclusions.** The list of essential parts of input groups, as well as their design decisions, can be supplemented or reduced over time by the needs of people. It is indicative, but most of the elements are necessary, therefore it is impossible to abandon them. After all, each item is used in the formation of the input group is not accidental, they all have a particular function, based on the needs of the built-in maintenance enterprise. Therefore, when designing an input group of an embedded enterprise, you need to understand what an element is for and what function it performs. The basic rules for arranging input groups of integrated enterprises are determined by particular normative and design documents and are mandatory.

Key words: design, composition, entrance group, embedded enterprise.

Актуальність і мета дослідження. Актуальність дослідження вбудованих підприємств обслуговування зумовлена насамперед активним будівництвом сучасних багатофункціональних житлових комплексів, які, крім забезпечення основної потреби у проживанні, виконують низку суспільно-побутових функцій, спрямованих на забезпечення дедалі зростаючих потреб населення, особливо у великих містах.

Дизайнерські вирішення композиції вхідних груп вбудованих підприємств формують відповідну емоційну атмосферу та відіграють важливу роль у створенні привабливого зовнішнього вигляду житлових будинків.

Мета роботи – охарактеризувати особливості композиції, дизайнерського рішення та основних елементів вхідних груп вбудованих у житлові будинки підприємств обслуговування.

Ступінь наукової розробки. Архітектуру і дизайн сучасних міських поселень досліджують І. Шерешевський, В. Пономарьов, Л. Солоділова, Г. Сомов, Ю. Алексєєв та ін. Особливості озеленення та дизайну ландшафту навколо вбудованих підприємств досліджують П. Верещагіна, І. Богова, В. Кучерявий. Дослідженню підприємств, об'єднаних у житлових будинках досліджують російські вчені І. Анісімова, С. Змеул, Б. Маханько, В. Рунге, Ю. Манусевич, Г. Трухачьова. Проте серед досліджень переважають праці зарубіжних авторів, що також актуалізує необхідність публікацій у цьому напрямі у галузі вітчизняного мистецтвознавства і архітектури.

Виклад теми. Створюючи вхідну групу насамперед важливо знати особливості розташування та тип підприємства обслуговування, адже від цього залежить композиція та набір елементів, які утворюють вхідну групу.

Залежно від відношення підприємства обслуговування до житлового будинку вони можуть бути: вбудовані; прибудовані; вбудовано-прибудовані; блоковані. Ми розглядаємо вбудовані підприємства та особливості композиції їхніх вхідних груп.

Особливості розташування вбудованого підприємства обслуговування певного напрямку впливає на створення вхідної групи. Так, розташування вбудованого підприємства в історичному районі міста потребує більш обережного ставлення до будівлі – як до її конструктивних елементів, так і до композиційної схеми фасаду. У таких районах потрібно використовувати такі схеми вхідних груп, які не будуть контрастувати з фасадом, а навпаки – підтримають атмосферу історичного часу забудови і підкреслять особливості фасаду [3].

Функція та композиція вхідної групи можуть відрізнятися залежно від того, чи це вхід до одного підприємства, чи до групи підприємств, тому що у такому випадку виникає необхідність розподілу потоків відвідувачів до різних відділів.

Вивчивши можливості розташування вбудованого підприємства та його входу відносно будинку, можна зробити таке узагальнення: вбудовані підприємства, що мають вихід на подвір'я; вбудовані підприємства, що мають вихід на вулицю.

Також підприємства можуть мати різне розташування відносно фасаду будинку: вздовж всього фасаду будинку; блоками в різних частинах фасаду; ритмічно по довжині фасаду будинку; хаотично по довжині фасаду будинку.

Також можуть використовуватися різні прийоми дизайнерсько-композиційного вирішення вхідних груп: створені на нюансі; створені на контрасті; -з мінімальним набором елементів (до 5 елементів обладнання); з розширеним набором елементів.

Варто зазначити, що вхід у будівлю – це і є вхідна позиція функціонального простору. Його місцезнаходження зумовлює характер просторової організації архітектурного об'єкта та навколишнього середовища. В цьому проявляється унікальна не лише утилітарна, а й композиційна значущість входу.

Зупинимося на елементах, які створюють композицію вхідної групи.

Вхід завжди починається з дверей. Дверний блок зазвичай складається з дверної коробки, що щільно встановлена в отвір стіни, та дверного полотна, що вільно підвішене за допомогою дверних петель.

У процесі історичного розвитку конструкція дверей змінювалася. Крім звичайних, створюються різні види дверей за формою та конструкцією. Вони можуть бути прямокутними чи у вигляді арки, виконуватися із різних матеріалів. Це можуть бути звичайні дерев'яні двері з однією або двома стулками, а можуть бути металеві, які останнім часом найбільш розповсюджені для невеличких підприємств та квартир.

З розвитком технологій виробництва виробів зі скла та його різновидів дедалі більше використовуються скляні двері з металевим обрамленням чи без нього. Це робить більш привабливим вигляд підприємства торгівлі, але створює додаткові витрати на охорону.

Залежно від чинників, які впливають на композицію вхідної групи, у її створенні можуть використовуватися різні елементи. Необхідність того чи іншого елемента виходить з потреби функціонального характеру. Так, необхідність піднятися на рівень, вищий від рівня землі, створює потребу в сходах. Сходи можуть виконуватися із різних матеріалів: сходи з бетону, залізобетонні сходи, металеві, дерев'яні.

Сходи – це важливий елемент приміщення, тому вони повинні відповідати низці нормативних вимог: добре освітлюватися, особливо перша та остання сходинка; вимикачі повинні бути легко доступні; ширина сходового маршу допускається не менш як 0,8 м; всі сходи, що мають кількість сходинок більше трьох (крім приставних), повинні обладнуватися міцними та надійними перилами,

висота яких повинна бути не менш ніж 90 см, а вікна, суміжні зі сходами, повинні бути обгороджені; розміри сходинок повинні підбиратися так, щоб переміщення людей сходами було безпечним; рівень останньої сходинки повинен співпадати з рівнем полу поверху, на який ці сходи встановлені; у місцях скупчення дітей відкриті огороження сходів будують так, щоб відстань у світлі між сходами та елементами огороження не перевищувала 12 см, а між стійками перил не повинно бути більше 10 см; мати вільний прохід, а у випадку розташування безпосередньо за дверима повинен облаштуватися майданчик з шириною не менше ширини дверей; повинні витримувати навантаження не менше 180-220 кг, а перила сходів – не менше 100 кг; матеріали, що використовуються для будівництва сходів, повинні відповідати стандартам.

Для спорудження сходів не можна використовувати матеріали з низьким коефіцієнтом тертя (слизькі) [9]. У протилежному випадку повинні використовуватись покриття сходинок, що перешкоджають ковзанню. З цією метою на передні кромки сходів набивають спеціальні профільні накладки.

Основним елементом декоративного оздоблення сходів є перила. Від конструкції та форми перил залежить вигляд сходів, архітектура будівлі та підходів до неї.

На сьогоднішній день при створенні вхідної групи потрібно турбуватися про малорухоме населення міста – інвалідів. Тому створення пандусів або інших пристосувань для руху інвалідів по сходах є обов'язковим [6]. Для переміщення інвалідів можуть використовуватися рейкові накладки на сходи або створюватися пандуси з бетону, металу або інших будівельних матеріалів. Такі пристосування можуть використовуватися як інвалідами, так і мамами з дітьми у колясках [8].

Але існують і більш сучасні навісні пристосування для переміщення інвалідів. Вибір пристосування залежить від типу підприємства, міста розташування, розміру прилеглої території та інших факторів [2].

Ганок – відкритий, відносно невеликого розміру майданчик перед входом у будівлю. Він в основному призначений для захисту входу від атмосферних опадів. З часом ганок набув декоративну функцію: він став прикрасою будинку. Створюють ганок розташовані перед входом сходи, їхня опорна частина, навіс над ними, огороження з підтримуючими навіс стовпами або кронштейнами.

Кожна будівля потребує спеціального укриття від дощу та снігу. На ганку це покрівля – навіс. Навіс створюється так, щоб повністю закривати майданчик ганку. Він може бути виконаний з матеріалів покриття покрівель або у вигляді маркіз, а також з пластиків, деревини, скла, композитів.

Замість ганку можуть створюватися тераси. Вони слугують, як і ганок, ланкою, що зв'язує будівлю та навколишній простір. Її основна функція – бути затишним кутком для відпочинку на свіжому повітрі.

Сучасне місто не може існувати без штучного освітлення. Для поєднання підприємства обслуговування з загальним фасадом сьогодні часто освітлюють фасад будинку. Це цікаве і привабливе рішення. Але використовувати освітлення потрібно дуже обережно, щоб воно не вплинуло на психологічний стан мешканців цього або прилеглих будинків.

У темний час доби також потрібне освітлення всього міста та окремих вулиць. Крім того, освітлення в наш час грає ще й рекламну функцію. Світлова реклама надає місту неповторний колорит. Саме тому кожне підприємство має потурбуватися про освітлення своєї вхідної групи, а в умовах історичної забудови і про освітлення фасаду будівлі.

Для загального освітлення використовують потужні лампи, що можуть освітити велику площу. Для місцевого освітлення використовують світильники, за допомогою направлено випромінювання яких можна висвітлити окремий елемент фасаду чи прилеглої території. Для рівномірного освітлення фасаду будівлі та прилеглої території використовують ліхтарі та світильники з розсіяним світлом, які розташовуються по всій площі освітлення [10].

Світильники та ліхтарі для зовнішнього освітлення мають самі різноманітні форми та розміри. Як правило, вони є частиною композиції, що використана у архітектурному чи дизайнерському рішенні вхідної групи та прилеглої території.

Сьогодні велику популярність здобули ліхтарі на невисокій основі, що розташовуються на різних рівнях та на різній відстані один від іншого.

Проектуючи встановлення світильників, треба дотримуватися "Правил користування електроустановками": розрахункова заглибленість кабелю електричної проводки у землю не менш ніж 0,6 м, зверхукладають захисний шар з цегли.

Світильники, що використовуються для зовнішнього освітлення, повинні бути виконані зі спеціальним пилевологозахистом.

Розробляючи дизайн будь якого комерційного закладу, потрібно також враховувати наявність інформаційних елементів. Наприклад, назва, розклад роботи, вхід-вихід, відчинено/зачинено, довід-

кова інформація. Ці елементи можуть виконувати як додаткову композиційну функцію, підпорядковуючись основній композиції, так і домінувати, створюючи композицію вхідної групи.

Досить часто підприємці використовують виносні стенди з рекламною інформацією про меню, акції тощо.

Рекламні елементи можуть займати окремі ділянки вхідної групи, або цілі блоки, наприклад, всі вікна, або виконуються вздовж всього козирка, можуть розташовуватися на колонах, що підтримують навіс та інше.

Елементи реклами та назви можуть бути виконані з освітлюючих елементів та одночасно виконувати функцію освітлення входу до підприємства та зони навколо вхідної групи.

Деякі проектувальники створюють вхідні групи, відтворюючи певні предмети, що рекламують заклад. Використання додаткових декоративних елементів може символізувати функцію підприємства. Наприклад, встановлення на вулиці манекену може додатково до вивіски вказувати на те, що це магазин одягу. Створення навісу у вигляді парасолі може вказувати на те, що тут її можна придбати або відремонтувати. Але іноді такі взаємозв'язки можуть бути і невдалими, елементи роботи деяких підприємств обслуговування можуть несприятливо впливати на психіку людини. Наприклад, зуб на вході до стоматологічної лікарні.

Створивши своє підприємство, людина замислюється про те, як його захистити від небажаного проникнення. Найбільш ефективним способом є встановлення різних охоронних систем. Ці технічні засоби виконують подвійне призначення: перешкоджають проникненню у приміщення та, якщо проникнення відбулося, подають сигнал та передають інформацію про вторгнення на пункт охорони. Гарно обладнаний охоронною системою офіс може одним виглядом укріплень та техніки відстрашити непроханих гостей.

Традиційним способом обмеження проникнення на територію приміщення є встановлення на дверях різного роду замикаючих облаштувань. Це різного роду замки, які мають багато різновидів: механічні замки, кодові замки, електромагнітні замки.

Для встановлення контролю за віддаленими дверима використовують врізані чи накладні датчики стану дверей. Якщо герметичний чи магнітний контакт датчика розімкнути, він буде сигналізувати про те, що двері відімкнуті.

Для захисту скляних частин вікон та дверей використовують різного роду решітки, ролети, ставні, захисні жалюзі, захисну плівку.

Для захисту підприємства потрібно потурбуватися про сигналізацію та відео нагляд. Встановленням цих систем, як правило, з розробкою проекту займаються спеціальні установи, які виконують і охорону підприємства [5].

Проектуючи сигналізацію, треба пам'ятати і про пожежну сигналізацію також. По-перше, це є вимога пожежників щодо облаштування підприємства; по-друге, що найголовніше – це безпека самого підприємства.

Для оформлення ділянки перед входом можна використовувати різні види заборів та декоративних огорож. Сьогодні існує велика кількість різноманітних огорож з дерева, пластику, металу. Залежності від дизайнерського рішення можна використовувати різні види огорож.

Дуже привабливо виглядає жива огорожа, яку можна використовувати для огороження окремих ділянок. Використовують таке огороження, висаджуючи певні види кущів на відстані 20-30 см один від одного [4]. Коли саджанці укріпляться, їхню верхню частину зрізують майже до основи. Пізніше бокові пагони, що відросли, переплітаються, направляючи по каркасу, та прив'язують. Через декілька років каркас можна прибрати. Живу огорожу потрібно періодично підрізати. Високу живу огорожу можна виростити з бузку, спіреї, барбарису, а також форзиції та ін.

Облаштовуючи вхідну групу підприємства, яке знаходиться вглибині зеленої зони, ми маємо можливість оформити вхідну групу з використанням ландшафтного дизайну. Створення ландшафтних пейзажів додасть реклами підприємству, а мешканцям будинку додаткову площу для відпочинку.

Для благоустрою та прикрашення навколо входу створюють різні квітники, газони, проектують озеленення вхідної групи [7].

До квітників належать клумби, рабатки, партери, бордюри, міксбордери та інше.

Але, проектуючи озеленення території, потрібно пам'ятати, що слідкування за насадженнями, як правило, припадає на працівників підприємства. Тому перед тим як створювати такі насадження, треба поцікавитися, хто буде за ними наглядати, та тільки після цього створювати відповідний проект озеленення. Тому що іноді після створення клумби з'ясовується, що слідкувати за нею нема кому. А вигляд озеленення не тільки не приваблює відвідувачів, а й відкрито псує вигляд вхідної групи.

Крім функціональних елементів вхідної групи, можуть використовуватись декоративні елементи: різні статуї, фонтанчики та інші види декорування [1], що нададуть підприємству привабливого індивідуального вигляду та створять атмосферу відповідну функції закладу.

Доцільно також облаштувати доріжку, яка веде від асфальтованого тротуару до підприємства, а також лавочки, дитячий майданчик тощо.

Варто зазначити, що залежно від типу та розміру підприємства необхідно влаштувати стоянку для машин.

До додаткових елементів, що створюють затишок та зручність біля вхідної групи, можна віднести урни, табло з додатковою інформацією, наприклад, годинник, можливо, сонячний годинник, елементи дитячих майданчиків тощо. Такі елементи не є обов'язковими, але можуть надати підприємству привабливого вигляду. А наявність урн для сміття сприяє збереженню охайного вигляду ділянки вхідної групи.

Висновки. Існуючий опис основних елементів вхідних груп може доповнюватися або зменшуватися з плином часу та відповідно до потреб людей. Він є орієнтовним, але більшість з елементів необхідні, тому відмовитися від них неможливо. Адже кожен елемент застосовується у формуванні вхідної групи не випадково, всі вони мають певну функцію, що виходить з потреб вбудованого підприємства обслуговування. Тому, проектуючи вхідну групу вбудованого підприємства, потрібно розуміти який елемент для чого потрібен і яку функцію він виконує.

Література

1. Боговая И. О. Ландшафтное искусство: учебник для вузов/ И. О. Боговая, Л. М. Фурсова. – М. : Агропромиздат, 1988. – 223 с.
2. ДБН В.2.3-5. Сходи повинні дублюватися пандусами, а за необхідності – іншими засобами підйому та відповідати вимогам.
3. Довідник облаштування міста. Львівська міська рада. – Листопад 2011.
4. Кучерявий В. П. Озеленення населених місць: підручник / В. П. Кучерявий. – Львів : Світ, 2005. – 456 с.
5. НАПБ А.0.1.001-2004 Правила пожежної безпеки в Україні.
6. Нормы архитектурно-планировочных элементов жилых и общественных зданий с учетом использования их инвалидами. Пособие по проектированию / Под ред. В.В.Кутевича. – К.: КиевЗНИИЗП, 1999.
7. Верещагіна П. М. Декоративне садівництво та квітникарство /Верещагіна П. М. – Миколаїв, 2014.
8. Програма забезпечення безперешкодного доступу інвалідів з обмеженими фізичними можливостями до об'єктів житлового та громадського призначення / Постанова Кабінету Міністрів України від 4 червня 2003 р. № 653.
9. Технічна енциклопедія TechTrend. URL: <http://techtrend.com.ua/index.php?newsid=20407>.
10. Технологія та організація будівництва: Навчальний посібник. – Тернопіль, 2017. – 191 с.

References

1. Bogovaya I. (1988). Landscape art: a textbook for universities. M.: Agropromizdat [in Russian].
2. DBN B. 2.3-5. Ladders should be duplicated with ramps, and if necessary – by other means of lifting and meet the requirements [in Ukrainian].
3. Directory of the arrangement of the city. Lviv city council. November 2011 [in Ukrainian].
4. Kucheryavyy V. (2005). Planting of inhabited places: textbook. Lviv: World [in Ukrainian].
5. NAPB A.0.1.001-2004 Rules of fire safety in Ukraine [in Ukrainian].
6. Standards of architectural and planning elements of residential and public buildings, taking into account the use of their disabled. Manual for designing / Ed. V.V. Kutsevich. K., 1999 [in Russian].
7. Vereshchagina P. (2014). Decorative garden and apartment building. Mykolaiv [in Ukrainian].
8. Program for ensuring unimpeded access of disabled persons with disabilities to residential and public facilities / Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated June 4, 2003 N. 653 [in Ukrainian].
9. Technical encyclopedia TechTrend. URL: <http://techtrend.com.ua/index.php?newsid=20407> [in Ukrainian].
10. The technology and organization of the budivntsv. (2017). Ternopil[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2018 р.

Недошовенко Тамара Федорівна
старший викладач кафедри живопису
Київського державного інституту
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. Михайла Бойчука

КОМПОЗИЦІЯ У ЖИВОПИСУ ЯК НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА СИСТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Мета дослідження – проаналізувати основні етапи розвитку композиції в живопису, визначити взаємозв'язки різних художніх шкіл в безперервному процесі художньої творчості і на їх здобутках впроваджувати сучасні методики викладання. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні таких наукових методів, як аналітичний, структурний для вивчення поняття художньої освіти; історико-хронологічний – в означенні історичних періодів зародження та розвитку системи художньої освіти; мистецтвознавчий – у дослідженні художніх шкіл і методики викладання дисциплін живопису. **Наукова новизна** полягає в комплексному осмисленні якості методів викладання композиції в живопису та новітніх пошуків і знахідок, які не повинні суперечити одна одній. **Висновки.** Проведений аналіз дає змогу констатувати: всебічне вивчення класичної спадщини в історії живопису і композиції зокрема максимально сприяє підготовці кваліфікованих художників всіх спеціалізацій у системі вищої художньої освіти і сприяє її подальшому розвитку. Важливе значення має математичне підґрунтя творів мистецтва та поєднання конструктивно-аналітичної методики викладання з сюжетно-образним началом, а також дослідженням теорії композиції.

Ключові слова: композиція, живопис, школа, геометрія, канон, історія.

Недошовенко Тамара Федоровна, старший преподаватель кафедры живописи Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука

Композиция в живописи как учебная дисциплина системы художественного образования в историческом контексте

Цель исследования – проанализировать основные этапы развития композиции в живописи, определить взаимосвязи различных художественных школ в непрерывном процессе художественного творчества и на их достижениях внедрять современные методики преподавания. **Методология** работы основывается на применении таких научных методов, как аналитический, структурный для изучения понятия художественного образования; историко-хронологический – в определении исторических периодов зарождения и развития системы художественного образования; искусствоведческий подход – в исследовании художественных школ и методики преподавания дисциплин живописи. **Научная новизна** заключается в комплексном осмыслении качества методов преподавания композиции в живописи и новейших поисков и находок, которые не должны противоречить друг другу. **Выводы.** Проведенный анализ позволяет констатировать: всестороннее изучение классического наследия в истории живописи и композиции в частности, максимально способствует подготовке квалифицированных художников всех специализаций в системе высшего художественного образования и способствует ее дальнейшему развитию. Важное значение имеет математическое основание произведений искусства и сочетание конструктивно аналитической методики преподавания с сюжетно-образным началом, а также исследованием теории композиции.

Ключевые слова: композиция, живопись, школа, геометрия, канон, история.

Nedoshovko Tamara, Senior Lecturer of the Painting Department, Kyiv State Michael Boychuk Institute of Arts, Crafts, and Design

Composition in painting as a discipline of the system of art education in the historical context

The purpose of the article is to analyse the main stages of the development of the composition in painting, to determine the relationship between different art schools in the continuous process of artistic creation and to implement modern teaching methods in their achievements. The **methodology** of work is based on the application of such scientific methods as analytical, structural for the study of the concept of artistic education; historical-chronological in the definition of historical periods of the birth and development of the arts education system; and art criticism in the study of art schools and teaching methods of painting disciplines. **Scientific novelty** consists of a comprehensive understanding of the quality of the purposes of teaching the composition in painting and the latest searches and finds that should not contradict each other. **Conclusions.** The analysis made it possible to state: the comprehensive study of the classical heritage in the history of painting and composition, in particular, contributes to the training of skilled artists of all specialisations in the system of higher art education and promotes its further development. The mathematical basis of works of art and the combination of constructively analytical teaching methods with the plot-like principle, as well as the study of composition theory, is essential.

Key words: composition, painting, school, geometry, canon, history.

Постановка проблеми. В історії мистецтва завжди цінувалась якість художніх шкіл. Композиції, як формі образно-структурної організації твору, велике значення надавалось в методиках викладання систем художньої освіти різних епох, їх взаємозв'язку. В Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука композиція є однією з базових дисциплін, на якій будуються всі програми та методики викладання за фахом, не є сталими в парадигмі часу і потребують всебічного комплексного підходу враховуючи спадкоємність здобутків в сучасному художньому освітянському процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Композиційні форми бачення як початки формотворення можна спостерігати на світанку людської цивілізації і набуття її значимості в подальших епохах досліджували в своїх працях філософ і математик Піфагор, Леон Баттіста Альберті, Лука Пачолі, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, А. Гільдебранд, В. А. Фаворський, М.В. Алпатов, Н.А. Померанцева, С.М. Даніель, Волков М. М., Шорохов Є. В. а також представники української наукової школи Ф.В. Ковальов, П.О. Білецький, Д.В.Степовик, В, Є. Михайленко, М.І. Яковлев та ін. Треба зазначити, що їх дослідження заклали основи по теорії композиції у вищих навчальних закладах мистецького спрямування і на цей час знаходять своє теоретичне і практичне втілення.

Мета роботи – проаналізувати основні етапи розвитку композиції в живопису, визначити взаємозв'язки різних художніх шкіл в безперервному процесі художньої творчості і на їх здобутках впроваджувати сучасні методики викладання.

Виклад основного матеріалу. Твори живопису в координатах часу знайшли і знаходять своє втілення в історичному контексті епох. Питання композиції в живопису нерозлучні і нероздільні в тріаді композиція, рисунок, живопис і супроводжують творчий процес митців з давніх часів і до сьогодення, але як учбовий предмет з'явився значно пізніше ніж зазначені предмети. Композиція (від латинського composition – складання, розміщення) означає побудову твору мистецтва. Розміщення його елементів і частин в певній системі послідовності, як єдиного цілого. Спосіб поєднання образів. Спочатку термін композиція застосовувався тільки в архітектурі, потім поширився на інші види мистецтва живопис, музику, пізніше літературу. До епохи Відродження немає теоретичних розробок по теорії композиції (не збереглися). Композицію, як форму бачення можна прослідкувати на ранніх етапах людської цивілізації починаючи з доби палеоліту. Наскальні зображення мають свій сюжетний ряд і специфіку композицій. Плоскісність, зображення, непроробленість тла, відсутність чітких кордонів притаманні всім наскальним зображенням від епохи палеоліту до епохи бронзи. За типами побудови композиції спостерігаються наступні: однофігурні одинока фігура тварини, людини, будинку і т. д., багатофігурні (хороводи, процесії людей, тварин, групові танці), поєднання двох, трьох або більше істот того самого виду, але відмінні за віком, статтю і ще чимось, наступний тип композиції поєднує людну, тварину, сцени полювання різнохарактерні фігури, а також тип найбільш наближений до картини з багатьма персонами та аксесуарами: звірі, люд, човни. Це говорить про початки реалістичного відображення дійсності з притаманними йому ознаками, які з часом набувають нових якостей наближаючи нас до монументального чи станкового живопису [1, 36].

Розквіт мистецтва завжди співпадав з розвитком науки. Через сакралізацію числа формувалася художній світогляд давніх єгиптян тісно пов'язаний з космогонічними, теологічними уявленнями і через канон задіяний в образотворчому мистецтві Стародавнього Єгипту. Канон – складна система в основі якої лежить закон формотворення, дає структурно побудовану композицію. Керуючись канonom, у великих містах держави існували художні школи серед яких гізехська, мемфіська, фіванська з притаманними кожній з них ознаками. Ведуча школа Древнього царства була Мемфіська придворна школа архітекторів і скульпторів. Вона була своєрідним центром навколо якого гуртувались інші школи. За часів Рамзеса II і його нащадка Менефта в Єгипті існував навіть для художників інститут [7, 23]. Майбутні художники опановували канон в процесі навчання на спеціальних зразках вже в 1 тис. до нашої ери і практично застосовували. Майстри не займалися пошуками композиції бо через канон здійснювалась її побудова. Дослідження творів давньоєгипетського мистецтва підтверджують геометричну основу побудову композицій трикутник, квадрат коло, і що всі вони вписується в математичну схему. Гармонія творів досягається через єдність конструктивного і художньо-естетичного мислення [2, 111–146]. Витоки композиційних закономірностей симетрії та ритму через спостереження ритмів дня ночі, пір року, симетрії в побудові рослин. Золотий переріз- відношення, яке використовували на протязі всієї історії людства знайшов своє практичне застосування в мистецтві Стародавнього Єгипту.

Взаємозв'язок культур Єгипту і критського мистецтва можна прослідкувати на комплексі Кносського палацу на о. Крит, де раніше знаходилося місто Кнос – резиденція легендарного царя Міноса. За переказами знаменитий майстер і художник з Афін Дедал, який жив на Криті, вважається будівничим Кносського палацу, був родоначальником Дедалідів, славного роду афінських митців,

вчителем грецьких майстрів [18,120-122]. Стіни палацу розписані фрескою, вирізняються реалістичними якостями. Умовність зображення зосереджена на фігурах людей, обличчі в профіль, око, очі – в фас.

В епоху еллінізму грецька культура формується під значним впливом мистецтва Стародавнього Єгипту греки визнавали універсальність правил єгипетського канону і слідували прийнятим композиційним рішенням і встановленим типам зображень. Канони лежать в основі грецьких храмів, театрів, предметів побуту пропорцій тіла, Грецький канон не був незмінним і за його дотриманням не слідували жерці, як в Єгипті. Кожний майстер вносив зміни в нього залежно від сюжету. Науковий підхід до мистецтва був закладений ще в Древній Греції. Грецькі художники-педагогі закликали своїх учнів оволодівати мистецтвом за допомогою науки. Сикион, Ефес, Афіни, Фіви – центри живопису де формувалось грецьке реалістичне мистецтво. В усі часи античної історії в Афінах існували майстерні. На розвиток станкового та монументального живопису античного світу велике значення мала афінська живописна школа. Є свідчення, що саме в Афінах народився новий жанр-історичний. Фіванська живописна школа головою якої вважається художник 4ст. до н.е. Аристид старший – майстер батальної картини, вирізнялась патріотичною тематикою творів. Сикионська живописна школа – центр освіти, перша "Академія наук" древності. Її засновником вважають Евпомпа, а головним теоретиком Памфіла. Тут була створена система викладання яка за програмою охоплювала різні дисципліни. Така "академія" готувала живописців які мали засвоїти не тільки техніку енкаустики(живопис восковими фарбами), правила лінійної перспективи, закони світла та тіні, хрестографію, побудову людської фігури за обчисленнями. Славу сикионській школі принесли два славетних живописці Памфіл і Павсій, які мали своїх учнів і послідовників. Теорія живопису сикионської школи стала основою для подальшого удосконалення цього виду образотворчого мистецтва. В епоху античності був закладений науковий метод розуміння мистецтва, який взяли за зразок основоположники всіх академій [3,66–73].

В епоху середньовіччя зміщується вектор самопізнання людини від ствердження культу земного до усвідомлення християнського ідеалу Божественного призначення. Церква регламентує всі сторони життя суспільства. Відповідно в образотворчому мистецтві стверджуються форми які за змістом ведуть до ідеалу Божественного. Реалістичні принципи зображення притаманні грецькій культурі частково використовуються або повністю переробляються на ранніх етапах формування візантійського стилю .і на їх місце приходить площинне трактування форми. Змінились стилістичні принципи живопису. Головною ознакою його відмова від об'ємності, застосування зворотної перспективи. Створенню нового стилю важливу роль зіграли художні школи візантійських провінцій і Константинополя. Середньовічне мистецтво в усіх проявах відмовляється від 3-х мірної композиції. Художники працювали у відповідності до суворо передписаної іконографічної схеми, затвердженої отцями Церкви після покінчення з іконоборством, в основних рисах залишилися незмінними і в наш час [16, 221]. В західноєвропейському мистецтві не вимагались єдині канонізовані норми на відміну візантійському мистецтву, де канон невід'ємний в рисунку і композиції. Живописні школи працюють в Константинополі, Містрі, Фессалоніке, Афоні. Розвивається техніка фрески в якій виконувались багатофігурні композиції. Набувають розвитку жанри іконопису, монументального мистецтва, розпису, мозаїки/ Західна система навчання рисування спиралась на точні науки, насамперед геометрію [17, 285].

Епоха Відродження знаменується великими успіхами в галузі образотворчого мистецтва завдячуючи тісній співпраці з досягненнями науки у фізиці, математиці, оптиці, анатомії. Питанням теорії композиції цієї доби присвячені "Три Книги про живопис" Чинніно Чинніні в якому говориться про методичну послідовність в роботі над композицією. Розглядається трактат, як документ перехідного періоду від середньовіччя до Відродження. Наступна праця "Три Книги про живопис" Леона Баттіста Альберті (1404-1472) теоретика мистецтва доби Раннього Відродження, який вважається першим хто вжив слово "композиція". Одночасно з Брунеллескі Альберті розробив свою теорію перспективи, обґрунтував методи побудови картинної композиції, першим сформулював принципи ренесансного реалізму. Положення Альберті повторюються і використовуються в усіх трактатах XV ст., "Коментарях" Лоренцо Гіберті, "Про живописну перспективу" П'єро делла Франческа, "Трактат про архітектуру" Філарете, "Трактат про живописи" Леонардо да Вінчі та ін. [5, 150-151]. Альберті вважав необхідним для молодих художників загальну освіту, особливо математику. Художня освіта в епохи Відродження здобувалась в майстернях – боттегах під керівництвом майстра (magister) де навчання рисунку було тісно пов'язане з композицією. За словами Альберті, чим досконаліша річ, тим більше в ній єдності. Композиція Відродження за структурою побудови базується на законах зорового сприйняття та на законах перспективи. Для втілення творчого задуму велике значення приділяли формату і його сенсу. Кожна тема твору не випадково знаходить своє втілення у відповідному форматі: коло, прямокутник, квадрат, вертикальний, горизонтальний [6, 216]. Теорія зорової піраміди пов'язана з лінією горизонту, зробила картину багатоплановою. В епоху Відродження художники та

вчені активно займаються питанням золотого перерізу і застосовують в мистецтві та архітектурі [10, 20–21] (рис.1, 2.). Отже, епоха Відродження збагатила образотворче мистецтво фундаментальними розробками по теорії композиції творами видатних теоретиків та практиків, які стали базовими в подальшій системі художньої освіти.

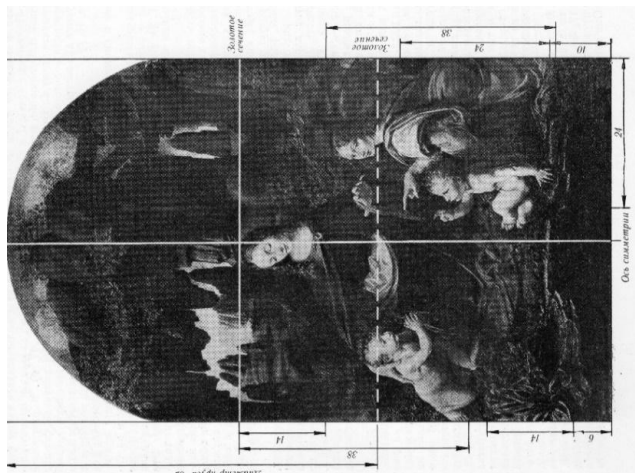


Рис. 1. Використання симетрії і золотого перерізу в картині Леонардо да Вінчі "Мадонна в гроті"

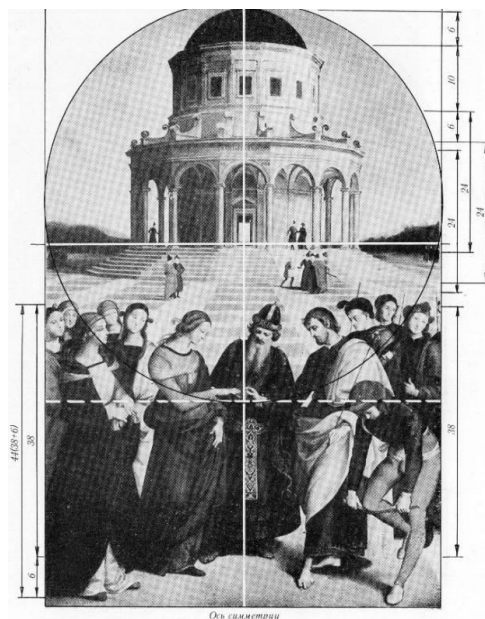


Рис.2. Використання симетрії і золотого перерізу в картині Рафаеля "Заручення Марії"

Наприкінці XVI ст. почав формуватися навчальний предмет композиція. Особливе місце відводилось композиції, а саме компоновці сюжетів в учбових програмах та посібниках по малюванню художніх шкіл Франції.

В XVII ст. формуються національні художні школи Франції Голландії, Фландрії, Іспанії. У XVII ст. – нова система викладання – академічна. Створюються спеціальні навчальні заклади – академії мистецтв. Основні положення академічної системи освіти склались в процесі тривалої педагогічної практики в приватних школах Просперо Фонтани, Кальварта, а також Академії рисунка у Флоренції(відкрита в 1563 році), Академії св. Луки в Римі(1577 р), "Академії яка вступила на вірний шлях" братів Караджі (заснована між 1585 та 1588 рр.). Болонська академія мистецтв заснована Людовіко Караджі і його двоюрідними братами Агостіно і Аннібале, які взяли все краще що було створено в епоху Відродження і заклали основи академічної системи художньої освіти, яка удосконалювалась в наступних століттях. Каррачі розробили методику викладання рисунку, живопис, композиції, забезпечили необхідними посібниками. Процес навчання відбувався на зразка копій античних скульптур які були одночасно посібниками, вивченні остеології, антропометрії, перспективи, живописної майстерності, За прикладом Болонської академії стали відкриватись державні академії: Королівська академія живопису і скульптури в Парижі (1648р.), Академія мистецтв в Римі (1660 р.), Вені (1692), у Берліні(1696), Академія Сан-Фернандо в Мадриді (1735), Академія мистецтв у Петербурзі (1757), та Академія Мистецтв в Лондоні(1768). Учні виховувались на зразках мистецтва античності та Відродження. Характерною рисою всіх наступних академій стали традиції, акцентувався науковий підхід до мистецтва.

Поряд з державними академіями існували приватні школи. Вада академічної системи освіти того часу була в тому, що викладачі не приділяли увагу індивідуальності молодого художника. Особливого розвитку художні академії Франції, Англії, Росії, Німеччині набувають на початку XVIII ст. і до другої половини XIX ст. в яких методики викладання зосереджувалась на рисунку, живопису, композиції [7, 88-104]. Всі академії опираючись на зразки античного мистецтва та традиції Відродження створили школу образотворчого мистецтва. Історики мистецтва, теоретики, художники XVIII–XIXст, в трактатах, щоденниках, спогадах, велику увагу приділяли композиції. Одним з перших президентів Російській академії мистецтв був виходець з України А.П. Лосенко. Ще на початку її існування була задіяна болонська система викладання, яка з часом реформувалась завдячуючи новій розробленій А.П. Лосенко, методиці викладання і композиції зокрема. В той час спеціального класу композиції не було, а працював клас історичного живопису. який вів Лосенко. Метою академічної

освіти було написання картини. Вперше висунули науковий підхід до питань художньої методики і перетворили художню педагогіку в науку Єгоров, Іванов, Шебуєв. Художники-педагоги і методисти XVIII–XIX ст. обґрунтували і вважали за необхідне ввести композицію, як учбовий предмет в систему російської художньої школи. Скута академічними канонами система викладання в другій половині XIX ст. на запит часу наповнюється реалістичними тенденціями. У 1876р. за постановою Ради Академії був затверджений особливий клас композиції.

Проблемами композиції розроблялись у Центральному училищі технічного рисування барона Штігліца, відкрите у 1888 р. Російські художники такі, як І.М. Крамської, І.Ю. Рєпін, В.І. Суриков, П.П. Чистяков висунули нові принципи реалістичної композиції. Чистяковим була розроблена система викладання рисунка, живопису, композиції. Знайшла також своє практичне втілення система викладання рисунка, композиції Д.М. Кардовського опублікована окремими статтями та в мемуарах його учнів.

XX ст. привертає увагу значним внеском в практику і теорію композиції художників В.А. Фаворського, О.О. Дейнеки, Б.В. Іогансона, К.Ф.Юона, Є. А. Кибрика, О. М. Лаптева, Г.Г. Ніського, Ф.П. Решетнікова, Д.А. Шмарінова та ін. їх розробки базових принципів композиції лягли в основу методики викладання. [4, 25-37]. У 20-ті роки В.А. Фаворський читав курс лекцій по теорії композиції у Вхутемасі–Вхутеїні, які увійшли в книгу "Літературно-теоретичної спадщини" в розділі Теорії композиції. Фаворський приділяв велику увагу поняттю цільності твору, як одному із самих важливих, основі яка дозволяє активно тлумачити світ всякого мистецтва. Спрямованість до композиційності в мистецтві спрямовує цілісно сприймати, бачити і зображувати різнопросторове і різночасове. Образотворча площина теж сприяє цільності. У визначних творах світової класики констатував перетворення абстрактного в конкретне і що конкретне в своїй основі абстрактне. Щодо формалістичного і реалістичного напрямків в мистецтві зазначав, що одні беруть тільки абстрактне, другі – тільки конкретне, а саме цікаве поєднання [9, 41-64].

На теренах України великий культурний пласт Трипільського мистецтва у дослідженнях Патона Білецького за стилістикою, формою, композиційними типами близькі до аналогій тогочасного Криту [14, 14]. В давньоруському мистецтві велика увага приділялась композиції. Вже в той час існували місцеві художні школи яких єднала спільна візантійська основа. Центром художньої освіти була Києво-Печерська лавра, де вже в XI ст. працювала іконописна майстерня, а з 1763 р. – вища малярська школа. В поглядах на композицію принципів розходжень між східнохристиянською і західною концепцією не було. Українські художники застосовували основні види композиції про які в різний час писали візантійські й західні теоретики мистецтва. Геометричні обриси форматів впливали на конструктивні схеми композиції та їх символіку. Поширені схеми піраміди, тригранної піраміди, конуса, кола, еліпса, дуги діагональної композиції. На Україні. Особливо в Києві у XVIII ст. посилюється вплив західних шкіл рисунка. Місцеві художники, навчаючись у Західній Європі, привозили до дому ілюстровані видання абетка (Польське abecadło – абетка, тобто, за аналогією з навчанням, письма й читання, – вироблення навичок рисунка й композиції), книги рисувальних вправ з детальним роз'ясненням послідовності роботи. Абетка зшивались у спеціальні альбоми, названі по-німецькому "кунштбухами". Методика викладання від простого до складного, від елементарних ліній до опанування рисунка постатей та складання композицій. Ці книги опинилися в художній майстерні Києво-Печерської лаври, в якій сформувалась художня школа. Крім копіювання, навчання відбувалось на академічних зразках, які змінили давні оригінали з умовною мовою, та навчальному підході до рисунка. Кушбушники використовувались в Києво-Печерській лаврі та Києво-Могилянській академії для навчальних потреб упродовж XVIII ст. Тоновий рисунок свідчив про реалістичний підхід до проблеми освітлення. Утверджувались основи реалістичного методу. Українські митці велике значення приділяли рисуванню з натури. У XVIII ст. рисунок вивчають в Київській академії, Чернігівському, Переяславському, Харківському колегіумах, при друкарнях, деяких братських школах, монастирях [8, 120].

У XIX ст. рисувальна школа Миколи Мурашка, відкрита у 1875 р., стала базою для створення Київського художнього училища. У Харкові, крім університету (діяли рисувальні класи), художню освіту можна було отримати у відкритій у 1869 року школі рисування Марії Раєвської-Іванової з художньо-промисловим напрямком освіти.

Мистецька освіта на початку XX ст. зосереджується в провідних художніх навчальних закладах України таких як, Українська академія мистецтв, Одеському, Харківському. Дніпропетровському, Львівському училищі декоративно-ужиткового мистецтва (тепер коледж) ім. І. Труша. В стінах Академії образотворчого мистецтва та архітектури сформувались національні школи М. Бойчука, Г. Нарбута, Ф. Кричевського, О. Мурашка. Учні Петербурзької академії мистецтв О. Мурашка та Ф. Кричевський, на відміну від М. Бойчука, який здобував мистецьку освіту у Кракові та Відні, були протилежними щодо

методики викладання. Для Мурашка та Кричевського малювання з натури було одним із основних в навчальному процесі, в той час як М. Бойчук відкидав малювання з натури а будував свою програму на вивченні зразків світової класики методом "відрисовки" тобто аналітичному дослідженні побудов композиції [15, 249]. Варто ознайомитись з програмою майстерні монументального мистецтва професора М. Бойчука за 1922 р., щоб зрозуміти – школа названа його іменем зазвучала в повну силу завдячуючи чітко відпрацьованій методиці викладання від 1-4 курсів [12, 39].

У лекцій Михайла Бойчука в Київському Художньому інституті говориться, що одним з методів навчання є від рисовка – аналіз формальних рішень великих творів мистецтва різних епох для розуміння їх композиційної побудови. Відрисовка починається у віднайденні суті форми і побудові схеми композиції, яка проробляється, досліджується. Підхід може бути різний, але в основі покладено завдання – відшукати закон зв'язку в даній композиції. Рекомендував "зарисовувати по пам'яті" явища і події спостережень в натурі. Але при цьому радив ще й "перевіряти на натурі", "щоб не накоїти дурниць". Крім цих занять, проводились ще завдання з індивідуальної композиції. Кожний студент повинен був створити самостійні композиції – на основі спостережень сучасного життя і досвіду, набутого в аналізах і студіях. М. Бойчук цінував Новгородську ікону, єгипетське мистецтво, китайське, японське, італійське Відродження. А головне – мистецтво народне. Це премудрість яку не дадуть цілі томи теорій [11, 370].

В книзі Ф. В. Ковальова "Золотое сечение в живописи" в основу якої входить курс лекцій прочитаних в Київському державному художньому інституті і оформлені в курс по теорії композиції де визначені поняття "закон" і "правило", "прийом". Автор називає п'ять законів композиції Найявність цілого-перший закон композиції. Людина буде з частин ціле. об'єднуючи частини так, що вони створюють ціле (в храмі, скульптурі, картині). Ціле складається з частин. Частини, які знаходяться у співвідношеннях одні з одними і з цілим по величині, – це пропорції (другий закон композиції). Як розташовані частини цілого? Це пов'язане з поняттям симетрії (третій закон)/ Частини цілого повторюються або певним чином чергуються. Це ритм (четвертий закон композиції). Частини об'єднуються навколо чогось головного, в дереві – стовбур, у тварини – хребет, в картині – головна особа або група (п'ятий закон композиції). Ці 5 законів композиції проявляються в будь-якому творі мистецтва незалежно від місця і часу їх творення. Перше правило потребує щоб при створенні твору мистецтва виконувались закони композиції. Друге правило організує зображення у відповідності до змісту і законів зорового сприйняття [10, 46-47].

Із сучасних аналітичних праць по композиції заслуговує увагу власно розроблена методика композиційного аналізу творів образотворчого мистецтва професором Київського інженерно-будівельного інституту Михайленком М.В. та професором Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Яковлевим М.І. графічної моделі супідрядності, в основу якої покладено поле композиційної супідрядності (ПКС) у творах дизайну та архітектури. Проведено порівняльний аналіз 162 найвідоміших творів світового мистецтва XV–XX ст. за рівнем супідрядності елементів композиції творів станкового живопису [13, 205–240]. Дана робота розширяє діапазон професійного мислення науковим підходом аналізу проблем композиції, може бути актуальною для теоретиків мистецтва, художників, студентів.

Наукова новизна полягає в комплексному осмисленні якості методів викладання композиції в живопису та новітніх пошуків і знахідок, які не повинні суперечити одна одній.

Висновки. Проведений аналіз дає змогу констатувати: всебічне вивчення класичної спадщини в історії живопису і композиції зокрема максимально сприяє підготовці кваліфікованих художників всіх спеціалізацій у системі вищої художньої освіти і сприяє її подальшому розвитку. Кафедра живопису продовжує кращі традиції київської художньої школи та світового досвіду.

Перспективи подальших розвідок. Тема композиції далеко не вичерпана і потребує подальших досліджень. У процесі навчання, як ми бачимо з історії, методики і робочі програми зазнавали змін в пошуках найбільш досконалих методів викладання.

Література

1. Панорама искусства. № 8. М.: Советский художник, 1985. 36 с.
2. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства. Древнего Египта. Москва: Искусство, 1985. С. 111–146.
3. Чубарова А. П., Киньков Г. И., Давыдова Л. И. Античные мастера скульпторы и живописи. Ленинград: "Искусство" Ленинградское отделение, 1986. С. 66–67 с.
4. Шорохов Е. В. Основы композиции. Москва: Просвещение, 1979. 303 с.
5. Леон Баттиста Альберти. Москва: Наука, 1977. 192 с.
6. Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения. Москва: Искусство, 1977. 216 с.
7. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию. Москва: Просвещение, 1981. 104 с.

8. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1986. 120с.
9. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 41–64.
10. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи. Киев: Выща школа, 1989. 147 с.
11. Наука і культура: Щорічник. Випуск 21. Київ: Т–во "Знання", 1987. 370 с.
12. Образотворче мистецтво. № 6. Київ: Спілка художників України. 1991. 39с.
13. Михайленко В.Є., Яковлев М. І. Основи композиції. Київ: Каравела, 2004. 240 с.
14. Білецький П. Скарби нетлінні. Київ: Мистецтво, 1974. 14с.
15. Рубан-Кравченко В. Мистецькі роди України. Кричевські і українська художня культура. Василь Кричевський. XX ст. Київ: Криниця, 2004. 249с.
16. Степовик Д. Візантологія. Жовква: Місіонер, 2013. 221с.
17. История Византии: в 3 т. Т.1. Москва: Наука, 1967. 285с.
18. Кун М. А. Мифы Древней Греции. Київ: Котигорошко. 1993. 270 с.

References

1. Panorama of art (1985). М.: "Sovetskij hudozhnik", 8 [in Russian].
2. Pomerantseva, N.A. (1985). Aesthetic foundations of art. Ancient Egypt. Moskwa: Iskusstvo, 111–146 [in Russian].
3. Chubarova, A.P., Kinkov, G.I., Davydova L.I. (1986) Ancient masters of sculptors and paintings. Lenin-grad: "Iskusstvo" Leningradskoe otdelenie [in Russian].
4. Shorokhov, E.V. (1979). Basics of composition. Moskwa: Prosveshenie [in Russian].
5. Leon Battista Alberti (1979). Moskwa: Nauka [in Russian].
6. Alpatov, M. (1977). Artistic problems of the Italian Renaissance. Moskwa: Iskusstvo [in Russian].
7. Rostovtsev, N.N. (1981). History of methods of teaching drawing. Moskwa: Prosveshenie [in Russian].
8. Stepovik, D.V. (1986). Ukrainian graphics of the 16th–18th centuries Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
9. Favorsky, V.A. (1966). About art, about the book, about engraving. М.: Kniga [in Russian].
10. Kovalev, F. V. (1989). The Golden Section in Painting. Kiev: Vyshha shkola [in Ukrainian].
11. Science and Culture (1987). Kyiv: Т–во "Znannia, 21 [in Ukrainian].
12. Art (1991). Kyiv: Spilka khudozhnykiv Ukrainy, 6 [in Ukrainian].
13. Mikhaileenko V.E., Yakovlev, M.I. (2004). Basis of composition Kyiv: Karavela [in Ukrainian].
14. Biletsky, P. (1974). Treasures are incorrect. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Ruban-Kravchenko, V. (2004). Art groups of Ukraine. Krychevsky and Ukrainian artistic culture. Vasyl Krichivsky. XX century. Kiev: Krynytsia [in Ukrainian].
16. Stepovik, D. (2013). Viasantology. Zhovkva: Misioner [in Ukrainian].
17. The history of Byzantium: in 3 t. T.1. (1967). М.: Nauka [in Russian].
18. Kuhn, M.A. (1993). Myths of Ancient Greece. Kyiv: Kotyhoroshko [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.04.2018 р.

УДК 793.31(477)

Підлипський Андрій Ігорович
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
pidlip@rambler.ru

АМАТОРСЬКІ КОЛЕКТИВИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – проаналізувати основні аспекти створення аматорських колективів народно-сценічного танцю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття в контексті тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії. **Методологія.** Застосування історико-хронологічного принципу при аналізі та систематизації фактів дозволили провести об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано стан народно-сценічного танцювального аматорства Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття в історичній ретроспективі в контексті загальних тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії. **Висновки.** 50–80-ті рр. XX ст. стали періодом масового створення дитячих та дорослих аматорських колективів народно-сценічного танцю на Тернопільщині, що відповідало загальнодержавним тенденціям. Особливостями цього періоду було: не післявоєнне відродження, а створення нової системи "художньої самодіяльності", що пов'язано з приєднанням Тернопільщини до СРСР напередодні війни; відсутність до 1961 р. професійного ансамблю народно-сценічного танцю в області як творчого орієнтиру. 90-ті рр. XX ст. – період стагнації, пошуку нових форм та шляхів розвитку. Поч. XXI ст. – стабілізація та активний розвиток колективів, створених за радянські часи; збереження дорослого аматорства ("Червона калина" м. Тернопіль, "Пролісок" м. Підволочиськ та

8. Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 1986. 120с.
9. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. С. 41–64.
10. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи. Киев: Выща школа, 1989. 147 с.
11. Наука і культура: Щорічник. Випуск 21. Київ: Т-во "Знання", 1987. 370 с.
12. Образотворче мистецтво. № 6. Київ: Спілка художників України. 1991. 39с.
13. Михайленко В.Є., Яковлев М. І. Основи композиції. Київ: Каравела, 2004. 240 с.
14. Білецький П. Скарби нетлінні. Київ: Мистецтво, 1974. 14с.
15. Рубан-Кравченко В. Мистецькі роди України. Кричевські і українська художня культура. Василь Кричевський. XX ст. Київ: Криниця, 2004. 249с.
16. Степовик Д. Візантологія. Жовква: Місіонер, 2013. 221с.
17. История Византии: в 3 т. Т.1. Москва: Наука, 1967. 285с.
18. Кун М. А. Мифы Древней Греции. Київ: Котигорошко. 1993. 270 с.

References

1. Panorama of art (1985). М.: "Sovetskij hudozhnik", 8 [in Russian].
2. Pomerantseva, N.A. (1985). Aesthetic foundations of art. Ancient Egypt. Moskwa: Iskusstvo, 111–146 [in Russian].
3. Chubarova, A.P., Kinkov. G.I., Davydova L.I. (1986) Ancient masters of sculptors and paintings. Lenin-grad: "Iskusstvo" Leningradskoe otdelenie [in Russian].
4. Shorokhov, E.V. (1979). Basics of composition. Moskwa: Prosveshenie [in Russian].
5. Leon Battista Alberti (1979). Moskwa: Nauka [in Russian].
6. Alpatov, M. (1977). Artistic problems of the Italian Renaissance. Moskwa: Iskusstvo [in Russian].
7. Rostovtsev, N.N. (1981). History of methods of teaching drawing. Moskwa: Prosveshenie [in Russian].
8. Stepovik, D.V. (1986). Ukrainian graphics of the 16th–18th centuries Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
9. Favorsky, V.A. (1966). About art, about the book, about engraving. М.: Kniga [in Russian].
10. Kovalev, F. V. (1989). The Golden Section in Painting. Kiev: Vyshha shkola [in Ukrainian].
11. Science and Culture (1987). Kyiv: Т-во "Znannia, 21 [in Ukrainian].
12. Art (1991). Kyiv: Spilka khudozhnykiv Ukrainy, 6 [in Ukrainian].
13. Mikhaileenko V.E., Yakovlev, M.I. (2004). Basis of composition Kyiv: Karavela [in Ukrainian].
14. Biletsky, P. (1974). Treasures are incorrect. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Ruban-Kravchenko, V. (2004). Art groups of Ukraine. Krychevsky and Ukrainian artistic culture. Vasyl Krichivsky. XX century. Kiev: Krynytsia [in Ukrainian].
16. Stepovik, D. (2013). Viasantology. Zhovkva: Misioner [in Ukrainian].
17. The history of Byzantium: in 3 t. T.1. (1967). М.: Nauka [in Russian].
18. Kuhn, M.A. (1993). Myths of Ancient Greece. Kyiv: Kotyhoroshko [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.04.2018 р.

УДК 793.31(477)

Підлипський Андрій Ігорович
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
pidlip@rambler.ru

АМАТОРСЬКІ КОЛЕКТИВИ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – проаналізувати основні аспекти створення аматорських колективів народно-сценічного танцю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття в контексті тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії. **Методологія.** Застосування історико-хронологічного принципу при аналізі та систематизації фактів дозволили провести об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано стан народно-сценічного танцювального аматорства Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття в історичній ретроспективі в контексті загальних тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії. **Висновки.** 50–80-ті рр. XX ст. стали періодом масового створення дитячих та дорослих аматорських колективів народно-сценічного танцю на Тернопільщині, що відповідало загальнодержавним тенденціям. Особливостями цього періоду було: не післявоєнне відродження, а створення нової системи "художньої самодіяльності", що пов'язано з приєднанням Тернопільщини до СРСР напередодні війни; відсутність до 1961 р. професійного ансамблю народно-сценічного танцю в області як творчого орієнтиру. 90-ті рр. XX ст. – період стагнації, пошуку нових форм та шляхів розвитку. Поч. XXI ст. – стабілізація та активний розвиток колективів, створених за радянські часи; збереження дорослого аматорства ("Червона калина" м. Тернопіль, "Пролісок" м. Підволочиськ та

ін.); створення нових аматорських колективів народно-сценічного танцю. В умовах загрози нівелювання особливостей народів, окремих територій, що є проявом глобалізації, особливої актуальності набуває діяльність по збереженню, відтворенню, інтерпретації власних мистецьких артефактів, зокрема нематеріальних, до яких відносять народну хореографію. Аматорські колективи народно-сценічного танцю відіграють вагомий роль у справі національно-патріотичного виховання, збереження та примноження вітчизняного художнього надбання.

Ключові слова: народно-сценічний танець, аматорські танцювальні колективи, ансамбль танцю, танець, хореографія, Тернопільщина.

Підлипський Андрей Игоревич, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

Любительские коллективы народно-сценического танца Тернопольщины второй половины XX – начала XXI века

Цель исследования – проанализировать основные аспекты создания любительских коллективов народно-сценического танца Тернопольщины второй половины XX – начала XXI века в контексте тенденций развития народно-сценической хореографии. **Методология.** Применение историко-хронологического принципа при анализе и систематизации фактов позволили провести объективное исследование. **Научная новизна.** Впервые проанализировано состояние народно-сценического танцевального любительства Тернопольщины второй половины XX – начала XXI века в исторической ретроспективе в контексте общих тенденций развития народно-сценической хореографии. **Выводы.** 50-80-е гг. XX в. стали периодом массового создания детских и взрослых любительских коллективов народно-сценического танца на Тернопольщине, что соответствовало общесоюзным тенденциям. Особенности этого периода были: не послевоенное возрождение, а создание новой системы "художественной самодеятельности", что связано с присоединением Тернопольщины к СССР накануне войны; отсутствие до 1961 г. профессионального ансамбля народно-сценического танца в области как творческого ориентира. 90-е гг. XX в. – период стагнации, поиска новых форм и путей развития. Нач. XXI в. – стабилизация и активное развитие коллективов, созданных в советское время; сохранение взрослого любительства ("Червона калина" г. Тернополь, "Пролисок" г. Подволочиск и др.); создание новых любительских коллективов народно-сценического танца. В условиях угрозы нивелирования особенностей народов, отдельных территорий, что является проявлением глобализации, особую актуальность приобретает деятельность по сохранению, воспроизводству, интерпретации собственных художественных артефактов, в том числе нематеріальних, к которым относят народную хореографію. Любительские коллективы народно-сценического танца играют важную роль в деле национально-патриотического воспитания, сохранения и приумножения отечественного художественного достояния.

Ключевые слова: народно-сценический танец, любительские танцевальные коллективы, ансамбль танца, танец, хореография, Тернопольщина.

Pidlypskyi Andrii, a teacher of the chair of folk choreography of the of the Kyiv National University of Culture and Arts

Amateur groups of folk-stage dance of Ternopil region the second half of XX – the beginning of the XXI century

Purpose of Research is to analyze the main aspects of creation of amateur groups of folk stage dance of Ternopil region of the second half of the XX – beginning of the XXI century in the context of trends in the development of folk stage choreography. **Methodology.** The application of historical and chronological principles in the analysis and systematization of the facts allowed for an objective study. **Scientific novelty.** For the first time analyzed the state of folk-stage dance amateurism of Ternopil region of the second half of the XX – beginning of the XXI century in the historical retrospective in the context of general tendencies of the development of folk-stage choreography. **Conclusions.** 50-80s of the twentieth century became the period of mass creation of children's and adult amateur groups of folk-stage dance in Ternopil region, which was in line with national tendencies. The peculiarities of this period were: not the post-war rebirth, but the creation of a new system of "artistic amateur", which was connected with the accession of Ternopil region to the USSR on the eve of the war; absence until 1961 of a professional ensemble of folk-stage dance in the region as a creative guide. 90s of the twentieth century – the period of stagnation, the search for new forms and ways of development. Pooh XXI century – stabilization and active development of the groups created during the Soviet times; preservation of adult amateurism ("Chervona kalina" in Ternopil, "Prolisok" in the city of Pidvolochisk etc.); creation of new amateur groups of folk-stage dance. In the face of the threat of the leveling of the peculiarities of peoples, individual territories, which is a manifestation of globalization, the activity on preservation, reproduction, and interpretation of their own artistic artifacts, in particular intangible ones, includes folk choreography. Amateur groups of folk-stage dance play a significant role in the national-patriotic education, preservation and enhancement of the national artistic heritage.

Key words: folk-stage dance, amateur dance groups, dance ensemble, dance, choreography, Ternopil region.

Актуальність теми дослідження. Аматорське хореографічне мистецтво все активніше стає вагомим складовим художнього простору країни, важливим чинником культуротворення. В ситуації національно-патріотичного підйому на особливу увагу заслуговує народно-сценічне аматорське танцювальне мистецтво. За умов панування глобалізаційних процесів особливої актуальності набуває регіональний ракурс досліджень.

Загальним історико-мистецтвознавчим аспектам аматорства в сфері народно-сценічної хореографії приділяли увагу Т. Луговенко [11], Л. Савчин [15] та ін.; проблеми хореографічної освіти в системі художньої самодіяльності (аматорського мистецтва) в Україні розглядали Т. Благова [1], О. Жиров [4] та ін.; персональний та регіональний план проблеми становлення та розвитку аматорських колективів народно-сценічного танцю цікавив А. Коник [9], О. Лиманську [10], О. Помпу [13]. Однак праці, спеціально присвяченої аматорським колективам народно-сценічного танцю Тернопільщини, створено не було.

Мета дослідження – проаналізувати основні аспекти створення аматорських колективів народно-сценічного танцю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття в контексті тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії.

Виклад основного матеріалу. У повоєнні роки після періоду відбудови життєво необхідних об'єктів, подолавши наслідки голодомору 1946–1947 рр., в Україні поступово налагоджується культурно-мистецьке життя в умовах командно-адміністративної системи та чіткого однопартійного керівництва. О. Жиров висловлюється щодо основних соціально-педагогічних передумов відродження і розвитку народної хореографії в Україні: піднесення морального духу, національної самосвідомості та патріотизму населення країни; актуалізація проблем естетичного виховання; відбудова матеріально-технічної бази культурно-освітніх закладів; створення широкої мережі позашкільної та позакласної роботи, розвиток художньої самодіяльності різних мистецьких жанрів, відновлення діяльності гуртків, самодіяльних колективів, ансамблів танцю; творча діяльність найталановитіших педагогів і митців [4, 32]. З цим можна погодитись, лише зауваживши, що на Тернопільщині, яка увійшла до складу СРСР 1939 р., організовані радянські форми аматорства не були вкорінені до війни. Фактично мережа танцювальних аматорських колективів за радянським зразком створювалася вперше. Також слід зазначити, що для населення Тернопільщини моральне піднесення пов'язане не лише зі звільненням від німецької окупації, а з непереборним бажанням зберегти ознаки національного, що нещадно винищувалися.

У сусідніх областях вже у 40-50-ті рр. зразком для наслідування аматорів стали створені професійні ансамблі народного танцю: Гуцульський ансамбль пісні і танцю (1940, Станіслав, нині – Івано-Франківськ); Буковинський ансамбль пісні і танцю (1944, Чернівці); Закарпатський ансамбль пісні і танцю (згодом Закарпатський народний хор, до складу якого входила танцювальна група, 1945, Ужгород); Ансамбль пісні і танцю "Подільнянка" (1954, Хмельницький) та ін. У Тернопільській області перший професійний ансамбль народно-сценічного танцю "Надзбручанка" офіційно почав існувати лише 1961 р., вийшовши з аматорського, організованого 1959 р.

Потужний вплив на всі сфери хореографічного мистецтва в Україні другої половини XX – початку XXI століття справила діяльність видатного балетмейстера Павла Вірського, сприявши академізації аматорського виконавства, театралізації постановочних рішень.

50-80-ті рр. XX ст. в СРСР, до складу якого входила Україна, були періодом розквіту художньої самодіяльності у сфері народно-сценічного танцю, оскільки ця діяльність активно підтримувалась на державному рівні.

У такій ситуації відбувалося створення самодіяльних колективів народно-сценічного танцю в Тернопільській області. Одним з перших став ансамбль "Чайка" (1949), нині – народний аматорський ансамбль танцю Чортківського районного будинку культури імені Катерини Рубчакової, керівник Тетяна Жук. 1955 р. було засновано народний аматорський ансамбль танцю "Веселка" Почаївського міського будинку культури Кременецького району (нині керівник Василь Кошук).

Танцювальний колектив "Пролісок" створено у 1967 р. при Підволочиському районному будинку культури під керівництвом Надії Агеївої. З 1970 р. по 1974 р. колективом керував Микола Купріячук. 1972 р. колектив отримав почесне звання "народний самодіяльний ансамбль". У подальшому змінилося чимало керівників, під орудою яких колектив продовжував творчість у сфері народно-сценічної хореографії. З вересня 2012 р. керівниками стали Тетяна та Микола Круть.

Колектив щорічно бере активну участь у фестивалях-конкурсах "Тернопільська танцювальна весна", де неодноразово був нагороджений грамотами та дипломами. Також виступає на сценічних майданчиках області та зі її межами. Наймолодшому учаснику колективу 4 роки, найстаршому – 43 [14]. Це один з унікальних колективів, що зберіг традиції дорослого аматорства. Більшість подібних колективів припинили існування в останні десятиліття.

21 травня 2017 р. масштабним концертом у Підволочиському районному будинку культури народний аматорський ансамбль танцю "Пролісок" відмітив 50-річчя з часу заснування У захоплених відгуках зокрема йдеться: "“Пролісок” – школа мистецького зростання, суцвіття багатьох поколінь творчих особистостей, що своїм умінням та талантом творили і продовжують творити мистецьке обличчя Надзбручанського краю" [5].

1971 р. було засновано народний аматорський ансамбль танцю "Кременчанка" Кременецького районного будинку культури (нині керівник Наталія Ткач). В ансамблі займаються студенти Кременецького обласного гуманітарного педагогічного інституту ім. Т. Шевченка та учні середніх шкіл м. Кременця. Репертуар складається з народно-сценічних хореографічних композицій різних регіонів України. 1972 р. створено народний аматорський танцювальний колектив Козівського районного будинку культури "Юність", керівник Галина Стадник-Данилів [8, 2].

Широкої популярності набув народний аматорський ансамбль танцю "Червона калина" Тернопільського міського палацу культури "Березіль" імені Леся Курбаса (керівник Тарас Руневич), створений 1978 р. У 1998 р. керівник народного аматорського ансамблю танцю "Червона калина" Анатолій Поліщук заснував фестиваль народного танцю "Червона калина", "покликаний показати багатство та розмаїття народної хореографії України, танці народів, що проживають на її території" [3]. І до сьогодні фестиваль збирає найкращі аматорські колективи народно-сценічного танцю Тернопільщини.

Народний театр танцю "Посмішка" Центру творчості дітей та юнацтва м. Тернополя було засновано 1979 р. Тетяною Щуцькою, яка керувала колективом упродовж двадцяти семи років. Колектив гастролював містами України, Польщі, Болгарії, Південної Кореї, незмінний учасник звітних концертів в області і столиці, багаторазово брав участь у розважальних телевізійних програмах "Крок до зірок" і "Зірки, на сцену!". Театр танцю не раз ставав переможцем міжнародних та всеукраїнських конкурсів, фестивалів. Т. Щуцька вважала, що танцюрист має бути універсальним артистом – виконувати і класичні, і народні, і сучасні танці, вивчати три різновиди хореографії. Але найчастіше на сценічних майданчиках, особливо за кордоном, презентуючи Україну, виконували народно-сценічні танці. Принципи поєднання народної, класичної та сучасної хореографії у своїй тренувальній та постановочній роботі дотримуються і сьогоднішні керівник колективу Ірина Луців та педагог Лариса Шивіла [12].

1981 р. у Тернопільському міському палаці культури "Березіль" імені Леся Курбаса створено зразковий аматорський ансамбль танцю "Сонечко" (звання "зразковий" отримали 1984 р.). Керівник та балетмейстер – заслужений працівник культури України Зіновія Бирда [8, 5]. "Сонечко" сьогодні є наймасовішим колективом палацу культури "Березіль".

Зразковий хореографічний колектив "Водограй" Бережанського Районного будинку народної творчості створений 1983 р. Іриною Бурчак, яка і до сьогодні керує ансамблем. Звання "зразковий" було присвоєно у 2007 р. Зараз у колективі займається 58 танцюристів молодшого, середнього та старшого віку. Танцювальний колектив "Водограй" постійний учасник обласного огляду-конкурсу "Тернопільська танцювальна весна", обласного конкурсу юних талантів "Надія" на базі Тербовлянського вищого училища культури. Неодноразовий учасник фестивалю лемківської культури "Дзвони Лемківщини" Монастириського району тощо

Репертуар колективу складають хореографічні постановки на основі українського народного танцю, а також танців інших народів, що сприяє вихованню патріотизму та міжетнічної толерантності. Але неможливо залишатись осторонь сучасних тенденцій в хореографії, не враховувати побажання дітей. Тому у колективі опановують балетні та сучасні вуличні та клубні танці (диско, хіп-хоп тощо). Сьогодні Зразковий аматорський хореографічний колектив "Водограй" є окрасою художньої палітри Бережанщини, що розвиває та популяризує танцювальне мистецтво в регіоні та за його межами [7].

Зразковий дитячий ансамбль танцю "Первоцвіт" Копичинецького центру культури і дозвілля Гусятинського району заснований Романом Буртником 1986 р. Звання "зразковий" присвоєно у 1990 р. Упродовж 1988–2007 рр. ансамбль "Первоцвіт" брав участь в обласних оглядах-конкурсах та отримувач гран-прі та призові місця. Колектив – переможець відкритого чемпіонату України "Прем'єр Ліга", обласного конкурсу "Надія", Всеукраїнського конкурсу "Пісенні Медобори", Всеукраїнського конкурсу "Закарпатський едельвейс" в м. Мукачево, Міжнародного конкурсу "Перлини Черемошу" (м. Вижиця Чернівецької області). З 2002 р. керівником зразкового дитячого ансамблю танцю "Первоцвіт" є Оксана Дереворіз, випускниця Тербовлянського вищого училища культури [6].

Один з найвідоміших колективів області – народний ансамбль танцю "Любисток" Тербовлянського вищого училища культури. Засновником 1989 р. та художнім керівником ансамблю упродовж понад двадцять вісім років був Ігор Николишин (1962–2017), викладач училища, заслужений працівник культури України. Ансамбль "Любисток" двічі ставав лауреатом Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського (2003, 2017), учасником великої кількості міських, обласних, всеукраїнських та міжнародних культурно-мистецьких заходів. Переважна частина репертуару складається з творів, поставлених І. Николишином.

Здобуття Україною незалежності (1991 р.) стало каталізатором національно-патріотичних настроїв. Однак складні соціально-економічні трансформації не могли не позначитись на танцювальному аматорстві, хоча система, що функціонувала десятиліттями, не могла бути зруйнована в одну

мись. Велика кількість аматорських колективів знаходилася в занепаді, багато ансамблів дорослих аматорів припинила існування, але значна частина знайшла сили для реформування.

Попри нинішні тенденції захоплення сучасними напрямками хореографічного мистецтва, масове створення аматорських колективів з цього виду хореографії, в останні роки з'являються нові колективи народно-сценічного танцю, що доводить життєздатність та перспективність цього різновиду.

Восени 2007 р. у Будинку культури с. Байківці почав творчий шлях аматорський ансамбль танцю "ГлоріяБай" під керівництвом Лілії Вельган. З перших кроків ансамбль брав участь у сільських заходах, а вже влітку 2008 р. дав сольний концерт та взяв участь у звітному концерті Тернопільського району в палаці культури "Березіль" м. Тернополя. Відтоді учасники колективу активно гастролюють по області та беруть участь у закордонних поїздках, зокрема у "Лемківській варті", фестивалі "Українська весна в Познані" у Польщі, фестивалі "Art Kolkhi" у Грузії тощо.

Сьогодні до репертуару Народного аматорського ансамблю танцю "ГлоріяБай" будинку культури с. Байківці входить понад тридцять різножанрових хореографічних композицій, створених, переважно, на танцювальній лексиці західного регіону України. Серед них "Завзяті парубки", "Гуцулята", "Подільський", "Козачок", "Гопак", "Березнянка", "Буковинські візерунки", "Єврейський", "Байковецькі вихиляси", "Вітання з Байковець", низка вокально-хореографічних композицій [2].

Народний аматорський ансамбль танцю "Пролісок" клубу села Котюжини Збарзького району засновано 1999 р., 2002 р. отримали звання "народний", керівник – Євдокія Загазей [8, 2].

Зразковий аматорський ансамбль танцю "Барвінок" Кременецького районного будинку культури створено 2007 р., наступного року отримано звання "зразковий", керівник – Андрій Медецький [8, 3].

Зразковий аматорський ансамбль танцю "Галицькі візерунки" Чортківського районного будинку культури імені Катерини Рубчакової розпочав діяльність 2007 р., 2011 р. отримав звання "зразковий". Керівник колективу – Ольга Дембіцька [8, 3].

Зразковий аматорський ансамбль танцю "Мрія" будинку культури села Васильківці Гусятинського району створено 2010 р., 2013 р. отримано звання "зразковий", керівник – Оксана Дереворіз [8, 4].

За інформацією Тернопільського обласного методичного центру народної творчості станом на 2015 р. лише у закладах культури (не враховуючи заклади освіти) у Тернопільській області функціонувало 182 аматорських колективи народно-сценічного танцю із загальної кількості 227 танцювальних колективів [8, 1]. Це свідчить про пріоритетні вподобання саме народно-сценічної хореографії, попри повсюдну експансію сучасного та бального танцю. Проаналізована ситуація є наочним підтвердженням того, що "хореографічна творчість, залишаючись одним із популярних жанрів аматорства, стала дієвим чинником художньо-естетичного й національного виховання дітей та молоді... пріоритетним завданням діяльності дитячих танцювальних колективів, що працюють у жанрі народної хореографії, є збереження й популяризація національних мистецьких традицій, розвиток української народно-сценічної хореографії, виховання підростаючого покоління на кращих зразках танцювального мистецтва" [1, 218].

Наукова новизна. Вперше проаналізовано стан народно-сценічного танцювального аматорства Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття в історичній ретроспективі в контексті загальних тенденцій розвитку народно-сценічної хореографії.

Висновки. 50-80-ті рр. ХХ ст. стали періодом масового створення дитячих та дорослих аматорських колективів народно-сценічного танцю на Тернопільщині, що відповідало загальнодержавним тенденціям. Особливостями цього періоду стало: не післявоєнне відродження, а створення нової системи "художньої самодіяльності", що пов'язано з приєднанням Тернопільщини до СРСР напередодні війни; відсутність до 1961 р. професійного ансамблю народно-сценічного танцю в області як творчого орієнтиру. 90-ті рр. ХХ ст. – період стагнації, пошуку нових форм та шляхів розвитку. Поч. ХХІ ст. – стабілізація та активний розвиток колективів, створених за радянські часи; збереження дорослого аматорства ("Червона калина" м. Тернопіль, "Пролісок" м. Підволочиськ та ін.); створення нових аматорських колективів народно-сценічного танцю.

В умовах загрози нівелювання особливостей народів, окремих територій, що є проявом глобалізації, особливої актуальності набуває діяльність по збереженню, відтворенню, інтерпретації власних мистецьких артефактів, зокрема нематеріальних, до яких відносять народну хореографію. Аматорські колективи народно-сценічного танцю відіграють вагомий роль у справі національно-патріотичного виховання, збереження та примноження вітчизняного художнього надбання.

Перспективними напрямками подальших досліджень аматорського народно-сценічного танцювального мистецтва Тернопільщини є репертуарна політика колективів, структурно-композиційні та стилістичні особливості хореографічних постановок, персональний план фундаторів та педагогів ансамблів тощо.

Література

1. Благова Т. Дитяче хореографічне аматорство у розвитку художньої самодіяльності в Україні // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2013. № 7 (33). С. 213–223.
2. ГлоріяБай. URL : <https://bsr1653.gov.ua/budinok-kulturi-s-bajkivci-11-22-35-06-04-2016>.
3. Горбунова Л. Хореографічна Тернопільщина. URL : http://ternopil-omcnt.at.ua/index/khoreografichnij_zhanr/0-40.
4. Жиров О. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини ХХ століття // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. (Луганськ, 23–24 листопада 2006 р.). Луганськ : "Луганськ-Арт", 2006. С. 28–32.
5. Звітний концерт народного аматорського ансамблю танцю "Пролісок", присвячений 50-річчю з часу заснування колективу. URL : <http://pidvolochyska-gromada.gov.ua/news/12-29-49-24-05-2017>.
6. Зразковий дитячий ансамбль танцю "Первоцвіт" Копичинецького ЦКиД. URL : <http://irp.te.ua/lr-93>.
7. Зразковий хореографічний колектив "Водограй". URL : <http://irp.te.ua/lr-27>.
8. Інформація про стан хореографічного жанру на Тернопільщині у 2015 році / уклад. Л. Горбунова, Тернопільський обласний методичний центр народної творчості. Тернопіль, 2015. 21 с.
9. Коник А. Роль Ю. І. Гуреєва в розвитку дитячої народно-сценічної хореографії на Поділлі // Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : збірник матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. / упор. А. Підлипська, ред. Ю. Трач], м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. С. 87–90.
10. Лиманська О. Творчість Р. О. Галенко в контексті дитячої народної хореографії Слобожанщини // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. № 2. С. 108–114.
11. Луговенко Т. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2012. 16 с.
12. Померла відома хореограф Тетяна Щуцька з Тернополя. URL : <http://tgn.in.ua/2015/02/05/pomerla-vidoma-horeohraf-tetyana-schutska-z-ternopolya/> (дата звернення 15.03.2018).
13. Помпа О. Внесок національних меншин у формування хореографічної культури Житомирського краю // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 22–26.
14. Пролісок, народний аматорський ансамбль танцю Підволочиського районного будинку культури. URL : <http://irp.te.ua/2015-02-10-15-26-59>.
15. Савчин Л. Хореографічне мистецтво в культурно-освітньому просторі України // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 14. С. 296–303.

References

1. Blahova, T. (2013). Children's choreographic amateurism in the development of amateur art in Ukraine. Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies, 7 (33), 213–223 [in Ukrainian].
2. HloriiaBai. Retrieved from <https://bsr1653.gov.ua/budinok-kulturi-s-bajkivci-11-22-35-06-04-2016/> [in Ukrainian].
3. Horbunova, L. (2015). Choreographic Ternopil region. Retrieved from http://ternopil-omcnt.at.ua/index/khoreografichnij_zhanr/0-40 [in Ukrainian].
4. Zhyrov, O. (2006). Historical and pedagogical bases of the formation and development of folk choreography in Ukraine of the second half of the twentieth century. Save Materials of Allukr. practical sciences. Conf. (Lugansk, November 23–24'06 "Problems of development of modern choreography and ways of their solution" (pp. 28–32). Lugansk: "Luhansk-Art" [in Ukrainian].
5. Reporting concert of the folk amateur ensemble of dance "Prolisok" dedicated to the 50th anniversary since the founding of the collective. (2017). Retrieved from <http://pidvolochyska-gromada.gov.ua/news/12-29-49-24-05-2017/> [in Ukrainian].
6. Exemplary Children's Dance Ensemble "Pervotsvit" of Kopychinets TsKiD. (2010). Retrieved from <http://irp.te.ua/lr-93/> [in Ukrainian].
7. Exemplary choreographic team "Vodogray". (2009). Retrieved from <http://irp.te.ua/lr-27/> [in Ukrainian].
8. Horbunova, L. (Ed.). (2015). Information on the state of the choreographic genre in Ternopil region in 2015. Ternopil [in Ukrainian].
9. Konyk, A. (2015). The role of Yu. I. Hureiv in the development of children's folk-stage choreography in Podillya. Trach, Yu. & Pidlypska, A. (Eds.). April 17–18'15. Collection of materials Allukr. practical sciences. conf. "Dynamics of the development of higher choreographic education as a component of artistic culture of Ukraine (to the 45th anniversary of the establishment of the Choreography Department of the Kyiv National University of Culture and Arts)". Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, 87–90 [in Ukrainian].
10. Lymanska, O. (2017). Creativity of R.O. Galenko in the context of children's folk choreography of Slobozhanshchyna // Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2, 108–114 [in Ukrainian].

11. Luhovenko, T. (2012). Children's amateur collectives of folk dance in the context of development of choreographic culture of Ukraine in the XXth – beginning of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Famous choreographer Tatyana Shchutka died of Ternopil. (2015). Retrieved from <http://tgn.in.ua/2015/02/05/pomerla-vidoma-horeohraf-tetyana-schutka-z-ternopolya/> [in Ukrainian].
13. Pompa, O. (2012). Contribution of national minorities to the formation of choreographic culture of Zhytomyr region. Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies, 1, 22–26 [in Ukrainian].
14. Prolisok, People's Amateur Dance Ensemble of Podvolochysky District House of Culture. (2015) Retrieved from <http://irp.te.ua/2015-02-10-15-26-59/> [in Ukrainian].
15. Savchyn, L. (2014). Choreographic art in the cultural and educational space of Ukraine. Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies, Is. 14, 296–303 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 78.087.68(477.44) "192"

Сізова Нінель Степанівна

викладач кафедри вокально-хорової підготовки,
теорії та методики музичної освіти
Вінницького педагогічного університету
ім. М. Коцюбинського
sizova1980@ukr.net

ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ВІННИЧЧИНИ: перша третина XX століття

Мета роботи. У статті досліджено специфіку діяльності хорових колективів Вінниччини початку XX століття. Визначено роль місцевих осередків товариства "Просвіта" у процесі становлення хорових колективів. Охарактеризовано особливості творчої діяльності робітничих хорів та єврейських хорових колективів. Окремо розглянуто процес реорганізації українського та єврейського хору у вінницьку окружну капелу ім. М.Д. Леонтовича, особливості її репетиційної роботи, підбору репертуару та концертної діяльності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного підходу і системного методу, завдяки яким можна виявити особливості розвитку хорового мистецтва Вінниччини як підсистеми культурної системи регіону та України загалом. Культурологічний підхід дає змогу також проаналізувати особливості професіоналізації хорового мистецтва краю у контексті загальної культурної ситуації першої третини XX століття. **Наукова новизна** полягає в оприлюдненні матеріалів з архівних фондів, які дають можливість відтворити специфіку хорового життя Вінниччини. Зокрема, наведено нові факти з діяльності хорових колективів, висвітлено творчу роботу пролетарського хору ім. І. М. Кедріна, єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського. **Висновки.** Різномічне дослідження діяльності хорових колективів Вінниччини першої третини XX століття, їх орієнтації на певну аудиторію, аналіз їх репертуару дозволяє усвідомити специфіку процесу професіоналізації хорового мистецтва краю як складової самобутнього образу регіональної музичної культури.

Ключові слова: хорова культура Вінниччини, хоровий колектив, концертна діяльність, хоровий спів, "Просвіта", єврейський хор, капела ім. М. Д. Леонтовича.

Сизова Нинель Степановна, преподаватель кафедры вокально-хоровой подготовки, теории и методики музыкального образования Винницкого педагогического университета им. М. Коцюбинского

Деятельность хоровых коллективов Винницкой области первой трети XX века

Цель исследования. В статье исследована специфика деятельности хоровых коллективов Винницкой области начала XX века. Определена роль местных ячеек общества "Просвита" в процессе становления хоровых коллективов. Охарактеризованы особенности творческой деятельности рабочих хорів и еврейских хоровых коллективов. Отдельно рассмотрен процесс реорганизации украинского и еврейского хора в Винницкую окружную капеллу им. Н. Д. Леонтовича, особенности ее репетиционной работы, подбор репертуара и концертной деятельности. **Методология** исследования заключается в применении культурологического подхода и системного метода, благодаря чему можно раскрыть особенности развития хорового искусства Винницкой области как подсистемы культурной системы региона и Украины в целом. Культурологический подход позволяет также проанализировать особенности профессионализации хорового искусства края в контексте общей культурной ситуации первой трети XX века. **Научная новизна** заключается в обнародовании материалов из архивных фондов, которые позволяют воспроизвести специфику хоровой жизни Винницкой области. В частности приведены новые факты из деятельности хоровых коллективов, освещена творческая работа пролетарского хора им. И. М. Кедрина, еврейского хора под руководством Д. М. Писаревського. **Выводы.** Разностороннее исследование деятельности хоровых коллективов Винницкой области первой трети XX века, их ориентации на

11. Luhovenko, T. (2012). Children's amateur collectives of folk dance in the context of development of choreographic culture of Ukraine in the XXth – beginning of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Famous choreographer Tatyana Shchutka died of Ternopil. (2015). Retrieved from <http://tgn.in.ua/2015/02/05/pomerla-vidoma-horeohraf-tetyana-schutka-z-ternopolya/> [in Ukrainian].
13. Pompa, O. (2012). Contribution of national minorities to the formation of choreographic culture of Zhytomyr region. Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies, 1, 22–26 [in Ukrainian].
14. Prolisok, People's Amateur Dance Ensemble of Podvolochysky District House of Culture. (2015) Retrieved from <http://irp.te.ua/2015-02-10-15-26-59/> [in Ukrainian].
15. Savchyn, L. (2014). Choreographic art in the cultural and educational space of Ukraine. Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies, Is. 14, 296–303 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 78.087.68(477.44) "192"

Сізова Нінель Степанівна

викладач кафедри вокально-хорової підготовки,
теорії та методики музичної освіти
Вінницького педагогічного університету
ім. М. Коцюбинського
sizova1980@ukr.net

ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ВІННИЧЧИНИ: перша третина XX століття

Мета роботи. У статті досліджено специфіку діяльності хорових колективів Вінниччини початку XX століття. Визначено роль місцевих осередків товариства "Просвіта" у процесі становлення хорових колективів. Охарактеризовано особливості творчої діяльності робітничих хорів та єврейських хорових колективів. Окремо розглянуто процес реорганізації українського та єврейського хору у вінницьку окружну капелу ім. М.Д. Леонтовича, особливості її репетиційної роботи, підбору репертуару та концертної діяльності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного підходу і системного методу, завдяки яким можна виявити особливості розвитку хорового мистецтва Вінниччини як підсистеми культурної системи регіону та України загалом. Культурологічний підхід дає змогу також проаналізувати особливості професіоналізації хорового мистецтва краю у контексті загальної культурної ситуації першої третини XX століття. **Наукова новизна** полягає в оприлюдненні матеріалів з архівних фондів, які дають можливість відтворити специфіку хорового життя Вінниччини. Зокрема, наведено нові факти з діяльності хорових колективів, висвітлено творчу роботу пролетарського хору ім. І. М. Кедріна, єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського. **Висновки.** Різномічне дослідження діяльності хорових колективів Вінниччини першої третини XX століття, їх орієнтації на певну аудиторію, аналіз їх репертуару дозволяє усвідомити специфіку процесу професіоналізації хорового мистецтва краю як складової самобутнього образу регіональної музичної культури.

Ключові слова: хорова культура Вінниччини, хоровий колектив, концертна діяльність, хоровий спів, "Просвіта", єврейський хор, капела ім. М. Д. Леонтовича.

Сизова Нинель Степановна, преподаватель кафедры вокально-хоровой подготовки, теории и методики музыкального образования Винницкого педагогического университета им. М. Коцюбинского

Деятельность хоровых коллективов Винницкой области первой трети XX века

Цель исследования. В статье исследована специфика деятельности хоровых коллективов Винницкой области начала XX века. Определена роль местных ячеек общества "Просвита" в процессе становления хоровых коллективов. Охарактеризованы особенности творческой деятельности рабочих хорів и еврейских хоровых коллективов. Отдельно рассмотрен процесс реорганизации украинского и еврейского хора в Винницкую окружную капеллу им. Н. Д. Леонтовича, особенности ее репетиционной работы, подбор репертуара и концертной деятельности. **Методология** исследования заключается в применении культурологического подхода и системного метода, благодаря чему можно раскрыть особенности развития хорового искусства Винницкой области как подсистемы культурной системы региона и Украины в целом. Культурологический подход позволяет также проанализировать особенности профессионализации хорового искусства края в контексте общей культурной ситуации первой трети XX века. **Научная новизна** заключается в обнародовании материалов из архивных фондов, которые позволяют воспроизвести специфику хоровой жизни Винницкой области. В частности приведены новые факты из деятельности хоровых коллективов, освещена творческая работа пролетарского хора им. И. М. Кедрина, еврейского хора под руководством Д. М. Писаревського. **Выводы.** Разностороннее исследование деятельности хоровых коллективов Винницкой области первой трети XX века, их ориентации на

определенную аудиторию, анализ их репертуара позволяет осознать специфику процесса профессионализации хорового искусства края как составляющей самобытного образа региональной музыкальной культуры.

Ключевые слова: хоровая культура Винницкой области, хоровой коллектив, концертная деятельность, хоровое пение, "Провсита", еврейский хор, капелла им. Н. Д. Леонтовича.

Sizova Ninel, Lecturer of the Vocal and Choral Preparation Department, theory and methods of musical education in Vinnitsa pedagogical university named after M. Kozubinsky

Activities of choir collectives in the Vinnitsa region of the first three of the XX century

The purpose of the article. The article explores the specifics of the activity of choir collectives of Vinnytsia region at the beginning of the 20th century. The role of local centres of the Prosvita Society in the process of formation of choral ensembles has been determined. Characterized by the peculiarities of the creative activity of workers' choirs and Jewish choir groups. Separately, the process of reorganisation of the Ukrainian and Jewish choir in the Vinnytsia district chapel named after them is considered. M. D. Leontovich, features of her rehearsal work, selection of repertoire and concert activity. The **methodology** of the study is to apply the cultural approach and the systemic method. It is possible to identify features of the development of choral art in the Vinnytsia region as a subsystem of the cultural system of the area and Ukraine in general. The artistic approach also allows analysing the features of the professionalisation of the regional choral art in the context of the general cultural situation of the first third of the twentieth century. **Scientific novelty** is the publication of materials from archival funds, which allow recreating the specifics of the choral life of Vinnytsia region. Also, new facts about the activities of choir collectives are presented. The creative work of the proletarian choir named after them I. M. Kedrin, a Jewish choir headed by D. M. Pisarevsky is highlighted. **Conclusions.** A diverse study of the activities of the choir collectives of the Vinnytsia region of the first third of the twentieth century, their orientation towards a particular audience, analysis of their repertoire allows us to realize the specifics of the process of professionalization of the choral art of the region as a component of the original image of the regional musical culture.

Key words: the choral culture of Vinnytsia region, choral group, concert activity, choral singing, "Prosvita", Jewish choir, chapel of them. M. D. Leontovich.

Постановка проблеми. Провідні принципи хорового мистецтва Вінниччини першої третини ХХ століття формувалися на основі діяльності новостворених хорових колективів, серед яких найбільш малодослідженою є їх концертна діяльність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження діяльності хорових колективів створює повну картину музичного життя певного регіону. Саме тому науковці присвячують цій темі свої праці [1, 2, 10]. Окремі аспекти роботи окружної капели ім. М. Леонтовича висвітлені у праці Л. Семенко [11], творчість єврейського та пролетарського хорів являється найменш дослідженою.

З огляду на малодосліджену діяльність хорових колективів Вінниччини першої третини ХХ століття актуалізується вибір теми дослідження.

Мета дослідження. Спираючись на матеріали, що містяться у Державному архіві Вінницької області, автор статті ставить за мету систематизувати діяльність хорових колективів Вінниччини та визначити їх місце у культурному житті міста та області.

Виклад основного матеріалу. Перші хорові колективи на Вінниччині розпочали свою діяльність у межах функціонування осередків "Провіти". Такі хори діяли при районних "Провітах" у селах Заливащенці, Сальник, Лисіїв, Гавришівка, Гуменне, містечку Гнівань. Всі ці населені пункти знаходилися недалеко від Вінниці. У самому місті з 1920 року також працював драматично-співочий гурток у складі 31 чоловіка, який протягом 1921 року дав три концерти, 63 вистави та організував п'ять вечірок [9, арк.15-23].

Наприкінці серпня 1919 року, після визволення міста від більшовиків, у газеті "Шлях" було розміщено оголошення про відновлення діяльності хору при товаристві "Провіта" [12]. З випусків цієї ж самої газети товариства можна припустити, що цей хор було розігнано більшовиками після концерту пам'яті Т.Шевченка у березні 1919 року. Надалі у газетних публікаціях цей колектив називають національним хором. "В українському національному хорі почалася активна робота по відновленню і поширенню його діяльності. Позаяк справа хору має громадсько-національне значення, то до участі у ньому запрошено місцеві громадські інституції" [14]. Перший виступ відновлено колективу відбувся у клубі "Рідна хата" вже 5 жовтня цього ж року [15].

На шпальтах газети "Шлях" у вересні 1919 року містяться також оголошення від Місцевого літературно-артистичного товариства про набір і до Оперного хору [13].

У 1921 році у Вінниці функціонували дві театральні трупи – російська та українська. Архівні документи свідчать, що українська трупа ставила й музичні вистави, для чого при ній працював хор у кількості двадцяти чоловік, дев'яти солістів і хормейстера, обов'язки якого виконував Блюмін [4, арк.4-5]. Протягом 1923-1924 років у Вінниці активну концертну діяльність проводили Російсько-український пролетарський хор під керівництвом І. М. Кедріна і Єврейський хор під керівництвом Д. М. Писаревського [3]. До складу пролетарського хору входило двадцять чотири хористи – вісім

сопрано, два альти, сім тенорів, сім басів. Зі звіту за 1923 рік можна скласти уявлення про соціальну картину, вікові особливості і національний склад колективу. Так, переважаючи більшість складали члени хору віком від сімнадцяти до двадцяти чотирьох років. Самому Івану Миколайовичу Кедріну на той час було п'ятдесят років. Національний склад колективу виглядав наступним чином: українців – дев'ять осіб, росіян – десять, євреїв – три особи, один поляк та один латиш [5].

У звіті про роботу Пролетарського хору йдеться про низку концертів протягом січня-березня 1924 року. Зокрема, у січні концерти відбулися у військовому шпиталі, 98-му Дивізіоні Державного Політичного Управління, у селах Мізківські Хутори і Медвежі Вушка. У лютому 1924 року хор знову брав участь у концертах у військовому шпиталі і 98-му Дивізіоні, а також у місцевому театрі. У березні Пролетарський хор здійснив низку виступів з нагоди святкування Міжнародного жіночого дня 8 березня. Також колектив брав участь у постановці вистав "Запорожець за Дунаєм" і "Пісня горя" за п'єсою В. Крилова. Протягом квітня концерти хору відбулися у Міліцейському клубі, Центральному робочому клубі при Народному домі, Першому кінному корпусі та Артилерійському клубі. Виступав колектив і перед мешканцями села Стрижавка. Окрім того, хор здійснив багато виступів перед військовими і цивільними з нагоди святкування Першого травня. Загалом, протягом січня-травня 1924 лише у клубах та красноармійських частинах відбулося тридцять безкоштовних концертів Російсько-українського пролетарського хору.

Репертуар Російсько-українського пролетарського хору складався з двох так званих відділень – революційного і характерного. До першого входили революційні пісні, зокрема "Інтернаціонал", "Комуністична Марсельєза" на вірші Д. Бідного, "Шалійте, шалійте, скажені кати", марш "Вперед заре на зустріч", "Смело вперед, коммунары", "Мы кузнецы" та інші. До революційного репертуару входили і пісні на музику самого керівника хору І. Кедріна – тюремна пісня "Скутий ланцюгами" на вірші Сворського, "Тихі могили" на вірші Райніса, "Привіт іноземного пролетаріату вільній радянській Росії", "Привіт Жовтню". До революційних пісень було віднесено також "Заповіт" на вірші Т. Шевченка в обробці К. Стеценка. Цікавим є той факт, що, окрім виконання пісень, у репертуарі хору були сольна і хорова мелодекламація та декламація віршів революційної тематики.

Характерне відділення у репертуарі Російсько-українського пролетарського хору складали українські, польські, російські та хорватські народні пісні. З українських пісень хор виконував "Ой, ти, місяцю, зоре", "Ой, під горою" та "Гандзю" в обробці М. Лисенка, "Стелися, барвінку" в обробці Г. Давидовського, популярні народні пісні "Ой, із-за гори", "Веснянку" в обробці К. Стеценка, "Віють вітри" та "Зозуля" в обробці П. Ніщинського, "Ой у полі річенька" та інші. До блоку російських пісень входили "Ой во поле липенька" в обробці М. Римського-Корсакова, "Во лузях", пісня каторжан "Ах ты доля". В репертуарі хору були польська народна пісня "Зелений луг" та хорватська народна пісня "Сумрак ночі" в обробці О. Архангельського. Окремо слід сказати про виконання твору оперного репертуару – хору поселенців з опери Дж. Россіні "Карл Сміливий". Під час концертів хоровий спів також чергувався з декламацією віршів та оповідань.

Окрему галузь концертного репертуару Російсько-українського пролетарського хору утворили постановки українських опер "Наталка Полтавка" І. Котляревського та "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, п'єс "Скарб" А. Кирєєва-Гатчинського і "Пісня горя" В. Крилова, а також драматичних етюдів "В мансардах" і "Червоний генерал".

З газетних публікацій та архівних матеріалів дізнаємося і про функціонування у Вінниці єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського. У різних справах фігурують дві назви – єврейський хор імені М. Вінчевського та єврейський хор імені І. Л. Переца. У зв'язку з тим, що в обох названих колективах в якості керівника фігурує одна особа – Д. Писаревський, – автор статті схильний припускати, що існував один єврейський хор, в назві якого відбулися зміни. До складу єврейського хору входило тридцять два артисти та хормейстер, зокрема дев'ять сопрано, дев'ять альтів, шість тенорів, шість баритонів, два баси. Всі члени колективу були єврейського походження віком від п'ятнадцяти до двадцяти восьми років. Найстаршим, як і в пролетарському хорі був його керівник – Дмитру Писарському було тридцять вісім років. Переважаючи кількість артистів складали учні та дрібні ремісники. До репертуару колективу входили революційні та єврейські і пісні. Д. Писаревський виступив автором віршів до пісень "Свадебное платье", "В маленькой избушке", "Три модистки", "Бой под городом" [5, арк.96].

У Статуті Єврейського хору від 2 лютого 1924 року визначено, що головною метою колективу є "ознайомлення широких пролетарських мас з єврейською світською музикою", "підйом музичного рівня поміж єврейських робітничих мас і напрацювання у ньому слуху і смаку до музичних красот", "напрацювання серед трудящих правильного відношення до музичних творів" [5, арк.124]. Реалізуючи поставлену мету, хор поставив собі завданнями вивчення єврейської народної і художньої пісні. У

поле зору колективу потрапляють також і неєврейські пісні, проте у перекладі єврейською мовою. Про свою діяльність і вибір репертуару хор повинен був звітувати відповідним радянським органам.

Цікавим є зафіксований у Статуті факт необхідності складання вступного екзамену художній раді для участі у хорі. Художню раду складали хормейстер і два члени колективу, в обов'язки яких також входили добір репертуару і забезпечення хористів нотною літературою. Колектив мав штатних учасників, які отримували платню, і нештатних, що працювали на добровільних засадах.

Доповідь про роботу хору протягом квітня-червня 1924 року засвідчує, що репетиції колективу проходили чотири рази на тиждень. За звітний період колектив здійснив сімнадцять концертних виступів, з яких одинадцять були безкоштовними. Було зазначено, що на початку липня 1924 року хор приступив до вивчення творів М. Леонтовича. Проте у доповіді зазначається погана музична підготовка багатьох хористів, яка потребує додаткового навчання. Хормейстер зауважує необхідність проведення занять з теорії музики, постановки голосу, нотної грамоти, історії мистецтва та єврейської літератури. Такий перелік свідчить про системний підхід Д. Писарського до підготовки хористів. Колектив також мав гостру потребу у приміщенні для репетицій, нотному папері і матеріальних засобів для господарських справ [5, арк.129].

Проте вже у середині 1920-х років "совєти" все жорсткіше починають контролювати діяльність усіх хорових колективів. Так, у Резолюції по доповіді про стан художньої роботи в місті і на селі вказується про необхідність розробки низки директив для налагодження роботи співочих і музичних гуртків з метою заохочення до участі у них молоді та "очищення худгуртківців від різного "церковного" елементу" [7, арк. 31]. При всіх художніх колективах організовувались художні ради, які, за допомогою вищих органів, контролювали ідеологічну доцільність репертуару. При Окружній інспектурі Народної освіти Вінницького округу також було створено Репертуарний комітет. Українській та єврейській капелі було наказано поживавити концертну діяльність на селі і на підприємствах з ідеологічно вивіреним репертуаром. З'являється специфічний термін "ухил в професіоналізм", яким позначали вид діяльності таких колективів, які не давали достатню кількість агітаційних, просвітницьких, благодійних концертів, але в їх виступах переважали "масові платні постановки" [7, арк.86]. Влада вважала за необхідне боротися з цим явищем.

4-го березня 1928 року управлінням Вінницької окружної народної освіти було скликано Загальні збори Української (у багатьох документах вона має назву Капели імені М. Леонтовича) та Єврейської капел, на яких було розглянуто стан роботи у цих колективах та представлено план реорганізації капел. Українську капелу було звинувачено у нецільовому використанні коштів, а стосовно Єврейської капели було зазначено гострий брак коштів на її утримання. Тому, згідно Директиви про округові капели, було прийнято рішення про об'єднання цих колективів в єдину капелу зі збереженням у ній українського та єврейського відділів [7, арк.40]. Скоріше за все, процес злиття двох колективів тривав досить довго, оскільки і в документах наступних років ще зустрічаємо відомості про концерти як Української, так і Єврейської капели окремо. Так, 17 березня 1928 року було зафіксовано у звіті погіршення роботи обох капел. Окрім того, вказувалося на недоліки у пропагандистській роботі, адже в обох колективах "продовжують перебувати особи, що співають одноразово в синагозі та церкві" [7, арк. 171]. В архівній справі, де йдеться про об'єднання капел, знаходиться також й оголошення до співаків про набір до реорганізованого колективу, де сказано: "Вінницька капела ім. Леонтовича та капела ім. Вінчевського Політосвітою реорганізовані в Окружну капелу з двома відділами – українським та єврейським. Зараз проводиться поповнення капели. Вакансії мають у всіх партіях. При капелі засновується також студія, де буде провадиться навчання нотній грамоті та вправи голосу" [7, арк. 382]. Округову капелу було названо іменем М. Д. Леонтовича. У записці Окружного інспектора народної освіти до завідувачів усіх професійних і трудових шкіл від 22 березня 1928 року зазначається, що 25 березня в театрі ім. Леніна буде влаштовано "невеликий концерт Окружною Капелою ім. Леонтовича. Сповідуючи про зазначене, Окрінспектура Народної Освіти пропонує вжити заходів, щодо оголошення про це серед учительства, а також по можливості серед учнів" [6, арк.27].

Матеріальне становище капели було досить нестабільним, бракувало власного приміщення та інструменту, що значно гальмувало її розвиток. Проте сама капела, у міру своїх можливостей, займалася благодійною діяльністю. Так, вже у 1928 році колектив долучився до збору коштів на встановлення пам'ятника М. Коцюбинському у Вінниці. Зокрема, капела здійснила низку концертів у робітничих клубах, половину прибутку з яких було перераховано на виготовлення пам'ятника українському письменникові-вінничанинові [6, арк.81]. На цих концертах капела виступала з новим репертуаром. Цього ж року концертом у театрі капела прозвитувала про рік своєї діяльності в реорганізованому вигляді.

Водночас архівні документи зберігають свідчення про діяльність Єврейської капели протягом 1928 року, яка станом на початок 1929 року вже була відділом Округової капели. У звіті про роботу

цієї капели вказується, що колектив у кількості двадцять одної особи утримувався за рахунок політ-просвіти. Репетиції проводилися тричі на тиждень, а репертуар охоплював понад сто пісень, поміж яких половина була залучена протягом звітного року [8, арк.6]. Протягом року було здійснено 52 концерти у Вінниці, 15 з яких були платними. Лише двічі хор виїжджав за межі міста з концертами у Жмеринку і Вороновицю.

Наукова новизна полягає у наведенні нових історичних фактів діяльності хорових колективів, висвітленню творчої роботи пролетарського хору ім. І. М. Кедріна, єврейського хору під керівництвом Д. М. Писаревського, визначенні особливостей підбору концертного репертуару та основ репетиційної роботи, що були отримані в результаті дослідження, спираючись на матеріали Державного архіву Вінницької області.

Висновки. Підсумовуючи огляд діяльності хорових колективів Вінниччини першої третини ХХ століття, можна хронологічно систематизувати результати їх діяльності. Так, у травні-червні 1919 року розпочався набір до народного та дитячого хорів, а у серпні – до оперного хору при місцевому літературно-артистичному товаристві. Наприкінці серпня цього року відновлюється діяльність хору при товаристві "Просвіта", який згодом почали іменувати національним.

У 1922-1924 роках у місті та поза його межами постійно відбувалися концерти дитячого хору, пролетарського хору під керівництвом І. М. Кедріна, єврейського хору. Об'єднання Української та Єврейської капел в один колектив у 1928 році автор статті схильний пов'язувати з початком згортання процесу українізації, що стане першим кроком до репресій стосовно діячів хорової мистецтва на Вінниччині й в Україні загалом. Загалом діяльність хорових колективів Вінниччини першої третини ХХ століття віддзеркалює як перебіг основних загальнонаціональних культурних процесів, так і специфіку розвитку музичного життя краю як поліетнічного культурного простору. На перетині різних культурних традицій, аматорського й професійного музикування і здійснювалася професіоналізація хорового мистецтва на теренах Вінниччини.

Література

1. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: дис.. докт.. мист-ва 26.00.01 – Теорія та історія культури/ І.Л. Бермес; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Дрогобич, 2014. – 435 с.
2. Волошина Т.К. Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (ХІХ – початок ХХ ст.): автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03/ Т.К. Волошина; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2010. – 20 с.
3. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р – 254. Оп.1. Спр. 600.
4. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р.254. Оп.1 Спр.632.
5. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р-254. Оп.1. Спр.645.
6. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р-256. Оп.1. Спр. 645.
7. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р – 256. Оп.1. Спр. 708.
8. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р – 256. Оп.1. Спр.202.
9. Матеріали Державного архіву Вінницької області. Р-965. Оп.5. Спр. 250.
10. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Л.В. Мороз; Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2003. – 180 с.
11. Семенко Л.І Їх поєднала пісня Леонтовича ... (Нариси з історії музичного життя в Україні 1910-1930-х років) / Лариса Семенко. – Вінниця: ПП "Едельвейс і К", 2007.-272 с.
12. Хроніка // Шлях. – 1919. – №9. – 26 серпня.
13. Хроніка // Шлях. – 1919. – №23. – 13 вересня.
14. Хроніка // Шлях. – 1919. – №30. – 20 вересня.
15. Хроніка // Шлях. – 1919. – №44. – 12 жовтня.

References

1. Bermes, I. L. (2014). Ukrainian choral movement in the context of socio-cultural processes of the XIX – early XXI century. Doctor's thesis. Drohobych [in Ukrainian].
2. Voloshy'na, T. K. (2010). Musical space of Jewish towns of the East European region (XIX – early XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].
3. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R – 254. Op.1. Spr. 600 [in Ukrainian].
4. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R.254. Op.1 Spr.632 [in Ukrainian].
5. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R-254. Op.1. Spr.645 [in Ukrainian].
6. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R-256. Op.1. Spr. 645 [in Ukrainian].
7. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R – 256. Op.1. Spr. 708 [in Ukrainian].
8. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R – 256. Op.1. Spr.202 [in Ukrainian].

9. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R-965. Op.5. Spr. 250 [in Ukrainian].
10. Moroz, L. V. (2003). Conductor-choir art of Galicia in the second half of the 19th – the first third of 20th century. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
11. Semenko, L. I. (2007). They were joined by Leontovich's song ... (Essays on the history of musical life in Ukraine in the 1910-1930 years). Vinnitsa: "Edelvejs and K" [in Ukrainian].
12. Chronicle (1919). Shliakh, 9 [in Ukrainian].
13. Chronicle (1919). Shliakh, 23 [in Ukrainian].
14. Chronicle (1919). Shliakh, 30 [in Ukrainian].
15. Chronicle (1919). Shliakh, 44 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.02.2018 р.

УДК 792.8:7.035.93

Хоцяновська Людмила Францівна
доцент кафедри народної та класичної
хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв

ХОРЕОГРАФІЧНІ ПРОЯВИ У КУЛЬТУРІ МЕТАМОДЕРНУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – дослідити розвиток хореографічного мистецтва в умовах епохи метамодерну, аналізуючи характерні жанри, рушійні сили і тенденції розвитку хореографії цього періоду. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні мистецтвознавчого, порівняльного, історичного і логічних методів. **Новизна дослідження**: вперше доведено, що глибинною культурно-філософською основою розвитку хореографічного мистецтва є зміна картезіанської парадигми і уявлень про людську тілесність у її співвідношенні із духом та свідомістю. **Висновки**. Автор доходить висновку, що відбувається проникнення хореографії і її поєднання із низкою життєвих практик, зокрема зі спортом, фізичною культурою та пов'язаними видами активності. У хореографії метамодерну однією із найхарактерніших рис є її медіатизація, коли танець стає жанром і художнім засобом медіакультури.

Ключові слова: метамодерн, хореографія, медіатизація, інтерактивні жанри, мережеве суспільство.

Хоцяновская Людмила Францевна, доцент кафедры народной и классической хореографии Киевский национальный университет культуры и искусств

Хореографические проявления в культуре метамодерна в начале ХХІ века

Главная цель исследования – исследовать развитие хореографического искусства в условиях эпохи метамодерна, анализируя характерные жанры, движущие силы и тенденции развития хореографии метамодерна. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, сравнительного, исторического и логического методов. **Новизна исследования**: впервые доказано, что глубинной культурно-философской основой развития хореографического искусства является изменение картезианской парадигмы и представлений о человеческой телесности в ее соотношении с духом и сознанием. **Выводы**. Автор приходит к выводу, что происходит проникновение хореографии и ее сочетание с рядом жизненных практик, в том числе со спортом, физической культурой и связанными видами активности. В хореографии метамодерна одной из наиболее характерных рис является ее медиатизация, когда танец становится жанром и художественным средством медиакультуры.

Ключевые слова: метамодерн, хореография, медиатизация, интерактивные жанры, сетевое общество.

Khotsianovska Liudmyla, Associate Professor, Department of the National and Classical Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts

The choreographic manifestations in the metamodern culture in the early XXI century

The purpose of the article is to represent a development of choreographic art in the context of the so-called metamodern era. We analyze the specific genres, motive forces and tendencies of the metamodern choreography in the context of the development of modern philosophy, culture, and society. **Methodology**. The methodology of research consists in application of art-criticism, comparative, historical and logical methods. The **scientific novelty** of research development of choreographic art in the context of the metamodern culture, and to bring the definition of its characteristic tendencies and genres considering the cultural and philosophical trends and foundations that determine them. **Conclusions**. The author concludes that we can observe a penetration of choreography and its combination with some life practices, in particular sports, physical culture and related types of activity. In the choreography of metamodern one of the most discernible features is its mediation, or mediatization, namely, when dance becomes a genre and artistic means of media culture.

Key words: metamodern, choreography, mediatization, interactive genres, network society.

9. Proceedings of the State Archives of Vinnytsia region. R-965. Op.5. Spr. 250 [in Ukrainian].
10. Moroz, L. V. (2003). Conductor-choir art of Galicia in the second half of the 19th – the first third of 20th century. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
11. Semenko, L. I. (2007). They were joined by Leontovich's song ... (Essays on the history of musical life in Ukraine in the 1910-1930 years). Vinnitsa: "Edelvejs and K" [in Ukrainian].
12. Chronicle (1919). Shliakh, 9 [in Ukrainian].
13. Chronicle (1919). Shliakh, 23 [in Ukrainian].
14. Chronicle (1919). Shliakh, 30 [in Ukrainian].
15. Chronicle (1919). Shliakh, 44 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.02.2018 р.

УДК 792.8:7.035.93

Хоцяновська Людмила Францівна
доцент кафедри народної та класичної
хореографії Київського національного
університету культури і мистецтв

ХОРЕОГРАФІЧНІ ПРОЯВИ У КУЛЬТУРІ МЕТАМОДЕРНУ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – дослідити розвиток хореографічного мистецтва в умовах епохи метамодерну, аналізуючи характерні жанри, рушійні сили і тенденції розвитку хореографії цього періоду. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні мистецтвознавчого, порівняльного, історичного і логічних методів. **Новизна дослідження**: вперше доведено, що глибинною культурно-філософською основою розвитку хореографічного мистецтва є зміна картезіанської парадигми і уявлень про людську тілесність у її співвідношенні із духом та свідомістю. **Висновки**. Автор доходить висновку, що відбувається проникнення хореографії і її поєднання із низкою життєвих практик, зокрема зі спортом, фізичною культурою та пов'язаними видами активності. У хореографії метамодерну однією із найхарактерніших рис є її медіатизація, коли танець стає жанром і художнім засобом медіакультури.

Ключові слова: метамодерн, хореографія, медіатизація, інтерактивні жанри, мережеве суспільство.

Хоцяновская Людмила Францевна, доцент кафедры народной и классической хореографии Киевский национальный университет культуры и искусств

Хореографические проявления в культуре метамодерна в начале ХХІ века

Главная цель исследования – исследовать развитие хореографического искусства в условиях эпохи метамодерна, анализируя характерные жанры, движущие силы и тенденции развития хореографии метамодерна. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, сравнительного, исторического и логического методов. **Новизна исследования**: впервые доказано, что глубинной культурно-философской основой развития хореографического искусства является изменение картезианской парадигмы и представлений о человеческой телесности в ее соотношении с духом и сознанием. **Выводы**. Автор приходит к выводу, что происходит проникновение хореографии и ее сочетание с рядом жизненных практик, в том числе со спортом, физической культурой и связанными видами активности. В хореографии метамодерна одной из наиболее характерных рис является ее медиатизация, когда танец становится жанром и художественным средством медиакультуры.

Ключевые слова: метамодерн, хореография, медиатизация, интерактивные жанры, сетевое общество.

Khotsianovska Liudmyla, Associate Professor, Department of the National and Classical Choreography, Kyiv National University of Culture and Arts

The choreographic manifestations in the metamodern culture in the early XXI century

The purpose of the article is to represent a development of choreographic art in the context of the so-called metamodern era. We analyze the specific genres, motive forces and tendencies of the metamodern choreography in the context of the development of modern philosophy, culture, and society. **Methodology**. The methodology of research consists in application of art-criticism, comparative, historical and logical methods. The **scientific novelty** of research development of choreographic art in the context of the metamodern culture, and to bring the definition of its characteristic tendencies and genres considering the cultural and philosophical trends and foundations that determine them. **Conclusions**. The author concludes that we can observe a penetration of choreography and its combination with some life practices, in particular sports, physical culture and related types of activity. In the choreography of metamodern one of the most discernible features is its mediation, or mediatization, namely, when dance becomes a genre and artistic means of media culture.

Key words: metamodern, choreography, mediatization, interactive genres, network society.

Постановка проблеми. Напрями розвитку сучасної хореографії тісно перекликаються із тенденціями суспільних і культурних змін XIX – поч. XXI ст. До таких належить виникнення так званого масового суспільства із характерним для нього демократизмом, який пронизує усі культурні феномени. Сама поява нових, близьких до сучасних, видів хореографії відбувалася під знаком "бунту" проти класичної хореографії, балету, із його суворими академічними формами та вираженою спрямованістю на задоволення культурних запитів аристократії. Вже хореографія модерну відзначалася низкою промовистих рис: вона апелювала до масового суспільного попиту; вона спиралася на новий естетичний ідеал, пов'язаний із культом здоров'я та фізичної досконалості людини [9, 8; 10, 28-29]. У цьому сенсі вона була менш абстрактно-ідеалістичною і символічною ніж класичний балет, але у той же час повторювала ідею, яка лежала у основі абстрактного мистецтва, спрямовуючись на вияв засобами хореографії індивідуальних переживань артиста. Відмова від класичного канону надала простір для творчих експериментів, що вело утворення досить широкого спектру течій і напрямів, а також художнього переосмислення класичних жанрів [1, 18].

Трансформація хореографічного мистецтва у епоху метамодерну являє інтерес із точки зору розвитку тенденцій, які були привнесені у хореографію зміною епох. У тенденціях розвитку хореографічного мистецтва, а також у тенденціях розвитку суспільної і культурної сфери у цілому, можна побачити певне перегукування, глибинні аналогії. Прискорення суспільної динаміки новітньої епохи відбивається у більш швидкій зміні хореографічних трендів, зростання інноваційності – у виникненні широкого кола не пов'язаних канонам жанрів; тоталітаризм і узгодженість індустріалізму – у квазі-"тоталітарних" хореографічних жанрах; демократизація і індивідуалізація постіндустріалізму – у зростаючій індивідуалізації хореографії постмодерну. Таким же чином у розвитку хореографії новітньої доби, яка охоплює періоди модерну, постмодерну та метамодерну, можна побачити певну аналогію зі зміною культурних епох, що супроводжувалася виробленням відповідної культурно-філософської і мистецької парадигми, на шталт тієї, яка відбувалася на зламі Середньовіччя та Нового часу, коли формувалося класичне мистецтво.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відбиток, розгляд і аналіз рис і візнь хореографії метамодерну можна побачити у численних працях філософів і теоретиків хореографічного мистецтва. Поняття метамодерну було запропоновано для сукупності новітніх тенденцій у розвитку філософії, естетики та культури, які є пов'язаними наступністю із постмодерном, але, водночас, є реакцією на нього. Термін "метамодерну" у його сучасному розмінні було запропоновано на рубежі 1990-х – 2000-х рр. у працях Л. Хатчон, М. Окедити, А. Фурлані. Метамодерністські тенденції у культурі спрямовані на відродження модерністського методу. У праці теоретиків культури Т. Верміулена, А. Гіббонса та Р. ван ден Аккера ситуація метамодерну дещо парадоксально визначається як повернення на типово модерністські позиції, але без відмови від постмодерного способу мислення [18, 12]. Класичні твори із історії та філософії сучасного танцю належать М. Аларкону, Дж. Андерсону, К. Новаку, Г. Шеффу та ін. Якнайширше вони аналізують розвиток таких класичних вже жанрів хореографічного мистецтва пост- та метамодерну як сучасний танець. Динамічний розвиток суспільства метамодерну і його новітніх культурно-філософських і художніх тенденцій творить широку і строкату літературу із теми, яка потребує осмислення і узагальнення відповідно до новітньої мистецької ситуації.

Отже, метою статті є аналіз розвитку хореографічного мистецтва в умовах культури метамодерну, визначення його характерних тенденцій і жанрів, розгляд культурно-філософських підвалин, які їх визначають.

Виклад основного матеріалу. Сучасний танець як один із провідних жанрів хореографії пост- і метамодерну є поєднанням класичних, модерних та джазових стилів. Щодо техніки, то він комбінує рухи ніг характерні для балету із характерними для танцю модерну наголосі на торсі із динамічною пластикою падінь та підйомів, переміщень по підлозі тощо [16, 87]. Основні ідеї жанру пов'язують із творчістю американського танцюриста та хореографа М. Канінгхема, який заснував Merce Cunningham Dance Company (MCDC), що діяла протягом 59 років, із 1953 по 2013 рр. М. Канінгхем працював у партнерстві із композитором та теоретиком музичного мистецтва Дж. Кейджем, піонером таких підходів як "невизначеність" у музичній композиції, використанні електроакустичних інструментів та ін. [11, 120]. Провідними ідеями каннінгхемської хореографії були: використання техніки балету у русі ніг, непередбачувані зміни у ритмі, швидкості та напрямках рухів танцюристів, спонтанні дії, "креативна свобода" хореографічних композицій, незалежність музики і танцю, самодостатність танцю і його незалежність від аналізу і апіорних рефлексій [12].

Із точки зору реалізовуваним сучасним танцем художніх засобів, він є поєднанням різноманітних технік та стилів. Зокрема, до них відносять: реліз (звільнення різних груп м'язів при використанні лише тих, які задіяні у танці), контактну імпровізацію (фізичний контакт як відправний пункт імпровізації), соматик (вплив свідомості на дії тіла) [6, 114]. Контактна імпровізація сама по

собі є соматичною технікою. Її основи були закладені у творчості Дж. Чорча та С. Пакстона. За своєю суттю – це колективна імпровізація, яка втягує багатьох танцюристів, як правило, двох, які разом "досліджують" рухи підтримуючи один одного, знаходячись у постійному контакті, переносючи центр уваги на точки взаємного контакту. Контактна імпровізація не передбачає наявності певних стандартизованих рухів або визначених ролей партнерів. Партнери можуть разом підніматися, підтримувати, падати або покладатися один на одного [13, 8-10].

Контактна імпровізація вийшла за межі власне сучасного танцю, ставши творчим методом хореографії пост- і метамодерну у цілому. Таким же чином вийшов за межі жанру і соматик. Розширенням цього методу є тенденція до злиття хореографії метамодерну із іншими видами фізичної активності і вироблення широкого спектру нових технік – техніки Алесандера, техніки Фельденкрайса, методу Пілатеса, танцювальної йоги та ін. Назагал їх метою є вироблення правильних рухів та розслаблення, поліпшення координації артиста, отримання потрібного психологічного настрою [6, 115].

Ідеї, покладені у основу культури метамодерну, не є розривом із попередньою епохою постмодерну. Метамодерн не заперечує постмодерн, але надає нового розуміння його провідним судженням і культурно-філософським підходам. У своїй основі постмодерн є мистецтвом невизначеності. Він заперечує чіткі установки модерну і піддає деконструкції його глибинні сенси і цінності. У цьому процесі самозаперечення культури відбувається відмова від амбіцій щодо володіння істиною. Постмодерн є критикою та усмішкою над модерністською парадигмою світу.

Метамодерн є спробою пошуку виходу із кола тотального скептицизму і заперечення. Метамодерн позиціонує себе як своєрідний культурно-філософський синтез, де спадщина модерну відновлюється, але вже на новому рівні його розуміння. Потужна, заперечуюча рефлексія постмодерну виявилася важкою сучасної культури. У самому підході до мистецтва останнього часу аналізу виявилося більше за естетичного почуття. У вияві метамодерністської культури мистецькі жанри виявляються оновленими. Мета-мистецтво рухається поза традиційною естетикою. Воно підкреслює усі ті мистецькі практики, які просякали природу мистецтва у її інтелектуальному виявленні. Подекуди це є асоційованим із постмодерністським деконструктивістським аналізом.

Не дивно, що для хореографії метамодерну є характерним дослідницька спрямованість, обумовлена взаємодією танцю із філософією рухів, що знаходиться у постійному розвитку, та комплексом знань про можливості людського тіла. Рухи тут є, перш за все, засобом вираження внутрішнього стану танцюриста та прислужуються для створення індивідуальної хореографічної лексики [5, 138-139]. Хореографія метамодерну може бути розглянута як форма так званого "жіночого письма", виразом фемінної природи і "жіночої суб'єктивності" сучасної культури. Метою "жіночого письма" є звільнення від чоловічої, фаллоцентричної мови доби модерну, яка тяжіє до загальної істини та логіки. Напроти, "жіноче письмо" спрямоване на децентралізацію та розмиття традиційних текстових значень [2, 325-326]. М. Аларкон відзначає формування нової тенденції у ставленні до танцю, на що впливають філософія життя та актуалізація усвідомлення тілесності. Саме вона призводить до виникнення нових танцювальних рухів і практик. На противагу парадигмі балету, ці практики засновуються на індивідуалізації самовиразу у рухах, на творенні природних принципів руху та на існування одухотвореного танцювального тіла. У цьому "подоланому дуалізмі" картезіанської філософії танець є розумовим партнером, оскільки тіло, "ми самі" є його безпосереднім матеріалом [8, 4].

У філософії метамодерну зазнає переосмислення сама роль танцю, як окремого виду мистецтва. На думку драматурга і діяча культури з Німеччини С. Трауб та дослідника культури Б. Вальдернфельса, хореографічне мистецтво у європейській культурі Нового часу було поміщено на більш низьке становище через домінуючу філософську парадигму картезіанства, де матерія є відокремленою від духу, а тіло від думки. Відповідно, танець не міг розглядатися як цілком самостійний вид мистецтва [15; 19]. У філософії метамодерну парадигма змінюється. Так, у рамках феноменологічного дискурсу розуміння мислення як чистої активності духу переходить до двоспрямованого руху, обміну між світом та активним сприйняттям суб'єкту. Відповідно, танець стає "способом мислення", самостійною формою знання щодо сенсорних ефектів усвідомлення. На прикладі танцю долається декартівський дуалізм [4, 18].

Відбиток цих тенденцій можна побачити у численних хореографічних творах сучасності. Наприклад, у спільній роботі Матильди Моньє із Жан-Люком Нансі у постановці "Алітерації" (2005 р.), художньому дуєті "Deuffert and Plischke" із філософом М. Стейнвенгом, хореографом У. Форсайта із філософом А. Ное та ін. [4, 17].

У хореографії метамодерну проблема "чоловічого" і "жіночого" ставиться напряму через виявлення гендерних стереотипів і експериментів із гендерними проявами. За висновком танцівниці та хореографа С. Левін, ідеологія квір-спільноти стала трендом для сучасного танцю, а бінарна опозиція маскуліне-фемінне є скоріше винятком із правил [3, 46]. У хореографії сучасного танцю не перший

план виходять численні гендерні модифікації і перверсії. Змішаний характер культурної парадигми метамодерну не виключає і звернення до традиційного розуміння "чоловічості" та "жіночості". Наприклад, це характерно для танцю-спектаклю бельгійсько-нідерландського хореографа А. Ван ден Брук *"Co(te)lette"* (2007). Спектакль побудовано як безкінечний цикл фаз зростання і спаду напруги, центральна частина кожної фази є інтенсивними конвульсивно-автоматичними рухами, які імітують коїтус. Маніпуляції із тілом виконавиць – кидання, волочіння – відповідають назві танцювальної постановки, яка апелює до слів "котлета" та імені письменниці С.-Г. Колетт, знакової постаті у французькій літературі модерну, темою творів якої була сама "жіноча суб'єктивність" [2, 327-328].

Відмітимо ще одну тенденцію хореографічного мистецтва метамодерну. Це є медіакультуризація танцю. Сучасна хореографія може розглядатися, перш за все, як феномен медіакультури. Різні танцювальні постановки і композиції стали невід'ємною частиною фільмів, музичних кліпів, реклами, модних показів і численних телевізійних шоу [7, 215]. У цій сфері комерційна хореографія зливається із масовим суспільством, створюючи складний простір взаємовпливів. У медіакультурі створюється особливе середовище, яке включає і поєднує візуальні, хореографічні елементи, які супроводжуються аудіо (музикальним або голосовим) рядом.

Створюється специфічне поєднання аудіовізуального ряду. На думку німецьких дослідників Г. Просса та К. Рата, "Слово відступає перед звуком, масовим виробництвом якого зайнята індустрія вільного часу. Слово відступає і перед зоровими образами, які створюються телебаченням та пресою" [14, 22]. Це судження було висловлено у епоху яка передувала метамодерну і стосувалося у більшій мірі сфери політики аніж культури. Із ним важко було б цілком погодитися. На нашу думку, зорові образи не заміщують, а доповнюють слово, виступаючи засобом його посилення та насичення додатковою інформацією, яка сприймається людиною за дещо іншими психологічними і фізіологічними механізмами сприйняття. Отже, хореографічна культура метамодерну робить сприйняття людини більш насиченим, наповненим образами.

Медіатизація танцю й використання танцювальних елементів у численних телевізійних і інтернет жанрах, зокрема, у рекламі, відеокліпах, тобто там, де можливим є використання технологій обробки зображення, сприяє широкому уведенню елементів віртуальності у хореографічні композиції. Танець стає одним із провідних елементів формування віртуальної реальності конкретного твору. Його характерними рисами стають ритм, динамічність, швидка зміна сцен і місць дії. У мистецтві відео кліпу танцюрист перетворює ритм аудіоряду на ритм танцювальних рухів, і його динаміка доповнюється змістом віртуальної реальності створюваної композиції [7, 216]. Як наслідок, пісенна творчість втрачає самостійність, музичне мистецтво, хореографія та образотворчість поєднуються у цілісну композицію, і музичний твір сприймається у цілісності зі своїм візуальним рядом, які разом утворюють художню композицію. Блискучого вираження ця тенденція набула вже у до-мережеву еру, у творчості низки поп-зірок 1980-х – 1990-х рр., таких як Майкл Джексон (*"Thriller"*, 1982, *"Remember the time"*, 1991), Madonna (*"Material Girl"*, 1984, *"La Isla Bonita"*, 1986), Біллі Джоел (*"Uptown Girl"*, 1983) та ін.

Кожна із цих композицій створювала свою реальність – Давнього Єгипту у *"Remember the time"*, Америки 1950-х у *"Uptown Girl"*, світу Мерелін Монро у *"Material Girl"*, та викликала широкий та глибокий спектр культурних аналогій і асоціацій. У творчості Майкла Джексона відео кліп став твором мистецтва, "родзинкою" якого стала саме хореографія. В кліпах *"Thriller"* та *"Bad"* (сленг. "Крутой", 1987 р.), Майкл Джексон створює неповторну і дуже характерну хореографію, яка стала об'єктом широкого копіювання і наслідування, справивши сильний вплив на розвиток хореографічного мистецтва постмодерну. У кліпі *"Thriller"* це були знамениті рухи ногами при ходьбі "назворот", у *"Smooth Criminal"* (1988 р.) – знаменитий "антигравітаційний нахил", у кліпі *"Bad"* – спонтанні торкання власних частин тіла. Цікаво, що відповідаючи на запитання Опри Уінфрі про природу цих рухів Джексон сказав, що вони виникли підсвідомо [17, 271]. Кліп *"Bad"* створювався за мотивами гостросоціальної події – загибелі від куль поліції афро-американського юнака, і Майкл Джексон втілював характерний образ. У перші десятиліття ХХІ ст. ці творчі методи набувають рис класичних підвалін.

Медіатизоване хореографічне мистецтво метамодерну також створює новітні жанри. Серед них можна назвали так звані "он-лайн батли", поява яких стала можливою завдяки поширенню електронних мереж і розвитку комунікативної культури мережевого спілкування. У них виявляється така характерна риса новітнього мистецтва як його інтерактивність [7, 215]. Сенса "он-лайн батлів" полягає у тому, що танцюристи роблять танцювальні постановки, розраховуючи, що вони будуть відзняті на відеокамеру, або веб-камеру, та розміщені у мережі Інтернет. Поява усе нових сервісів із розширеними можливостями інтерактивності (так звані технології Web 2.0) – YouTube, Instagram та ін., підвищує рівень інтерактивності подібних постановок. Вони можуть не лише коментуватися, але і

спостерігатися у режимі он-лайн, доповнюватися різними формами колективної участі. У такому випадку передбачається задіяння подвійної аудиторії – глядачів на місці події та інтернет-аудиторії.

Мережева культура метамодерну сприяє і демократизації хореографічного мистецтва. Поширення танцювальної культури, інформація про неї, спектр інформаційно досяжних жанрів стає максимально широким. Поширення набувають танцювальні медіа-шоу із непрофесійною участю, телеверсії яких стають інтернет-версіями та поширюються у мережі. Це "So You Think You Can Dance", "Kings of Dance" у Сполучених Штатах, та їх численні аналоги, зокрема, "Танцюють всі" та "Танці із зірками" в Україні. Такі шоу відзначаються характерним для метамодерну поєднанням жанрів і стилів хореографічного мистецтва різних епох та їх творчою переробкою відповідно до запитів і смаків сучасної аудиторії.

Таким чином, як ми можемо побачити, в умовах метамодерну загальна роль хореографічного мистецтва у соціокультурній сфері суспільства зростає. Відбувається переосмислення хореографічних жанрів у дусі переходу від картезіанської філософської парадигми до інших уявлень про людську тілесність у її співвідношенні із духом та свідомістю. Культура медіатизується. У рамках нових медіатизованих жанрів хореографія посідає місце рівноправного елемента і провідного художнього засобу виразу, створюючи невідривну композиційну єдність із аудіо та візуальними компонентами. Роль хореографії зростає і через те, що рисою нових жанрів є творення віртуальної реальності, яка значно розширює її творчий простір. У інформаційному суспільстві із розвинутою культурою мережевої комунікації розвитку набувають хореографічні жанри, елементом яких є інтерактивність, яка підсилює демократизм, індивідуалістичність та певний еkleктизм хореографії метамодерну.

Література

1. Карпенко В. Н., Карпенко И. А. Генезис танцевальной терминологии в современном танце // Наука. Искусство. Культура. 2017. №1 (13). С. 17-23.
2. Курюмова Н. В. Женская субъективность и современный танец // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 6. С. 324-329.
3. Левин С. Мужское и женское в современном танце // Театр. 2015. № 20. С. 42-64.
4. Матушкина М. В. Танец и мышление в немецкой философии искусства конца XX начала XXI в // Теория и практика общественного развития. 2014. № 7. С. 17-20.
5. Нестерова К. В. Моделирование процесса развития творческой индивидуальности подростков средствами современного танца // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2010. № 121. С. 135-140.
6. Нестерова К. В. Современный танец как средство развития творческой индивидуальности подростков // Наука и школа. 2010. № 5. С. 113-115.
7. Садыкова Д. А. Эволюция танца в современной культуре // ОНВ. 2014. № 4 (131). С. 214-217.
8. Alarcón M. Fischer M. Einführung in die Philosophie des Tanzes // Philosophie des Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals. 2006. 117 p.
9. Anderson J. Art without boundaries : the world of modern dance. Iowa City: University of Iowa Press. 1997. 346 p.
10. Kurth P. Isadora : a sensational life. Boston: Little, Brown. 2001. 652 p., 32 p. of plates.
11. Leonard G. Into the light of things : the art of the commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 249 p.
12. Naranjo M. Contemporary dance history URL: <https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html> (application date: 05.03.2018).
13. Novack C. J. Sharing the dance : contact improvisation and American culture. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press. 1990. 258 p.
14. Pross H., Rath C.-D. Rituale der Medienkommunikation : Gänge durch den Medienalltag. Berlin: Gut-tandin und Hoppe, 1983. 144 p.
15. Tanzen ist Denken – zum Verhältnis von Philosophie und Tanz. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. URL: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20509666.html> (application date: 05.03.2018).
16. Scheff H., Sprague M., McGreevy-Nichols S. Exploring dance forms and styles : a guide to concert, world, social, and historical dance. Champaign, IL: Human Kinetics, 2010. 314 p.
17. Taraborrelli J. R. Michael Jackson : the magic, the madness, the whole story, 1958-2009. 1st Grand Central Publishing rev. and updated. New York: Grand Central Pub., 2010. 814 p., 16 p. of plates.
18. Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. Metamodernism : historicity, affect and depth after post-modernism. London ; New York: Rowman & Littlefield International, 2017. pages cm. (Radical cultural studies).
19. Waldenfels B. Leibhafter Tanz – im Blick der Phänomenologie // Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. URL: <http://www.goethe.de/kue/tut/deindex.htm> (application date: 05.03.2018).

References

1. Karpenko, V. N., & Karpenko, I. A. (2017). Genezis tanceval'noj terminologii v sovremennom tance. Nauka. Iskusstvo. Kul'tura, 1 (13), 17-23 [in Russian].
2. Kurjumova, N. V., 2016. Zhenskaja sub#ektivnost' i sovremennyy tanec. Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik, 6, 324-329 [in Russian].

3. Levin, S. (2015). Muzhskoe i zhenskoe v sovremennom tance. Teatr, 20, 42-64 [in Russian].
4. Matushkina, M. V. (2014). Tanec i myshlenie v nemeckoj filosofii iskusstva konca XX nachala XXI v. Teorija i praktika obshhestvennogo razvitiya, 7, 17-20 [in Russian].
5. Nesterova, K. V. (2010). Modelirovanie processa razvitiya tvorcheskoy individual'nosti podrostkov sredstvami sovremennoho tanca. Izvestija RGPU im. A.I. Gercena, 121. 135-140 [in Russian].
6. Nesterova, K. V. (2010). Sovremennyy tanec kak sredstvo razvitiya tvorcheskoy individual'nosti podrostkov. Nauka i shkola, 5, c. 113-115.
7. Sadykova, D. A. (2014). Jevoljucija tanca v sovremennoj kul'ture. ONV, 4 (131), 214-217 [in Russian].
8. Alarcón, M. Fischer, M. (2006). Einführung in die Philosophie des Tanzes. Philosophie des Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals [in English].
9. Anderson, J. (1997). Art without boundaries : the world of modern dance. Iowa City: University of Iowa Press [in English].
10. Kurth, P. (2001). Isadora : a sensational life. Boston: Little, Brown [in English].
11. Leonard, G. (1994). Into the light of things : the art of the commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago: University of Chicago Press [in English].
12. Naranjo, M. Contemporary dance history [online] Available at: <<https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>> [Accessed 02 July 2017] [in English].
13. Novack, C. J. (1990). Sharing the dance : contact improvisation and American culture. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press [in English].
14. Pross H., Rath C.-D. (1983). Rituale der Medienkommunikation : Gänge durch den Medienalltag. Berlin: Guttandin und Hoppe [in English].
15. Tanzen ist Denken – zum Verhältnis von Philosophie und Tanz. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion [online] Available at: <<https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20509666.html>> [Accessed 02 July 2017] [in English].
16. Scheff H., Sprague M., McGreevy-Nichols, S. (2010). Exploring dance forms and styles: a guide to concert, world, social, and historical dance. Champaign, IL: Human Kinetics [in English].
17. Taraborrelli, J. R. (2010). Michael Jackson: the magic, the madness, the whole story, 1958-2009. 1st Grand Central Publishing rev. and updated. New York: Grand Central Pub [in English].
18. Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (2017). Metamodernism : historicity, affect and depth after post-modernism. London; New York: Rowman & Littlefield International,. pages cm. (Radical cultural studies) [in English].
19. Waldenfels B. Leibhafter Tanz – im Blick der Phänomenologie. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Available at: <<http://www.goethe.de/kue/tut/deindex.htm>> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.04.2018 р.

УДК 793 (510)

Чжан Жань

преподаватель консерватории
Тайшаньского университета (КНР)
13768896@qq.com

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Цель статьи – проанализировать и доказать роль танцевальных телевизионных шоу в популяризации хореографического искусства в Китае. **Методология** исследования основана на теории массовых коммуникаций с использованием общенаучных методов анализа и синтеза, сравнения и т. д. **Научная новизна** заключается в обосновании влияния танцевальных телешоу на формирование устойчивого интереса к танцам с использованием теоретических постулатов одной из теории массовой коммуникации. **Выводы.** "Dance Forest" – первая успешная танцевальная телевизионная программа в Китае. Шоу стало одним из ориентиров развития современного китайского танцевального искусства, в частности на телевидении. Основным посылом шоу была ориентация на привлечение внимания к танцевальному искусству посредством демонстрации социального равенства между селебрити и зрительской аудиторией, представленной обычными людьми. Основная концепция шоу основывалась на идее равенства "звезд" и простых людей. Основными средствами для решения этой задачи стало формирование взаимной эмпатии, что позволило скрыто заинтересовать зрителей танцами. Таким образом, шоу "Dance Forest" – это классический пример воплощения теории массовой коммуникации, ориентированной на аудиторию, в практике китайских телевизионных программ. Оно существенно способствовало популяризации танцевального искусства среди широкой общественности, развило и по-новому реформировало танцевальные телевизионные программы в Китае в последующем.

Ключевые слова: танец, искусство, танцевальное шоу, зрители, СМИ, "Dance Forest".

3. Levin, S. (2015). Muzhskoe i zhenskoe v sovremennom tance. Teatr, 20, 42-64 [in Russian].
4. Matushkina, M. V. (2014). Tanec i myshlenie v nemeckoj filosofii iskusstva konca XX nachala XXI v. Teorija i praktika obshhestvennogo razvitiya, 7, 17-20 [in Russian].
5. Nesterova, K. V. (2010). Modelirovanie processa razvitiya tvorcheskoy individual'nosti podrostkov sredstvami sovremennoho tanca. Izvestija RGPU im. A.I. Gercena, 121. 135-140 [in Russian].
6. Nesterova, K. V. (2010). Sovremennyy tanec kak sredstvo razvitiya tvorcheskoy individual'nosti podrostkov. Nauka i shkola, 5, c. 113-115.
7. Sadykova, D. A. (2014). Jevoljucija tanca v sovremennoj kul'ture. ONV, 4 (131), 214-217 [in Russian].
8. Alarcón, M. Fischer, M. (2006). Einführung in die Philosophie des Tanzes. Philosophie des Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals [in English].
9. Anderson, J. (1997). Art without boundaries : the world of modern dance. Iowa City: University of Iowa Press [in English].
10. Kurth, P. (2001). Isadora : a sensational life. Boston: Little, Brown [in English].
11. Leonard, G. (1994). Into the light of things : the art of the commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago: University of Chicago Press [in English].
12. Naranjo, M. Contemporary dance history [online] Available at: <<https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>> [Accessed 02 July 2017] [in English].
13. Novack, C. J. (1990). Sharing the dance : contact improvisation and American culture. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press [in English].
14. Pross H., Rath C.-D. (1983). Rituale der Medienkommunikation : Gänge durch den Medienalltag. Berlin: Guttandin und Hoppe [in English].
15. Tanzen ist Denken – zum Verhältnis von Philosophie und Tanz. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion [online] Available at: <<https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tan/20509666.html>> [Accessed 02 July 2017] [in English].
16. Scheff H., Sprague M., McGreevy-Nichols, S. (2010). Exploring dance forms and styles: a guide to concert, world, social, and historical dance. Champaign, IL: Human Kinetics [in English].
17. Taraborrelli, J. R. (2010). Michael Jackson: the magic, the madness, the whole story, 1958-2009. 1st Grand Central Publishing rev. and updated. New York: Grand Central Pub [in English].
18. Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (2017). Metamodernism : historicity, affect and depth after post-modernism. London; New York: Rowman & Littlefield International,. pages cm. (Radical cultural studies) [in English].
19. Waldenfels B. Leibhafter Tanz – im Blick der Phänomenologie. Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Available at: <<http://www.goethe.de/kue/tut/deindex.htm>> [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.04.2018 р.

УДК 793 (510)

Чжан Жань

преподаватель консерватории
Тайшаньского университета (КНР)
13768896@qq.com

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Цель статьи – проанализировать и доказать роль танцевальных телевизионных шоу в популяризации хореографического искусства в Китае. **Методология** исследования основана на теории массовых коммуникаций с использованием общенаучных методов анализа и синтеза, сравнения и т. д. **Научная новизна** заключается в обосновании влияния танцевальных телешоу на формирование устойчивого интереса к танцам с использованием теоретических постулатов одной из теории массовой коммуникации. **Выводы.** "Dance Forest" – первая успешная танцевальная телевизионная программа в Китае. Шоу стало одним из ориентиров развития современного китайского танцевального искусства, в частности на телевидении. Основным посылом шоу была ориентация на привлечение внимания к танцевальному искусству посредством демонстрации социального равенства между селебрити и зрительской аудиторией, представленной обычными людьми. Основная концепция шоу основывалась на идее равенства "звезд" и простых людей. Основными средствами для решения этой задачи стало формирование взаимной эмпатии, что позволило скрыто заинтересовать зрителей танцами. Таким образом, шоу "Dance Forest" – это классический пример воплощения теории массовой коммуникации, ориентированной на аудиторию, в практике китайских телевизионных программ. Оно существенно способствовало популяризации танцевального искусства среди широкой общественности, развило и по-новому реформировало танцевальные телевизионные программы в Китае в последующем.

Ключевые слова: танец, искусство, танцевальное шоу, зрители, СМИ, "Dance Forest".

Чжан Жань, викладач консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Телевізійні танцювальні проекти Китаю у контексті популяризації хореографічного мистецтва

Мета статті – проаналізувати і довести роль танцювальних телевізійних шоу, зокрема "Dance Forest", в популяризації хореографічного мистецтва в Китаї. **Методологія** дослідження ґрунтується на теорії масових комунікацій з використанням загальнонаукових методів аналізу і синтезу, порівняння і т. д. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні впливу танцювальних телешоу на формування стійкого інтересу до танців з використанням теоретичних постулатів однієї з теорій масової комунікації. **Висновки.** "Dance Forest" – перша успішна танцювальна телевізійна програма в Китаї. Шоу стало одним з орієнтирів розвитку сучасного китайського танцювального мистецтва, зокрема на телебаченні. Основним посилом шоу була орієнтація на привернення уваги до танцювального мистецтва за допомогою демонстрації соціальної рівності між селебріті і глядацькою аудиторією, представленою звичайними людьми. Основна концепція шоу ґрунтувалася на ідеї рівності "зірок" і пересічних людей. Основними засобами для вирішення цього завдання стало формування взаємної емпатії, що дозволило приховано зацікавити глядачів танцями. Отже, шоу "Dance Forest" – це класичний приклад втілення теорії масової комунікації, орієнтованої на аудиторію, в практиці китайських телевізійних програм. Воно суттєво сприяло популяризації танцювального мистецтва серед широкої громадськості, розвинуло і по-новому реформувало танцювальні телевізійні програми в Китаї в подальшому.

Ключові слова: танець, мистецтво, танцювальне шоу, глядачі, ЗМІ, "Dance Forest".

Zhang Zhan, Lecturer of the Conservatory, Taishan University (PRC)

China television dance projects in the context of the popularization of choreographic art: on the example of the show "Dance Forest"

The purpose of the article is to analyse and prove the role of dance television shows, in particular, "Dance Forest", in the popularisation of choreographic art in China. The **methodology** of the research is based on the theory of mass communications using general scientific methods of analysis and synthesis, comparison, etc. **Scientific novelty** consists in substantiating the influence of dance TV shows on the formation of a steady interest in dances using the theoretical postulates of one of the theories of mass communication. **Conclusions.** "Dance Forest" is the first successful dance television program in China. The show has become one of the landmarks for the development of modern Chinese dance art, particularly on television. The main message of the show was the orientation on attracting attention to dance art by demonstrating the social equality between the celebrity and the audience, represented by ordinary people. The main concept of the show was based on the idea of equality of "stars" and ordinary people. The main means for solving this problem was the formation of mutual empathy, which made it possible to conceal the interest of spectators in dancing. Thus, the show "Dance Forest" is a classic example of the embodiment of the theory of mass communication oriented to the audience in the practice of Chinese television programs. It significantly promoted the popularisation of dance art among the general public, developed and re-reformed the dance television programs in China in the future.

Key words: dance, art, dance show, spectators, media, "Dance Forest".

Актуальность и цель исследования. В условиях повышения популярности телевидения в 1980-х годах телевизионные программы стали если не основным, то одним из существенных способов популяризации танцевального искусства в Китае. Основываясь на привлекательности программы, а как результат на привлекательности танцев за пределами экрана, с помощью шоу был успешно запущен механизм "всеобщего обучения танцам". В результате танцевальное искусство было популяризировано и продвигалось среди широкой публики, что также было реализовано в дальнейшем другими подобными программами.

Их роль и сегодня считается существенной, что актуализирует изучение и привлекает к исследованию их влияния на аудиторию внимание исследователей, среди которых: Чжао Сяодин [1], Кон Вей [2], Ли Лань [3] и др.

Основная цель статьи – проанализировать и доказать роль танцевальных телевизионных шоу, в частности "Dance Forest", в популяризации хореографического искусства в Китае.

Существуют две основные категории танцевальных программ, одна из которых – танцевальные программы, которые можно назвать "живыми", поскольку они транслируют танцевальные конкурсы "в живую", в частности среди них: телевизионный конкурс танцев CCTV, Кубок Тао Ли, Премия Лотоса и т. д. Второй вид танцевальных программ – это программы, основной направленностью и темой которых стало вокальное исполнительское искусство, вместе с которым на сцене демонстрировались и танцевальные номера, как, например, программа MTV. Другой пример – это своего рода сериал, который также может содержать несколько танцевальных сцен, которые полностью соответствуют или подкрепляют основной сюжет. Хотя такие телевизионные программы, которые включают в себя танцевальные сцены или элементы, не содержат в своей тематике установки на исполнение танцевальных номеров, они все равно достигают значительных коммуникационных эффектов из-за их относительно высокой оценки и широкого охвата зрительской аудитории. Поэтому они также исполняют важную роль в репрезентации танцевального искусства.

На первом этапе производство телевизионных программ танцевального типа в Китае отличалось высокой степенью "центризма". Это отражалось в том, что телевизионные СМИ, как коммуникаторы, самостоятельно решали, какие именно танцевальные программы запускать в производство, не учитывая ожиданий и спроса будущей аудитории таких программ. Это привело к монотонному и линейному механизму передачи информации, а также пассивному ее восприятию зрителями. Аудитория не только ничего не решала, но даже не имела базовых каналов обратной связи.

В 2006 г. на волне популярности массовых телевизионных драматических программ появились различные музыкальные шоу. Благодаря им, постепенно трансформировался механизм передачи информации в телевизионных программах, в частности танцевальных, сместив акцент с "центра передачи" в режим "центр аудитории".

"Теория аудитории" подчеркивает решающую роль аудитории в содержании информации и форме средств массовой информации. В целом это общее направление большинства подобных теорий. Среди них наиболее известной является теория, смоделированная британским исследователем массовой коммуникации У. МакГуайром, которая основывается на принципе "использования и удовлетворения". У. МакГуайр разбил процесс убеждения на пять стадий: внимание, понимание сообщения, его принятие, сохранение и действие, а коммуникативный процесс – на четыре компонента: источник, сообщение, канал, получатель. Согласно У. МакГуайру, получатель успешно пройдет все эти стадии, если коммуникация оказывает на него хоть какой-то эффект. Первым шагом на этом пути является внимание к сообщению. Сообщение не может быть эффективным без аудитории, расположенной его воспринять. Следующим шагом является понимание аргументов и выводов сообщения. Внимание и понимание, по МакГуайру, относятся к рецептивным факторам коммуникации. Далее следует принятие, или согласие с выводами и рекомендациями сообщения. Принятие он считал наиболее важным эффектом коммуникации [4].

В целом такая модель предполагает, что аудитория может принимать и использовать медиа-информацию для своих целей и мотивации, а также использовать средства массовой информации для публикации информации, которую хочет выразить. Поэтому исследователи средств массовой информации должны оценивать влияние коммуникации с точки зрения того, удовлетворяет ли распространение контента и коммуникации потребности аудитории, чтобы продемонстрировать конечную роль принимающей стороны в процессе коммуникации.

Использование основных постулатов теории масс-медиа, ориентированных на аудиторию, в частности в аспекте, как выбрать контент, его дизайн, способ распространения для удовлетворения потребностей аудитории, стало ключевым фактором в реализации танцевальных телевизионных проектов.

"Dance Forest" – это широкомасштабное эстрадное национальное шоу, которое соответствует мировым стандартам "звездного реалити-шоу". Именно привлечение звезд обычно гарантирует привлечение широкого круга "болельщиков", одновременно играя роль включения и сопереживания. Когда знаменитость демонстрирует свои танцевальные навыки, она играет роль мощной движущей силы не только для привлечения внимания своих фанатов, но и формирует у них желание выучить танец по принципу "делай, как я и будешь таким же красивым и успешным". В результате значительное количество лояльных "поклонников" подсознательно вовлекается в игру, отвечает на своеобразный вызов и, соответственно, начинает обращать внимание и даже учиться на примере танцевальных успехов звезды. С этой точки зрения дизайн "Dance Forest" полностью учитывает потенциальные психологические потребности и ожидания больших групп "фанатов". Это основная причина успеха программы, которая успешно реализовала механизм трансляции танцевальной тематики, ориентированной на аудиторию.

При этом этот успех закрепился в последующем и в других проектах, которые ориентировались уже не только на аудиторию "поклонников", а и на более общую. В данном аспекте, как мы считаем, у "общей аудитории" существуют другие психологические потребности и ожидания. Когда звезды, которые не умеют танцевать, участвуют в проекте "Dance Forest", это привлекает даже их противников, которые фактически становятся участниками игры. Более того, обычные зрители, которые привыкли воспринимать "звезду", как небожителя, далекого от потребностей "смертных", с интересом будут смотреть за обучением звезд и их неудачами, что в мгновение опускает их с Олимпа и превращает в обычных людей.

В шоу также использовались приемы, которые иногда акцентировали внимание на достаточно непривлекательных и частично экстравагантных моментах, чтобы показать звезд в обычной обстановке нелегкой подготовки и обучения перед выступлением, что позволяет обычной аудитории понять: звезда такая же, как ты и я, мы имеем одинаковые стартовые позиции. Более того, зрители могут голосовать SMS, чтобы иметь возможность "вернуть" звезд-игроков, исключенных судьями. Это не только дает зрителям информационные каналы обратной связи, но и формирует у них видение

звезды, как обычного человека со своими проблемами и сложностями, которого лишь упорный труд поднял на высоту популярности. Так происходит более тесное знакомство и со звездой, "опознание" в ней равного себе человека.

Таким образом, аудитория с большим интересом будет следить за обычной жизнью звезды за кулисами шоу, вместе с ней переживая все перипетии подготовки к исполнению танцев разных стилей, в результате чего можно испытать не только радостные моменты, но и разочарование и грусть после неудачи наиболее симпатичного участника. Бессознательно аудитория будет вдохновлена эффектом эмпатии, воплощая свои эмоции в возможности разделить их с участниками шоу. В то же время зрители под влиянием эмпатии бессознательно проецируют свои психологические характеристики, такие как эмоции и воля, на звезд, а затем снова и снова находят и оценивают свои собственные психологические черты на их конкретном примере. Поэтому для широкой аудитории, которая наблюдает за процессом звездного танцевального конкурса в "Dance Forest", он превращается в процесс, в котором чувства и эмоции играют наиболее значимую роль. И особенно в этом наибольшую роль играет чувство сопричастности к "незнакомой" звезде, которая постепенно превращается в "знакомую" и так похожую на обычных людей. Так ее характеристики фактически переносятся зрителями на себя, проецируют их возможности в обычную жизнь, идентифицируя их с простыми людьми.

Кроме того, в глазах обычных зрителей звезды ассоциируются с танцем, который они исполняют. Все это способствует пробуждению интереса к хореографическому искусству, ориентирует зрителя на желание подражать мастерству исполнителя.

Именно в этом смысле шоу становится достаточно привлекательным и понятным обычным зрителям, которые изначально не являются поклонниками танцев, но, учитывая их привлекательность, не в последнюю очередь достигнутую с помощью харизмы звезд, начинают обращать внимание на красоту и относительную доступность этого вида искусства.

Кроме этого, "Dance Forest" является стимулом и каналом передачи информации для изучения национальных танцев. Фан Цзюнь и Чэнь Чжао, руководствуясь принципами известных шоу зарубежного формата, основали "Танцевальную школу Square Zhao", которая сегодня уже насчитывает почти 200 филиалов по всей стране с юга на север, преодолев границы Шанхая. Так шоу стало фактически инициатором массового увлечения танцами, которые с элитного искусства превратились в искусство для всех.

Также хотелось бы подчеркнуть, что шоу "Dance Forest" поняло и творчески интерпретировало психологические потребности представителей разных слоев населения, фактически объединяя и поклонников, и не-поклонников как звезд, так и танцевального искусства. Красочность, зрелищность шоу – еще одна движущая сила, которая приближает искусство к повышению интереса к нему и желания им заниматься. Так шоу, ориентируясь прежде всего на психологические потребности зрителей, успешно реализует "зрительно-ориентированный" механизм передачи информации с помощью телевидения.

На момент написания этой статьи неисследованным остается вопрос, почему песенные шоу, типа "Super Girl", используя тот же прием передачи информации – от звезды к простому зрителю, значительно быстрее достигали массовой популярности, чем танцевальные. Причины этого можно усматривать в следующем: во-первых, китайская культурная традиция определяет, что песни имеют более глубокую массовую базу, чем танец. В течение более двух тысяч лет конфуцианское понятие "мягкости и достоинства" сформировало интровертированный характер нации. Поэтому по сравнению с пением, более широкий диапазон зрелищности, который сопутствует хореографическому искусству, изначально менее приемлем аудитории, чем внутренняя лиричность песен. Во-вторых, уровень социально-экономического развития позволяет заниматься пением более широким слоям населения, поскольку это увлечение не требует таких материально-финансовых затрат, как танцы. В-третьих, сравнительно недорогие кассеты с записями поп-музыки в 80-х и 90-х годах XX в. определили большую популярность именно вокального искусства, сформировав более обширную аудиторию его поклонников, чем танцевальная. Также важно то, что танцы технически более сложные в исполнении, чем пение. Они требуют определенного уровня физической подготовки, внешних данных, выносливости и терпения. Эти факторы привели к тому, что только сегодняшняя эпоха приоритета визуальной коммуникации полностью дала возможность увидеть привлекательность танцевальных состязаний, что, соответственно, произошло значительно позже, чем в случае с пением.

Со временем, благодаря первым телевизионным танцевальным шоу, воспиталось целое поколение нового зрителя, которому нравится своеобразное эмоциональное напряжение, дополненное художественным произведением, что становится дополнительной характеристикой к традиционному контенту "искусство". С эстетической точки зрения пение – это "новый" способ говорить, а танцы – "новый" способ двигаться. Именно это и способствовало возникновению желания заниматься танцами. Во-вторых, звезды, как "обычные люди" проходят все сложности тренировки, овладения танце-

вальными навыками, что становится несомненным вдохновляющим механизмом, который побуждает зрителей учиться и тренироваться, потому что это возможно сделать. Это позволяет устранять страх аудитории перед сложностью танцевальных техник и вдохновлять ее на занятия танцами. В-третьих, учебные заведения, представленные, например, "Танцевальным театром Фан Чжао", воплотили концепцию "танца для всех", расширив не только аудиторию зрителей шоу, но количество тех, кто уже овладел танцевальными навыками, предоставив достаточно ресурсов для создания новых танцевальных телевизионных шоу.

Другими словами, шоу "Dance Forest" создало новый спрос на танцевальные представления для аудитории различных слоев населения. В 2013 г. оно практически исчерпало свои звездные ресурсы, фактически достигнув основной цели. Аудитория уже требовала другого формата шоу, которое возможно имело бы и другую историческую миссию. Поэтому после завершения танцевального сериала "Dance Forest", телевизионные каналы запустили новые проекты.

Фактически, шоу исполнило свою миссию – обучения не только зрительской аудитории, но населения танцам. Это несомненно требовало в будущем других решений для удовлетворения возросших потребностей аудитории, для создания новой медиа-платформы. В любом случае на данный момент теория "массового общения", ориентированная на аудиторию, была отлично применена и глубоко интерпретирована в ходе разработки танцевальных телевизионных шоу.

Выводы. "Dance Forest" – первая успешная танцевальная телевизионная программа в Китае. И хотя сегодня проект уже закрыт, он был революционным в своем жанре, поскольку способствовал распространению моды на танцевальное искусство с помощью телевидения, в частности привлечением внимания к танцам на примере выступлений известных "звездных" исполнителей, творчество которых стало примером для других социальных слоев. Так шоу стало одним из ориентиров развития современного китайского танцевального искусства, в частности на телевидении. Использование "звезд" для привлечения внимания с последующим вовлечением широкого спектра зрителей достигло своего главного эффекта.

Основным посылом шоу была ориентация на привлечение внимания к танцевальному искусству посредством демонстрации социального равенства между селебрити и зрительской аудиторией, представленной обычными людьми, что фактически соответствовало курсу – от элитного "звездного проекта" к широкому привлечению населения к "высокому" искусству.

Эффект сопереживания подсознательно побуждает зрителей к заинтересованности танцами вне экрана, способствуя их популяризации в стране. Зрительская аудитория будто находилась в центре событий. Основная концепция шоу основывалась на идее равенства "звезд" и простых людей. Основными средствами для решения этой задачи стало формирование взаимной эмпатии, что позволило скрыто заинтересовать зрителей танцами. Таким образом, шоу "Dance Forest" – это классический пример воплощения теории массовой коммуникации, ориентированной на аудиторию, в практике китайских телевизионных программ. Оно существенно способствовало популяризации танцевального искусства среди широкой общественности, развило и по-новому реформировало танцевальные телевизионные программы в Китае в последующем.

References

1. Zhao, Xiaoding (2009). The complementarity and interaction between theatrical dance and TV dance. Journal of Art College of Inner Mongolia University [in Chinese].
2. Kong, Weiwei (2015). Research on the Chinese dance variety show. Huazhong University of Science and Technology [in Chinese].
3. LiLan (2005). Strategic analysis of the value chain and core competitiveness of TV media industry. TV Research [in Chinese].
4. McGuire, W.S. (1969). The Nature of Attitudes and Attitude Change. In: The Handbook of Social Psychology (ed. by G.Lindzey & E.Aronson) [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.03.2018 р.

ПЕСЕННО-КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГАБРИЭЛЯ ФОРЕ

Цель исследования – проанализировать композиционные особенности песенно-композиторского творчества французского композитора Габриэля Форе, в частности на примере песен на слова Поля Верлена "Лунный свет" и "Весь день льет слезы сердце". **Методология** исследования включает использование искусствоведческих, биографических и эстетических аспектов музыковедческого исследования и предполагает использование методов анализа, синтеза, описательности, хронологического. **Научная новизна.** Статья является первой попыткой охарактеризовать песенно-композиторское творчество известного французского композитора Г. Форе, более известного по произведениям для камерно-инструментальных ансамблей. **Выводы.** Габриэль Форе – один из самых известных композиторов Франции конца XIX – начала XX в., который, кроме камерно-инструментальной музыки, создал более 100 песен на стихи французских поэтов Ш. де Лилия, П. Верлена, Ш. ван Лерберг, Т. Готье, В. Гюго, В. де Лиль-Адан и др. Из них наиболее популярны вокальный цикл "Добрая песня", песни "Лунный свет" и "Весь день льет слезы сердце" на стихи Поля Верлена. Эти произведения имеют разные стили, органично сочетают в себе поэзию и музыку, прекрасно выполняются под аккомпанемент на фортепиано, демонстрируя богатые эстетические характеристики. Музыкальный материал, созданный композитором, требует от певца-исполнителя умение органично чувствовать настроение мелодии и за счет правильного дыхания, артикуляция, соответствующих эмоций, развитого уровня личных ощущений и переживаний достигать идеального певческого эффекта, который наилучшим образом передает замысел и поэта, и композитора.

Ключевые слова: Габриэль Форе, стиль, музыка, поэзия, аккомпанемент, песни.

Чен Бинь, викладач консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Пісенно-композиторська творчість Габрієля Форе

Мета дослідження – проаналізувати композиційні особливості пісенно-композиторської творчості французького композитора Габрієля Форе, зокрема на прикладі пісень на слова Поля Верлена "Місячне сяйво" та "Весь день льє слізи серце". **Методологія** дослідження включає використання мистецтвознавчих, біографічних та естетичних аспектів музичнознавчого дослідження і передбачає використання методів аналізу, синтезу, описовості, хронологічного. **Наукова новизна.** Стаття є першою спробою охарактеризувати пісенно-композиторську творчість відомого французького композитора, більш відомого за творами для камерно-інструментальних ансамблів, Г. Форе. **Висновки.** Габріель Форе – один з найбільш відомих композиторів Франції кінця XIX століття, який, окрім камерно-інструментальної музики, створив понад 100 пісень на вірші французьких поетів Ш.-Л. де Лілія, П. Верлена, Ш. ван Лерберга, Т. Гот'є, В. Гюго, В. де Лілія-Адан) та інших. З них найбільш популярними є вокальний цикл "Добра пісня", пісні "Місячне сяйво", "Весь день льє слізи серце" на вірші Поля Верлена. Ці твори мають різні стилі, органічно поєднують в собі поезію і музику, чудово виконуються під акомпанемент на фортепіано, демонструючи багаті естетичні характеристики. Музичний матеріал, створений композитором, потребує від співака-виконавця вміння органічно відчувати настрій мелодії та за рахунок правильного дихання, артикуляція, відповідних емоцій, розвиненого рівня особистих відчуттів і переживань досягати ідеального співочого ефекту, який щонайкраще передає задум і поета, і композитора.

Ключові слова: Габріель Форе, стиль, музыка, поезія, акомпанемент, пісні.

Cheng Binh, Lecturer of the Conservatory, Taishan University

The song and composer's oeuvre of Gabriel Faure

The purpose of the article is to analyse the compositional features of the song composer's work of the French composer Gabriel Fore, in particular, on the example of the songs by Paul Verlaine's words "Moonlight" and "The heart of the tears all day". The **methodology** of the research includes the use of art history, biographical and aesthetic aspects of musicology research and involves the use of methods of analysis, synthesis, descriptiveness, chronological. **Scientific novelty.** The article is the first attempt to characterise the song and composer's work of the famous French composer, more famous for the works for chamber-instrumental ensembles, G. Fore. **Conclusions.** Gabriel Fore – one of the most famous composers of France at the end of the nineteenth century, who, besides chamber and instrumental music, has created more than 100 songs on poems by French poets S.-L. where Lilia, P. Verlaine, S. van Leerberg, T. Gautier, V. Hugo, V. de Lil-Adan) and others. Of these, the vocal cycle "Good Pain," "Moonlight", "The heart of the tears all day lying" on Paul Verlaine's poems is most popular. These works have different styles, organically combine poetry and music, correctly performed for accompaniment on a piano, showing rich aesthetic characteristics. Musical material created by the composer requires from the performer the organically to feel the mood of the melody and at the expense of proper breathing, articulation, corresponding emotions, a developed level of personal feelings and experiences to achieve an ideal singing effect that bestows the idea of both the poet and the composer.

Key words: Gabriel Fore, style, music, poetry, accompaniment, songs.

Габриель Форé (1845-1924) – французский композитор, педагог, дирижер, автор фортепианных пьес в разных жанрах для камерно-инструментальных ансамблей (в том числе фортепианных квартетов и квинтетов). При этом больше всего широкой публике он был известен как автор романсов и песен (более 100) на стихи французских поэтов Ш.-Л. де Лиля, П. Верлена, Ш. ван Лерберга, Т. Готье, В. Гюго, В. де Лиль-Адан др.

Наиболее популярным является его вокальный цикл "La bonne chanson" ("Добрая песня"), песни "Лунное сияние", "Весь день льет слезы сердце" на стихи Поля Верлена.

Степень научной разработки. Теоретическое осмысление творчества Г. Форé представлено работами С. Сигитова, Н. Саклинга, М. Фавра, В. Янкевича, Ж.-М. Некту, А. Корто, Ж. Тибо, М. Лонг и др. В прочем, несмотря на достаточно широкую научно-теоретическую и публицистическую базу исследования биографии и различных аспектов творчества композитора, его композиторско-песенному искусству приделано недостаточно, на наш взгляд, внимания. Поэтому цель исследования – проанализировать композиционные особенности композиторско-песенного творчества Габриэля Форé, в частности на примере песен на слова Поля Верлена "Весь день льет слезы сердце" и "Лунное сияние". Эти произведения имеют разные стили, органично сочетают в себе поэзию и музыку, прекрасно выполняются под аккомпанемент на фортепиано, демонстрируя богатые эстетические характеристики.

Композитор любил музыку с детства, и уже тогда продемонстрировал необыкновенный музыкальный талант. Особенно когда сыграл на органе в церкви.

В девять лет он поступил на учебу в школу при Институте церковной музыки Луи Нидермейера в Париже. Как понятно с названия, школа работала для нужд церкви и готовила органистов и хормейстеров. В этой школе будущий композитор проучился 11 лет.

Еще в юношеском возрасте Габриель уже не только изучал теоретические вопросы музыки, но и пытался создавать собственные музыкальные произведения, которые заложили прочную основу для дальнейшего развития его творчества.

В целом все творчество композитора можно условно разделить на три этапа, которые имеют свои особенности.

Первый этап – 1861-1878 гг. Успешно окончив школу, Г. Форé уехал на работу в Бретань. Он служил в церкви и музицировал в светском обществе, где пользовался большим успехом. Вскоре он возвращается в Париж, устроившись органистом в небольшую церквушку.

Этот период, как и период школьного обучения, заложил основания для формирования романтических тенденций в творчестве композитора, которые впоследствии стали основополагающими в создании музыки к песням на слова известных французских поэтов. Тогда он создает такие произведения, как "Бабочка и цветок" (*Le papillon et la fleur*), "Май" (на слова В. Гюго) "Лидия" (на слова Л. де Лизля), "Песня рыбака" (на слова Т. Готье) – вокальные соло под фортепианный аккомпанемент.

При этом композитор всегда тяготел к камерной музыке – в 1876 г. написав знаменитую сонату для скрипки и фортепиано.

Состав первых его музыкальных произведений является регулярным, достаточно простым, который требует также относительно унитарного аккомпанемента, что уже тогда явилось демонстрацией формирования основ его личного стиля.

Второй этап – 1878-1907 гг. Это зрелый период творчества, когда композитором было создано более половины всех его произведений. Среди наиболее известных дивертисмент "Лунное сияние", песня "Осень" и др., которые, в свою очередь, стали настоящими шедеврами песенной музыки и вокального исполнительства.

По сравнению с первоначальным периодом, этот период отличается особым творческим созревaniem, окончательным формированием неповторимого личного стиля Г. Форé. Характерным для этого периода является преобладание в творчестве композитора диатонической модальности.

В 1896 г. Г. Форé стал профессором композиции Парижской консерватории, а с 1903 по 1913 гг. возглавлял отдел музыкальной критики газеты "Фигаро".

Третий этап – 1907-1922 гг. В 1905-1919 гг. композитор работал директором Парижской консерватории и, что примечательно, за короткое время сделал ее одним из передовых музыкальных учреждений в Западной Европе.

В 1910 г. композитор возглавил Независимое музыкальное общество, организованное не принятыми в Национальное общество молодыми музыкантами, среди которых были ученики Г. Форé, а в 1917 г. добился объединения французских музыкантов путем введения независимых музыкантов в Национальное общество. В 1919 г. Форé оставил пост директора консерватории и прекратил педагогическую деятельность.

Учитывая большую рабочую нагрузку и плохое состояние здоровья, которое сказалось на слухе композитора (прогрессирующая глухота), этот период явился менее продуктивным по сравнению с предыдущими. При этом композиторское творчество Г. Форе имело более высокий художественный уровень.

Работы этого периода главным образом являются созданием песен на основе поэзии поэта-символиста Поля Верлена. Среди них наиболее популярными стали композиции "Песня Евы", Op. 95, "Закрытый сад" ("Le jardin clos, Op. 106", 1904 г.), "Осень" и многие другие.

Композиторский стиль работ этого периода является исключительно простым в выборе средств, особой выразительностью, отказом от любых внешних эффектов и облегчением драматических коллизий, что наделяло их неповторимым легким шармом.

Отметим, что первой исполнительницей "Доброй песни" стала Эмма Бардак. Он был влюблен в певицу, которая впоследствии стала женой другого известного композитора Клода Дебюсси. Г. Форе вспоминал: "Я не писал никогда так стихийно, как "Добрую песню", я могу, я должен добавить, что в содействии непосредственности понимания, по крайней мере, равная доля принадлежит той, которая осталась самой волнующей исполнительницей этого произведения".

Печально, что в последние годы жизни развившаяся глухота привела к тому, что в его сочинениях характерные светлые лирические тона сменились мрачными и даже трагическими.

В целом в этот период Форе выстраивает хроматическую модальность, создавая горизонтальное и вертикальное (контрапунктное) сопряжение диатоники и хроматики.

Все эти три этапа, хотя и характеризуются различными творческими особенностями, вместе сформировали уникальные эстетические характеристики композиторско-песенного искусства Г. Форе, которые отличаются созданием качественной песенной музыки на основе существующих традиций, но при этом не лишены композиторских инноваций, которые проявлялись в изобретательности гармонии, невероятном разнообразии модуляций. Все эти новшества с яркостью проявились в творчестве его учеников, среди которых Н. Буланже, Ш. Кеклен, М. Равель, Л. Овер, Ж. Роже-Дюкас, Ф. Шмитт, Дж. Энеску.

Более основательно остановимся на характеристике основных особенностей композиторско-песенного творчества Г. Форе.

1) слияние поэзии и музыки. Известно, что поэтическая речь очень изящна, имеет определенную фонологическую красоту, поэтому от композитора требуется высшее мастерство, чтобы будущая песня стала высочайшим художественным творением своего времени. Доминирование в конце XIX в. в поэзии двух стилевых направлений – импрессионизма и символизма – требовало от музыки такой же легкости, текучести, как и в поэзии, то есть фактически бесшовного ее соединения со словами. Основная задача музыки – усилить впечатление от поэзии, дополнить то, что очень трудно иногда выразить словами.

В качестве примера остановимся на совместном творчестве Г. Форе и П. Верлена, которое является наиболее плодотворным, как мы уже писали выше. Г. Форе написал на его стихи около 20 романсов, в том числе циклы "Из Венеции" и "Добрая песня". П. Верлен является ярким представителем поэзии символизма, отличительной чертой которой является выражение темы произведения через эмоции, создание определенной атмосферы, метафоризма и таинственности.

Композитор в песне "Весь день льет слезы сердце" (слова П. Верлена) музыкой дополняет стихотворение так, чтобы показать замкнутый круг беспомощности и тоски. Фактически, с помощью музыки Г. Форе требует контролировать диапазон пения так, чтобы имитировать вздох исполнителя. Затем сознательное использование различных ритмов изображает дождливый день, усиливая эмоциональный настрой стихотворения.

Оригинальная трехмерная структура стихотворения требует своеобразной музыкальной передачи образов неба, звезд, снов, жаворонка, пшеничных полей и других образов, которые фактически делятся на несколько изображений – небесных, земных и подземных. Такой резкий контрастный эффект композитором достигается за счет использования различных стилей мелодичного сопровождения. Музыка обогащает и расширяет пространство поэзии.

При этом часто критики говорили, что если вы не понимаете поэзию П. Верлена, то не сможете слушать и песни на его слова. В то же время благодаря музыкальному сопровождению от Г. Форе творчество поэта полюбили слушатели, что еще раз подчеркивает идеальное сочетание музыки и поэзии.

2) разнообразие стилей. Конец XIX – начало XX века – зрелый период музыкально-поэтического творчества. Этот период развития западной музыки является также периодом диверсификации, когда романтический стиль уже не занимает господствующих позиций. Фактически, творчество Г. Форе, которое, с одной стороны, характеризует традиционное отношение к инструментальной фактуре, а с другой – индивидуальные приемы ладогармонического мышления, тонкое ощущение оттен-

ков лирического настроения, подготовило основу для формирования музыкального стиля импрессионизма, который пришел на смену народному романтизму.

При этом часто переплетение в творчестве композиторов нескольких музыкальных направлений делает их творческие изыскания более легкими, но при этом вызывает ощущение потери собственной авторской неповторимости. Но особенностью мастерства Г. Форэ есть тонкое ощущение стиля даже в ситуации полного слияния разных направлений, что в результате способствует созданию произведений непревзойденной красоты. Как пример, песня "Лунное сияние", которая начинается элегантно прелюдией, которая, как и название, тяготеет к романтизму, что вызывает ретро настроения. В конце песни композитор использует повторяющийся VI 46 аккорд, предназначенный для создания ощущения затуманенного чувства. Все работы композитора в целом являются краткими, элегантными, а одновременно эмоциональными, как и французский темперамент.

Таким образом, то время, когда большинство композиторов тяготеет к выбору одного стиля, Г. Форэ успешно сочетает гармонический язык, обогащенный старинными ладами, характерные для церковной музыки, и частыми модуляциями, а также импрессионистские, романтические, лирические, классические, рациональные звучания.

Это не только отражает передовые творческие идеи и изысканные творческие приемы, но и дает зрителям испытать новые эстетические ощущения.

3) идеальное сочетание мелодии и сопровождения. Фортепианный аккомпанемент является неотъемлемой частью большинства художественных песен. Отличительной чертой композитора являлось особое чувство тембра инструмента (фортепиано), его красочной палитры. Поэтому Г. Форэ называли "сладкозвучный Орфей".

В конце XIX в. использование фортепиано – это уже не простое музыкальное сопровождение голоса, а и определенная атмосфера, которая играет незаменимую роль в восприятии песни. Песня в фортепианном сопровождении – это молчаливое сотрудничество мелодии и инструмента, когда музыка становится всеобъемлющей.

В "Лунном сиянии" мелодия и аккомпанемент похожи на пару старых друзей. Сначала всего лишь прелюдия с помощью одной только маленькой ноты, чтобы начать рассказывать старому другу историю, не особо беспокоя его. В средней части к аккомпанементу присоединяется музыка, начинается диалог. Фортепиано как бы спрашивает и ждет ответа, заставляет музыку постепенно раскрываться – развиваться к кульминации. Таким образом, Г. Форэ тонко улавливает значение именно фортепианного сопровождения в исполнении песен. Поэтому некоторые критики считали, что композитор является величайшим композитором, который вносил существенный вклад в развитие фортепианного сопровождения художественных песен после Шуберта.

Выводы. Песенно-композиторское творчество Габриэля Форэ характеризуется высоким уровнем художественного сочетания поэзии и музыки, переплетением различных музыкальных стилей и идеальным сочетанием мелодии и аккомпанемента.

Музыкальный материал, созданный композитором, требует от певца-исполнителя умение органично чувствовать настроение мелодии и за счет правильного дыхания, артикуляция, соответствующих эмоций, развитого уровня личных ощущений и переживаний достигать идеального певческого эффекта, который наилучшим образом передает замысел автора-композитора.

References

- 1.Sun Ying (2012). Art of creating and performing a song in the early twentieth century / Musical life. (04) [in Chinese].
- 2.Dean Snow (2010). Method of creating Debussy and Foré songs / Humanities and social sciences. (05) [in Chinese].
- 3.Musical and literary elements combined singing and teaching. Song in terms of vocal art: "Moonlight". G. Faure / Journal of the Shanyanskaya Conservatory. 2008 (03) [in Chinese].
- 4.Wang Yan (2007). Art of the song: "Moonlight" / Fuyang College. (05) [in Chinese].
- 5.Gabriel Faure. Song in classical style / Journal of Minjiang University. 2013 (04) [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 16.03.2018 р.

**PECULIAR FEATURES OF THE SMALL THEATRES ACTIVITY
IN BEIJING AS EXEMPLIFIED BY THE FRINGE PENGHAO THEATRE**

The purpose of the article is to outline the creative and organizational principles of the activity of Penghao Theatre, the first private theatre in Beijing. The **methodology** of the study comprises historical, comparative and biographical methods. The **scientific novelty** of the research is the fact that it is the first time in Ukraine, when the history of the emergence of small form theatres on Chinese stage has been highlighted, the activity of small drama theatres (peculiar features, fields of work, repertoire policy, economic basis) in China have been studied, as exemplified by Penghao Theatre. **Conclusions.** Historical reasons for the theatre emergence, economic and socio-political conditions of its foundation are highlighted. The primary fields of the theatre's activity, its creative orientation, repertoire policy and the main difficulties faced by the private theatre in Beijing are described.

Key words: Penghao Theatre, Beijing private theatre, Wang Xiang.

Янь Чао, аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

Особенности деятельности малых театров Пекина на примере экспериментального театра "Пенхао"

Мета дослідження – окреслити творчо-організаційні принципи діяльності театру "Пенхао" – першого приватного театру Пекіну. **Методологія** дослідження включає в себе історичний, компаративний та біографічні методи. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в Україні висвітлено історію виникнення театрів малих форм на китайській сцені, досліджено діяльність малих драматичних театрів (особливості, напрямки роботи, репертуарна політика, економічна база) Китаю на прикладі театру "Пенхао". **Висновки:** Висвітлено історичні причини виникнення театру, економічні та соціально-політичні умови його заснування. Охарактеризовано основні напрями діяльності театру, його творчу спрямованість, репертуарну політику та основні труднощі, з якими стикається приватний театр в Пекіні.

Ключові слова: театр "Пенхао", пекінський приватний театр, Ван Сян.

Янь Чао, аспирант кафедры театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого

Особенности деятельности малых театров Пекина на примере экспериментального театра "Пенхао"

Цель исследования – определить творческие принципы деятельности театра "Пенхао" – первого частного театра Пекина. **Методология** исследования включает в себя исторический, компаративный и биографические методы. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в Украине отражена история возникновения театров малых форм на китайской сцене, исследована деятельность малых драматических театров Китая (особенности, направления работы, репертуарная политика, экономическая база) на примере театра "Пенхао". **Выводы:** Освещены исторические причины возникновения театра, экономические и социально-политические условия его основания. Охарактеризованы основные направления деятельности театра, его творческая направленность, репертуарная политика и основные трудности, с которыми сталкивается частный театр в Пекине.

Ключевые слова: театр "Пенхао", пекинский частный театр, Ван Сян.

The urgency of the research. The activity of small form theatres that occurred in China in the early 2000s was aimed at reforming Chinese theatre system, which had been developing for centuries in the course of the drama theatre existence. The drama theatre of China is increasingly becoming the subject of European historians' and theatre theorists' studies, but the activity of small theatres hasn't been appropriately studied yet. However, specifying the main directions and principles of the existence of small theatres in China (political, socio-economic, and artistic ones) is necessary for understanding the contemporary Chinese theatrical process. The mentioned above determines the urgency of the chosen topic.

Analysis of recent studies and publications. The activities of the first private theatre in Beijing, Penghao Theatre, as well as the activities of other small form theatres, were not considered by Ukrainian theatre studies.

The activity of Penghao Theatre as regards the socio-cultural life in China was considered by N. Demido [1], Chinese researchers prefer the analysis of a particular performance [11], without highlighting the big picture of the theatre activity.

The goal of the research is to highlight the creative and organizational principles of the activities of the first private theatre in Beijing, that is, Penghao Theatre.

Statement of basic materials. Private theatres, which are usually small form theatres, are considered to be a relatively new phenomenon in China. This is due to the fact that this form of theatre hasn't worked at all for sixty years. The small form theatre reinforced its existence in China in the early 1920s, becoming a "left" movement of the dramatic theatre (the so-called "spoken drama"), which actively developed at that time. Thus, in the 1920s, new theatre companies that propagated the ways of reforming the performing art in China appeared: first of all, they suggested focusing on small dramatic forms and the work of amateur companies. For example, Chen Dabei, who is considered to be the founder of the "small theatre" in China, thought that it was necessary to differentiate professional and amateur theatres, emphasizing that the amateurism taught performers to be self-sufficing.

Meanwhile, amateur theatre companies started to occur one after another. They were founded by faculty members and students at universities of Beijing, Quinghua, Yanjing, Jiaotong, and at women's educational institutions, which usually could play a couple of performances without rehearsals.

In May 1921, Wang Youyou, Shen Yanbing, Ouyang Yueqin, Chen Dabei, Xiong Foxi and other theatre personalities founded the Minzhong Theatre Company in Shanghai, emphasizing in every possible way the need for creating "their theatre; the theater that would suit them", and opposed "copying and imitating others" [3, 180]. Members of the company suggested creating a new system of working on the performance, performance technique, directing school; denied the manner of performance that followed the example of previous performances or borrowed ideas from them.

In 1927, the Institute of the Study of Art of Nango was established in Shanghai. The program of the institute was based on the principles of teaching in a private school, including absence of state support and financial help of entrepreneurs; collaboration with faculty and students; independent training of the personnel so that in the future they could meet the requirements of the age and become genuinely educated masters. Based on this program, "Decisive action, starting with the private" became the motto of the theatre. In order to implement its program, the institute purposefully founded a 50-seat "small art theatre" [3].

The movement of small theatres lasted until the end of the 1920s (Beijing Small Theatre" under the direction of Yu Shangyuan and Xiong Foxi was one of the last small theatres that were founded in autumn of 1929). However, in the early 1930s, the activities of these theatres stopped completely.

Since PRC was founded, the art and culture in China have been fully governed by the state. This explains the total prevalence of state-owned theatre companies over private ones that had existed for many years.

The next stage of small private theatres began in the 1990s. During this period, first of all, due to the governmental policy of reform and openness, the first theatre studios began to appear (for example, Lin Zhaohua Theatre Studio, Tian Qinxin Theatre Studio, Meng Jinghui Theatre Studio)¹.

Economic reforms required industrial civilization, democratization and market relations, as well as changes at the cultural level. In general, Chinese traditional culture was considered incompatible with political, economic and cultural aspects of modernization. Thus, Chinese intellectuals' first reaction to reforms resulted in searching for an answer to the following question: how should traditional values be changed, in order to meet the requirements of cultural modernization better. "Modernization of culture means the formation of a new culture that absorbs the gains of other cultures and is compatible with modern society. Modernization of economic and social life, modernization of "people" and modernization of culture are integral components of modernization. They are interrelated, interactive and irreplaceable" [10].

Cultural modernization highlighted new discussion trails in Chinese culture (globalization and localization, cosmopolitanism and national identity, etc.). Based on this discussion, at the beginning of the 21st century, a new kind of culture has been formed in China, which is neither a renaissance of traditional culture nor a copy of Western values. This new Chinese culture tries to combine traditions and modernity, emphasizing both national identity and universal values [12].

The painful processes of modernization also take place in Chinese theatre. Thus, in the 1990s, the period of the "dramatic crisis" led to the parallel development of three main genres, including: the "main melody", which was supported by the state, the fringe theatre (mostly trying to imitate Western theatre), and the commercial theatre (created and supported by private producers) [13, 179].

In the 2000s, when the preparation for the Olympic Games in Beijing, the International City of Culture, was started, the number of tours of foreign theatres increased significantly, the demand for foreign directors increased on the one hand, and, on the other hand, private theatres started to appear in the capital, including Theatre No. 9 (2004), Myriads of Stars Theatre (2009), Xin Chuan Experimental Company (2008) and others. At this time Penghao was founded. It reinforced the reputation of the theatre specializing in experimental productions.

Penghao Theatre was founded in 2009, although it was officially registered a year earlier. The name of the theater is translated as "a small straw hat"; sao is "straw" in Chinese. This symbol is written and pronounced in the same way as the "grass" that sounds like the name of the theatre since penghao is a kind of

grass as well. The name of the theatre is also a metaphor borrowed from the verse of Thai poet Li Bo (701-763): in the literature, "peng hao" is used to refer to the "insignificant, poor, simple person."

The occurrence of the theatre was encouraged by the relative weakening of state control over the cultural sphere and the subjective personal factor, that is, the efforts of its founder and art director Wang Xiang, who claimed: "The theatre is a spiritual food, today there is a lot of material food, and there is little spiritual food. We have to change the situation by ourselves" [2].

Wang Xiang, being the founder of his theatre, had never worked in the theatre. While studying in the late 1970s at the Military Medical University, he tried himself as an amateur theatre actor. But he chose a dentist career, getting a position at the Naval General Hospital. In the 1990s, when private entrepreneurship started to overgrow, Wang Xiang established one of the first private dental clinics. This experience (first of all, the bureaucratic and economic ones) was useful when Wang created Penghao.

Wang Xiang explains the reasons for creating the theatre as follows: "The main challenges faced by China today are the democratization and modernization of society (two processes that are still unresolved), the premature impact of a free market economy and the cult of money. All these types of problems that destroy the art, imagination, and intellect of Chinese people. By creating Penghao Theatre, I aimed at interrupting this intellectual regress". Another reason for creating the theatre, as Wang Xiang claims, is the lack of a sufficient number of venues for artists and spectators since a Chinese director often has to wait for a year or more to be able to create a performance [5].

Wang Xiang invested about 1,200,000 yuan (\$ 175,000) in the project [8, p. 123]. This money was spent on rent and reconstruction of the traditional yard on Dongmanhua Hutong, which became Penghao Theatre. Average annual theatre budget is 200 thousand dollars, and the cost of production is 4-8 thousand dollars [6].

After receiving all the necessary permits and checks by the District Culture Committee, Beijing City Bureau of Culture and Ministry of Culture, the theatre operates in dual mode: it creates its performances and provides its venues for rent. Penghao is registered as a commercial enterprise (therefore, high commercial taxes are paid), also, the commitment to sell cheap tickets (\$ 8–24) was undertaken by Wang Xiang, so, he is forced to cover a part of the expenses from his funds. However, according to the creative director of the theatre, Liang Dangdang, the financial capabilities of the founder of the theatre are also limited (for example, he was already forced to sell one of his own houses and give another one as a pledge), so, this way of financing the theatre "can't be considered as the right way of management. However, – Liang Dangdang continues, – it is impossible to imagine commercially viable productions in such a small theatre as ours, since what we do here can, in fact, be stable only with the support of the state sector" [6].

The theatre and its art director don't have any problems with cooperation with individual state agencies, but insist on their status as a "popular" and non-governmental institution, stating that their theatre is an artistically non-profit mission. Governmental support is also evident in the form of grants for the theatre for arranging educational seminars and theatre festivals since engaging in such state theatre programs requires much more funding. Another reason for the involvement of private theatres, Penghao, in particular, in various theatrical forums, is the existence of their programs, while such projects must be approved at the governmental level at state theatres.

Despite the state support (not all theatre organizations in China can boast of them, by the way), Wang Xiang criticizes the authorities for refusing to support non-governmental cultural and artistic initiatives. In 2013, he developed the project of eight recommendations, Wang's Eight Elements, in which he required the status of a nonprofit organization for private theatres, encouraging of social contributions to society and legislation that guarantees the direct state financial support of art, clear cultural program, accelerating the pace of political reform.

At the same time, the artistic director emphasizes the artistic mission of the theatre: "Penghao is not just a venue for the performance. Of course, we create a productive space, but in fact, it's not the production I focus on. The dramatic art has already been recognized as an influential form of art in Beijing; providing functional space ensures that this recognition will continue. But now we need to use the power of the theatre to draw attention to the problems. The plays that we put on stage emphasize humanism and aesthetic component" [7].

The theatre is located in the area of Nangluouxian, which is considered to be the cluster of various cafes and shops aimed at the younger generation.

Penghao can host 80 spectators, has a terrace and two additional rooms for performances. The small hall and stage are arranged in such a way that seats for spectators can be moved and rearranged depending on the production. Simple technical equipment and the minimal set of scenery are used for performances. A separate ticket hall is not provided, tickets are sold at the stand in the lobby.

The theatre describes itself as "the first popular, nonprofit small theatre in Beijing."

Following its program, the theatre chose to work with an average spectator. This policy is implemented in the whole practice of management, programming, and even theatre arrangement. The theatre holds

a variety of festivals, workshops, and literary events. There is a large cafe that, according to the founder of the theatre, should become an integral part of the theatre space as a place where viewers and creators of the performance have an opportunity to express their thoughts on what they saw on stage. Free tickets (usually sponsored by the state) are one of the forms of attracting spectators [11, 222].

60% of the theatre repertoire are drama performances, 40% are choreographic, musical and literary productions. Penghao often produces outputs by foreign authors performed by Chinese and foreign actors. Plays are performed in Chinese and foreign languages; the translation problem is solved using subtitles. The theatre annually shows over 240 performances. If we analyze the repertoire of Penghao in recent years (2013-2017), the policy and direction of the activity of the theatre are revealed.

Over the specified period, the theatre has had almost the same number of performances by Chinese (23) and foreign (25) playwrights (mostly modern ones), produced by Chinese (33) and foreign (15) directors. It's noteworthy that foreign directors have never worked on Chinese drama. For comparison, the Chinese Folk Arts Theatre (the top-ranked state drama theatre of China) produced 68 plays based on Chinese drama and only 28 plays based on foreign drama over the same period.

While working on foreign drama (most often it's French (5), American (4), South American (3) and Norwegian (3) drama), the theatre rarely turns to acknowledged works. Exceptions are the puppet show "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare, "My Poor Marat" by A. Arbuzov and "Love's Comedy" by H. Ibsen.

The genre repertoire range of the theatre in 2013-2017 is presented by dramatic (40), plastic (6), puppet (1) and opera performances (1).

As of 2017, 600 theatre performances were watched by about 300 thousand spectators.

The Beijing Foreign Community interacts closely with the theatre. Penghao creates many international projects, including: the conceptual performance "The Phenomenon: Hedda Gabler" (as part of the project "Ibsen in China", together with the Department of Culture of the Embassy of Norway), the play "The Pelican" by A. Strindberg and the non-mainstream play "Two Fredericks" by Swedish director Matthias Laf-foli, the one-man production "Revel's World of Shakespeare" by American playwright, director, actor Joseph Graves, "You and I", "Invisible Bridge", "40 Years of Silence" by French mime Philip Bizo. A creative group "Beijing IMPOV" (working in the genre of the stand-up comedy) created by the foreign actors performs in Penghao every month [1, 112].

Arranging festivals is one of the most critical activities of the theatre, which gives an opportunity to expand the influence on the cultural and social life of the capital. Penghao is known as the organizer of theatrical events of the city (Youth Review of Performances of Dongcheng District, 2010), national (Theater Exchange of Beijing and Shanghai) and international scale (Beijing International Festival Monodrama).

The theatre holds about 100 cultural events annually, participates in charity projects, serves as a launching pad for novice authors, stage managers and actors, and implements plans for theatre education. Among other things, these are the lectures and master classes of recognized directors and playwrights of the present, providing a stage for daring theatrical experiments, student projects of the theatre academy, located near the theatre. In this way, Penghao tries to break the persistent stereotypes of artistic thinking and perception in China.

Among the problems faced by Penghao Theatre, one can distinguish the insufficient interest of Chinese audience in the genre of spoken drama in general, the control over the theatrical process by censorship bodies, the lack of financial support by the state and public funds on a permanent basis, a small venue, experimental orientation of creative projects, offering a complex artistic form of perception, limiting the influence of Penghao on the gross audience and, accordingly, its role in the socio-cultural life of the capital. For example, in 2016, the owner of the theatre building delivered an ultimatum: they had to either buy the premises for \$ 6 million or leave it. As the art director of the theatre mentioned, over the past year, he spent more time looking for additional funding than for creative aspects of work. Wang Xiang considers the financial problem to be the social one: "Penghao is among the minorities of minorities in the highly commercial and materialistic society of China. Fundraising for art and culture is a very new concept" [9].

Conclusion. Usually one of the critical features of an independent theatre is distancing from the state system and market. In the case of Penghao Theatre, this feature requires some reservations, since both the theatre and its art director don't see problems in cooperation with certain governmental agencies, but they strongly insist on the status of a "popular" and non-state institution. The theatre is located near the vital tourist center of Beijing. It describes itself as an artistically nonprofit mission.

The peculiar feature of the first private theatre Penghao in Beijing is their productions, while other private companies only rent venues out for the performances that conform with their vision of Chinese performing art.

The main areas of activity of Penghao Theatre are performances, educational and charitable projects, festival movement.

The most significant part of the repertoire of the theatre is based on contemporary foreign drama. The premises and theatre financing limit the stage practice of the theatre. One of the main problems of the theatre is the lack of a correct (taking into account the economic aspect) interaction of the state and the private theatre.

Notes

¹ It is noteworthy that the first theatre studios were created by the directors, who were considered to be representatives of the avant-garde movement of Chinese spoken drama.

Література

1. Демидо Н. Роль частного театра "Пэнхао" в социокультурной жизни Пекина // Новые аспекты социально-политического развития КНР. Материалы ежегодной научной конференции Центра политических исследований и прогнозов ИДВ РАН. Сер. "Серия Г: "Общество и государство в Китае в период реформ". – 2015. – С. 107–126.
2. Дослідження пекінських некомерційних народних театрів – на прикладі театру "Пенхао". Режим доступу: <http://www.docin.com/p-676968627.html>
3. Лю Пин. Возрождение и развитие малых драматических театров // Человек и культура востока. Исследования и переводы. – М., 2014. – Т. 1, № 4. – С. 178–194.
4. Тянь Хань. Наша самокритика // Наньго юэкань. – 15 июня, 1930. (на кит.)
5. Alison M. Friedman. New Kid in the Courtyard: PengHao Theater takes Beijing's small theater scene by a storm // Musical America. – 2009. Режим доступу: <http://www.musicalamerica.com/mablogs/?p=489>
6. Asami Tada. Beijing experimental theatre, the challenge undertaken by Penghao theatre. Interview // Performing arts networks Japan. – 2013. Режим доступу: http://www.performingarts.jp/E/pre_interview/1307/1.html
7. Hu Yue. Peng Hao Theater: One Man's Vision to Reinvent Beijing's Dramatic Arts Landscape // China Today. – 2012. – May, 22.
8. Kevin J. Wetmore, Jr., Siyuan Liu, Erin B. Mee. Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000. – A&C Black, 2014. – 320 p.
9. Lau Stuart. Meet the theatre owner bringing art to China's masses, whether they like it not // South China morning post. – 2017. – October, 22.
10. Qi Zhenhai. Traditional Culture and Modernization. Philosophical Research. – № 6. – 1992. – 54 p.
11. Tarryn Li-Min Chun. For the People, by the People: Penghao Theatre and The Story of Gong and Drum Lane // Staging China: new theatres in the twenty-first century. – Springer, 2016. – P. 215–232.
12. Yu Keping. Globalization: Americanization/Westernization or Sinification/Modernization? – Liverpool University Press, 2004. – p. 1–27.
13. Yingjin Zhang. A Companion to Modern Chinese Literature. – John Wiley & Sons, 2015. – 592 p.

References

1. Demido N. (2015). Role of the Private Penghao Theatre in the Socio-cultural Life of Beijing. New Aspects of the Socio-political Development of PRC. Materials of the Annual Research Conference of the Center for Political Studies and Forecasts of IFES RAS. Ser. "Series G: "Society and State in the Period of Reforms". 107–126. [in Russian].
2. Study of the Beijing Non-profit Folk Theatres – as Exemplified by Penghao Theatre. Retrieved from: <http://www.docin.com/p-676968627.html> [in Chinese].
3. Liu Ping. (2014). Revival and Development of Small Drama Theatres // Oriental People and Orientalism. Studies and Translations. M. Vol. 1, 178–194. [in Russian].
4. Tian Han. (1930). Our Self-criticism. Nango Yuekan. [in Chinese].
5. Alison M. Friedman. (2009). New Kid in the Courtyard: PengHao Theater takes Beijing's small theater scene by a storm. Musical America. Retrieved from: <http://www.musicalamerica.com/mablogs/?p=489> [in English].
6. Asami Tada. (2013) Beijing experimental theatre, the challenge undertaken by Penghao theatre. Interview. Performing arts networks Japan. Retrieved from: http://www.performingarts.jp/E/pre_interview/1307/1.html [in English].
7. Hu Yue. Peng Hao Theater: One Man's Vision to Reinvent Beijing's Dramatic Arts Landscape // China Today. – 2012. – May, 22. [in English].
8. Kevin J. Wetmore, Jr., Siyuan Liu, Erin B. Mee. (2014). Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000. A&C Black [in English].
9. Lau Stuart. (2017). Meet the theatre owner bringing art to China's masses, whether they like it not . South China morning post. October, 22. [in English].
10. Qi Zhenhai. (1992). Traditional Culture and Modernization. Philosophical Research. 6. [in English].
11. Tarryn Li-Min Chun. (2016). For the People, by the People: Penghao Theatre and The Story of Gong and Drum Lane. Staging China: new theatres in the twenty-first century. Springer, 215–232. [in English].
12. Yu Keping. (2004) Globalization: Americanization/Westernization or Sinification/Modernization?, Liverpool University Press, 1–27. [in English].
13. Yingjin Zhang. (2015). A Companion to Modern Chinese Literature. John Wiley & Sons [in English].

Стаття надійшла до редакції 19.12.2017 р.

Яремчук Олег Михайлович
старший викладач кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
grand_ol@ukr.net

ГЕНЕЗИС ТА РОЗМЕЖУВАННЯ ПОНЯТЬ "ДИЗАЙН" І "ПРОЕКТУВАННЯ"

Мета статті – на основі здобутків наукової думки відтворити історичні рамки виникнення та розглянути первинні тлумачення понять "дизайн" та "проектування". **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні структурно-лінгвістичного аналізу із залученням інструментарію семиотичного і мистецтвознавчого підходів, а також термінологічного, історичного та порівняльного методів. **Наукова новизна** полягає у спробі на основі структурно-лінгвістичного аналізу розмежувати поняття "дизайн" і "проектування". **Висновки.** Незважаючи на численні сучасні інтерпретації понять "дизайн" та "проектування", у сучасній науковій літературі вони здебільшого ототожнюються. Водночас дослідження їх походження засобами структурної лінгвістики доводить, що ці поняття мають принципово різну природу та час введення у вжиток.

Ключові слова: дизайн, проектування, етимологія, структурна лінгвістика.

Яремчук Олег Михайлович, старший преподаватель кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств

Генезис и разграничение понятий "дизайн" и "проектирование"

Цель статьи – на основе достижений научной мысли воссоздать исторические рамки возникновения и рассмотреть первичные толкования понятий "дизайн" и "проектирование". **Методология** исследования основана на использовании структурно-лингвистического анализа с использованием методологического инструментария семиотического и искусствоведческого подходов, а также терминологического, исторического и сравнительного методов. **Научная новизна** заключается в попытке на основе структурно-лингвистического анализа разграничить понятия "дизайн" и "проектирование". **Выводы.** Несмотря на многочисленные современные интерпретации понятий "дизайн" и "проектирование", в современной научной литературе они в основном отождествляются. В то же время исследование их происхождения средствами структурной лингвистики доказывает, что эти понятия имеют принципиально разную природу и время введения в употребление.

Ключевые слова: дизайн, проектирование, этимология, структурная лингвистика.

Yaremchuk Oleg, Senior Lecture, Kyiv National University of Culture and Arts

Genesis and delineation of concepts "design" and "projection"

The purpose of the article is to reconstruct the historical framework of occurrence by the achievements of scientific thought and to consider the original interpretations of the concepts "design" and "design". The research **methodology** is based on the use of structural and linguistic analysis using terminological, historical and comparative methods, as well as semiotic and art criticism approaches. **Scientific novelty** consists in an attempt by structural and linguistic analysis to distinguish between the concepts "design" and "design". **Conclusions.** Despite numerous modern interpretations of the concepts "design" and "design", in the modern scientific literature, they are identified. At the same time, studies of their origin using structural linguistics prove that these concepts have a fundamentally different nature and time of introduction.

Key words: design, projection, etymology, structural linguistics.

Актуальність теми дослідження. У сучасних наукових джерелах, присвячених дизайну, достатньо часто зустрічаються поняття "дизайн" та "проектування". Необхідно підкреслити, що в більшості публікацій ці поняття є тотожними. Проте деякі автори надають їм відмінного сенсу або ж об'єднують в словосполученні "дизайн-проектування". При цьому кожен з авторів намагається ґрунтовно проаналізувати ці поняття та дати їм термінологічне визначення в межах теорії дизайну. Спроба визначити проблемні аспекти цієї проблеми, а також розмежувати поняття дизайн та проектування на основі дослідження їх походження є актуальним завданням сучасної теорії дизайну.

Мета статті – на основі здобутків наукової думки відтворити історичні рамки виникнення та розглянути первинні тлумачення понять "дизайн" та "проектування".

Ступінь наукової розробки. Кількість публікацій на дану тему достатньо велика, позаяк практично будь-який підручник з дизайну в межах вітчизняного чи пострадянського простору починається саме з цього питання, розкриваючи значення цих понять у різному за об'ємом інформаційному змісті. Наукову цінність мають дослідження з теорії дизайну В. Глазичєва, В. Абизова, А. Лавренть-

ева, І. Розенсон, В. Власова, В. Аронова, Ю. Івашко, А. Іконнікова, А. Марковського, М. Селівачова, Дж. Тейлора, Л. Херріота, А. Смітта, М. Дорфа, Д. Нормана, М. Воронова та ін.

Виклад матеріалу. Оксфордський словник на основі різних тлумачень простежує, як формувалися сучасні уявлення про "дизайн": 1548 р. – "мета, інтенція"; 1588 р. – "задуманий людиною план або схема чогось, що буде реалізовано, перший начерк майбутнього твору мистецтва"; 1593 р. – "план розуміння того, що буде зроблено"; 1638 р. – "план будівництва"; 1697 р. – "попередній начерк для конструювання чого-небудь". У цих визначеннях прослідковується така тенденція: чим ближче до нашого часу, тим словникове значення цього слова стає більш конкретним, а відповідно – більш вузьким. Зміст же діяльності, що визначається цим словом, навпаки, стає дедалі розмитішим [9, 10-11].

На думку І. Розенсон, англійське слово "design" має латинське походження від *de* + *signum* (десігнат – "знак", "позначення", яке відноситься до заміщених ним об'єктів, денотату) і тлумачиться як зовнішній, вловлений почуттями малюнок із глибоко закладеним сенсом [9, 10-11].

За іншою версією, слово "design" ввійшло в загальне використання в Європі в XVI ст. Його вперше згадав в одній із праць італієць К. В. Скьєр. Італійський вислів "design interio" означав народжену в художника і викликану Богом ідею – концепцію витвору мистецтва [4].

Отже, слово "design" ввійшло в використання в XVI ст., про що свідчать і Оксфордський словник, і праця італійця К. В. Скьєра. При цьому визначення поняття навіть у далекі часи було досить широким. Ця тенденція зберігається і донині. Тому, на нашу думку, доцільно провести лінгвістичний аналіз мовної структури цього поняття. Оскільки саме мовні структури (в плані змісту і в плані вираження) утворюють предмет структурної лінгвістики, тому має сенс звернутися до основних положень цього напрямку, сформованих Фердинандом де Соссюром, який вважав найбільш фундаментальною й універсальною знаковою системою – природну мову.

Ф. де Соссюр визначає семіотику як науку, що вивчає значення знаків у суспільстві. "Вона повинна відкрити нам, що таке знаки і якими законами вони керуються". Де Соссюр стверджує, що семіотика повинна бути частиною соціальної психології, а визначення її місця – завдання психолога. Завдання ж лінгвіста – з'ясувати того, що вирізняє мову як особливу систему в сукупності семіотичних явищ. Оскільки мова – "це одна зі знакових систем, лінгвістика є частиною семіології..." [3].

Одне з основних положень теорії Ф. де Соссюра – розрізнення між мовленнєвою діяльністю (фр. *langage*) і промовою (фр. *parole*). Мовленнєвою діяльністю (*la langue*) де Соссюр називав загальний для всіх мовців набір засобів, що використовуються у побудові фраз даною мовою; промовою (*la parole*) – конкретні висловлювання індивідуальних носіїв мови.

Отже, якщо розглянути з точки зору структурної лінгвістики слово "design" як концепт мовної кодової системи, то воно складається з двох слів: "design" = "de" + "sign", де "sign" в європейських мовах – це однозначно "сигнал", "комунікативне повідомлення". Хоча в сучасних виданнях поняття "сигнал" може розкриватися з іншим, більш вузьким контекстом. Так, "Академічний тлумачний словник" (1970–1980 рр.) української мови дає чотири його визначення: 1) зоровий або слуховий умовний знак для передачі якого-небудь повідомлення, розпорядження, команди і т. ін.; 2) попередження, повідомлення про те (перев. небажане), що відбувається або може відбутися; 3) вияв функціонування чогось, що викликає відповідну реакцію якого-небудь приладу або організму; 4) пристрій на автомобілі, мотоциклі і т. ін. для звукової сигналізації.

На особливу увагу в розкритті даного терміна заслуговують сучасні дослідження, пов'язані з комунікаціями та семіотикою. В статті "Комунікація тварин: від стимулу до символу" В. С. Фрідман досліджує природу сигналів, які функціонують у живій природі, утворюючи складну комунікативну систему сигналів-символів (*referential signals*) та сигналів-стимулів (*motivation signals*).

Дослідження свідчать, що такі механізми вже функціонують в примітивних формах природи, починаючи від риб та земноводних. І з еволюційним розвитком видів ця система значно ускладнюється, а тварини "вчаться" передавати інформацію та вибирати поведінку на основі отриманої інформації.

Приставка "de", яку інтерпретують як "робити" (англ. "do"), тобто "робити знак", власне кажучи, "позначати" або "робити попередній начерк", в європейському мовному середовищі мала ще одну достатньо вживану мовну конструкцію, яскраво виражену в середньовіччі, але з іншою інтерпретацією, наприклад: "de" + прізвище.

У цьому випадку "de" інтерпретується, не як дія, а скоріше як "привілейований" або "позначений". Тобто, якщо проаналізувати схожі за формотворенням слова на зразок "декольте" (сучасна інтерпретація "глибокий виріз у жіночому платі, що оголює шию та груди" (Ушаков)), то *de* + *кольте* в початковому сенсі означало вбрання, дослівно, з привілейованою (пріоритетною або означеною) шиєю. Або, скажімо, слово "денотат" інтерпретується як привілейоване (найбільш правильне) визначення, оскільки в сучасних мовах одне слово може позначати принципово різні поняття або явища.

Отже, слово "design", вірогідно, мало початкове значення "привілейований знак", а відповідно – наука про привілейовані комунікативні знаки в суспільстві. Це поняття не з'явилося нізвідки, а радше має витoki у теософських вченнях середньовіччя, було невід'ємною частиною просвіти аристократії та релігійних верст населення Європи. Крім того, ремісники та придворні художники були задіяні в створенні речей з певною атрибутикою. Геральдика, декор, архітектура, одяг, прикраси і под. використовують знаки з давніх-давен, у кожного з цих понять є своя історія еволюції.

Слід зауважити, що самі знаки люди почали використовувати набагато раніше, про що свідчать археологічні знахідки. Найважливіше в знайденому матеріалі те, що візерунки розміщені на них не як попало, а відповідно до певних правил, або мотивів (motifs). Можна припускати, що мотиви були знайомі не тільки тим, хто робив гравіювання, а й їх одноплемінникам, тобто вони щось значили для всього суспільства. Це і є головним критерієм символічної діяльності: знаки конвенціональні, існує суспільний договір, який наділяє їх змістом [7].

Найдавніша знахідка з використанням кольору датується 78–68 тис. років тому [2]. Використання відсортованої за розмірами та формою мушлі для створення намиста сягає 100–130 тис. років тому [10]. Предмети з штучно нанесеними карбами (система подряпин), які вчені інтерпретують як здатність людини рахувати, відносять до ашельської доби. Але найдавнішим серед штучно створених знахідок є символ, сформований з навіпіл розрубаних тіл мамонтів та викладених у лінію – близько 200 тис. до н.е. Інтерпретація даного символу може бути пов'язана з мисливським способом життя первісних людей і вказувати напрям міграції тварин. Дослідження стоянки долини Гешер Бенот Яков в Ізраїлі часів раннього палеоліту (750–790 тис. років тому) свідчать, що давні мешканці долини користувалися різними знаряддями праці – біфасами, рубилами, відщепами, дерев'яними знаряддями і палицями, деякі з яких були відшліфовані (це найдавніші шліфовані дерев'яні предмети, відомі на сьогоднішній день науці). Крім того, вже тоді, 790 тис. років тому, люди користувалися вогнем, вміли підтримувати його та розмежовували житловий простір [8].

Сучасні науковці можуть висловити певні заперечення, що знаковими системами займається семіотика, тому мусимо зробити деякі хронологічні уточнення в даному питанні. Засновниками семіотики, як науки про знаки і знакові системи, є американський філософ і логік Чарльз Сендерс Пірс і швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр. Зазвичай вважається, що саме Пірс, який любив створювати нові терміни, ми зобов'язані терміном "семіотика" (хоча насправді цей термін запропонував ще Дж. Локк в останніх рядках праці "Досвід про людське розуміння"). Ф. де Соссюр дав новій науці назву "семіологія", яка отримала поширення у теоретичній лінгвістиці, хоча слово "семіологія" було започатковане набагато раніше – ще медиками Античної Греції як система ознак захворювання. В сучасних книгах поняття "семіотика" та "семіологія" найчастіше використовуються як синоніми.

У добу Відродження, яка є унікальною епохою подорожей та мандрівок, дослідники знайомилися з іншими культурами та намагалися систематизувати свої знання, проаналізувати та виділити певні ознаки культур. До речі, в повісті "Діти капітана Гранта" Ж. Верн описує таку пригоду: географу Жаку Паганелло аборигени нанесли татуювання символу влади, а американські індіанці не спалили його на вогнищі, а з почестями розкурили "трубку миру".

Що стосується тлумачень у словниках, то, на мою думку, в них все досить логічно, оскільки основним способом передачі візуального образу предмета з певними атрибутами й сьогодні залишається графічна замальовка. Тож для людини, яка створювала словник й мало розумілася на складних комунікативних знакових системах, це виглядало як формулювання ідеї або божого провидіння, начерк плану або ескізу.

Знання візуальних знакових систем стало невід'ємною частиною навчання королівських та світських художніх шкіл. А з розвитком машинного виробництва та промисловою революцією з'являється потреба в зміні підходу до масового виробництва. В умовах насичення ринку товарами виявилось, що товари, розроблені випускниками лондонської королівської художньої школи, мали певну перевагу в попиті перш за все завдяки декорованим виробам, спроектованим інженерами – т. зв. "кітч". Саме це дало поштовх розвитку "дизайну" в умовах нових реалій. Тому, власне кажучи, частина вчених, які пов'язують дизайн з промисловим виробництвом, фіксують виникнення поняття "дизайну" в XVIII ст.

А ось історія виникнення слова "проекування" більш цікавіша. Як стверджують сучасні словники, слово "проекування" походить від англ. project – проект, яке, у свою чергу, походить від латинського слова projectum, а те, в свою чергу, – від латинського дієслова proicere (буквально "кинути щось вперед") [6]. Слово "proicere", в свою чергу, походить від злиття слів "pro-", яке означає те, що передує в часі дії наступній частині слова (аналогічно грецькому πρό) і "iacere", яке означає "кинути".

Спочатку важко зрозуміти концепцію даного слова, та не можна не сказати про ті дані палеолінгвістики і палеоетнографії, які сприяють реконструкції первісної ситуації, в даному випадку мов-

ної. Палеолінгвістика на основі компаративного аналізу компаративістики, тобто відновлення древніх прамовних станів на підставі структурного, лексичного та фонетичного порівняння мов різних систем, зробила величезні успіхи протягом ХХ ст.

Цілком природно, що дослідницька думка прагнула постійно проникнути в мовне минуле. Таку спробу, малообґрунтовану фактично, але цікаву за задумом та ідейно цілеспрямовану, зробив російський сходознавець, лінгвіст і філолог Микола Якович Марр наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. [5, 182]. Так, на його думку, дифузні риси вербального ладу палеонтологічної свідомості не дозволяють, наприклад, вловити тимчасовий контекст, що зазвичай фіксується дієсловами досконалого і недосконалого виду (помер – вмирати; погуляв – погуляти; почитав – почитати). Інша обставина пов'язана зі змішанням смислових ознак суб'єктно-предикативної основи пропозиції. Міфологічна вербалізація події досягається дієслівними засобами, що виражають архетипи і образи руху, динаміки, кінематики, та прообразами іменників, що виражають статичні ознаки події. М. Марр підкреслює, що мова – це соціокультурний феномен, який, у свою чергу, стає універсальним інструментом культурних і соціальних змін. Виготовлення слів чимось схоже на виготовлення знарядь праці, техніки. Слова народжувалися в синкретичних образах міфу.

М. Марр докладно характеризує архайчну еволюцію невербальної (жестової) мови в її органічному взаємозв'язку зі здатністю людини вимовляти. Загальна схема міркувань визначається спрямованістю розвитку мовної здібності від рухів тіла і функцій руки до вимови звуку і звукосполучень, що володіють сигналізаційними і комунікативними ознаками. М. Марр підкреслював конструктивну роль рук у реалізації сигнальних знакопороджуючих і вимовних можливостей людського тіла. Реалізація цих можливостей артикулюється як рухами, так і нерухомими станами. Зауважимо, що архайчна ручна (невербальна) і вербальна мова знаходяться під впливом звукових або інших сигнальних факторів, що надходять з навколишнього природного і соціального середовища [5, 181].

На думку М. Марра, в міфологічних практиках рука асоціювалася як основне знаряддя виробництва і не поступалася за своїми культовими якостями уявленню про небо. Образи руки як магічної сили, "руки-божества", "руки-влади" і т.п. зображені на предметах з часів палеоліту і простежуються в усі часи як символ божественного культу і влади. Слів, що ведуть своє походження від "руки", величезна кількість. У дериватах "руки" є і "сила" і "засіб", і "спосіб", і "образ", а також численні похідні від цих і десятків інших настільки ж основних значень, що пов'язані з архайчними уявленнями про руку. Люди наділяли "руку" не тільки значеннями "сили", "влади". "Рука" за значимістю не поступалася "небу". Вони приписували "руці" значення "права" і "боргу", а також наближеним до них юридичним та моральним смисловим формам. По лінії функціонального використання назв предметів "рукою" іменувалися не тільки знаряддя виробництва, а й самі матеріали, з яких знаряддя робилися. Так, значення слова "залізо" походить від значення слова "камінь", значення якого, в свою чергу, пов'язується з "рукою". Можна припустити, що досить великий клас дієслів походить від слова "рука". Це стосується таких дієслів, як "кидати", "будувати", "руйнувати", "направляти", "могти", "бити", "чіпати", "стосуватися", "вказувати", "звати", "вабити" і под.

М. Марр і низка солідарних з ним вчених не були голослівні – вони посилалися на велику кількість етнографічних спостережень, згідно з якими більшість мов мають кінетичну жестову природу. Небезпідставно вказувалося і на те, що звуковий матеріал мови вимагав часу для свого розвитку, а зростаючі суспільні відносини потрібно було обслуговувати – в цих умовах жест набував сенсу, ніс повідомлення. У свою чергу, повідомлення і жест канонізувались, повідомлення прикріплювалося до жесту, виникала сукупність жестів з певними прив'язаними до них смислами, що сформувало дозвуків етап в розвитку мови [1, 142-143].

Отже, врахувавши дослідження М. Марра та відповідність запропонованій ідеї первісного мовотворення, можемо припустити, що слово "проекування" є одним з найархайніших понять, які збереглися до наших днів. Цей концепт, можливо, належить ще до дозвуків етапу розвитку мови, часів, коли життя та виживання первісної людини залежали від результатів кидання чогось – каменю чи палі – в незвіданий простір печери чи темряви ночі, в якому причаїлася невідомість. Вже з самого початку концепція слова "proicere" означала невловиму "магічну" дію, яка передувє роботі руки. Але навіть з тих часів у цьому слові закладена ідея аналітичної, дослідницької та прикладної діяльності первісної людини, хоча, зрозуміло, що тоді таких понять ще не існувало. Врешті дослідження знахідок дає можливість простежити еволюцію розвитку мозку та його частин, що дає змогу судити про розвиток відповідних мозкових структур і може бути інтерпретовано як свідчення на користь наявності у синантропа членороздільної мови [1, 117-118].

Висновки. Незважаючи на численні сучасні інтерпретації понять "дизайн" та "проекування", у сучасній науковій літературі вони здебільшого ототожнюються. Водночас дослідження їх поход-

ження засобами структурної лінгвістики доводять, що ці поняття мають принципово різну природу та час введення у вжиток.

Література

1. Алексеев В. П. История первобытного общества: Учеб. для вузов по спец. "История". М.: Высш. шк., 1990. 351 с.: ил.
2. В Южной Африке найдена древнейшая мастерская по производству красок URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431693/V_Yuzhnoy_Afriki_naydena_drevneyshaya_masterskaya_po_proizvodstvu.
3. Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики; пер. с французского. М.: Едиториал. УРСС, 2004. 256 с.
4. Електронна енциклопедія Вікіпедія. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
5. Марр Н. Я. О происхождении языка. Основные вопросы языкознания. Избранные работы. Т.2. М.-Л., 1936.
6. Оксфордський словник. Cambridge Dictionary of American English. URL: <http://dictionary.cambridge.org>; Dictionary.com; <http://dictionary.reference.com>; AskOxford. <http://oxforddictionaries.com>.
7. Питекантропы использовали орудия для добычи моллюсков и для гравировки. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/432372.
8. Предки Homo sapiens разумно разграничивали жилое пространство. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431226/.
9. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: Учебник для вузов. Отдельное издание, Питер, 2006. 224 с.
10. Три продырявленные ракушки заставляют по-новому взглянуть на зарождение человеческой культуры. URL: <http://elementy.ru/news/430264>.
11. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка. URL: <https://ushakovdictionary.ru>.

References

1. Alekseev V. P. (1990). The history of primitive society: Proc. for universities on spec. "History". M. [in Russian].
2. In South Africa, found the oldest workshop for the production of paints. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431693/V_Yuzhnoy_Afriki_naydena_drevneyshaya_masterskaya_po_proizvodstvu. [in Russian].
3. De Saussure F. (2004). Course of General Linguistics; trans. from French. M.: Editorial. URSS. [in Russian].
4. Electronna Encyclopedia Bikiпedия. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki>.
5. Marr N. (1936). On the origin of language. The main issues of linguistics. Selected works. T.2. M.-L. [in Russian].
6. The Oxford Dictionary. Cambridge Dictionary of American English. URL: <http://dictionary.cambridge.org>; Dictionary.com; <http://dictionary.reference.com>; AskOxford. <http://oxforddictionaries.com>. [in Russian].
7. Pithecanthropus used tools for the production of mollusks and for engraving. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/432372. [in Russian].
8. Homo sapiens ancestors intelligently distinguished the living space. URL: http://elementy.ru/novosti_nauki/431226/. [in Russian].
9. Rozenson I.A. (2006). Fundamentals of Design Theory: A Textbook for High Schools. A separate edition, Peter. [in Russian].
10. Three perforated shells make a new look at the origin of human culture. URL: <http://elementy.ru/news/430264>. [in Russian].
11. Ushakov D.A. (n. d.) great explanatory dictionary of the modern Russian language. URL: <https://ushakovdictionary.ru>. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2018 р.

UDC 940(477.51)"10"

Balabushka Viktorya
PG student, Kyiv National
University of Culture and Arts,
balabyshkavika@gmail.com

HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF SOCIAL AND CULTURAL TRADITIONS FORMATION OF CHERNIHIV-SIVERSKY REGION

The purpose of the article is to generalize theory and historical practice of transformation in social and cultural traditions of the Severians, starting from the original pagan to the European-Christian traditions in the state association Kievan Rus. **Methodology.** Research methodology is based on the heuristic method of modern and classical scientific historiography systematization, which reveals the historical process of social, legal and culturological outlook on the concept of "tradition" in general and the process of socio-cultural traditions' socialization, which have formed the cultural reconstruction direction of the entire problem process. **Scientific novelty** consists of the systematization of theoretical studies of socio-cultural history, which includes a national identity and universal value of the population in Chernihiv-Siversky region. **Conclusions.** On the basis of the stated historiography the following is determined: theoretical understanding of the nation's concept of "socio-cultural tradition"; the historical process of the accumulated Pan-European, national, spiritual and material values of the heredity in medieval heritage of Chernihiv-Siversky region, which consists of a synthesis of common European traditions of Romano-Byzantine-Ukrainian architectural heritage and spiritual traditions of Christian ethics and "the cult of local Saints"; continuity of Severians' traditions in the original writing and their Ukrainian identity, establishment of territorial-demographic, national and domestic traditions of lifestyle and daily routine of the local population. The nation's social and cultural traditions serve to the contemporary directions of comparative studies of interdependence and interpenetration of cultures and cultural innovations in the ethnic-futurism direction of cultural studies.

Key words: European, national, social and cultural traditions, population, Chernihiv-Siversky region, transformation, values.

Балабушка Вікторія Анатоліївна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Історико-теоретичні аспекти трансформації соціально-культурних традицій Чернігово-Сіверського краю

Мета роботи – узагальнити теорію та історичну практику трансформації соціально-культурних традицій сіверян – від самобутніх язичницьких до європейсько-християнських – у структурі державного об'єднання Київська Русь. **Методологія** дослідження базується на евристичному методі систематизації сучасної та класичної наукової історіографії, що розкриває історичний процес соціальної, правової, культурологічної думки змістовного поняття "традиції" взагалі та процесу соціалізації соціально-культурних традицій зокрема, що склали культурологічний напрям реконструкції цілісного процесу проблеми. **Наукова новизна** полягає у систематизації теоретичних досліджень соціально-культурної історії, у складі якої трансформувалися як національно-самобутні, так і загальнолюдські цінності населення Чернігово-Сіверського краю. У **висновках** визначається: теоретичне розуміння поняття "соціально-культурна традиція" нації; історичний процес спадковості накопичених загальноєвропейських, національних, духовних і матеріальних цінностей середньовічної спадщини Чернігово-Сіверського краю. Вона складалася на основі синтезу спільних європейських традицій романо-візантійсько-української архітектурної спадщини, духовних традицій християнської етики та "культу місцевих святих"; спадкоємності традицій сіверян в оригінальному письменстві та їх української ідентичності, утвердження територіально-демографічних, народно-побутових традицій життя та побуту місцевого населення. Соціально-культурні традиції нації слугують сучасним напрямом досліджень компаративістики, взаємовпливів, взаємопроникнення культур, культурних інновацій у напрямі етнофутуризму культурологічних досліджень.

Ключові слова: європейські, національні, соціально-культурні традиції, населення, Чернігово-Сіверський край, трансформація, цінності.

Балабушка Виктория Анатольевна, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Историко-теоретические аспекты трансформации социально-культурных традиций Чернигово-Северского края

Цель работы – обобщить теорию и историческую практику трансформации социально-культурных традиций северян – от самобытных языческих к европейско-христианским – в структуре государственного объединения Киевская Русь. **Методология** исследования базируется на эвристическом методе систематизации со-

временной и классической научной историографии, раскрывает исторических процесс социальной, правовой, культурологической мысли содержательного понятия "традиции" вообще и процесса социализации социально-культурных традиций в частности, составивших культурологическое направление реконструкции целостного процесса проблемы. **Научная новизна** заключается в систематизации теоретических исследований социально-культурной истории, в составе которой трансформировались как национально-самобытные, так и общечеловеческие ценности населения Чернигово-Северского края. В **выводах** определяется: теоретическое понимание понятия "социально-культурная традиция" нации; исторический процесс наследственности накопленных общеевропейских, национальных, духовных и материальных ценностей средневекового наследия Чернигово-Северского края. Она складывалась на основе синтеза общих европейских традиций романо-византийско-украинского архитектурного наследия, духовных традиций христианской этики и "культы местных святых"; преемственности традиций северян в оригинальной литературе и их украинской идентичности, утверждении территориально-демографических, народно-бытовых традиций жизни и быта местного населения. Социально-культурные традиции нации служат современным направлениям исследований компаративистики, взаимовлияния, взаимопроникновения культур, культурных инноваций в направлении этнофутуризма культурологических исследований.

Ключевые слова: европейские, национальные, социально-культурные традиции, население, Чернигово-Северский край, трансформация, ценности.

Relevance is determined by the modern Ukrainian historiography, which formed the socio-cultural tendencies of the historical and cultural process in the traditions' evolution, within the medieval spiritual values of the Chernihiv-Siversky region, consisting of Kievan Rus and the social and domestic phenomenon of the Ukrainian society's development in the common area, national and local features. Historical and theoretical basis are the European studies of the general historical and philosophical direction of socio-cultural history, where, due to the traditions, there were preserved ethnics, civilizations and nations, in particular Y.- G. Herder [6], [7], Hansa Kon [5]; national-original Ya. Markovych [16], M. Hrushevskyi [9], I. Kolesnyk [11], I. Zahrebelnyi [11], K. Halushko [4], O. Plaksina [18]; jurisprudential Yu. Oborot [17], O. Malozhon [15]; culturological P. Herchanivska [9], O. Kopievska [14] etc.

Presentation of basic material of the research.

In contemporary historiography, almost all of the above said authors use the term "tradition", as a social phenomenon and historical process of accumulated cultural values transfer within both one nation and the whole world context: starting from the ancient tradition to the Christian medieval, the Renaissance and the Enlightenment. In the reference books, the notion "tradition" is associated with the Latin "tradition", in Ukrainian means "transmission" [19, 76] or "tradition", "broadcasting" [10]. The first and second meanings mean the historical process of extrabiological transmission from generation to generation in cultural and household features, which are preserved by nations. Nowadays, according to I. Zagrebelnyi, the tradition is known as content, but not as a process. Under the "traditions" people confess their folk ceremonies, folk clothes, industrial crafts, Religious-Christian ideological dogmas [10]. From the standpoint of spiritual ideas, the tradition is considered as "the transfer of socio-cultural and domestic life elements" [20, 357], consisting of the norms of behavior, values, ideas, customs and ceremonies, and historically transformed from generation to generation, being preserved for a long time. According to M. Toftula, traditions are defined by the human institutions: nongovernmental organizations, unions, countries, republics and states, and the national identity and the consolidated nation are preserved on its basis. [The same]. O. Kopievska writes about the role of cultural traditions in the formation of a national identity [13]. She identifies a great national community and its identity with symbols and values, history and culture, state institutions and national interests, which are based on common cultural traditions. She emphasizes that this identification is not only mental, but even can be emotional and aesthetic. Performing a number of functions, national identity unites members of the national community on the basis of common values, symbols, and resources of national culture [13, 195].

The modern reconnaissance shows the process of the European social and legal culture formation, including the customary law. O. Malagon writes that "the most brilliant traditions and customs are traced through the example of institutions of direct democracy, as general assembly of citizens, local referendums, etc., that existed in the VI century AD" [15, 18]. There is an example of the Byzantine historian Procopius of Caesarea from the book "War with the Goths" in this study, that "Slavs and the Ants are not governed by one person, and live in sovereignty, in other words democracy, that is why their happiness and misfortune in life is considered a common cause" [The same]. In Kievan Rus, there was a tradition to solve one's problem cooperatively, by not entrusting it to autocrats and, according to the author, which meant "not relic of the past, but a bulwark of a Slavic life" [15, 19]. The capability to conduct local self administration by territorial communities has survived by these days, embodied in the contract clause 140 in Ukraine's Constitution [12]. Y. Oborotov in the dissertation manuscript believed that the term "tradition" was born in jurisprudence, where he firstly noticed the inheritance or property transfer [17, 100]. In his study, the tradition is considered as a specific manifestation of the universal principle of preservation in society, associated with historical

repetitiveness. Despite inclusion of traditions into the time flow, they are not revealed in their existential essence, but distributed and transformed in accordance with the circumstances [The same].

The foreign dictionary on cultural studies considers the concept of "socio-cultural sphere", including not only spiritual but also material values, social and cultural inheritance processes, and the ways to emulate them [14, 480]. Moral values serve as certain cultural models, institutes, moral standards, values, ideas, customs, ceremonies and art styles. Traditions are in all social and cultural systems, which create the "collective memory" of social groups, ensuring their self-identity and the continuity of their development [the same]. As a social and cultural phenomenon of humanity's living environment, it is described in the article of P. Gerchanivska "Traditions: Stability and Variability" [8]. She thinks that tradition "is the transfer of spiritual values from generation to generation, in other words the phenomenon of socio-cultural communication, which includes selectivity, repeatability, power and polysemy" [8, 12]. In ethnography, as she believes, "traditions are considered as forms of collective experience of an ethnic group, expressed in socially organized stereotypes, and are reproduced in the ethnos in whole or in its individual parts by spatiotemporal transmission, ensuring its self-identity in the process of historical development" [8, 12]. On the basis of traditions, there is a state-political, cultural-anthropological development process of transformation and consolidation from tribe to community, state and nation. This way, traditions are the main indicators of identity in the system of culture stereotypes at all levels of historical development, starting from locally ethnic to national state one.

In the encyclopedic edition of NASU, K. Galushko in the article "Historical Tradition" [4] generalizes the historical-theoretical volume of available historiography, encyclopedic reference books, which approves the Latin origin of the concept of "tradition-traditio to the verb tradere – transmit", in other words intergenerational transmission of image, customs and social practices "[The same].

All of the above-mentioned modern publications define that historical and theoretical basis are the works of European socio-cultural history and the theory of the Middle Ages of later times, as an example of imitation of the European-Ukrainian tradition of common philosophical-ideological, legal, socio-cultural, and artistic heritage for the reconstruction of the national one in the European socio-cultural tradition.

In the XVIII century there was formed the anthropological-cultural concept of evolutionary historical experience in European nations, preserved by a cultural tradition. During the historical epochs it remains as the genetic code of the preserved archaic tribes and nations, which include Ukrainian one. The research of "The ideas about the philosophical history of mankind" [7] by J.-G. Herder continued studying human history on the basis of cultural and anthropological peculiarities of each nation. National identity depended on the natural-territorial life conditions, adaptability to their land, and inseparability from it. As the philosopher states: "everything, the device of their bodies, lifestyle, life pleasures and occupations, which they have been taught since childhood, the horizons of their ideas – everything is defined climatically," – "Take away the land, and you will take away all the vital for them" [7, 175]. J.-G. Herder writes about the strength and importance of the tradition in the culture: "Where there is a person – there is a tradition" [7, 231]. The scientist names the tradition: "the mother of language and the beginning of culture, the mother of religion and sacred rituals" [7, 252]. In the "Diary of my journey" [6], the author paid a special attention to the Slavic people, in particular Ukrainian, which can cause Europe renewal. According to him: "Ukraine becomes a new Greece, because there is a wonderful sky above these people, its cheerful nature, musicality, fertile fields, and the other components of the landscape and mentality can awake them, and a civilized nation can emerge. Its borders can extend to the Black Sea and also to the rest of the world" [6, 324]. Hans Cohn defined J.-G. Herder as the first one, who considered that human civilization did not live in the universal, but in its national and original manifestation. According to him, "people are members of national communities, and in this role, they can be real creative personalities: consolidating national languages and folk traditions" [5].

On the European research experience, including national-distinctive features, there was formed a socio-cultural history, a kind of regional studies encyclopedia of Ukraine in the works of Y. Markovich [16], M. Grushevsky [9], and others. They remain the main source of contemporary search in the specific problems of history and culture theory in a holistic process of reconstructing the historical tradition, including the Chernihiv-Siversky region. The phenomenon of social and cultural traditions, as an action and process, covered clear local regional and local ethnic lands – territories, where the Eastern Slavic tribes Severians were historically formed, which were characterized by the common language, traditions, culture and way of life. There is a theory of the Severians' origin from the term "black", which is associated with the territory with non-passable forests, swamps, and with the Greek tribes melenchleus [21, 384]. According to the local excavations, the specific names of northern cultures are specified, such as the Volyntsevskaya and Romenskaya cultures of Chernihiv-Siversky region, which artifacts are stored in the National Architecture-Historical Sanctuary "Chernihiv Ancient" and Chernihiv Regional History Museum of V. Tarnovsky. The archaeological artifacts of the spinning wheel show the development of spinning, weaving, pottery crafts, and others. The Arabic dirhams are found in the Romensk settlements – single whole treasures, in the settlement of

Burynsky district in Luhtivka village [18, 3]. According to M. Hrushevsky, gold and silver Arabic dirhams witness of the intensity of trade relations between the Severians and the Arabs in the VII-VIII centuries. Treasures in the Black Tomb (Chernihiv) witness of a high culture in the X century, because "Siverky region is located in the largest trade routes – the Dnieper and the Desna, which connect west, east, south and north" [9, 372]. During the evolution of social relations, the Eastern Slavic tribes create their unions and state associations, transforming into a consolidated state-political, territorial-demographic, legal and socio-cultural association, which keeps its identity and mentality, under the name of Kievan Rus [2, 229].

Ju. Markovich named the Ukraine-Rus territory as "the Ross cradle", and the ancestors of the "Ross" were the Sarmatians, the Scythians and the Slavs who lived on the banks of the Dnieper. From the XI century, it was divided into 3 principalities: Kyiv, Chernihiv and Siversk, in other words into "three parts: the North, South and Middle" [16, 29], each of them had its own climate features, performance of labor and peculiarities. The northern part was marked by "black and red forest, this land is called Novgorod-Siversky, and the Chernigiv vicegerency border districts, lie between the rivers Dnieper, Desna, Besed, in times of old, the Severians tribes lived on these banks" [16, 73]. The third subpart of the research contains a physical description of these territories "The temperate climate, picturesque landscapes, fertile land, a variety of industry, large and small rivers and large forests, filled with game and animals" – all of this, according to Y. Markovich, afford ground for the Poles to call Ukraine "milk" and "honey" land [16, 42]. Y. Markovich considered the spirit or character of the Ukrainian people as if he anticipated the era of romanticism, from the standpoint of such components as: language, clothing, customs and rituals. In Ukrainian language, according to I. Kolesnik, there was the imprint of "happy" climate and "the soul's superstitions of its creators" [11, 184]. He described the Ukrainians' attachment to music as "Ukraine in Russia is the same as Italy in Europe" [16, 58].

In the Middle Ages not only national distinctive traditions, but even European traditions of common Christian sacred images are formed. The temples, icons, mosaics and frescoes were created in their honor, including the Chernigiv architecture. The Pantheon of the Bible Cults and Evangelical images consisted of Jesus Christ images, the Mother and Child, the Holy Trinity, the Cherubim, the Seraphim, Holy Confessors and Christian faith heretics, Sofia, Thecla, Praskeva-Friday and others. The local Saints: Boris and Hleb, Anthony, Theodosius, Danilo and others filled European spirituality, which approved the Christian spirituality of the Ukrainian-European nation. Through the example of the architecture, the art of the Chernihiv cathedrals, such as the Cathedral of the Transfiguration of the Saviour, Boris and Gleb Monastery and The Trinity Monastery, [1, 47] the socialization of European style is observed. They combined the Byzantine and local building style, some painting elements of the Balkan artists and Ancient Russian wooden architecture as well as some Romanesque traditions. The Ancient Russian masters borrowed some techniques of the wall brickwork and stonework from Byzantine masters. The main signs of common European traditions were the Byzantine and Romanesque styles of building cathedrals, churches and monasteries, that taken together created the Romanesque-Byzantine-Ukrainian style of architecture and painting. The continuity of the original, in other words, local literature of the East Slavic ethnic group, including Polyany, Drevlians, Severians and others, continued their development in the verbal and literary culture of the Middle Ages. These are byliny, legends, tales and stories, partly transformed into the chronicles and have become the European heritage of the common traditions of modern nations. The Severians, as part of the Kievan Rus state association, formed a whole stratum of original, folklore and ethnographic culture, such as "Illya of Murom", "Illya of Murom and Idolishche Poganoye", "Illya of Murom and Nightingale the Robber" and the historical poem "Lay of Igor's Warfare" [2, 230]. On the basis of these sources, the author reveals the transformation of continuity of the common traditions of "the cult of Saints", temple building, Chernihiv architecture, continuity of the Severians' Slavic-Ukrainian traditions in the original writing and the processes of formation of Indo-European cultural features of the Severians, which united the nation, territory, language and nationhood.

Література

1. Балабушка В. Культ святых у традиціях храмового будівництва середньовічного Чернігова // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн. Київ : Міленіум, 2016. № 4. С. 47–52.
2. Балабушка В. Спадкоємність слов'яноукраїнських традицій сіверян в оригінальному письменстві середньовічної Русі // Культура України. Серія: Культурологія. Зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2017. С. 230–240.
3. Балабушка В. Українська ідентичність сіверян у культурній традиції Чернігово-Сіверської Русі // Слов'янознавство і нові парадигми та напрями соціогуманітарних досліджень: матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 24 трав. 2017 р.) / НАН України, Укр. ком. славістів, Нац. б-ка України ім. В. Вернадського, Ін-т укр. мови НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2017. С. 229–234.
4. Галушко К. Традиція історична. Режим доступу: <http://www.history.org.ua/?termin=Tradytisia>.
5. Ганс Кон Национализм: его смысл и история. Режим доступу: <https://traditio.wiki/holmogorov/library/k/koh>.

6. Гердер И.-Г. Дневник моего путешествия в 1769 г. Избр. соч. М.–Л. : Гос. изд. худож. лит., 1959. 398 с.
7. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. М. : Наука, 1977. 703 с.
8. Герчанівська П. Традиції: стабільність і варіативність // Вісник Нац. технічного ун-ту України "Київський політех. ін-т". "Філософія". "Психологія". "Педагогіка". 2010. № 1. С. 12–16.
9. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. / Редкол. : П. Сохань (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 2. 1992. 640 с.
10. Загребельний І. Що таке традиція? Режим доступу: <http://banderivets.org.ua/scho-take-tradytsiya.html>
11. Колесник І. Українська історіографія (XVIII – початок XX ст.). Київ : Генеза, 2000. 256 с.
12. Конституція України. Розділ IX. Місцеве самоврядування. Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show>.
13. Копієвська О. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності // Актуальні проблеми історії та практики художньої культури, 2014. Вип. 32. С. 194–201.
14. Культурология XX века. Словарь. СПб. : Университет. книга, 1997. 640 с.
15. Малоожон О. Соціально-правова культура литовсько-польського періоду в історії України (XIV–XVI ст.): дис... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 2007. 178 с.
16. Маркович Я. Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях. Ч. 1. СПб., 1798. 98 с.
17. Оборотов Ю. Традиції та новації в правовому розвитку: загальнотеоретичні аспекти : дис... д-ра юрид. наук: 12.00.01. Одеса, 2003. 379 с.
18. Плаксина О. Роменська культура // Місто Ярославни № 2 (34) квітень-травень, 2016. С. 1–3.
19. Тирпак В. Довідник із культурології (частина перша). Ужгород : Поличка "Карпатського краю", №18 (98), 1998. 79 с.
20. Тофтул М. Сучасний словник з етики : Словник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
21. Янко М. Топонімічний словник України: Словник-довідник. Київ : Знання, 1998. 432 с.

References

1. Balabushka, V. (2016). Cult of Saints in traditions of temple building of Medieval Chernihiv. Scientific journal of National Academy of leading staff of culture and art, 4, 47-52 [in Ukrainian].
2. Balabushka, V. (2017). Succession of Slavic and Ukrainian traditions of the Severians in original writing of Medieval Rus. Ukrainian culture. Science of culture, 230-240 [in Ukrainian].
3. Balabushka, V. (2017). Ukrainian identity of the Severians in cultural tradition of Chernihiv- Siversky Rus. International Scientific Conference "Slavic studies and new paradigms and directions of social and humanitarian researches". (pp. 229-234) [in Ukrainian].
4. Galushko, K. (n. d.). Historical tradition. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=Tradytsiia_istorychna [in Ukrainian].
5. Gans Kon. (1955). Nationalism: its sense and history. Retrieved from <https://traditio.wiki/holmogorov/library/k/kohn/3.htm> [in Russian].
6. Gerder, I. G. (1959). Diary of my trip of 1769. Moscow, Saint Petersburg: State Publishing House of Art Culture [in Russian].
7. Gerder I.-G. (1977). Concepts of the mankind's philosophy and history.: Nauka, 703 [in Russian].
8. Gerchanivska, P. (2010). Traditions: stability and variability. Scientific journal of National Technical University of Ukraine, 1, 12-16 [in Ukrainian].
9. Grushevskiy, M. (1992). History of Rus: in 11 volumes, 12 books. Volume 2. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Zagrebelnyi, I. (n. d.). What is tradition? Retrieved from <http://banderivets.org.ua/scho-take-tradytsiya.html> [in Ukrainian].
11. Kolesnyk, I. (2000). Ukrainian historiography (18th – first part of 20th century). Kyiv: Geneza [in Ukrainian].
12. Constitution of Ukraine. 9 Chapter. Local municipality. Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/>[in Ukrainian].
13. Kopyievska, O. (2014). Cultural traditions in the formation of national identity. Topical problems of history and practice of art culture, 32, 194-201[in Ukrainian].
14. Science of culture of 20th century. Dictionary. (1997). Saint Petersburg: University Book [in Russian].
15. Malozhon, O. (2007). Social and legal culture of Lithuanian-Polish period in history of Ukraine (14th-16th century). Doctoral dissertation. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Art [in Ukrainian].
16. Markovich, Ya. (1798). Notes about Novorossiya, its inhabitants and works. Volume 1. Saint Petersburg [in Russian].
17. Oborotov, Yu. (2003). Traditions and innovations in legal development: general and theoretical aspects. Doctoral dissertation. Odesa: Odesa National Legal Academy[in Ukrainian].
18. Plaksina, O. (2016). Romny culture. Town of Yaroslavn, 2 (34), 1-3 [in Ukrainian].
19. Tyrpak, V. (1998). The factbook of culturology. Volume 1. Uzhhorod: The shelf of "The Carpathian land" [in Ukrainian].
20. Toftul, M. (2014). Contemporary dictionary of ethics: Dictionary. Zhytomyr: Publishing House of Franko State University in Zhytomyr [in Ukrainian].
21. Yanko, M. (1998). Toponymic Ukrainian dictionary: dictionary-reference book. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018 р.

ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЖУРНАЛУ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ВИДАННЯ

Мета дослідження полягає у виявленні індивідуально-стильових характеристик журналу, які впливають на його ідентифікацію серед інших видань. **Методологія дослідження.** Застосовано такі методи: порівняння, систематизації, аналізу, узагальнення досліджуваної проблеми, опису, конкретності, використано наукові праці з дизайну та моделювання. **Наукова новизна** дослідження полягає у спробі довести вплив візуального стилю журналу на його ідентифікацію. **Висновки.** Як показує проведене дослідження, візуалізація є складовою інформаційного повідомлення, яке здатне впливати на сприйняття, забезпечуючи чітку передачу інформації навіть без перегляду тексту. Візуальний стиль журналу значно впливає на його ідентифікацію за допомогою таких символічних форм, як логотип, шрифт, колір та графічні зображення. Саме символіка допомагає розпізнати журнал серед інших, робить його унікальним та привертає до себе увагу читача, а візуальні характеристики формують неповторний імідж журналу, стають його інформаційним носієм та ідентифікують видання, закріплюючи його асоціативний образ у пам'яті споживача.

Ключові слова: журнал, видання, дизайн, графічна складова, візуальний стиль, ідентифікація.

Бутенко Виктория Петровна, студентка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Визуальный стиль журнала как важная составляющая идентификации издания

Цель исследования заключается в выявлении индивидуально-стилевых характеристик журнала, которые влияют на его идентификацию среди других изданий. **Методология исследования.** Применены следующие методы: сравнения, систематизации, анализа, обобщения исследуемой проблемы, описания, конкретности, использовано научные труды по дизайну и моделированию. **Научная новизна** исследования заключается в попытке доказать влияние визуального стиля журнала на его идентификацию. **Выводы.** Как показывает проведенное исследование, визуализация есть составляющей информационного сообщения, которое способно влиять на восприятие, обеспечивающее четкую передачу информации даже без просмотра текста. Визуальный стиль журнала значительно влияет на его идентификацию при помощи таких символических форм, как логотип, шрифт, цвет и графические изображения. Именно символика помогает распознать журнал среди других, делает его уникальным и привлекает к себе внимание читателя, а визуальные характеристики формируют неповторимый имидж журнала, ставят его информационным носителем и идентифицируют издание, закрепляя его ассоциативный образ в памяти потребителя.

Ключевые слова: журнал, издание, дизайн, графическая составляющая, визуальный стиль, идентификация.

Butenko Victoria, student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The visual style of the magazine as an essential component of the publication's identification

Purpose of the article is to identify the individual-style characteristics of the journal, which affect its identification among other publications. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were applied: comparison, systematization, analysis, the generalization of the problem studied, description, concreteness, used scientific works on design and modeling. **Scientific Novelty.** The research consists of trying to prove the influence of the visual style of the journal on its identification. **Conclusions.** As the study shows, visualization is a component of an information message that can influence the perception, providing a transparent transfer of information even without viewing the text. The visual style of the journal dramatically affects its identification with the help of such symbolic forms as the logo, font, color and graphic images. It is the symbolism that helps to find out the magazine among others, makes it unique and attracts the attention of the reader, and visual characteristics form a unique image of the magazine, become its information carrier and identify the publication, fixing its associative model in the memory of the consumer.

Key words: magazine, edition, design, graphics component, visual style, identification.

Актуальність теми дослідження. Візуалізований контент допомагає краще та швидше передати інформацію, закладену в тексті. Його продукування вимагає опрацювання значної кількості джерел, але результат завжди буде виправданим, оскільки за допомогою візуалізації можна швидше потрапити у свідомість читача, залишити там певні образи та уявлення, викликати асоціації. Відповідно, інформація, яка сприймається таким чином, здатна утворити в пам'яті стійкі стереотипи, бути зрозумілою без тексту.

Різноманітні наукові розробки дають змогу окреслити концепції візуалізації контенту та віднайти способи подачі матеріалів так, щоб вони краще відображали наведені факти чи події.

Серед інших видань журнал максимально поєднує вербальну та візуальну мову, а сучасні технології дають змогу розширити можливості візуалізованого контенту як нової культури, яка поєднує в собі цінності та норми, притаманні нашому суспільству [3, 207].

Актуальність обраної теми зумовлена зростанням ролі дизайну для ідентифікації журналу та його функціонування в медійному просторі, що вимагає відповідного оформлення, підбору кольорової гами, розміру композиції та ін.

Різноманітність підходів до зображальної журналістики та інформаційного дизайну призводять до розбіжностей у розумінні впливу візуалізованої подачі інформації на читача. Все це обґрунтовує актуальність дослідження.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Аналізуючи теоретичний матеріал за даною проблематикою, зустрічаємо багато наукових праць із зображальної журналістики та візуальної комунікації, серед яких праці Б. Чернякова, С. Горевалова, Ю. Шаповала, Д. Желязни; дослідження з колористики та композиції В. Глазичева, Р. Антонова, М. Кагана, О. Іванової, Т. Крайнікової; праці з теорії журналістики О. Гнатюка, М. Назарова, О. Холода, Т. Давидченко, В. Владимірова, В. Тулупова, Ю. Лотмана, Г. Почепцова та ін..

М. Мюлер розробила аналітичний практично-орієнтований підхід до аналізу зображень, а М. Лестер і Б. Черняков запропонували класичний підхід до їх дослідження. Фундаментальними також слід вважати праці Р. Якобсона, Р. Барта, Ч. Пірса та С. Вартазаряна [6, 139].

Чинники, під дією яких формується стилістика періодичних видань, розглянуті у працях В. Крупського, В. Тулупова, І. Табашнікова.

За роки незалежності в Україні з'явилося чимало досліджень, які висвітлюють питання графічного дизайну – праці В. Я. Даниленко, В. І. Лесняка, О. М. Хмельовського, О. Гладуна та інші.

Особливості оформлення обкладинок стали центром наукових зацікавлень таких дослідників, як: В. Волкова, С. Галкін, Д. Маккей, К. Фрост, Д. Морріш.

Незважаючи на значну кількість наукових праць у галузі журналістики та дизайну, поняття "візуальний стиль", як важливу складову ідентифікації видання, розглядали мало, здебільшого цю тему підіймає В. Е. Шевченко у дисертації "Концепція візуалізації журнального контенту в системі наукових поглядів у галузі соціальних комунікацій", у монографії "Форми візуалізації в сучасному журналі" [7] та низці наукових статей.

Метою дослідження є виявлення індивідуально-стильових характеристик журналу, які впливають на його ідентифікацію серед інших.

Виклад основного матеріалу. Форма подання інформації у сучасному світі постійно змінюється, зростає потреба в якісному матеріалі та висвітленні його на високому рівні. Важлива роль в цьому відводиться періодичним друкованим виданням. Яким вони повинні бути, щоб задовольнити потреби найвибагливішого читача? Що привертає увагу споживачів, як вони ідентифікують журнали і чому обирають саме ті, а не інші?

Відповіді та дані питання можна знайти, занурившись у світ візуальної журналістики. Сучасна журнальна періодика не має чіткої типологічної моделі, проте є певні складові, які її характеризують – це рівень розвитку культури, яка постійно трансформується та цінності різних видів діяльності.

Візуальний образ журналу – це його "обличчя", зміст, стиль, презентабельність, тому ретельна продуманість цього образу сприятиме його успішності. Саме візуальні образи та символи викликають певні асоціації, відображають дійсність, сприяють кращому розумінню та засвоєнню інформації.

Візуальні образи не стільки відображають соціальну реальність, скільки приймають участь у її конструюванні, через особливості їх сприйняття більшістю членів суспільства [4, 27].

У загальному розумінні візуальний стиль представляє собою сукупність постійних художніх, текстових, декоративних, кольорових елементів оформлення [6, 142].

Велика конкуренція між друкованими виданнями вимушує виробників при створенні концепції журналу приділяти увагу візуальному образу створюваного продукту, який би гармонійно поєднував в собі графічні зображення та стиль тексту. Це досить кропітка робота, яка примушує концентруватися на найдрібніших деталях, але, за успішності виконання, вона приносить очікуваний результат. Слід враховувати також велику кількість електронних видань та інформацію, яка, завдяки технологічному розвитку, передається за допомогою телебачення та Інтернету у вигляді яскравих візуальних форм. "Графічне оформлення додає вартості, підвищує естетичну якість, тривалість життя видання" [1, 134].

Окрім цього, графічні складові допомагають читачеві щонайкраще зорієнтуватися у виданні, краще його зрозуміти, підвищують комунікативні функції журналу. Вони не є тимчасовими, адже надають загальної інформації про продукт, характеризують його і мають бути збереженими протягом усієї історії журналу, щоб ідентифікувати його.

Оригінальність оформлення видання запорукою його успішності та тривалості існування. Популярність журналу визначається його миттєвою ідентифікацією читачем, коли він може розпізнати індивідуальний стиль продукту, який проявляється в окремих статтях, яскравому логотипі, розвороті сторінок, обкладинці. Все це сприяє найкращому запам'ятовуванню.

Культура і символіка тісно пов'язані, візуалізація одночасно є елементом зовнішньої форми журналу та його змістовим наповненням. За допомогою символів можна спілкуватися та передати будь-яку інформацію. Символи несуть у собі повний обсяг закодованої інформації, яка сприймається наочно та швидко. Найчастіше саме символічні зображення привертають увагу читача, викликаючи у нього певні асоціації.

Часто візуальні образи чітко наочно дають зрозуміти те, що є складним для сприйняття, конкретизувати зміст, розкрити образ, охарактеризувати людей чи події. Проте візуальний контент має певні вимоги, а саме: правдивість, актуальність, зрозумілість, якість, виразність та точність.

На сторінках журналу символи також відіграють роль акценту, способу взаємодії зображення та тексту, відтворюють культуру, зумовлюючи її функціональність. Тобто, знаки у символічній мові виконують ряд функцій: пізнавальну, документальну, художньо-образну та декоративну функції одночасно.

Візуальний контент може виражатися у різних формах: мальованих зображеннях (карикатури, шаржі, комікси, графічні, технічні та художні зображення), графічних символах (пиктограми, монограми, логотипи, емблеми, декоративні елементи, орнаменти, заставки, ініціали, кінцівки), фотографії (портрет, пейзаж, натюрморт, жанрові знімки, фрагментація), інфографіці (графіки, діаграми, таблиці, матриці, структурні схеми та блок-схеми, мережі-дерева, карти, плани, часові шкали, візуальні образи) та типографіці в залежності від завдань публікації [6, 144-147].

Не менш важливим компонентом при створенні журналу є колір та фон. Як показує практика, для універсальних журналів, які читають люди різного покоління краще використовувати нейтральні кольори, стримані, упорядковані, тоді, коли при вестці журналів для дітей та молоді перевагу слід надавати яскравим кольорам, невпорядкованим, привертаючим увагу [2, 15-16].

Колір як засіб комунікації здатен викликати різноманітні емоції, передавати настрій, загострювати сприйняття, акцентувати, заспокоювати або, навпаки, роздратовувати.

Колір також повинен асоціюватися зі сферою діяльності (наприклад, море й вода – блакитний колір, він також несе в собі надію, доброту та постійність; рослинництво – зелений, також він символізує природу, радість та молодість, здоров'я; червоний колір може одночасно асоціюватися з вогнем та кров'ю або, навпаки, символізувати любов, красу та повноту життя; жовтий – колір сонця, багатства, тому статті про подорожі, відпустки доречно підкреслювати в жовтій кольоровій гамі). Видавець має знати основи кольорових асоціацій людини [2, 15].

Підсумовуючи, слід зазначити, що кольорова гама у видавничих журналах викликає:

- 1) психологічну реакцію;
- 2) надає об'ємності надрукованому зображенню;
- 3) підкреслює якість, настрій, спрямованість видання;
- 4) надає продукції приємного зовнішнього вигляду, що привертає увагу, та залучає велику кількість читачів [3, 178].

Візуальний стиль журналу щонайкраще відображає шрифт, адже він складає більшу частину тексту, тому має бути простим і зрозумілим. Правильно підібрана шрифтова гарнітура пливає на легкість сприйняття тексту, проте задля того, щоб підкреслити дизайнерський стиль журналу, можна прикрасити шрифт, виділити, особливо на обкладинці та заголовках і підзаголовках статей.

На обкладинці часто використовують напівжирні, курсивні шрифти, часто кольорові. Широкою популярністю користується подання тексту виворіткою або з тінювими ефектами. Але слід пам'ятати, що забагато такого тексту спотворює ефект, перенасичуючи обкладинку. Часто саме через це конкретні анонси на такому фоні не привертають уваги.

Зовнішня форма журналу дає змогу виокремити його серед інших. Досліджуючи сучасні українські журнальні видання, виявлено їхню спрямованість та призначення: дослідження (наука), практичне, естетичне, інформування, довідка, організація дозвілля, комерційне, пропагування, аналітика, навчання та ін..

Усі вище зазначені компоненти складають фірмовий стиль журналу, який забезпечує візуальну та значеннєву єдність інформації, гармонійне поєднання внутрішнього та зовнішнього оформлення.

Фірмовий стиль дозволяє споживачу легко розпізнати товар за зовнішніми ознаками, ідентифікувати його.

Слід зазначити, що споживач купує друковане видання з певною метою. Чітке розуміння цієї мети дає змогу побудувати графічну концепцію журналу так, щоб зацікавити певну цільову аудиторію, викликати позитивні емоції. Якщо читачу сподобався журнал, він купуватиме його і наступного разу, розповідатиме знайомим про видання, що слугує своєрідною рекламою.

Для того, щоб ідентифікувати себе з-поміж інших журналів, візуальні акценти повинні бути зосереджені на зовнішньому оформленні, тобто обкладинці, шрифтові, кольорі, логотипові та графічному оформленні [5, 28]. Саме на цих перерахованих характеристиках зупиняє свою увагу споживач. Важливо приділяти увагу заголовкам, які мають бути лаконічними, чітко сформованими та привертати до себе увагу за допомогою кольору та шрифту.

Послідовність розміщення елементів встановлюється наступними прийомами [7, 163]:

1. Розташування елементів шляхом природного руху ока (зліва направо і зверху вниз) або відповідно до правила лівої руки (правий нижній кут, лівий верхній).

2. Рух від більших до дрібніших елементів, від темних до світлих, від кольорових до монохромних, від незвичайних форм до звичайних.

3. Спрямування погляду читача за допомогою суцільних чи пунктирних ліній, які створюють ніби шлях для погляду і полегшують його роботу. З цією самою метою застосовується перспектива, просторове зображення.

4. Повторювання форм і розмірів, що створює уявний шлях погляду, коли око рухається від одного блока до іншого. Послідовність є оптичним ритмом, вона може розвиватися й іншими шляхами, включаючи імпульси та паузи.

На обкладинці сучасних журналів найчастіше можна побачити фотографії – портрети героїв номеру або динамічні сюжети, пейзажі та ландшафти. Ретельно продуманий дизайн першої сторінки видання допомагає створити його "обличчя", зробити журнал естетично привабливим.

Композиція обкладинки повинна бути логічно змалювана, тобто текст і графічні елементи на сторінці мають бути чітко організованими, при чому окремо виділяється основна частина, все інше підпорядковується їй у змістовому та композиційному значенні.

Обкладинка має чітко висловлювати чергову тему номеру журналу, проте в основних елементах оформлення залишатися незмінною, оскільки саме вона відображає брендову цінність видання. Тому основним завданням дизайнера обкладинки є знаходження власного стилю та його підтримка.

Кожен журнал повинен бути розрахований на власну аудиторію, конкретного читача, для цього потрібно чітко усвідомлювати його інтереси та спрямування, потреби та вимоги, рівень освіти, вік та стать [1, 46].

Аналіз сучасних журналів дав змогу виокремити такі способи візуалізації:

- демонстрація тенденцій, залежностей у часі;
- візуалізація для порівняння;
- характеристика, структура об'єкта;
- описова, репортажна візуалізація;
- передача просторових даних;
- відображення прихованих даних, когнітивних процесів;
- візуалізована історія, тобто повноцінний журналістський матеріал, але у вигляді структурованих зображень, блоків текстів [7, 44].

Найважливішою передумовою художньої якості журналу виступає єдність усіх елементів, тобто їх домірність і співпідпорядкованість [4, 202].

Особливості використання мають не тільки шрифти та кольорова гама, а й елементи вихідних відомостей, зокрема їхнє розташування у виданні.

Міжнародний стандартний номер серіального видання (ISSN) розташований на першій сторінці обкладинки у правому нижньому кутку. За

вимогами ДСТУ 4861:2007 його розміщують у правому верхньому куті першої сторінки обкладинки чи переднього боку палітурки.

Підзаголовкові дані (вид видання, цільове призначення, тематика, відомості про засновника, періодичність, рік і місяць заснування) мають бути розміщені під назвою видання [2, 17].

Способи відображення контенту слугують як засоби відображення змісту журналу, тому не можуть бути самоціллю. Форма відображення повинна відповідати призначенню, тематиці видання та цільовій аудиторії.

Отже, основним завдання візуальних характеристик журналу є створення візуального іміджу, стилю оформлення, індивідуальності журналу з метою створення певних асоціацій, які будуть відображати цю символіку.

Саме візуальний образ журналу надає йому пріоритетності, ідентифікує серед інших видань, привертає увагу.

Наукова новизна дослідження полягає в спробі довести вплив візуального стилю журналу на його ідентифікацію.

Висновки. Отже, візуалізація є складовою інформаційного повідомлення, яке здатне впливати на сприйняття, забезпечуючи чітку передачу інформації навіть без перегляду тексту. Візуальний стиль журналу значно впливає на його ідентифікацію за допомогою таких символічних форм, як логотип, шрифт, колір та графічні зображення. Саме символіка допомагає розпізнати журнал серед інших, робить його унікальним та привертає до себе увагу читача, а візуальні характеристики формують неповторний імідж журналу, стають його інформаційним носієм та ідентифікують видання, закріплюючи його асоціативний образ в пам'яті споживача.

Література

1. Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М. : Д. Аронов, 2006. 201 с.
2. Лаптева И. Использование цвета в периодических изданиях. КомпьюАрт. 2001. №9. С. 15-17.
3. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? М. : Астрель, 2005. 256 с.
4. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: ЛИБРОКОМ, 1996. 224 с.
5. Типология периодической печати: Учеб. пособие для студентов вузов / Под ред. М. В. Шкондина, Л. Л. Реснянской. М. : Аспект Пресс, 2009. 236 с.
6. Шевченко В. Е. Роль візуального стилю журналу для ідентифікації видання// Наукові записки [Української академії друкарства]. Серія : Соціальні комунікації. 2015. №2. С. 139-147.
7. Шевченко В. Е. Форми візуалізації в сучасному журналі : монографія. К. : Видавець Паливода А. В., 2013. 340 с.

References

1. Bringerherst R. (2006). Basics of style in typography. Moscow : D. Aronov. [in Russian].
2. Lapteva I. (2001). Use of color in periodicals. KompyuArt. 9. PP. 15-17. [in Russian].
3. Nyuark K. (2005). What is Graphic Design? Moscow : Astrel. [in Russian].
4. Rozin V. M. (1996). Visual culture and perception. How a person sees and understands the world. Moscow : LIBROCOM. [in Russian].
5. Typology of the periodical press: Proc. allowance for university students (2009). M. V. Shkondina, L. L. Resnyanskaya. [in Russian].
6. Shevchenko V. (2015). The role of the visual style of the journal to identify the publication. Scientific notes [Ukrainian Academy of Printing]. Series : Social Communications. Vol. 2. [in Ukrainian].
7. Shevchenko V. (2013). Forms of visualization in the modern journal : monograph. Kyiv : Palivoda A. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2018 р.

**ЗАРОЗУМІЛА МОВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ПОЕТІВ-ФУТУРИСТІВ ПОЧАТКУ ХХ ст. З ПОЗИЦІЙ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
(на прикладі творів М. Семенка, Г. Шкурупія, Н. Бажана)**

Мета роботи. У статті розглядається проблема зарозумілої мови у творчості українських та російських поетів-футуристів початку ХХ ст. крізь призму культури. Визначено роль зарозумілої мови у творах Михайла Семенка, Гео Шкурупія та Ніка Бажана. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні психологічного, порівняльного методів та методу вивчення документальних джерел. Особливого значення в дослідженні набув біографічний метод. Зокрема, через біографічні дані кожного з учасників літературних футуристичних груп, а також аналіз їхніх творчих доробків було досліджено тему. **Наукова новизна** статті полягає у спробі виявити спільні та відмінні риси зарозумілої мови як певного мовного експерименту в історії російської та української літератури, як культурного явища. **Висновки.** Російський "заум" мав теоретичне обґрунтування, в той час як творці української зарозумілої мови над такими питаннями не працювали. Це призвело до нетривалого й невдалого експерименту в українській футуристичній поезії, а водночас – до збереження національних мовних традицій.

Ключові слова: футуризм, зарозуміла мова, "Зустріч на перехресній станції", футуристичний маніфест, деструкція.

Вернигоренко Ольга Сергеевна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Заумь в творчестве украинских поэтов-футуристов начала ХХ в. с позиций культурологии (на примере произведений М. Семенко, Г. Шкурупия, Н. Бажана)

Цель работы. В статье рассматривается проблема заумного языка (зауми) в творчестве украинских и российских поэтов-футуристов начала ХХ в. сквозь призму культуры. Определено роль заумного языка в произведениях Михаила Семенко, Гео Шкурупия и Ника Бажана. **Методология** исследования заключается в применении психологического, сравнительного методов и метода изучения документальных источников. Особое значение в исследовании получил биографический метод. В частности, с помощью биографических данных каждого из участников литературных футуристических групп, а также анализ их творческих произведений, было исследовано тему. **Научная новизна** статьи заключается в попытке выявить общности и различия заумного языка как определенного языкового эксперимента в истории русской и украинской литературы, как культурного явления. **Выводы.** Российский "заумь" имел теоретическое обоснование, в то время как создатели украинского заумного языка над такими вопросами не работали. Это привело к непродолжительности и неудачности эксперимента в украинской футуристической поэзии, но вместе с тем – к сохранению национальных языковых традиций.

Ключевые слова: футуризм, заумь, "Встреча на перекрестной станции", футуристический манифест, деструкция.

Vernyhorenko Olga, graduate student at the National Academy of Culture and Arts

Educanto within the work of ukrainian futurist poet early twentieth century viewpoint culture (the example of works Myhail Semenko, Geo Shkurupii, Nick Bazhan)

The purpose of the article. The arrogant problem language in the work of Ukrainian and Russian Futurist poets of the early twentieth century, through the lens of culture. The role of the arrogant language in the works of Mikhail Semenko, Geo Shkurupii and Nick Bazhana is determined. **Methodology.** Research methodology is to use psychological methods and comparative method of studying documentary sources. Of particular importance in the study gained biographical approach. In particular through curriculum vitae of each member futuristic literary groups, and performing analysis of their creative works, and has been studied subject. **Scientific novelty** article is to try to identify the characteristic features of the arrogant language, as some linguistic experiment in the history of Russian and Ukrainian literature as a cultural phenomenon. **Conclusions.** This article was determined that Russian "nonsense" was a theoretical foundation, while the Creator arrogant Ukrainian language on such issues is not working. The mentioned issue led to a brief and unsuccessful experiment in Ukrainian futuristic poetry, but at the same time – to preserve national linguistic traditions.

Key words: Futurism, educanto, "Meeting at the station cross", futurist manifesto destruction

Актуальність теми дослідження. Звертаючи увагу на письменницьку діяльність українських поетів-футуристів, на перший погляд може здатися, що окремі їхні "шедеври" суперечать класичним визначенням поетичних чи прозових творів.

Як відомо, художня література, як мистецтво слова, належить до часової групи мистецтв. Підставою для такої класифікації є те, що література свій предмет подає в русі, у динаміці, розвитку, що можливий протягом певного часового проміжку. Натомість у створених поетами-футуристами "віршах" часто спостерігаємо порушення сталих літературних звичаїв. Приміром, рядки авторства Михайля Семенка (для прикладу): "Вн с ті к // пі к к..." для широкого читацького кола початку ХХ ст. постають як випадковий набір літер або морфем. Проте в літературознавстві, філософії та культурології для таких випадків вже давно існує поняття, яке має назву "зарозуміла мова".

Аналіз досліджень і публікацій. Вперше поняття "зарозуміла мова" до наукового обігу ввів поет, теоретик російського футуризму Велимир Хлебніков [28; 29]. Зокрема, зарозумілу мову (російською звучить як "заумный язык", "заумь") автор визначав так: "Зарозуміла мова – значить та, яка знаходиться за межами розуму. Порівняйте Заріччя – місце, яке знаходиться за рікою, Задонщина – за Доном. Те, що в заклинаннях, заговорах зарозуміла мова переважає і витісняє розумну, доказує, що у неї особлива перевага над свідомістю, особливі права на життя поряд з розумною" [28, 174].

В цей же час над теоретичними засадами зарозумілої мови працює поет-футурист, який за походженням українець, Олексій Кручених. Зокрема, автор дає своє визначення зарозумілої мови, а саме називає її "первісною (історично та індивідуально) формою поезії" [21, 45]. Крім того, Олексій Кручених зазначає, що зарозуміла мова не має певного значення, а отже – ще не вкорінена [21, 43].

Зарозумілу мову як явище, яке постало в поезії на початку ХХ ст., вперше виділили в своїх працях російські науковці. Так, у 1924 р. в Петербурзі вийшла книга Олександра Туфанова "К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. С портр. работы худ. И. Нефедова" [25]. До цього ж часу відносяться праці про футуристів Корнія Чуковського [32; 33]. Автор дає не лише науково-критичну оцінку діяльності поетів, а й розповідає про їхні життєві історії. Адже сам літератор був знайомий з багатьма футуристами особисто.

Наступні декілька десятиліть відбувалося певне затишшя у вивченні науковцями літературного авангарду. Це було пов'язано, зокрема, і з гострою політичною цензурою щодо цієї теми. Проте значна хвиля зацікавлення футуристичною літературою та долями поетів, які її творили, настала з початку 1990-х рр. Зокрема, про російських поетів-новаторів початку ХХ ст. у своїх працях говорять Олександр Кобринський [19], Сергій Бірюков [4], Микола Богомолов [11, 307–311], Олена Тирішкіна [26], Катерина Бобринська [7; 8; 9], Геннадій Айгі [1], Ніна Гур'янова [14] та інші.

Темі зарозумілої мови була присвячена міжнародна конференція, приурочена до сторіччя маніфесту "Слово як таке". Захід відбувався в стінах Женевського університету в квітні 2013 р. Було видано збірник статей учасників конференції [35].

Тема використання зарозумілої мови українськими поетами-футуристами перебуває у колі наукових інтересів вітчизняних дослідників. Статті й монографії, присвячені цій проблематиці належать Юрію Коваліву [20, 14–20], Ігорю Браїлко [12, 222–223], Олені Вяліковій [13, 31 – 38], Марині Кабиш [17, 118–123] та іншим.

Інтенсивність вивчення цієї проблематики не зменшується з часом, що свідчить про її актуальність.

Мета дослідження. Представлена стаття має на меті визначити роль зарозумілої мови у творах українських поетів-футуристів початку ХХ ст. Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Ніка (Миколи) Бажана.

Виклад основного матеріалу. Поети-футуристи були надзвичайно популярними в Росії на початку ХХ ст. Про це свідчать багато фактів. Зокрема, про неабиякий успіх серед публіки згадує Олексій Кручених: "в період 1913–15 рр. ми виступали мало не щодня. Величезні збори. Газети вили, цькували, дискутували. Всього не згадаєш і не перекажеш" [22, 92].

Дослідниця українського футуризму Анна Біла зазначає, що "лише протягом листопада-грудня 1913 р. в Петербурзі відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів, на яких читали свої вірші петербурзькі егофутуристи і московські бюджетяни і які зазвичай завершувалися бурхливими скандалами" [6, 6].

В цей період в Петербурзі на навчання перебував і український починаючий поет Михайль Семенко. До слова, юнак був свідком виступів російських поетів-новаторів. Про це згадує Ірина Семенко (донька Михайля Семенка, відома під псевдонімом Leo Kriger) у статті "Михайло Семенко (1892–1937) – основоположник українського футуризму" [36, 565].

Захопившись новими літературними віяннями російських колег, Михайль Семенко і сам стає на бік футуризму. Характерними ознаками його ранніх авангардних творів були тяжіння до міської тематики, оспівування стрімкого розвитку техніки, зречення літературних традицій та інше. І вже початком 1914 р. датуються перші вірші автора, написані зарозумілою мовою. Візьмемо за приклад цитату з твору, який має назву "В степу": "Вн с ті к / пі к к / нуп / льо лі льо п / ні с вн к / пі..." [23, 15].

Твори подібного змісту, як власне і сам футуризм, були елітарними і знаходили дружню підтримку тільки серед прихильників цього мистецького напрямку. Зазвичай такі "вірші" поетів-футуристів викликали лише незадоволення та обурення у читачів. Почасти через незрозуміння останніми змісту творів.

Сучасна наукова спільнота досі не може знайти спільної думки щодо того, чи Михайль Семенко і його соратники самі розуміли, про що написаний той чи інший зарозумілий твір. І в дослідників є всі підстави ставити під сумнів однозначність відповідей, що напрошуються. Адже, якщо брати до уваги той факт, що прикладами для творчості українських поетів-футуристів були їхні російські колеги, то тут варто зауважити, що Велимира Хлебнікова, Олексія Кручених, Ігоря Сіверяніна, Володимира Маяковського та ще багатьох російських поетів можна назвати одночасно і теоретиками, і творцями зарозумілої мови. Бо, вдаючись до застосування нових слів у творах, часто автори у передмовях до книг вдавалися до пояснення чому і з якою метою використовують незвичні неологізми. Крім того Велимир Хлебников розробив навіть свою футуристичну абетку. Основними завданнями нового алфавіту автор визначав універсальність і зрозумілість для всіх народів світу [28, 159]. Хоча сам він зізнавався, що: "ці досліді – ще перший крик немовляти, і тут ще варто попрацювати, але загальний образ майбутньої світової мови вже зроблений" [28, 159].

Дещо подібне знаходимо у футуристичних маніфестах Михайля Семенка. У 1915 р. взявши курс на деструкцію в мистецтві, Михайль Семенко разом з однодумцями розмірковує над тим, що варто створити одне єдине мистецтво, яке б мало елементи поезії, живопису, музики і т.д. Дещо пізніше, але в цьому ж році, Михайль Семенко пише новий маніфест – "Деякі наслідки деструкції?" [37, 296]. І ось тут звертаємо увагу на такі вислови автора: "Матеріал поезії – слово, як таке, – підпало під енергійний процес деструкції. Працею футуристів західних, російських і українських процес деструкції матеріалу мистецтва слова доходить до свого завершення. Слово розкладене й використане з усіх боків – як поняття, символ, образ, фарбова пляма, тональний звук і нарешті як прозаїзм".

"Слово як таке", висловлене Михайлем Семенком у його маніфесті, одразу скеровує думку на однойменну книгу Олексія Кручених, яка вийшла 1913 р. в Москві. В книзі російський футурист детально описав і пропонувану нову структуру слова, і говорив про зарозумілу мову.

Тому "Де-які наслідки деструкції?" Михайля Семенка виглядають другорядними, дещо відсталими в часі на тлі літературної футуристичної епохи, яка так прагла стрімкого розвитку. Суперечливим в цій ситуації видається і той момент, що автор наслідує своїх російських колег по перу, хоча у словах самого чулося протилежне: не рівнятися на досвід попередників, не створювати кумирів.

Разом з тим, в Україні Михайль Семенко набирає популярності. Угрупування футуристів посилюють починаючі поети й письменники, серед яких найбільш яскраво виділяються Гео (Георгій) Шкурупій та Нік (Микола) Бажан.

Гео Шкурупій познайомився з футуризмом в 1921 р. В цей час, зазначає дослідник Олег Ільницький, футуризм в Україні переживав період свого організаційного піднесення. У Києві створюється "Аспанфут" (Асоціація напфутуристів). Гео Шкурупій став не просто активним учасником "Аспанфуту", а співредактором, активним дописувачем (видавав літературно-художні твори, заклики, публіцистику) друкованих органів Асоціації [34, 9].

На час вступу Гео Шкурупія до лав футуристів, поету було всього 18 років. До цього поет писав переважно ліричні вірші з нотами романтизму. Тепер же Гео Шкурупій все більше рівняється в своїй творчості на Михайля Семенка, якого вважає своїм вчителем. Навіть пише вірш з аналогічною назвою "Автопортрет". При тому, що у своїх творах автори застосовують зарозумілу мову. Вони експериментують зі складами, з яких в кінцевому результаті складаються їхні власні імена і прізвища. У Михайля Семенка твір починається із "ХАЙЛЬ СЕМЕ НКМИ // ИХАЙЛЬ КОХАЙЛЬ АЛЬСЕ КОМИХ", а завершується висловом: "О, МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО!" [23, 40]. У Гео Шкурупія спостерігаємо подібне. На початку вірша: "geo O ge // ego" та "Geo Wkurupiy // AVTOPORTRET" у кінці твору [43, 57].

Творчість Михайль Семенка та Гео Шкурупія неодноразово порівнювали в своїх наукових роботах дослідники українського футуризму Світлана Холодинська [30, 28–36; 31, 30–40], Юлія Данькевич [15, 26–29; 16, 24–25] та інші. Адже очевидним постає той факт, що твори Михайля Семенка і його учня дуже подібні між собою. Але в цій ситуації немає нічого суперечливого. На той час юний Гео Шкурупій перебуває в стані творчого пошуку свого літературного "Я", тому і вдається до спроб написання творів у різних напрямках. Застосовуючи різноманітні засоби виразності, поет пише й твори за допомогою зарозумілої мови.

Проте, так само як і Михайль Семенко, Гео Шкурупій не працює над теоретичним визначенням незвичних неологізмів і явища зарозумілої мови в цілому. Тому може здатися, що поезії, написані за допомогою "зауму" для молодого автора були тільки футуристичним експериментом. Останній, власне, тривав недовго. Адже Гео Шкурупій обмежився близько півтора десятками зарозумілих віршів.

Ще менше зарозумілу мову у своїх творах використовував починаючий тоді поет Микола Бажан, який певний час підписував власні твори футуристичним псевдонімом Нік Бажан. Зокрема звертаємо увагу на вірш, що має назву "ГП.": "ляк // мук // душ // стек // цвях // в сміх // пик..." [27, 74]. Неможливо однозначно стверджувати, що у творі були використані виключно нові слова, адже зустрічаємо звичні "душ", "цвях", "сміх". Проте сама поезія справляє враження випадкового набору слів. Як у випадку із Михайлем Семенком та Гео Шкурупієм, творча спадщина Ніка Бажана не дає підстав говорити про теоретичні розробки поета в галузі зарозумілої мови.

В сучасному уявленні Микола Бажан постає як класик української літератури і довгий час футуристичне минуле автора не висвітлювалося у наукових працях. Навіть збірники творів Миколи Бажана, які видавалися у 1930 р., 1940 р. та пізніше [2; 3] не містять творів футуристичного змісту. Ймовірно, вони були навмисно виключені автором із видань, оскільки зміст творів суперечив вимогам цензури, що її диктувала радянська влада.

Для репрезентації побутування зарозумілої мови у творчості українських поетів-футуристів недаремно були обрані постаті Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Ніка Бажана. У творах цих авторів ми знаходимо найяскравіші приклади українського "зауму". Також ця творча тріада митців слова цікава для нас завдяки одній, цього разу спільній, праці, виданій в 1927 р. А саме – "Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох" [24]. Праця написана тоді, коли Михайль Семенко вкотре намагався створити футуристичне літературно-мистецьке об'єднання. Ця спроба вийшла не зовсім вдалою. Літературна група "Бумеранг" проіснувала дуже недовгий час і встигла випустити в світ тільки два видання.

"Зустріч на перехресній станції" стала першою роботою письменницької групи "Бумеранг" і останньою у творчому триєднанні Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Миколи Бажана. У цьому виданні Микола Бажан відмовляється від псевдоніму Нік, підписуючи твори власним іменем – Микола. Сама книга складається з чотирьох частин. У перших трьох вміщено поетичні твори згаданих авторів. А в останній, прозовій частині, на яку звертаємо особливу увагу, йдеться про сучасний стан літератури та можливості його подальшого розвитку. Олег Ільницький припускає, що авторство останнього твору збірника (який має таку ж назву як і сама книга), належить Михайлю Семенку. Ми погоджуємося з дослідником, наводячи декілька прикладів на користь авторства Семенка. По-перше, у творі прослідковуються агресивні настрої у відносинах ліричних героїв один до одного, а це не було характерними ознаками стилів письма у Гео Шкурупія та Миколи Бажана. По-друге, самопрезентація ліричних героїв видається сумнівною. Навряд чи міг Микола Бажан сказати, а тим більше видати в збірнику: "я ненавиджу кобеняк хазяйновитого дядька, я ненавиджу туган-баранівську кооперацию, я ненавиджу хуторянські масштаби, я ненавиджу УНР, що з хуторянства логічно витікає. Потім ще – вишивану сорочку, пасіку, "Просвіту" (байдуже якого кольору), письменника Грінченка, оцю українську Чарськую в матні та вишиваній сорочці, автокефальну церкву..." [24, 45–46].

Завершується твір тим, що Михайль Семенко, Гео Шкурупій та Микола Бажан замислюються над створенням нової літературної організації. Проте в реальному часі творчі шляхи трьох поетів дедалі більше розходилися. Гео Шкурупій почав вдаватися до написання футуристичних романів, в яких вбачалися ноти неоромантизму, Микола Бажан обрав шлях класичного вірша і підтримував ідеї пролетаріату. Що ж стосується Михайля Семенка, то поет і далі притримувався футуристичних настроїв у творах. Утім в другій половині 1920-х рр. з його поезій зникла зарозуміла мова. Зникла без жодних пояснень, як і з'явилася на початку 1910-х рр.

Що стосується явища зарозумілої мови у творах, як російських, так і українських поетів, то варто звернутися до запитань, які у своїй статті "Откуда пошли заумники" [22, 303–304] окреслив Олексій Кручених. У 1923 р., коли була написана стаття, ці запитання здавалися риторичними. Проте, зараз вони видаються досить реальними і такими, що не лише потребують, а вже можуть мати відповіді.

Зокрема, Олексій Кручених розмірковує над долею зарозумілої мови по відношенню до суспільства: "чи є зарозуміла мова продовженням індивідуалізму, суб'єктивного смакування світу, чи вона, зарозуміла мова, носить в собі колективний початок, і чи потрібна вона масам?" [22, 303]. Ймовірно, що на початку ХХ ст. футуристи не могли дати відповіді на це запитання. Адже, навіть у розробників теоретичної частини "зауму" Велимира Хлебнікова, Олексія Кручених, Ігоря Сіверяніна, Володимира Маяковського та багатьох інших, як бачимо, виникали питання щодо сутності зарозумілої мови. Вони намагалися експериментувати зі словом, і лише в процесі цього експерименту виділити нове явище у мовному процесі. А точніше, російські футуристи, хотіли створити це явище штучно, забуваючи про те, що мова – це явище масове і щось докорінно змінити в ньому може тільки час, який вираховується століттями. Ще складніше з цим запитанням було українським футуристам, які свідомо (хоча намагалися доводити самотність своєї "зарозумілості") йшли шляхами російських попередників. Але, як відомо, копія ніколи не буває краще оригіналу. Тож, якщо експеримент із

російським "заумом", який мав теоретичну основу, провалився з великим гуркотом, то закономірно, що подібного краху зазнали і вітчизняні поети у своїх мовних новаторствах.

Очевидним видається і те, що зарозуміла мова була непотрібною для суспільства. Найпереконливішими аргументами цього слугуватимуть декілька. По-перше, мова – це об'єднавчий фактор у житті суспільства. Це те, навколо чого створювалися ідеї про народи, нації і т.д. Мова російська, як і мова українська, на початку ХХ ст. були повністю сформованими і не потребували оновлення, тим більше в такій радикальній формі. По-друге, над теоретичними основами зарозумілої мови працювала та кількість людей, яка в масштабах цілих країн, видавалася мізерною. Ідеї про те, що вони могли докорінно змінити сталі мовні традиції, тепер здаються утопічними. Хоча самі футуристи не вдавалися до таких припущень.

Цікавим, з точки зору сучасності, є питання Олексія Кручених про те, "чи зарозуміла мова є мовою майбутнього чи минулого" [22, 304]. Ми припускаємося думки, що зарозуміла мова, як така, мала місце лише на початку ХХ ст. і може вважатися скоріше літературним експериментом, аніж значними змінами мовного середовища. Адже ніяких докорінних змін у суспільному мовному процесі не відбулося, а всілякі спроби незрозумілого словотворення знаходили радше негативні відгуки як у читацькому середовищі, так і серед літераторів і критиків. Що стосується футуризму в Україні, і такого його прояву в поезії як зарозуміла мова, то тут це явище можна назвати калькою на російський "заумь".

Висновки. Становлення "зарозумілої мови" як теоретичної проблеми відбувалося у декілька етапів. Перший характеризується появою самого явища зарозумілої мови у творах російських поетів-футуристів на початку ХХ ст. У другому спостерігається розробка російськими футуристами теоретичних підвалин цього явища. Третій період триває і до нині, адже "зарозуміла мова" є об'єктом дослідження у працях сучасних науковців, що і було підтверджено історіографією питання.

Аналіз зарозумілих віршів, здійснений у статті, підтвердив існування зарозумілої мови у творчості українських поетів Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Ніка Бажана. Показав спільні та відмінні ознаки у творчості авторів.

Через порівняння використання зарозумілої мови у творчості українських та російських поетів-футуристів початку ХХ ст. було виокремлено відмінності цього мовного експерименту в історії російської та української літератури. Зокрема, російський "заум" мав теоретичне обґрунтування, в той час, як творці української зарозумілої мови над такими питаннями не працювали. Це призвело до нетривалого й невдалого експерименту в українській футуристичній поезії, а водночас – до збереження національних мовних традицій.

Література

1. Айги Г. Н. "Творцы будущих знаков": Русский поэтический авангард. – Б. м.: Salamandra P. V. V., 2011. – 157 с., ил.
2. Бажан Микола. Дорога: Вибрані поезії. – К.: Бібліотека газети "Пролетар", 1930. – 44, [1] с.;
3. Бажан Микола. Вибрані поезії. – К.: Державне літературне видавництво, 1940. – 194, [6] с.
4. Бирюков С. Е. Теория и практика русского поэтического авангарда. – Тамбов, изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 1998. – 187 с.
5. Бирюков С. Е. Заумь: краткий курс истории и теории // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27 – 29 ноября 1990. – СПб., 1991. – С. 116–122.
6. Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму // Михайль Семенко. Вибрані твори. Упор. Анна Біла – Київ, "Смолоскип", 2010 – С. 5–21.
7. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы: [Сборник статей]. – М.: Пятая страна, 2003. – 302 с.
8. Бобринская Е. А. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
9. Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. – М.: Галарт, Олма-Прес, 2000. – 175 с.
10. Бобринская Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков. Очерки. – М.: Государственный институт искусствознания, 1999. – 245 с.
11. Богомолов Н. Заумная заумь // Вопросы литературы, 1993. – № 1. – С. 307–311.
12. Браїлко І. Словесні модифікації в поезії Михайля Семенка // Лінгвістичний аналіз художнього тексту: Хрестоматія / Ніжинський держ. ун-т ім. М. Гоголя; укл. Н. М. Пасік. – Ніжин: [б. в.], 2007. – С. 222–223.
13. Вялікова О. О. Типологія креолізованих віршованих текстів // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Філологія: – 2014.– Т. 17. – С. 31–38.
14. Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. – М.: Гилея, 2002. – 319 с.
15. Данькевич Ю. В. Гео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки ХХ століття) // Рідна школа. – 2004. – № 12. – С. 26–29.
16. Данькевич Ю. В. Літературний процес 1920-х років ХХ століття. Співіснування різних течій та стилів. Футуризм. // Українська мова та література. – 2005. – № 15. – С. 24–25.
17. Кабиш М. Ю. Фоностилістичне інструментування творів українськими поетами – представниками літературних угруповань початку ХХ ст. // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова, Серія 8. Філологічні

- науки (Мовознавство): 36. наук. праць / Відп. ред. О. І. Леута, С. В. Шевчук. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. – Вип. 4. – 218 с. – С. 118–123.
18. Кобринский А. Некоторые особенности поэтики А. Введенского: Топическая аксиология поэмы "Кругом возможно Бог" // Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции. Сб. докладов. – Херсон, 1991. – С. 49–56.
19. Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. – Санкт-Петербург: Свое издательство, 2013. – 363 с.
20. Ковалів Ю. І. Візуальна поезія Михайля Семенка / Ю. І. Ковалів // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39(2). – С. 14–20.
21. Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово как таковое. Декларации. – Книга 122-я. – М.: Тип. ЦИТ, 1923. – 46, [2] с., ил.
22. Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гу рьяновой. – М.: Гилея, 2006. – 458 с.
23. Семенко М. Повна збірка творів. – Т1. – Кн. 1-4. – Х., 1929. – 245, [10] с.
24. Семенко М., Шкурупій Г., Бажан М. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох. – Київ, "Бумеранг", 1927. – 48 с.
25. Туфанов А. "К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. С портр. работы худ. И. Нефедова" – Б.м.: Salamandra P. V. V., 2012. – 81 с., ил – Факсимильное изд. – PDF. – (Библиотека авангарда, вып. VI)
26. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.
27. Українська авангардна поезія (1910 – 1930-ті роки): Антологія / Упор. Олег Коцарев, Юлія Стахівська; передм. Олега Ільницького. – К.: Смолоскип, 2014. – 816 с.
28. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. – Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления 1904-1922 / Под общ. ред. Р.В.Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р.Арензона и Р.В.Дуганова – Москва "ИМЛИ РАН", 2005. – 448 с.
29. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. – Т. 6. Книга вторая. "Доски Судьбы" (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы 1897 – 1922 / Под общ. ред. Р.В.Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р.Арензона и Р.В.Дуганова. – Москва "ИМЛИ РАН", 2006. – 384 с.
30. Хлебников В. Художники мира! // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. – Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904 – 1922. – Москва, ИМЛИ РАН, 2005. – С. 153–159.
31. Холодинська С. М. Літературне оточення Михайля Семенка: досвід персоналізованого аналізу // Культура і сучасність. – 2016. – №2. – С. 28 – 36.
32. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Гео (Георгія) Шкурупія // Гуманітарний часопис. – 2016. – №3. – С. 30–40.
33. Чуковский К. И. Кубофутуристы // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8: Литературная критика. 1918 – 1921 / Предисл. Е. Ивановой; Коммент. Е. Ивановой и Б. Мельгунова. – 2-е изд., электронное, испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – С. 48–75.
34. Чуковский К. И. Эгофутуристы // Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8: Литературная критика. 1918 – 1921 / Предисл. Е. Ивановой; Коммент. Е. Ивановой и Б. Мельгунова. – 2-е изд., электронное, испр. – М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. – С. 29–48.
35. Шкурупій Гео. Вибрані твори / Гео Шкурупій; упор. Ольга Пуніна, Олег Соловей. – К.: Смолоскип, 2013. – 872 с.
36. 1913. "Слово как таковое": к юбилейному году русского футуризма: материалы международной научной конференции (Женева, 10-12 апреля 2013 г.). – Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – 528 с.
37. LeoKriger. Михайло Семенко (1892-1937) – основоположник українського футуризму // Михайль Семенко. Вибрані твори. Упор. Анна Біла – Київ, "Смолоскип", 2010. – С. 560–621.
38. Migail' Semenko. Де-які наслідки деструкції // Михайль Семенко. Вибрані твори. Упор. Анна Біла – Київ, "Смолоскип", 2010. – С. 294–298.

References

1. Aigi G. N. (1930). "Creators of future signs": Russian poetic avant-garde. B. M.: "Salamandra" [in Russian].
2. Bazhan Nicholas. (1930). Road: Selected Poems. K.: Biblioteka "Proletar" [in Ukrainian].
3. Bazhan Nicholas. (1940). Selected Poems. K.: Derzhavne literaturne vydavnytstvo [in Ukrainian].
4. Biryukov S. E. (1998). Theory and practice of the Russian poetic avant-garde. Tambov: publishing house of TSU. G. Derzhavin [in Russian].
5. Biryukov S. E. (1991). Zaum: a short course of history and theory.. Proceedings of the conference Khlebnikov's readings 27 – 29 November 1990. pp. 116 – 122 [in Russian].
6. Bila A. (2010) Semenko as kulturtreher of Ukrainian Futurism. Semenko. Selected works. (pp. 5 – 21). Anna Bila (Ed.) Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
7. Bobrinskaya E. A. (2003). Russian avant-garde: sources and metamorphoses. Moscow: Piataya strana [in Russian].

8. Bobrinskaya E. A. (2000). Futurism. Moscow: Galart [in Russian].
9. Bobrinskaya E. A. (2000). Futurism and Cubo Futurism. Moscow: Galart, Olma-Pres [in Russian].
10. Bobrinskaya E. (1999) The early Russian avant-garde in the context of the philosophical and artistic culture of the turn of the century. Sketches. Moscow: State Institute of Art [in Russian].
11. Bogomolov N. (1993) "The Mutual Zaum". Issues of literature, 1, 307 – 311 [in Russian].
12. Brayilko I. (2007). Verbal modifications Semenko in poetry. Linguistic analysis of literary text: Readings. (pp. 222 – 223). Nizhin [b. c.] [in Ukrainian].
13. Vyalikova O. (2014). Typology of Creation of Texts. News of Kyiv National Scientific and Technical University. Ser. Philology, 14, 31 – 38 [in Ukrainian].
14. Guryanova N. A. (2002). Olga Rozanova and the early Russian avant-garde. Moscow: Gilea [in Russian].
15. Dankevych Y. (2004). Geo Shkurupii: arts and constant creative thinking (20 years of the twentieth century). Mother School, 12, 26 – 29 [in Ukrainian].
16. Dankevych Y. (2005). Literary process 1920 of the twentieth century. The coexistence of various trends and styles. Futurism. Ukrainian language and literature, 15, 24 – 25 [in Ukrainian].
17. Kabish M. (2012). Background-style instrumentation works of Ukrainian poets – representatives of literary groups early twentieth century. Science magazine named NEA. M. P. Dragomanov, Series 8 Philology (Linguistics): Coll. Science. Labor, Vol. 4, 118 – 123. K.: Izd NEA them. M. P. Dragomanov [in Ukrainian].
18. Kobrinsky A. Some features of A. Vvedensky's poetics: The topical axiology of the poem "Around God is Possible": Proceedings of the Poetry of the Russian and Ukrainian avant-garde: history, poetics, traditions. Sat. Reports. (pp. 49 – 56), Kherson, 1991. – P. 49 – 56 [in Russian].
19. Kobrinsky A. (2013). The poetics of the OBERIU in the context of the Russian literary avant-garde. St. Petersburg: Svoe izdatelstvo [in Russian].
20. Kovaliv Y. I. (2013). Visual Poetry Semenko. Literary Studies, 39 (2), 14 – 20 [in Ukrainian].
21. A. Kruchenikh. (1923). Apocalypse in Russian literature. The devil and the recheepers. Secret defects of academics. The word as such. Declaration. Moscow: Type. CIT [in Russian].
22. Kruchenikh A. E. (2006). On the history of Russian Futurism: Memoirs and Documents. N. Gurianova (Ed.). Moscow: Gilea [in Russian].
23. Semenko M. (1929). Complete collection of works. Vols.1, Books 1 – 4. Kharkiv [in Ukrainian].
24. Semenko M., Shkurupii G., Bazhan M. (1927). Meeting cross station. Speaking three. Kyiv: Boomerang [in Ukrainian].
25. Tufanov A. (2012). Go to the zuma. Background music and the functions of consonant phonemes. With the portrait. Work thin. I. Nefedova. (facsimile edition). B. m.: Salamandra [in Russian].
26. Tyryshkina E. V. (2002). Russian literature of the 1890s – early 1920s: from decadence to the avant-garde. Novosibirsk: Izd. The National Pedagogical University [in Russian].
27. Ukrainian avant-garde poetry (1910 – 1930's): Anthology. (2014). Oleg Kotsarev (Ed.), Julia Stahivska (Ed.), Oleg Ilnytsky (Ed.). K.: Smoloskyp [in Ukrainian].
28. Khlebnikov V. (2005). Collected Works: In 6 vols. Vols 6. Book 1. Duganov R. V. (Ed.). Moscow: IMLI RAN [in Russian].
29. Khlebnikov V. (2006). Collected Works: In 6 vols. Vols 6. Book 2. Duganov R. V. (Ed.). Moscow: IMLI RAN [in Russian].
30. Holodynska S. M. (2016). Literary environment Semenko, experience personalized analysis. Culture and Modernity, 2, 28 – 36 [in Ukrainian].
31. Holodynska S.M. (2016). Futuristic component artistic heritage Geo (George) Shkurupii. Humanities magazine, 3, 30 – 40 [in Ukrainian].
32. Chukovsky K. I. (2012). Kubofuturists. Proceedings of the Chukovsky K. I. Collected works: In 15 volumes. Vol. 8: Literary criticism. 1918 – 1921. E. Ivanova (Ed.), B. Melgunov (Ed.). (pp. 48 – 75). Moscow: FTM Agency, Ltd. [in Russian].
33. Chukovsky, K. I. Ego-futurists. Proceedings of the Chukovsky K. I. Collected works: In 15 volumes. Vol. 8: Literary criticism. 1918 – 1921. E. Ivanova (Ed.), B. Melgunov (Ed.). (pp. 29 – 48). Moscow: FTM Agency, Ltd. [in Russian].
34. Shkurupiy Geo. (2013). Selected Works. Olga Puning (Ed.), Oleg Solovey (Ed.). K.: Smoloskyp [in Ukrainian].
35. 1913. "Word as such": the jubilee year of Russian Futurism. (2014). Proceedings from an international scientific conference (Geneva, April 10-12, 2013). St. Petersburg: Publishing house of the European University in St. Petersburg. [in Russian].
36. Leo Kriger. Mikhail Semenko (1892 – 1937) – Founder of Ukrainian Futurism. (2010). Proceedings from Semenko. Selected works. The emphasis. Anna Bila (Ed.). (pp. 560 – 621). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
37. Migail 'Semenko. Some of the consequences of the destruction. (2010). Proceedings from Semenko. Selected works. The emphasis. Anna Bila (Ed.). (pp. 294 – 298). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2018 р.

GENESIS AND THE DEVELOPMENT OF MEDIATION IN A CROSS-CULTURAL ENVIRONMENT

Purpose of the research. To investigate the genesis and main trends of the development of mediation in the cross-cultural environment and possible ways of its introduction in Ukraine. Methodology. The **methodological** basis of the research is the application of the method of historical analysis in elucidating the evolution of the mediation development in different historical periods in the world and Ukraine. The **scientific novelty** consists in the theoretical substantiation of the introduction of mediation as an alternative procedure for resolving conflicts in the cross-cultural environment and the way of its implementation in Ukraine's activity. **Conclusions.** Mediation is a voluntary, particular, coercive, flexible and close mechanism for reducing the level of uncertainty and risks between the parties to the dispute and, if possible, resolving the conflict. Realizing the evolutionary path, mediation was formed as a way of overcoming contradictions, giving the parties the influence of the relationship and the opportunity to understand their own needs, not at the expense of the opponent, but giving the parties to the conflict the same chances for the realization of the personal interests and rights. Mediation works well in the modern conditions; it can be successfully applied in solving contradictions and conflicts in various spheres, including socio-cultural activity.

Key words: mediation, conciliation procedures, alternative dispute resolution.

Геращенко Михайло Миколайович, магістрант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Генезис і розвиток медіації у кросс-культурному середовищі

Мета роботи – дослідити генезис і основні тенденції розвитку медіації у кросс-культурному середовищі та можливі шляхи її запровадження в Україні. **Методологічною основою** дослідження є застосування методу історичного аналізу в з'ясуванні еволюційного розвитку медіації у різні історичні періоди у світі та Україні. **Наукова новизна** полягає у теоретичному обґрунтуванні запровадження медіації як альтернативної процедури врегулювання конфліктів у кросс-культурному середовищі та способу її імплементації в діяльність України. **Висновки.** Медіація є добровільним, спеціальним, непримусовим, гнучким і замкнутим механізмом зменшення рівня невизначеності та ризиків між сторонами спору та, по можливості, вирішення конфлікту. Здійснивши еволюційний шлях, медіація сформувалася способом подолання протиріч, наділивши сторони взаємовідносин впливом і можливістю реалізувати власні потреби не за рахунок опонента, а надавши учасникам конфлікту однакові шанси щодо реалізації власних інтересів та прав. Медіація добре працює в сучасних умовах, може успішно застосовуватися у вирішенні суперечностей і конфліктів у різних сферах, у т.ч. в соціокультурній діяльності.

Ключові слова: медіація, примирні процедури, альтернативне врегулювання спорів.

Геращенко Михаил Николаевич, магистрант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Генезис и развитие медиации в кросс-культурной среде

Цель работы – исследовать генезис и основные тенденции развития медиации в кросс-культурной среде и возможные пути ее внедрения в Украине. **Методологической основой** исследования является применение метода исторического анализа при выяснении эволюционного развития медиации в разные исторические периоды в мире и Украине. **Научная новизна** заключается в теоретическом обосновании внедрения медиации как альтернативной процедуры урегулирования конфликтов в кросс-культурной среде и способа ее реализации в деятельность Украины. **Выводы.** Медиация является добровольным, специальным, непринудительным, гибким и замкнутым механизмом снижения уровня неопределенности и рисков между сторонами спора и, по возможности, решения конфликта. Совершив эволюционный путь, медиация сформировалась способом преодоления противоречий, наделив стороны взаимоотношений влиянием и возможностью реализовать собственные потребности не за счет оппонента, а предоставив участникам конфликта одинаковые шансы по реализации собственных интересов и прав. Медиация хорошо работает в современных условиях, может успешно применяться в решении противоречий и конфликтов в различных сферах, в т.ч. социокультурной деятельности.

Ключевые слова: медиация, примирительные процедуры, альтернативное урегулирование споров.

The Relevance of work. The significant changes in the state, political and socio-cultural system of Ukraine, the activation of the processes of the European integration, strengthening of the influence of market mechanisms in the economy and the activity of participants in civil law circulation, along with the expansion

of the geography of their activities through the entry into the European and international markets, need to be effective, fast and convenient mechanisms for resolving conflicts. Problems and prospects of the formation and development of mediation are an actual topic of the research of scientists and practitioners.

The Analysis of the researches and publications. Today there is a tendency to increase the number of scientific works in the field of mediation. The increase of the scientific interest in the mediation procedure is due to the fact that both in the foreign countries and in Ukraine the procedure for mediation began to be widely used. The issues of mediation were researched by domestic and foreign scientists from different fields of knowledge: R. Bezpalcha, D. Davydenko, Iu. Zazuliak, T. Kiseleva, N. Lennuar, R. Nelson, I. Iasynovskiy and others.

The aim of the research. To investigate the genesis and main trends of the development of mediation in the cross-cultural environment and possible ways of its implementation in Ukraine.

The Presentation of the main material. The definition of the term "mediation" (from the Latin "media" – to be a mediator) is significantly different in different texts and publications and very often reflects only certain minimum requirements for the mediation process, defining it as a voluntary, structured process within which the mediator facilitates communication between the parties, allowing them to assume responsibility for finding a solution to the conflict. [8, 6].

In general, the conciliatory procedures, which include mediation, have undergone a long evolution and have been used differently in different historical conditions, as well as different nations. However, they have always played a significant stabilizing role in the society, since they have been subject to the significant private and public controversy.

Trying to find out a mention of the first using of the mediation in history, many authors cite the Bible, and also indicate that the settlement of disputes with tribal leaders in Africa, mediation in China, or the system of resolving disputes by rabbis in Jewish culture have existed for thousands of years [5, 226].

Historically, there are three main approaches to resolving disputes and conflicts: from the standpoint of force, from the standpoint of law and from the standpoint of interests. Resolving conflicts from the standpoint of strength is that one or more sides are suppressed at the expense of the other side's strengths. It can be physical strength, quantitative advantages, etc. The second approach – from the standpoint of law, provides for the application of the law in the court, regulatory regulations, instructions, norms, rules. The third approach to resolving conflicts from the standpoint of interests implies that the parties try to find out and determine what caused the conflict and, if possible, ensure the interests that were violated [6, 40].

Consequently the history of conflict resolution is a history of changing its three main forms: forcible (anti-legal), judicial (through the forced restoration of violated law in court) and reconciliation.

In the ancient period a violent form prevailed. At the pre-state and legal stages of the development of human society conflicts were generally resolved in the favor of the stronger. At the same time, the situation that every controversy in the tribe caused violence, mutilation, murder and discord became unacceptable, as undermining viability and threatening the very existence of the tribe. Therefore, the leaders and elders took on the role of reconciliators, settling disputes between members of the tribe by their power, based on authority and personal qualities. At this stage, intermediaries and arbitrators were the same persons. The leader, the elder of the tribe, was both a mediator and arbiter [2, 165]. In this case, unlike the modern mediation institution, a neutral third party could impose a decision on the parties. It can be assumed that due to the use of coercion, the dispute often managed to finish peacefully, but not necessarily on the basis of the full satisfaction of the interests of the sides.

In Ancient Greece there was such an important socio-legal institution as proxenia, derived from the word "hospitality". It meant an appeal to an intermediary in order to establish and maintain contacts, negotiate and interact with individuals, families, tribes and even city-states. Such mediator was called proxenetas. He was a capable of constructive communication person who was considered to be a prudent person to establish or maintain friendly relations in the clan, the family, the state, enjoyed hospitality, privileges, honor and respect. Such a mediator, by virtue of custom, carried duties both to the principal and to the host party. He must take care of the interests of both sides and promote their implementation in every possible way. It was possible for proxenetas to achieve this, only by facilitating the coordination of interests and the achievement of agreements between the sides [3, 167]. Exactly procsen can be considered as a kind of "precursor" of the mediator.

In the pre-Christian community of the early Middle Ages, the disputes between private individuals, as before, were resolved mostly by the right of the strong and the personal power of the leader. The insult caused to one member of the family, was seen as an insult to the whole family and dragged along a blood feud. Consequently, the participants to the dispute were, first of all, families who, on their own willing, started negotiations for settlement of disputes between themselves.

An important step in the development of reconciliatory procedures was the introduction of monetary sanctions for offenses. Since such sanctions were applied not only in order to punish the offender and take revenge, but also to facilitate the possibility of effective negotiations aimed to peaceful settlement of the dispute [2, 167].

In medieval France, conciliation procedures were the main way of settling disputes. In the cities and especially in the villages, mediation was widely used. The procedure was completely oral. As intermediaries could be representatives of the clergy, nobles or butlers. As the importance of the state in the public life intensified and the "legal cultivation" of the population was exercised, the practice of mediation changed. In the XVII century, mediation became a preliminary procedure before going to court, had the widest scope. In particular, an amicable agreement with the participation of third parties was used in disputes because of the damage, violent offenses (one third of cases of serious crimes were settled in cities by an amicable agreement).

It is worth noting that throughout the history of development, reconciliatory procedures have been closely connected to the development of an arbitration court and in the early stages they were a single process.

In the history of Ukraine, it is possible to identify trends associated with extrajudicial methods of resolving disputes. So in the Zaporozhye Sich the important meetings, in particular military councils, were held in the form of a circle. The discussion of issues in the circle continued until the community came to a consensus acceptable to all its members [1, 45].

In the XV-XVI centuries the procedures of "amicable reconciliation" with the participation of a super-arbiter were applied in the territory of the Russian Voivodeship, which were used to resolve conflicts between noblemen [4, 45].

Therefore, the institution of mediation for Ukraine is acceptable and long being used as evidenced by historical facts.

In its modern sense, mediation began to develop in the second half of the XX century especially in the countries of the Anglo-Saxon system of law – the United States, Australia, the United Kingdom, and later it gradually began to spread to other countries.

The alternative dispute resolution movement has a specific place of birth – the United States of America, and perhaps even the birth date, in 1976, when the R. Pound National Conference "Causes of Dissatisfaction with Administration of the US Justice System" was led, known as the Pound Conference. Two documents from the Pound Conference materials constitute the political platform for alternative dispute resolution in the United States and other countries. In his report, Supreme Judge W. Berger warned that the American society "reached the point where our system of justice – both at the state and federal level – could literally break apart before the end of this century, despite a significant increase in the number of judges and administrators and huge financial infusions." He highlighted the most serious problems of the judicial system: very high court costs, lengthy proceedings, excessive legalization and formalization of procedures that require high costs for legal servicing citizens – and proposed to turn to non-formal alternatives [10, 32].

The second major document was the report by Professor F. Sander, who presented the idea of "the house of justice with many doors," for which he subsequently received a special award in the United States for his outstanding contribution to alternative dispute resolution. According to this concept, the US court is seen as an institution that provides an opportunity to resolve disputes by opening various "doors". The person appealing to the court first sets out all the circumstances before the court counselor, who conducts a thorough analysis of the case and recommends the most appropriate way of resolving the dispute ("the next door"), one of which may be the conclusion of an agreement for reconciliation [5, 228].

The next 30 years were marked by the unceasing increase of the numbers of mediations, arbitration procedures, mini-courts of expert assessment procedures and other alternative dispute resolution schemes in virtually all areas of the law in the United States, including in the field of socio-cultural activities. In 2001, the Unified Law of the USA "On Mediation" was developed and adopted. At the beginning of the XXI century in the United States there was already a serious legal base for mediation, hundreds of organizations provided the alternative dispute resolution services, thousands of professional mediators practiced. All states, without exception, had mediation programs based on a set of mediation models – from voluntary to strictly binding.

As a rule, the first attempts to use mediation took place only in the settlement of the disputes that appeared in the field of family, home relationships. Subsequently, mediation was also recognized in a broader range of disputes, from family conflicts to complex multilateral conflicts in the commercial and public spheres [7].

Since the end of the XX century mediation and other alternative dispute resolution procedures have begun to be actively disseminated around the world. Case law countries, such as Canada, the United Kingdom, Australia and New Zealand, quickly picked up the movement and set up institutes for the alternative dispute resolution, similar to those existing in the United States.

According to statistics, the United States and the countries of the Anglo-Saxon legal system are ahead of other states in the number of the disputes that can be resolved out of court [9].

Moreover, in contemporary African, Islamic, Chinese or Japanese societies, unlike western culture, conciliatory non-judicial methods for settling disputes are fundamental, while courts are perceived as an alternative to them.

The present stage of the development of conciliation procedures is characterized by a number of features associated with the scientific and technological revolution, the growth of the population and, as a consequence, the complication of social relations. Therefore, the following main trends of mediation development can be distinguished:

Mediation has become an independent profession. If in the past in the role of mediators were persons who primarily possessed high social status and as a result of this authority, usually endowed with authority to make binding decisions for the sides, then at the present stage, the mediators become neutral persons whose task aimed to the sides voluntarily take part in the mediation procedure, find a mutually acceptable solution that reflects their interests and needs.

There are new effective mediation models. Now the conditions for settling the dispute are based on the interests of the parties. The pragmatic approach prevails: most researchers and practitioners believe that the purpose of conciliation procedures is not justice or material truth, but expediency, benefit for the parties to the dispute.

The modern mediation is a highly structured process that has certain rules. Mediation is a procedure where a mediator who does not have the authority of the judiciary facilitates interaction between the sides to the conflict in order to create conditions for the parties to resolve their conflict. Additional characteristics of mediation are the confidentiality and neutrality of the mediator. Mediation provides a flexible approach where all aspects of the conflict can be considered independently of their legal significance.

The scope of mediation has considerably expanded. In particular, it is not limited to a certain type of conflict, its implementation in fact is possible in all fields. Mediation is also often used in the field of socio-cultural activities.

Many countries have legislation regulating conciliation procedures. Currently mediation laws are accepted in countries such as The USA, Austria, Great Britain, Germany, France and Bulgaria. In the general sectoral legislation, mediation is regulated for example in Poland, Italy, Slovenia and others.

The first steps towards consolidation in Ukraine at the legislative level of the institution of mediation are related to the adoption in 2016 by the Verkhovna Rada of Ukraine the decision to take as a basis the bill "Of Mediation" No. 3665 dated 17.12.2015, taking into account the relevant provisions of the bill "On Mediation" No. 3665-1 dated 29.12.2015, as well as taking into account the comments and suggestions of the subjects of the right of legislative initiative and submit it for consideration by the Verkhovna Rada of Ukraine in the second reading. Subsequently, the adoption of this project as a law will lead to the formation in Ukraine of a European balanced system of conflict resolution (disputes) that will take into account the wishes and interests of the citizens of the society.

Scientific novelty. The implementation of mediation as an alternative procedure for resolving conflicts in a cross-cultural environment and the way of its implementation in Ukraine's activity is theoretically grounded.

Conclusions. Mediation is a voluntary, special, coercive, flexible and closed mechanism for reducing the level of uncertainty and risks between the sides to the dispute and if possible, resolving the conflict. Carrying out the evolutionary path, mediation has been formed as a way of overcoming contradictions, giving the sides the influence of the relationship and the opportunity to realize their own needs not at the expense of the opponent, but giving the parties to the conflict the same chances for the realization of their own interests and rights. Mediation works well in modern conditions, can be successfully applied in solving contradictions and conflicts in different spheres, including socio-cultural activity.

Therefore, the using of the procedure of mediation as a way of alternative dispute resolution in many areas of social relations (including socio-cultural activities) will contribute to the effective dissemination of peaceful settlement of disputes in society. However, in order for this institute to function properly in Ukraine, it is necessity to train qualified professionals who possess not only professional knowledge but also psychological skills to resolve the dispute.

Література

1. Безпальча Р. Шляхи мирного розв'язання конфліктів у школі: [науково-популярне видання]. Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. 96 с.
2. Давыденко Д.Л. Из истории примирительных процедур в Западной Европе и США // Вестник Высшего Арбитражного Суда Российской Федерации. Москва, 2004. № 1. С. 163-176.

3. Давыденко Д.Л. Примирительные процедуры и арбитраж в Древней Греции // Третейский суд. СПб., 2010. №5. С. 161-168.
4. Зазуляк Ю. Ремесло суперарбітра, шляхетські конфлікти та полюбовне замирення у Руському воєводстві початку ХХ ст. Соціум // Альманах соціальної історії. 2007. № 7. С. 43-57.
5. Кисельова Т. Правове регулювання відносин із надання послуг медіації у зарубіжних країнах // Право України. 2011. № 11-12. С. 225-236.
6. Леннуар Н.Н. Альтернативное разрешение споров: переговоры и медиация : [учебно-методическое пособие]. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского института права имени Принца П.Г. Ольденбургского, 2004. 100 с.
7. Медиация в мире. Центр медиации и права. URL : <http://mediacia.com/medworld.htm>.
8. Медиация. Практическое руководство по применению Гаагской конвенции от 25 октября 1980 года о гражданско-правовых аспектах Международного похищения детей. Hague : Scientific and Methodological Center for Mediation and Law, 2013. 115 с. URL : <https://assets.hcch.net/docs/e2fb7d3b-65a6-487c-8be2-a47085862827.pdf>.
9. Нельсон Р. Мировое достижение в области разрешения конфликтов. URL : <http://www.arbitrage.spb.ru/jts/2000/6/art07.html>.
10. Ясиновський І.Г. Історичний аспект розвитку інституту медіації та сучасні тенденції його розвитку // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Юриспруденція. 2014. Вип. 10-2(1). С. 31-33.

References

1. Bezpalcha R. (2001). Ways of peaceful conflict resolution at school: [popular science publication]. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].
2. Davydenko D.L. (2004). From the history of conciliatory procedures in Western Europe and the United States. Vestnik Vysshogo Arbitrazhnogo Suda Rossiyskoy Federatsii. Moscow, 1, 163-176 [in Russian].
3. Davydenko D.L. (2010). Conciliation and arbitration in Ancient Greece. Treteiskiy sud. SPb., 5, 161-168 [in Russian].
4. Zazuliak Iu. (2007). Craft of the super-craftsman, gentry conflicts and amicable reconciliation in the Russian Voivodship at the beginning of the twentieth century. Socium. Almanah sotsialnoi istorii, 7, 43-57 [in Ukrainian].
5. Kiseleva T. (2011). Legal regulation of relations on the provision of mediation services in foreign countries. Pravo Ukrainy, 11-12, 225-236 [in Ukrainian].
6. Lennuar N.N. (2004). Alternative dispute resolution: negotiation and mediation: [educational-methodical manual]. St. Petersburg. : Publishing house of the St. Petersburg Institute of Law [in Russian].
7. Mediation in the world. Center for Mediation and Law. URL : <http://mediacia.com/medworld.htm> [in Russian].
8. Mediation (2013). A practical guide to the application of the Hague Convention of 25 October 1980 on the civil aspects of the International Child Abduction. Hague : Scientific and Methodological Center for Mediation and Law. URL : <https://assets.hcch.net/docs/e2fb7d3b-65a6-487c-8be2-a47085862827.pdf> [in Russian].
9. Nelson R. (2000). World achievement in the field of conflict resolution. URL: <http://www.arbitrage.spb.ru/jts/2000/6/art07.html> [in Russian].
10. Yasynovsky I.G. (2014). Historical aspect of the development of the institute of mediation and modern trends of its development. Naukovyi visnyk Mizhnarodnogo humanitarnogo universytetu, 10-2 (1), 31-33 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2018 р.

UDC 78.071.1(092) (477.83)

Golubinka Khrystyna

Postgraduate Student of the department of Methods
of Musical Education
and Conducting of Drohobych
Ivan Franko State Pedagogic University
mymusiclife27@gmail.com

VOCAL FRANKIANA OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI

The purpose of the article is to highlight the musical language of the vocal Frankiana by Bohdan-Yuriy Yanivskyi. **Methodology** of the research consists in application of musicology approach for implementation of musical and theoretical analysis of vocal works by B.-Yu. Yanivskyi based on the poems by I. Franko. **Scientific novelty** lies in the fact that musicological analysis of the vocal Frankiana by B.-Yu. Yanivskyi, presented in printed sheet music publications and materials of archival funds, was done for the first time. **Conclusions.** Vocal Frankiana of B.-Yu. Yanivskyi includes three songs for solo performance: "Chervona kalyno, chogo v loozi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?"), "Oi zhalyu miy, zhalyu" ("My sorrow, my sorrow") and "Sobachyi vals" ("Dog waltz"). It is characterized by the deep penetration of the composer into the poetry by Kameniar and subtle "transmission" of all its nuances, which are

3. Давыденко Д.Л. Примирительные процедуры и арбитраж в Древней Греции // Третейский суд. СПб., 2010. №5. С. 161-168.
4. Зазуляк Ю. Ремесло суперарбітра, шляхетські конфлікти та полюбовне замирення у Руському воєводстві початку ХХ ст. Соціум // Альманах соціальної історії. 2007. № 7. С. 43-57.
5. Кисельова Т. Правове регулювання відносин із надання послуг медіації у зарубіжних країнах // Право України. 2011. № 11-12. С. 225-236.
6. Леннуар Н.Н. Альтернативное разрешение споров: переговоры и медиация : [учебно-методическое пособие]. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского института права имени Принца П.Г. Ольденбургского, 2004. 100 с.
7. Медиация в мире. Центр медиации и права. URL : <http://mediacia.com/medworld.htm>.
8. Медиация. Практическое руководство по применению Гаагской конвенции от 25 октября 1980 года о гражданско-правовых аспектах Международного похищения детей. Hague : Scientific and Methodological Center for Mediation and Law, 2013. 115 с. URL : <https://assets.hcch.net/docs/e2fb7d3b-65a6-487c-8be2-a47085862827.pdf>.
9. Нельсон Р. Мировое достижение в области разрешения конфликтов. URL : <http://www.arbitrage.spb.ru/jts/2000/6/art07.html>.
10. Ясиновський І.Г. Історичний аспект розвитку інституту медіації та сучасні тенденції його розвитку // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Юриспруденція. 2014. Вип. 10-2(1). С. 31-33.

References

1. Bezpalcha R. (2001). Ways of peaceful conflict resolution at school: [popular science publication]. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].
2. Davydenko D.L. (2004). From the history of conciliatory procedures in Western Europe and the United States. Vestnik Vysshego Arbitrazhnogo Suda Rossiyskoy Federatsii. Moscow, 1, 163-176 [in Russian].
3. Davydenko D.L. (2010). Conciliation and arbitration in Ancient Greece. Treteiskiy sud. SPb., 5, 161-168 [in Russian].
4. Zazuliak Iu. (2007). Craft of the super-craftsman, gentry conflicts and amicable reconciliation in the Russian Voivodship at the beginning of the twentieth century. Socium. Almanah sotsialnoi istorii, 7, 43-57 [in Ukrainian].
5. Kiseleva T. (2011). Legal regulation of relations on the provision of mediation services in foreign countries. Pravo Ukrainy, 11-12, 225-236 [in Ukrainian].
6. Lennuar N.N. (2004). Alternative dispute resolution: negotiation and mediation: [educational-methodical manual]. St. Petersburg. : Publishing house of the St. Petersburg Institute of Law [in Russian].
7. Mediation in the world. Center for Mediation and Law. URL : <http://mediacia.com/medworld.htm> [in Russian].
8. Mediation (2013). A practical guide to the application of the Hague Convention of 25 October 1980 on the civil aspects of the International Child Abduction. Hague : Scientific and Methodological Center for Mediation and Law. URL : <https://assets.hcch.net/docs/e2fb7d3b-65a6-487c-8be2-a47085862827.pdf> [in Russian].
9. Nelson R. (2000). World achievement in the field of conflict resolution. URL: <http://www.arbitrage.spb.ru/jts/2000/6/art07.html> [in Russian].
10. Yasynovsky I.G. (2014). Historical aspect of the development of the institute of mediation and modern trends of its development. Naukovyi visnyk Mizhnarodnogo humanitarnogo universytetu, 10-2 (1), 31-33 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2018 р.

UDC 78.071.1(092) (477.83)

Golubinka Khrystyna

Postgraduate Student of the department of Methods
of Musical Education
and Conducting of Drohobych
Ivan Franko State Pedagogic University
mymusiclife27@gmail.com

VOCAL FRANKIANA OF BOHDAN-YURIY YANIVSKYI

The purpose of the article is to highlight the musical language of the vocal Frankiana by Bohdan-Yuriy Yanivskyi. **Methodology** of the research consists in application of musicology approach for implementation of musical and theoretical analysis of vocal works by B.-Yu. Yanivskyi based on the poems by I. Franko. **Scientific novelty** lies in the fact that musicological analysis of the vocal Frankiana by B.-Yu. Yanivskyi, presented in printed sheet music publications and materials of archival funds, was done for the first time. **Conclusions.** Vocal Frankiana of B.-Yu. Yanivskyi includes three songs for solo performance: "Chervona kalyno, chogo v loozi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?"), "Oi zhalyu miy, zhalyu" ("My sorrow, my sorrow") and "Sobachyi vals" ("Dog waltz"). It is characterized by the deep penetration of the composer into the poetry by Kameniar and subtle "transmission" of all its nuances, which are

reflected in the musical language. Vocal Frankiana of B.-Yu. Yanivskyi has organically combined folklore sources, traditions of the classical romance and the achievements of modern Ukrainian popular music.

Key words: Ivan Franko, Bohdan-Yuriy Yanivskyi, vocal creativity, musical language.

Голубінка Христина Миронівна, аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

Вокальна Франкіана Богдана-Юрія Янівського

Мета роботи – висвітлити особливості музичної мови вокальної Франкіани Богдана-Юрія Янівського.

Методологія дослідження полягає в застосуванні музикознавчого підходу (для здійснення музично-теоретичного аналізу вокальних творів Б.-Ю. Янівського на вірші І. Франка). **Наукова новизна.** Вперше здійснено музикознавчий аналіз вокальної Франкіани Б.-Ю. Янівського, представленої у друкованих нотних виданнях та матеріалах архівних фондів. **Висновки.** Вокальна Франкіана Б.-Ю. Янівського включає три соло-півні: "Червона калино, чого в лузі гнешся?", "Ой жалю мій, жалю" та "Собачий вальс". Для неї характерне глибоке проникнення композитора у поезію Каменяр, тонка "передача" всіх її нюансів, які знайшли віддзеркалення в музичній мові. Вокальна Франкіана Б.-Ю. Янівського органічно поєднала фольклорні джерела, традиції класичного романсу та досягнення сучасної української естрадної музики.

Ключові слова: Іван Франко, Богдан-Юрій Янівський, вокальна творчість, музична мова.

Голубінка Кристина Мироновна, аспірант кафедри методики музикального виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

Вокальная Франкиана Богдана-Юрия Янивского

Цель работы – осветить особенности музыкального языка вокальной Франкианы Богдана-Юрия Янивского.

Методология исследования заключается в применении музыковедческого подхода (для осуществления музыкально-теоретического анализа вокальных произведений Б.-Ю. Янивского на стихи И. Франко). **Научная новизна** в статье: впервые осуществлено музыковедческий анализ вокальной Франкианы Б.-Ю. Янивского, представленной в печатных нотных изданиях и материалах архивных фондов. **Выводы.** Вокальная Франкиана Б.-Ю. Янивского включает три романса: "Красная калина, чого в лугу гнешся?", "Ой сожаление моё, сожаление" и "Собачий вальс". Для нее характерно глубокое проникновение композитора в поэзию Каменяр, тонкая "передача" всех ее нюансов, которые нашли отражение в музыкальном языке. Вокальная Франкиана Б.-Ю. Янивского органично соединила фольклорные источники, традиции классического романса и достижения современной украинской эстрадной музыки.

Ключевые слова: Иван Франко, Богдан-Юрий Янивский, вокальное творчество, музыкальный язык.

Relevancy of the research. The scale of the development of Ukrainian music culture at the present stage put forward an issue of the need to study life and creative work of the personalities, who were nearly deprived of scientists' attention.

B.-Yu. Yanivskyi (1941 – 2005) belongs to such figures. There are musical works of different genres in his creative contribution (this is testified by the artist's archive that was handed over to the funds of the department of "Palace of Arts named after Tetiana and Omelian Antonovych", Lviv National Scientific Library of Ukraine named by V. Stefanyk, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko and Solomiya Krushelnytska Musical-Memorial Museum in Lviv).

This article is dedicated to the study of peculiarities of music language and composer writing of B.-Yu. Yanivskyi's vocal Frankiana.

Different aspects of life-creativity of the composer B.-Yu. Yanivskyi were studied in a sporadic way by V. Kozlov [4], O. Kolubayev [6], A. Mukha [7] and V. Dutchak [3]. Creative portrait of the artist is described in periodicals and articles of Ya. Feilo [10], B. Gnatovskiy [2], I. Kolodiy [5], B. Stelmakh [9] etc.

A lot of musical experts, in particular S. Lyudkevych, M. Zagaykevych, R. Sov'yak, A. Tereschenko, L. Kyianovska, I. Bermes, G. Karas, O. Frayt, A. Rudnytskyi and others addressed the issue of study of musical Frankiana. It is worth mentioning a dissertation research of L. Nemtsova "Choral Frankiana: socio-cultural and genre-style dimensions" [8], in which Ukrainian choral Frankiana of the late XIX – beginning of XXI centuries has been considered.

The purpose of the article includes to the coverage of the musical language of B.-Yu. Yanivskyi's vocal Frankiana.

Presentation of basic materials. Composer, pedagogical and performance activity of B.-Yu. Yanivskyi is the achievement of Lviv musical school. "The present day it should be spoken about School (musical boarding-school named after Solomiya Krushelnytska – K. G.) and Conservatoire (Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko – K. G.) with respect, these words should be written with capital letters. Because they are Lviv music institutions. And they are absolutely special", – indicated B.-Yu. Yanivskyi in one of his interviews to the newspaper "Moloda Galychyna" [2, 2].

B.-Yu. Yanivskyi used to work as a teacher at the Department of Music and Composition Theory at the Donetsk State Conservatory named after S. Prokof'yev (since 01. 02. 1993), as a senior lecturer (since 1996) and as a professor (since 1996).

At Lviv State Music Academy named after M.V. Lysenko he held a position of vice-rector of international relations (since 01. 07. 2000) and professor of general and specialized piano (dual job-holding) since 28. 08. 2000. His multi-year experience of a composer, pedagogic, theatrical and performance activity had been drastically appreciated by the honorary title of "People's Artist of Ukraine" (1991) as well as Laureate of the Taras Shevchenko National Prize (1996).

A great place in the musical heritage of B.-Yu. Yanivskyi is occupied by vocal works (more than 100 solos) on the lyrics of contemporary poets (B. Stelmakh, R. Kudlyk, I. Kolodiy, R. Lubkivskyi, P. Shkrab'yuk, L. Kostenko, G. Okhotska, P. Makh and others). Among Ukrainian poet-classics to whom the artist addressed in his vocal creativity there are T. Shevchenko, I. Franko and M. Shashkevych.

"I am obliged to I. Franko, because thanks to the music, to his works ("Lys Mykyta") "Fox Mykyta", ("Ukradene Schastya") "Stolen happiness" – K. G.). I have got the T. Shevchenko reward. I consider this to be only the advance that will oblige me to work constantly on Franko's works, for we have nothing as much great and high that might not be associated with Ivan Franko's name", – made an accent B.-Yu. Yanivskyi in his article "My Frankiana" [12, 22].

Vocal works of B.-Yu. Yanivskyi on the poems of Ivan Franko – "Chervona kalyna, chogo v loozhi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?") and "Oi zhalyu miy, zhlyu" ("Oh sorrow, my sorrow") – are included in the second cluster of lyric collection "Ziv'yale lystia" ("Faded leaves"). They "...had not only acquired listeners' love, but were consolidated in the repertoire of professional singers, also, they had opened new facets of the author's display of eternal love themes that are compassionate sorrow, identification of a human-being with nature, and correspondingly philosophical understanding of life through the prism of creativity of the poets of the past", – opportunely remarks V. Dutchak [3, 14].

It was during 125-birthday anniversary of glorious Kamenyar (Brick layer) that the song "Chervona kalyna, chogo v loozhi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?") to the music of B.-Yu. Yanivskyi, performed by the soloist of Lviv opera house N. Melnyk and I. Nahirnyi was heard for the first time in the assembly hall of Lviv University. The performers commented in such a way "the first reading" of this piece: "The way we pave the road to the song will realize its pace through life. That is why our attitude to the work was first of all immensely responsible, with the aspiration to bring exciting Franko's word to the listener and original melody of the song in the most expressive manner"; I. Nahirnyi – "Bohdan Yanivskyi approached the text specially attentively. He was able to express his deep thoughts, lyricism, everything that worries both heart and mind in a subtle and sincere way. I am sure that a new song will have a nice future" [10, 3].

A solo "Chervona kalyna, chogo v loozhi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?") is created for a mixed solo duet. The text is close to the folklore sources. It is made in the way of remarks of an oak and a guilder rose, that are searching for an answer, traditional for many folk-song samples: why they cannot coexist, or even more-to be a couple? Due to Ukrainian folk symbolism of images, "a red guilder rose is a symbol of life, maiden beauty, love – Franko interprets it as a beautiful girl, an oak is a symbol of unbelievable power, health, bravery, longevity, Franko interprets it as a young fellow" [1, 51]. A person's love to life is revealed in the aspiration of guilder rose to reach the sun, but as an oak ruins its strength, it suffers, that shows hard human feelings. Images of nature and person's fortune are closely interlaced in Franko's poetry. And a peculiar kind of "hierarchy" of a tree and a bush contains a hidden philosophical content and stipulates the associations with the life of a society, where everyone occupies "his or her own place under the sun".

The composer reveals a tragic content of poetic lines in a lyrical and elegy spirit. On the one hand he is eager to preserve reserved and objective way in the expression of feelings that is characteristic to the folklore. It is testified by a smooth gradual motion of the melody, with a rhythmic drawing, absence of abrupt contracts between units, harmonious combination of male and female voices which merge in "the sixth playing of the second part". On the other hand, the solos are saturated with expressive harmonies – the seventh-non accords with interrupted turns and seconds detentions that "are exposing emotions" and dramatizing music in the spirit of the subjective lyrics of romantic composers. Such approach is characteristic of the creative work of many artists, who took an example of a folk-song motive model. At the same time, in the solo "Chervona kalyna, chogo v loozhi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?"), as well as in a plenty of other works of B.-Yu. Yanivskyi, there is another important musical style, which is based by a composer, namely, upon the intonations and rhythms of the modern variety art. Definitely, if one compares it with other songs of B.-Yu. Yanivskyi, this feature is manifested here in the least manner. But such elements as a trio-syncopated rhythm of a solo part; a series of "jazz harmonies" – a chain of chords with the retention

of the second line repeated twice $D9^{\#6} - I_7 - \text{low VII}_9 - D_9$ (11 – 12 times); or the completion of the song ($VI_7 - I_9$) – all these things give special "charm" to the music and identify the singularity of the creative image of the composer.

The solo is written in a coupling-variation form. Five lines of I. Franko's poetry are divided into three variants. The piano prelude of "Chervona kalyna, chogo v loozi gneshsia?" ("Guilder rose, why do you bend in the meadow?") is thematically independent and resembles a lullaby. With the exception of the initial octave jumps the smooth gradual downward movement prevails with second detentions. This gives the melody singing that is characteristic of the romantic lyrics. Arpeggio figures of the left hand draw attention too, that will be the basis of melodies for a whole style of the solo, as well as tense harmonious sequences would include altered chords. In the end of a prelude (7 – 8 time) the intonation "grain" of the vocal part appears with the singing of sounds in a trio-syncopated rhythm.

After a piano eight times prelude in the first section a question-like remark of the oak sounds. It is performed by a masculine voice. These two stanzas with a duplicate lines in each stanza give the chance "of singing" of the melody. During her repetitions it is dubbed by the female voice in the sexta, enriching the timbre of the song. After 4-times playing, (on the material of the prelude), the second section (the third and the fourth stanza) is analogous to the first one. But this time it is a guilder rose's answer, that is why the voices change their places – a feminine voice starts, and the masculine supplements to it in a repeat-chorus.

Important refrains are traced in the third section of the solo. It is not accidentally that a composer repeats twice the last poetic stanza – "I am not striving up, I am not equal to the oaks, but you, the oak shaded me like a cloud", announces the guilder rose. This is a dramatic culmination of the work. And even though the melody is repeated without any changes, the music of the third section sounds half a ton higher (b-moll instead of a-moll) with the reference of dynamics (f instead of p) and a consolidation of the style in the piano accompaniment (full-bodied chords, subsequently ascending gamut-like passages, two consecutive fermatas on sonorous harmonies DD_9 and D_9). All these things make musical material dynamical, strengthen the expression of utterance. The introspection comes only in the last two times: tension falls (up to pp), the temp slows down and the style dilutes (a transparent bilingual accompaniment).

What concerns the basic tune of the work, it had united both crooning and recitation, rhythmic exactingness and repetition of unvaried phrases, clearness of harmonic language (in particular moderate variability a-moll – C-dur, that is characteristic of folklore) and the colorfulness of individual chords (except for the mentioned above one may isolate the sequence with the delayed sounds: reduced $DDVII_7 - D_7 - VI_7 - D_7 (D_9) \rightarrow s$ or $D_7 (D_9) \rightarrow (s) IV_7 - II_{65} - t_6 - DD_9 - D_7 - t$ in the time 23 – 28).

The lyric-sentimental mood of the first two sections of the solo episode changes with sorrowful feelings in the third chapter. Besides mentioned already above changes (tonality, style and dynamics) it is worth pointing out an even fluctuation of the chords, which might be associated with the funeral chime by the listeners. The completion of the work strikes the most. Stormy flash of emotions and the same return to the previous state.

The leading place in I. Franko's intimate lyrics occupies the theme of unlucky love. A special attention should be attributed to the verse "Oi zhalyu miy, zhalyu" ("Oh sorrow, my sorrow"), where the author's personal relationship, connected with his relationship with Olha Roshkevych and Yuzepha Dzvonkovska interweave with the traditional for many folk-song samples images of separation, unshared feelings, loneliness and sorrow.

B.-Yu. Yanivskyi's solo on the verses of I. Franko is peculiar for its manifestation of emotions, great scale of composition in the way of opera aria, by the richness of piano style that resembles orchestra voices. "To be the author of the music on the words of Ivan Yakovych, – means a new estimation of life, a rise to the peak of the philosophic, esthetic thought", – underlined B.-Yu. Yanivskyi in a conversation with a reporter Ya. Feylo [10, 3].

Composer's aspiration to transmit a local "Hutsulian coloring" also attracts attention. And whereas in the first two times of the piano prelude one might happen to notice intonations that are typical of the romance lyrics, then it the third-fourth times sounds a typical of the plenty of folklore patterns of the Carpathian region low tetrahedron ($IV - III - II - I$) in the background of the alternative subdominant harmony with the elevated IV step (tense interval of the decreased octave, that arises due to the variance of stage IV, it performs both a colorist function as well as strengthen the expression of a musical representation). A connection with folklore sources of the solo "Oi zhalyu miy, zhalyu" ("Oh sorrow, my sorrow") is manifested in the sphere of intonation-rhythmical structure or a vocal part, in which one may feel the signs of improvisation in the parlando-rubato spirit.

Besides a mentioned above harmonious language, it is worth differentiating the various-variation principle of development of the music material that is characteristic of the folk singing-dancing creativity. As

an example we should mention the third time of the piano prelude that stipulates the third time to the words "upustyv ya golubon'ku" ("I have dropped the pigeon"). After some time this peculiar intonation will sound in a two – time piano playing between the first and the second stanza of the text, causing the association with kolomyika strum of the Carpathian pipes.

A music form of the work that comprises six stanzas of Franko poetry can be defined as a couplet-variation one.

Prelude	A	playback	B	A ₁	B ₁	A ₂	Playback	A
	a+b+b ₁		c+d+d ₁					
4	2+2+2		2+2+2	6	6	6	4	7

A peculiar "introductory verse of a song" is a section A and its versions, and a "refrain" is a section B with its corresponding derivatives. Alongside with this a vocal part in each "couplet" is presented practically without any alterations. The composer enriches a musical image first of all thanks to a miscellaneous style of the piano accompaniment. Together with an accord accompaniment, traditional for a romance lyric the author uses expressive supporting voices that are shadowing a basic melody of a vocal part and in such a way makes the style melodious. So, it is worth pointing out an expressive supporting voice with the usage of a strained harmony of a reduced double septacord (reduced DD₇). Whereas at the beginning of a second "couplet" (A₁) the main theme sounds in a more reserved and calm way, thanks to the equal pulsation of a tonic triad d-moll on the background of a smooth, descending chromatic motion of the bass voice with half-length. When the composer returns again to an initial supportive voice (A₂ – to the words "zabrala vsi mriyi, vsi vtikhi, nadiyi") ("has taken away all the dreams, all the pleasures, hopes"), then the vocal line sounds on the background of a quite tremolo of the right hand on the oncoming "lulling" arpeggios of the right hand of the piano, that expresses a spiritual state of reconciliation with a destiny. It is also certified by a refrain of an introductory verse of a song of the first couplet at the end of the work. This creates a corresponding "arch" and is taken as a kind of a reprise-code.

But still dramatic aspirations of a hero of a solo remind a "rebellion" in a creative work of plenty of creative composers, e.g. R. Shuman. A section "B" indicates it very vividly being saturated with clear contrasts, strong dynamic growth, with the aspiration not only to express the general mood of a verse, but the content of separate words. So, the first two times ("yak bula blyzenko, ne dav yiy prynady") ("when I was very near, he did not give any enticement") sound very clear and tender in the lulling rhythm with the transition to the parallel majors (F-dur). But the very next phrase ("A teper ya ne znakhodzu dlya sertsya rozrady") ("But now I am not able to find any consolation for my heart") is understood as a cry of despair. Tense intonations (reduced septima, reduced tertia), a sequence of acutely dissonant consonance (in particular, reduced DD₇, D₉), sinister dynamic growth during a time from pp to f with the delay at the highest sounds of a solo (d, cis) – all these things create a bright music effect. It is used twice – at the end of sections B and B₁ (to the words "ta zabrala za soboyu moyu dushu z tila") ("and took with her my soul from the body"). Certainly, after such a dramatic culmination of the events an emotional decline takes place. And after the next sounding of the original theme (A₂), there is no new "refrain" (B₂). It is replaced by a piano playing (the material of a prelude) and a reprise code-repeating of the section A.

The work is finished with a plagialized harmonies (VI – D₄₃ → (IV) s₇ – t₆ – II₇ – t₇), that already sounded before that in the previous "couplets", but now they are performed in the arpedzhiato in the style of bandura melodies. Again, it connects the composer's music with the folklore sources.

A special example of a song creative work of B.-Yu. Yanivskyi on Ivan Franko's words became a "Dog waltz" (a verse "Sidoglavomu" ("To the grey-haired") is included into the cycle ("Poklony") ("Bows") from the poetry collection "Miy Izmaragd" ("My poetry collection of religious content"), a page of this manuscript was found in the archive of the composer that was handed over into the funds of the department of "Palace of Arts named after Tetiana and Omelian Antonovych", Lviv National Scientific library of Ukraine named by V. Stefanyk. A verse by I. Franko is a kind of "Laugh through tears" on the level of grotesque, "it does not impose a battle, but gives a quite defeat now and then to his different rivals ... this poet's all round defense is not only from his outer enemies that are his contemporaries, the same goes to his future ones, but it is actual for his internal enemies – his own anxieties and doubts" [11, 13 – 14] one may feel the author's pain and worry about a destiny of his own people.

B.-Yu. Yanivskyi did not only skillfully voice words of I. Franko, but his music sharpened them. He underlined the blaming tone. He devoted his work as it is indicated by the author's entry to the "Galician knights of all times, princes, earls, barons, masters and magistrates", to all of them, who were "baptized" by a Great Kameniar (a brick-layer) with a good word "pig". The artist defined a manner of a song as "dog waltz".

In a small piano introduction the composer used the quote of a popular "dog waltz". In this contest this music is understood as an indication of primitiveness, banality and narrow-mindedness. At the same time the author had preserved a rhythmic pattern of a "dance" (as it is known, it's music in a quadrilateral meter instead of a traditional trilogy.) But he "fixed" a bit of an intonation structure of a melody, and what is the most interesting, made a harmony of the accompaniment more complicated: instead of a tonic trident you may hear something like "dog bark" – this is an integral consonance $f - e - c - a - b - c$. what concerns the song itself, it is sustained in the spirit of the music of a light genre. By the way, the mentioned above consonance comes across in the ninth time of the song, that starts with the words "a ya sobi sobaka" ("and I am a dog to myself").

So, three solos to the words of I. Franko certify a deep penetration of the composer into the poetry of a great Kameniar (a brick-layer), a subtle transfer of all of their nuances presented in the musical language. B.-Yu. Yanivskyi motivated his approach to the poetry of I. Franko in such a way: "The genius of Franko is so omnipresent – in a poetry, prose, history, economics, ethnography, linguistics, in a number of other branches-you can only get surprised... I approached to the immortal legacy too" [10, 3].

Scientific novelty of the article lies in conducting of musicological analysis of vocal Franciana by B.-Yu. Yanivskyi, introduced in printed musical publications and in the materials of archive funds. So, vocal Frankiana of the composer united integrally folklore sources, traditions of a classic romance and the achievement of modern Ukrainian variety music. This defines the uniqueness of the composer's style. Harmonious language of a composer is rich and expressive. It has a widespread usage of sept-non-acords and separate "jazz consonance".

It can be stated that Franko's poetry has found a persuasive embodiment in the author music of B.-Yu. Yanivskyi. It is full of sincere human feelings and profound philosophical generalization.

Література

1. Бермес І. Л. Поезія І. Франка "Червона калина, чого в лузі гнешся?" в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання / І. Л. Бермес // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 48–54.
2. Гнатовський Б. Виріє пам'яті ріка : Б.-Ю. Янівський, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка / Б. Гнатовський // Молода Галичина. – 1996. – 30 березня. – С. 2.
3. Дутчак В. Пісенно-романсова творчість Б.-Ю. Янівського / В. Дутчак // Янівські І. І. та А. Б. Б.-Ю. "Червона калино, чого в лузі гнешся?": Пісні та романси. – Львів : Каменяр, 2009. – С. 13–16.
4. Козлов В. Крокувати в ногу з життям: українські композитори – лауреати комсомольських премій / В. Козлов. – К., 1982. – С. 150–154.
5. Колодій І. Щоденний обов'язок, як щоденна молитва / І. Колодій // За Вільну Україну. – 2001. – 22 – 23 червня. – С. 8.
6. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Богдана-Юрія Янівського / О. Колубаєв // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно : наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2012. – Число 3 (39). – С. 46 – 52.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
8. Немцова Л. О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри / Л. О. Немцова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2015/12/diss_niemtsova.pdf.
9. Стельмах Б. Маршрути золотого трамвая. Нарис / Б. Стельмах // Ленінська молодь. – 1978. – 20 травня. – С. 3.
10. Фейло Я. Натхненний музою Каменяра / Я. Фейло // Вільна Україна. – 1981. – 2 грудня. – С. 3.
11. Франко І. Я. Твори: В 2 т. Т. 1 / передм. П. Колесника; приміт., упоряд., підготовка текстів М. Гончарука. – К. : Дніпро, 1986. – 622 с.
12. Янівські І. І. та А. Б. Б.-Ю. Янівський Червона калина, чого в лузі гнешся? : пісні та романси / І. І. та А. Б. Янівські. – Львів : Каменяр, 2009. – 96 с.

References

1. Bermes, I. (2014). I. Franko's poem "Chervona kalyno, chogo v loozii gneshsya?" in M. Lastovetskyi's choral version: peculiarities of reading. The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies. Ternopil, 3, 48 – 54 [in Ukrainian].
2. Gnatovsky, B. (1996). The river flutters in memory: B.-Yu. Yanivsky, People's Artist of Ukraine, Laureate of the State Prize named after T. Shevchenko. Young Galicia, March 30, 2 [in Ukrainian].
3. Dutchak, V. (2009). Song and romance creativity B.-Yu. Yanivskyi. Yanivskii I. I. and A. B. B.-Y. "Chervona kalyno, chogo v loozii gneshsya?" : songs and romances. Lviv : Kameniar, 13 – 16 [in Ukrainian].
4. Kozlov, V. (1982). To step in step with life: the Ukrainian composers – laureates of komsomol prizes. Kyiv, 150 – 154 [in Ukrainian].

5. Kolodiy, I. (2001). Daily duty as a daily prayer. For Free Ukraine, June 22 – 23, 8 [in Ukrainian].
6. Kolubayev, O. (2012). Sources of song creativity of Bogdan-Yurii Yanivskyi. Scientific journal of the National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE after M. T. Rylskyi. Art studies: Theater. Music. Cinema. Kyiv, 3 (39), 46 – 52 [in Ukrainian].
7. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
8. Nemtsova, L. (2017). Choral Frankiana sociocultural and genre-stylistic dimensions. Retrieved from http://www.conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2015/12/diss_niemtsova.pdf. [in Ukrainian].
9. Stelmakh, B. (1978). Directions of the golden tram. Essay. Lenin Youth, May 20, 3 [in Ukrainian].
10. Feilo, Ya. (1981). Inspired by the muse of Kameniar. Free Ukraine, December 2, 3 [in Ukrainian].
11. Franko, I. (1986). Pieces : In 2 t., T. 1, preface P. Kolesnyk, compiler M. Honchuk. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
12. Yanivskii, I. I. and A. B. (2009). B.-Yu. Yanivskyi "Chervona kalyno, chogo v loozii gneshsya?" : Songs and romances. Lviv : Kameniar [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

УДК 115:681.84

Голубенко Маріанна Миколаївна
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтв
golubenkom@i.ua

СИМУЛЯТИВНІСТЬ ФОНОГРАФІЇ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА ПРОБЛЕМА

Мета статті полягає у обґрунтуванні онтологічного статусу фонографії як симулятивної діяльності та виявленні відповідних темпоральних маркерів. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного, компаративного та історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає в утвердженні фонографії (навіть у її документальній формі) як симулятивної діяльності. Також пропонується теза: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є передусім проблемою слуху, як найбільш точного аналізатора часу, а "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності. **Висновки.** Ситуація "шизофонії" (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо порушила питання про симульованість "об'єктивної реальності" фонографії. Темпоральність фонографії з легкістю перегортає з ніг на голову нормальну подієвість (взяти хоча б циклічне відтворення, яке взагалі прийшло у світ вперше саме зі звукозаписом). Сюди можна віднести і монтаж, як нелінійну фрагментацію часу, і потрекове накладання (так званий "дабл-трек"), як суперпозицію кількох часових ліній, і багатомікрофонний запис, як усеприсутність – можливість споглядання одночасно з різних ракурсів і планів.

Ключові слова: медіа, темпоральність, фонографія, звукорежисура, симулякр, феноменологія.

Голубенко Маріанна Николаевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Симулятивность фонографии как темпоральная проблема

Цель статьи состоит в обосновании онтологического статуса фонографии как симулятивной деятельности и выявлении соответствующих темпоральных маркеров. **Методология** исследования основана на применении культурологического, компаративного и историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в утверждении фонографии (даже в ее документальной форме) как симулятивной деятельности. Также предлагается тезис: симулякр, как эффект "обратной темпоральности" (копия опережает оригинал) является прежде всего проблемой слуха, как наиболее точного анализатора времени, а "полифоничность" слухового восприятия является прямым путем к предоставлению положительного онтологического статуса симулированной реальности. **Выводы.** Ситуация "шизофонии" (разъединение визуальной причины и аудіального следствия) непосредственно поставила вопрос о симулятивности "объективной реальности" фонографии. Темпоральность фонографии с легкостью переворачивает с ног на голову нормальную событийность (взять хотя бы циклическое воспроизведение, которое вообще пришло в мир впервые именно со звукозаписью). Сюда можно отнести и монтаж, как нелінійную фрагментацию времени, и потрековое наложения (так называемый "дабл-трек"), как суперпозицию нескольких временных линий, и многомикрофонную запись, как всеприсутствие – возможность наблюдения одновременно с разных ракурсов и планов.

Ключевые слова: медіа, темпоральность, фонография, звукорежисура, симулякр, феноменология.

Golubenko Marianna, Applicant, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The simulation of phonography as a temporal problem

The purpose of the article is to substantiate the ontological status of phonography as a simulative activity and to identify relevant temporal markers. The **methodology** of the research is based on the application of cultural, compar-

5. Kolodiy, I. (2001). Daily duty as a daily prayer. For Free Ukraine, June 22 – 23, 8 [in Ukrainian].
6. Kolubayev, O. (2012). Sources of song creativity of Bogdan-Yurii Yanivskyi. Scientific journal of the National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE after M. T. Rylskyi. Art studies: Theater. Music. Cinema. Kyiv, 3 (39), 46 – 52 [in Ukrainian].
7. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
8. Nemtsova, L. (2017). Choral Frankiana sociocultural and genre-stylistic dimensions. Retrieved from http://www.conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2015/12/diss_niemtsova.pdf. [in Ukrainian].
9. Stelmakh, B. (1978). Directions of the golden tram. Essay. Lenin Youth, May 20, 3 [in Ukrainian].
10. Feilo, Ya. (1981). Inspired by the muse of Kameniar. Free Ukraine, December 2, 3 [in Ukrainian].
11. Franko, I. (1986). Pieces : In 2 t., T. 1, preface P. Kolesnyk, compiler M. Honchuk. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
12. Yanivskii, I. I. and A. B. (2009). B.-Yu. Yanivskyi "Chervona kalyno, chogo v loozii gneshsya?" : Songs and romances. Lviv : Kameniar [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

УДК 115:681.84

Голубенко Маріанна Миколаївна
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтв
golubenkom@i.ua

СИМУЛЯТИВНІСТЬ ФОНОГРАФІЇ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА ПРОБЛЕМА

Мета статті полягає у обґрунтуванні онтологічного статусу фонографії як симулятивної діяльності та виявленні відповідних темпоральних маркерів. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного, компаративного та історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає в утвердженні фонографії (навіть у її документальній формі) як симулятивної діяльності. Також пропонується теза: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є передусім проблемою слуху, як найбільш точного аналізатора часу, а "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності. **Висновки.** Ситуація "шизофонії" (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо порушила питання про симульованість "об'єктивної реальності" фонографії. Темпоральність фонографії з легкістю перегортає з ніг на голову нормальну подієвість (взяти хоча б циклічне відтворення, яке взагалі прийшло у світ вперше саме зі звукозаписом). Сюди можна віднести і монтаж, як нелінійну фрагментацію часу, і потрекове накладання (так званий "дабл-трек"), як суперпозицію кількох часових ліній, і багатомікрофонний запис, як усеприсутність – можливість споглядання одночасно з різних ракурсів і планів.

Ключові слова: медіа, темпоральність, фонографія, звукорежисура, симулякр, феноменологія.

Голубенко Маріанна Николаевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Симулятивность фонографии как темпоральная проблема

Цель статьи состоит в обосновании онтологического статуса фонографии как симулятивной деятельности и выявлении соответствующих темпоральных маркеров. **Методология** исследования основана на применении культурологического, компаративного и историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в утверждении фонографии (даже в ее документальной форме) как симулятивной деятельности. Также предлагается тезис: симулякр, как эффект "обратной темпоральности" (копия опережает оригинал) является прежде всего проблемой слуха, как наиболее точного анализатора времени, а "полифоничность" слухового восприятия является прямым путем к предоставлению положительного онтологического статуса симулированной реальности. **Выводы.** Ситуация "шизофонии" (разъединение визуальной причины и аудіального следствия) непосредственно поставила вопрос о симулятивности "объективной реальности" фонографии. Темпоральность фонографии с легкостью переворачивает с ног на голову нормальную событийность (взять хотя бы циклическое воспроизведение, которое вообще пришло в мир впервые именно со звукозаписью). Сюда можно отнести и монтаж, как нелінійную фрагментацию времени, и потрековое наложения (так называемый "дабл-трек"), как суперпозицию нескольких временных линий, и многомикрофонную запись, как всеприсутствие – возможность наблюдения одновременно с разных ракурсов и планов.

Ключевые слова: медіа, темпоральность, фонография, звукорежисура, симулякр, феноменология.

Golubenko Marianna, Applicant, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The simulation of phonography as a temporal problem

The purpose of the article is to substantiate the ontological status of phonography as a simulative activity and to identify relevant temporal markers. The **methodology** of the research is based on the application of cultural, compar-

ative and historical-logical methods. **Scientific novelty** consists in the approval of phonography (even in its documentary form) as a simulative activity. In addition, the thesis is proposed: simulacrum, as an effect of "reversed temporality" (the copy is ahead of the original), is primarily a problem of hearing (as the most accurate time analyzer), and "polyphonic" auditory perception is a direct way to provide a positive ontological status of simulated reality. **Conclusions.** The situation of "schizophony" (disconnection of the visual cause and auditory consequence) directly raised the question of the simulated "objective reality" of phonography. The temporality of phonography easily overturns the common eventuality (take at least cyclic reproduction, which in general came to the world for the first time with sound recording). The mentioned practice includes editing (as a nonlinear time fragmentation), so-called "doubletrack" – as a superposition of several timelines, and multi-microphone recording (like all-presence – the ability to observe simultaneously from different angles and plans).

Key words: media, temporality, phonography, sound engineering, simulacrum, phenomenology.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день дослідження фонографії займають доволі маргінальну позицію у вітчизняному мистецтвознавчому і культурологічному дискурсах. Публікації обмежені фрагментарними роботами, що стосуються, здебільшого, професійних аспектів звукорежисури, її теорії та історії. Ситуація у російськомовному сегменті є не набагато кращою. В останні роки з'явилась низка робіт, присвячених звукозапису і діяльності звукорежисера. Але на даний момент відчувається явна нестача серйозної філософсько-культурологічної рефлексії даної теми. Можна констатувати кризу методології дослідження студійних практик, так само, як і відсутність чіткої позиції щодо фундаментальних медіальних аспектів звукозапису (зокрема, онтологічний статус фонографічних артефактів). Цим і обумовлюється актуальність даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні і історичні аспекти звукозапису, як форми культури, знайшли відображення у дисертаціях П. Ігнатова, В. Шликова, В. Громадіна, О. Коваленко, В. Сибірякова. Серед західних дослідників фонографії відомими фігурами є Джонатан Стерн і Саймон Загорські-Томас. Певні аспекти студійних практик висвітлені у працях дослідників популярної музики Альбіна Зака, Алана Фріта, Саймона Мура і Пітера Дойла. Теоретичну базу дослідження склали також праці з психоакустики (І. Алдошина), постнекласичні філософські тексти (Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, М. Фуко) і феноменологія (Е. Гуссерль і М. Гайдеггер).

Мета статті полягає в обґрунтуванні онтологічного статусу фонографії як симулятивної діяльності і виявленні відповідних темпоральних маркерів.

Виклад основного матеріалу. Поняття "симулякр" у його сучасному значенні було введено Жаном Бодрійяром, як "копія без оригіналу". Суттєву роль у концептуалізації поняття також відіграв Жиль Дельоз. Симулякр є, передусім, темпоральною проблемою, оскільки копія завжди випереджає оригінал.

Щодо звукозапису, сьогодні можна зустріти спроби класифікації підходів до передачі "реальності". Так, засновник теорії звукового образу Василь Шликов веде мову про два типи звукорежисури: класичну і драматичну [4]. Можна сказати, що загалом у фонографії існують два великі магістральні напрями: репрезентативно-імітативний і креативно-симуляційний [3, 23]. Здатність "об'єктивно" передавати реальну картину зазвичай пов'язують із першим напрямом. Але у статті буде здійснена спроба довести, що фонографія в усіх своїх проявах є симулятивною діяльністю.

Питання про достовірну фонографічну передачу почутого у концертній залі безпосередньо, хоча і не очевидно, пов'язано із питанням про фігуративність музичного мистецтва. Зрозуміло, що найбільш бурхливі суперечки щодо того, чи дійсно музика щось "зображає", залишились у XIX столітті, але тема й досі не втрачає актуальності. Музика є найменш фігуративним з усіх мистецтв, оскільки її матерія найбільш швидкоплинна і несхоплювана, а предмет її "зображення", якщо і не відсутній, то навряд чи настільки конкретний як, скажімо, у живописі.

Певні гіпотези походження музики пов'язують її зародження із уподібненням людській мові. Але це, по-перше, лише гіпотези, по-друге, чому б не вважати музику у певному сенсі антитезою вербальній мові? Хоча б тому, що фрагментація музичної матерії часто доволі далека від мовлення, а семантичне навантаження музики, на відміну від мови, ґрунтується не на імпульсних сигналах (приголосних звуках), а на звуковисотності. Так, якщо вилучити з мови усі приголосні звуки, її семантична ємність значно постраждає. Певною мірою це стосується і музики, написаної лише для шумових інструментів – для європейського вуха її звучання не надто привабливе.

Зрозуміло, що для уподібнення запису на фонограмі реальному слухачькому досвіду потрібна імітація, передусім, слухового апарату людини; по-друге – імітація умов сприйняття звуку у реальному фізичному просторі (наприклад – концертної зали). Лише при виконанні цих умов стає можливим "принцип реалізму" – принаймні, так вважають теоретики фонографії. Пояснимо ці дві тези більш детально.

Людське вухо, котре нехай і поступається деяким вухам тваринного світу, але ж є досконалим аналізатором спектру сигналу, перехідних процесів і просторової локалізації [1, 106]. Експерименти з

нейронними мережами і софістичні алгоритми спектрального аналізу лише повільно наближаються до можливостей людського слуху у сенсі диференціації акустичних джерел. Якщо комп'ютерне розпізнавання голосу, як і обличчя, сьогодні стало звичним явищем, то, скажімо, ідентифікація інструментальних тембрів у комплексній оркестровій палітрі – досі нездоланий бар'єр. Відтак, повне технологічне уподібнення людському слуху є доволі складним завданням.

Але наразі мова йде про більш утилітарний момент – про роздільну здатність електроакустичного тракту. Динамічний діапазон людського слуху складає близько 140 дБ. Ідентичний параметр сучасних професійних конденсаторних мікрофонів ненабагато поступається. Щодо професійних цифрових форматів, роздільна здатність у 24 біти теоретично забезпечує динамічний діапазон у неймовірних 144 дБ. Але проблема "найвужчого місця" звукового тракту полягає саме у цифро-аналоговому перетворенні. Так, параметр ENOB (Effective Number of Bits, або ефективна кількість двійкових розрядів), що позначає реальну, а не гіпотетичну роздільну здатність фізичного ЦАП/АЦП, навіть у найкращих моделях навряд чи перевищує 20 біт, себто – динамічний діапазон у 120 дБ [6]. Це пояснюється не конструктивною недосконалістю пристроїв, а самою фізичною природою провідників, броунівський рух електронів у яких генерує постійно присутній низькорівневий білий шум. Отже, гранична роздільна здатність електроакустичного тракту обмежена саме цими цифрами.

Щодо частотного діапазону ситуація набагато краще. Абсолютна більшість професійних конденсаторних мікрофонів задовольняє вимоги 20 Гц–20 кГц (це частотний діапазон людського слуху). У цифровому звукозаписі професійний формат "24/96" при частоті дискретизації 96 кГц забезпечує лінійний спектр до 48 кГц, що майже вдвічі перевищує потреби людини. Сучасне програмне забезпечення підтримує частоти дискретизації навіть до 192 кГц.

Щодо просторової локалізації, сучасні системи кіно-звуку (зокрема Dolby Atmos) дозволяють повністю покрити звукову "сферу", розширюючи межі стандартної стереофонії і об'ємного звуку ще й у вертикальну площину. Але щодо прослуховування музики, домінуючим форматом все ж лишається стереофонія. Існуючі сьогодні мікрофонні стереосистеми (XY і M-S, AB, DIN, ORTF і Decca Tree тощо), особливо при їх комбінуванні, дозволяють переконливо передавати перспективу, формувати акустичну плановість і вносити у звучання "простір" без перешкоди для розбірливості і деталізації [1, 595].

Зрозуміло, що "найвужчим місцем" сучасного електроакустичного тракту є його аналогова частина: мікрофони, гучномовці, попередні підсилювачі, ЦАП/АЦП (принаймні у їх "analogue front end") тощо. Але варто погодитись: в цілому, сучасний стан речей у сфері апаратного і програмного забезпечення звукозапису є цілком задовільним з позиції "покриття" динамічного, частотного і спатіального діапазонів слуху людини. Це означає, що сьогодні є цілком можливим передати більшість нюансів реального звучання акустичних джерел звуку (інструментів, голосів, предметів) у записі. Магістральний шлях, яким йде звукозапис фактично з самого народження і метою якого є максимально достовірна передача "реальності", умовно називається "high fidelity" (або скорочено "hi-fi") [5].

Утім, як зазвичай буває із надто простимим і очевидними, на перший погляд, концептами, все починає виглядати ненадійним, варто лише піддати сумніву основну аксіому всього проекту. У даному випадку ця аксіома – наявність спільної для всіх (відтак, об'єктивної і передбачуваної) "реальності", яку варто лише "зафіксувати" за допомогою точних ("вірних" (!), адже "fidelity" у тому числі перекладається і як "вірний") технічних засобів. У певному сенсі сам вислів "high fidelity" є курйозним, оскільки в основі усього проекту полягає ні що інше, як віра.

Проблема "об'єктивної реальності" фонографії окреслюється спільною границею трьох сфер знань: психоакустики, соціального конструкціонізму і технічного детермінізму; і дана дискусія, безумовно, значно виходить за регламент однієї статті. Але попередньо можна виділити кілька концептуальних "сегментів", на які варто спиратись при аналізі самого проекту "реальності".

Перший з них стосується спатіального фактору, а саме – комунікативної дистанції. Специфіка розповсюдження звуку у пружному середовищі призводить до того, що фактор дистанції суттєво впливає на такі параметри звуку, як рівень гучності (внаслідок явища дисипації – розсіювання звукової енергії), тембральне забарвлення (внаслідок нерівномірної потужності акустичного потоку хвиль із різною формою фронту), співвідношення прямого і відбитого звуку (внаслідок реверберації). Це призводить до того, що "нормальна" комунікативна дистанція, на якій відбувається безперешкодне вербальне спілкування без порушення "приватного простору", формує певні шаблони сприйняття звуків довкілля (у тому числі, музичних інструментів і людського голосу). Ця дистанція складає приблизно від одного до кількох метрів.

Наближення співрозмовника на відстань понад 1 м поступово переводить комунікацію до "інтимного" режиму. Віддалення – до режиму "public address" [7]. Відтак ми стикаємось із граничними випадка-

ми тембральної модифікації голосу: шепотом (який просто неефективний на "нормальній" дистанції) і криком. Наразі мова не йде про експресивні можливості даних регістрів – лише про їхню медіальну "проникність". Але сама фонографія дала можливість знівелювати природний хід речей: відчутти ефект звучання шепоту, що транслюється на аудиторію великого стадіону через гучномовці, або ж навпаки – чути дики (у реальності!) крики і верещання на комфортній гучності у навушниках, їдучі, скажімо, у метро.

Часто навіть у професійних колах відсутнє принципове розуміння одного моменту, ключового для усвідомлення медіальності фонографії. "Точка зору" мікрофона відрізняється від людського вуха. Фактично для нівелювання цих відмінностей і використовуються багатомікрофонні системи запису, оскільки тільки розумне суміщення кількох акустичних планів дає можливість хоч якось наблизитись до "реальної картини". Відтак ми маємо справу не з "передачею" реальності, а з її свідомим конструюванням. Але, як і у випадку будь-якого медіа, спроби виділити і, можливо, ізолювати власний "меседж" наштовхуються на невдачу, оскільки виявити сутність медіа означає зробити його прозорим для когнітивного погляду, а зробити це можна лише ззовні. Рефлексія будь-якого медіа можлива тільки через інше, більш досконале, медіа, яке релятивно викриває (експлікує, як сказав би Петер Слотердайк) онтологічну структуру свого попередника.

Можна зробити припущення, що з появою штучного органу слуху (а чим, зрештою, є весь електроакустичний тракт, як не "подовженням" слухового і мовного апарату людини?) під експлікацію потрапило найдавніше медіа, яке фактично з самого початку буття людини лишалось непомітним, не виведеним із "потаємного", причому у багатьох природно-наукових сеансах. Мова йде про самé повітря. Дійсно, радикально скоротивши медіальну дистанцію, мікрофон дозволяє вуху чути з неприродної (можливо, надприродної?) позиції. Поступово заповнюючи акустичне довкілля, "інтимне" звукове поле "висвітлює" сам простір, що раптом набуває сенсорної ваги, вбудовуючись у феноменальні структури досвіду. Так само, як небачені раніше форми життя (бактерії і віруси) тепер є елементом повсякденної когнітивної і навіть емоційно-чуттєвої(!) реальності (незважаючи на те, що ми досі не бачимо їх неозброєним оком), так само і повітря, як ноєматичний об'єкт, користуючись термінологією Гуссерля, здобуває нових якостей. Те, що повітря певним чином впливає на звук, стало зрозуміло давно. Але лише з появою фонографії – коли вперше з'явилась можливість "почути" світ не лише власними вухами – абстрактні науково-теоретичні дані зрушили горизонт життєсвіту.

Враховуючи горизонтність як онтологічну умову людського буття у світі питання про "об'єктивну" реальність фонографії видається тепер дещо ускладненим. Якщо припустити, що звукозапис лише "передає" певну картину, яка існує незалежно від нашого досвіду, то як бути з тим фактом, що сама картина світу трансформується від наявності нових медіа? Ми ніколи не сприймаємо світ "абстрактно", у сукупності лише його фізичних якостей. Завжди має місце певна "оптика". Так, винахід рентгенівського випромінювання і застосування його у радіографії змінило сам погляд на речі, навіть якщо мова йде про погляд неозброєним оком. Відтепер погляд, навіть у звичному буденному житті, орієнтується не лише на поверхню речей, а й намагається проникнути у їхню сутність. Ця "сутність" постійно нав'язливо перебуває на горизонті, збурюючи уяву і викликаючи підозру – певно, через ту саму "медіа-підозрілість", про яку писав Борис Гройс. Поверхня речей відтепер виступає не гарантом цілісності їх форми, а крихкою, хоч іноді і цупкою, плівкою, за якою у темних глибинах загрозливо ворухаться хтонічні сили гравітації і електромагнетизму.

Так само змінюється і погляд на простір, який перестає бути просто нейтральним "контейнером", що вміщує коливальні процеси, надаючи у розпорядження власне пружно-дифузне тіло. Відтепер повітря стає повноправним медіумом. Пригадуючи сторінки Гайдеггерівського "Геракліта" (зокрема, дискусію щодо знаменитого *"Phúsis krúptesthai phileĩ"*), можна сказати, що повітря стає когнітивно прозорим (доступним для пізнання), коли полишає свою медіальну прозорість (невидимість) – тобто, коли виявляє себе (виводить із потаємного) через ефекти, які спричиняє на інші тіла.

Отже, у цьому першому аспекті симулятивність фонографії полягає у наступному. Скорочення медіальної дистанції призвело до зміщення точки погляду і, відповідно, мутації самого поняття "об'єктивна реальність". Введення кожного нового медіуму розширює горизонт життєсвіту і викриває нові грані реальності. Відтак нейтральний, незалежний від нашої свідомості об'єкт перед мікрофоном вже ніколи не буде таким, оскільки його інтенціональний об'єкт (ноема) модифіковано попереднім досвідом звучання об'єкту у вторинному акустичному полі.

Наш погляд, на об'єкт відбувається через "розширення тіла" (у даному випадку, електроакустичний тракт), причому "інструменти" перебувають у стані медіальної прозорості ("спідручності", як писав Гайдеггер), доки не перестають функціонувати, як належить. Об'єкт конститується у свідомості через інтенціональні акти. З появою фонографії у будь-яких процесів механічної взаємодії (наприклад, тертя або деформація) і, відповідно, у предметів, які в цій взаємодії беруть участь,

з'являється новий атрибут – "бути записаним". Свідомість спрямована на предмет і, в тому числі, з точки зору його "аудіабельності" – здатності виявляти власний "голос", і "фоногенічності" – специфічної якості звучання саме у записі. Іntenціональний корелят "реальних" предметів, що знаходиться в основі інтерсуб'єктивної ідентичності, є апіорі "отілесненим", оскільки свідомість не діє поза тілом, отже – медіатизованим. З цього приводу стає у нагоді поняття "афроданс", що описує горизонтність феноменів через їхню "інструментальність".

У чому ж полягає, власне, темпоральна сторона даної проблеми? "Наївна" установка свідомості, яка взагалі є ключовим фактором у наданні онтологічного статусу речам, у випадку симульованої реальності виявляється в апікації "безпосереднього" (не опосередкованого медіумом) досвіду на феномени, які взагалі є ні чим іншим, як "ефектом" медіа. Оскільки будь-який досвід є інерційним явищем, зрозуміло, що у кожен момент часу спостерігається деяке "відставання" від реальності. Але тут присутня ще одна колізія – між досвідом, який утримує одну картину світу (із невеликим "запізненням"), і перцептивним горизонтом, який постійно трансгресує (виходить за власні границі). У випадку фонографії це виявляється у наступному. Сонорні якості об'єктів сприймаються як "об'єктивна реальність", незалежна від нашого досвіду, у той час, як саме сприйняття вже є продуктом певних дискурсивних практик, які діють здебільшого на підсвідомому рівні. Це можна уявити як онтологічний розрив між "реальністю", яку підказує досвід, і фронтиром "становлення" картини світу.

Зрозуміло, що в усі часи людський розум знаходив прихисток в ідеї "об'єктивної реальності", тому настільки спокусливим видається той самий магістральний шлях звукозапису, який передбачає "вірність", так само, як і віру у те, що, висловлюючись метафорично, віконне скло є абсолютно прозорим. І лише у мить шоку від раптово розбитого скла ми ненадовго усвідомлюємо присутність медіуму.

Другий аспект пов'язаний із давньою проблемою інтерсуб'єктивності. Що ми насправді чуємо у записі, скажімо, симфонічного оркестру? Чию "точку зору" ми сприймаємо? Своєрідний "атопізм" (відсутність топосу) є укоріненим в самій аудіальній перцепції, на відміну від візуального сприйняття. Певно, через це проблема "топосу" у фонографії є доволі малодослідженою. Візьмемо, скажімо, кінематограф. У кожен момент часу ми можемо однозначно сказати, звідки ведеться зйомка – вказати на плановість і ракурс. Чи існує така можливість у фонографії? Ні, – з кількох причин. По-перше, традиція "статичної плановості". Дійсно, під час концерту виконавці не рухаються по сцені і глядачі не рухаються по залу. Чому у записі ситуація повинна бути іншою? По-друге, навіть якщо переміщення об'єктів у віртуальному просторі звукового образу відбувається, воно може виглядати доволі немотивованим без візуальної кореляції. Спатіальна чутливість вуха є нижчою, ніж у зору. Саме тому без необхідної релятивності акустичних планів і ракурсів, присутньої у візуальному ряді фільму, ми не можемо з упевненістю сказати, на якій відстані і під яким кутом проводився запис, окрім певних загальних просторових уявлень (типу "далі/ближче").

Але нечутливість вуха не відмінняє проблеми топосу, яку ми розглянемо на прикладі багатомікрофонного запису, який сьогодні є домінуючою технологією, зокрема при записі інструментальних та вокальних ансамблів. Сутність зазначеного методу полягає в одночасній фіксації різних планів. Так, ближні мікрофони ("spot mics") фіксують переважно пряме поле, з мінімальним впливом реверберації. Мікрофони середнього плану (як правило, стереосистеми) записують збалансований звук, із рівною часткою прямого і відбитого сигналу. Дистанційні мікрофони ("ambient mics") записують переважно реверберацію залу. Комбінування сигналу від усіх мікрофонів дозволяє створити потрібне просторове враження.

Цікаво, що історична практика довела переважну безперспективність "монопланового" запису, коли єдина мікрофонна стереосистема встановлюється в "ідеальну" позицію, згідно з якою максимально повно передається просторове враження без втрати детальності звучання. Курйоз полягає у тому, що така "ідеальна" позиція зовсім не збігається із реальним розташуванням глядача у залі. Частково це пояснюється і тим, що сприйняття звуку під час концерту тісно пов'язано із візуальним сприйняттям. Зорова локалізація джерела звуку у певному сенсі поліпшує і слухове враження, чого в принципі не може бути під час прослуховування фонограми.

При багатомікрофонному записі ми маємо справу із суміщенням кількох "точок зору" одночасно. У кіно плани і ракурси змінюють одне одного послідовно. Це апелює, передусім, до відмінностей у перцептивних модальностях. Зір не є "голографічним", на відміну від слуху. Відтак можна дійти до закономірного висновку: "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності. Більш того, можна з упевненістю стверджувати: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є, передусім, проблемою слуху, як найбільш точного аналізатора часу. Можливо, саме тому Жиль Дельоз у "Логіці смислу" при описанні Еону, як часу безтілесних подій-ефектів, пише про "звукові

ефекти". Еон рухається в обох напрямках відразу (лінія, що поєднує сингулярності, нескінченно роз'єднуючи момент "тепер" на "минуле" і "майбутнє"), відтак заперечуючи єдину можливу (звичну нам) каузальність – від причини (те, що "перед") до наслідку (те, що "після") [2, 192].

Наукова новизна полягає в утвердженні фонографії, навіть у її документальній формі, як симулятивної діяльності. Також пропонується теза: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є, передусім, проблемою слуху як найбільш точного аналізатора часу, а "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності.

Висновки. Ситуація "шизофонії" [8, 23] (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо поставило питання про симульованість "об'єктивної реальності" фонографії. Темпоральність фонографії з легкістю перегортає з ніг на голову нормальну подієвість: взяти хоча б циклічне відтворення, яке взагалі прийшло у світ вперше саме зі звукозаписом. Сюди можна віднести і монтаж як нелінійну фрагментацію часу, і потрекове накладання (так званий "дабл-трек") – як суперпозицію кількох часових ліній, і багатомікрофонний запис (як усеприсутність – можливість споглядання одночасно з різних ракурсів і планів). Примхливість часу, його релятивність, турбуленції і почасти спротив байдужому плину живої і неживої матерії – все це знайшло місце у "схопленні" найбільш несхоплюваної з естетичних матерій.

Можна довго дискутувати щодо "естетики" звукового образу, вести мову про "художність" на противагу "документальності", але факт залишається фактом: сучасна фонографія у переважній більшості випадків не має справи з реальністю, оскільки сама "реальність" взагалі є соціально-технологічним конструктом. Будь-які намагання "викрити" реальність призводять у кращому випадку до спроб редукції ефектів медіа ("слідів", що лишають медіуми), у гіршому – взагалі виведення людського досвіду за межі тіла (оскільки тіло у певному сенсі також є медіумом). Єдиним виходом із цієї ситуації є прийняття наявності єдиного сонорного тіла світу, яке постійно перебуває у стані рефлексії через все більш досконалі "розширення" власних органів чуття.

References

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учеб. для вузов. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2006. 720 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.
3. Куш С. В. Електромюзичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2015. 160 с.: іл.
4. Шлыков В. А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 153 с.
5. Fox C. The art of noise: how music recording has changed over the decades. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/16/music-recording-science-museum-christopher-fox>.
6. Kester W. Understand SINAD, ENOB, SNR, THD, THD + N, and SFDR so You Don't Get Lost in the Noise Floor. URL: <http://www.analog.com/media/en/training-seminars/tutorials/MT-003.pdf>.
7. Notes on Intercultural Communication. URL: <https://laofutze.wordpress.com/2014/01/03/e-t-hall-proxemics-understanding-personal-space/>.
8. Schafer M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. 320 p.

References

1. Aldoshina I., Pritts R. (2006). Musical Acoustics: Tutorial for Universities. Saint Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg [in Russian].
2. Deleuze G. (2011). The Logic of Sence. (Y. Svirsky, Trans). Moscow: Akademicheskii Prospekt [in Russian].
3. Kushch E. (2015). Electronic Musical Instruments as an Evolutionary Factor of Musical Culture: monography. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Shlykov V. (2010). Sound Image in Modern Phonograms. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
5. Fox C. (2014). The art of noise: how music recording has changed over the decades. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2014/may/16/music-recording-science-museum-christopher-fox>.
6. Kester W. (2009). Understand SINAD, ENOB, SNR, THD, THD + N, and SFDR so You Don't Get Lost in the Noise Floor. Retrieved from <http://www.analog.com/media/en/training-seminars/tutorials/MT-003.pdf>.
7. Notes on Intercultural Communication. (2014). Retrieved from <https://laofutze.wordpress.com/2014/01/03/e-t-hall-proxemics-understanding-personal-space/>.
8. Schafer M. (1994). The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2018 р.

УДК792.54Донець-Тессейр(477)"19"

Давлатова Тамара Ілхомжонівна
аспірант Київського університету
ім. Бориса Грінченка
ORCID id 0000-0002-0306-0274
tamaradavlatova@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МАРІЇ ДОНЕЦЬ-ТЕССЕЙР (за архівними матеріалами)

Мета статті полягає у висвітленні педагогічної діяльності відомого вокального педагога М. Донець-Тессейр на основі аналізу архівних матеріалів з фондів архівних установ України. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів джерелознавчого, біографічного, аналітико-дескриптивного, ретроспективного, методу систематизації. Зазначені методи дають можливість розкрити особливості педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр. **Наукова новизна** полягає у висвітленні її педагогічної діяльності на основі архівних матеріалів з особового фонду, який зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Використані архівні матеріали представлені рукописами М. Донець-Тессейр, які вперше вводяться в науковий обіг. Ці документи розкривають її наукову та практичну діяльність у сфері вокального мистецтва. **Висновки.** М. Донець-Тессейр створила власну вокальну школу на основі набутого практичного досвіду, аналізу та вдосконаленню педагогічних принципів відомих викладачів О. Мишути та В. Ванцо, а також творчого переосмислення педагогічного досвіду сучасних вокальних педагогів. Свої педагогічні здобутки вона поширювала в науковому середовищі завдяки виступам на конференціях, проводячи відкриті заняття зі студентами та укладаючи збірники вправ та методичних рекомендацій для розвитку голосу, які на сьогодні є рідкісними виданнями.

Ключові слова: педагогічна діяльність М. Донець-Тессейр, вокальне мистецтво, українське оперне мистецтво, архівні матеріали.

Давлатова Тамара Ілхомжонівна, аспірант Київського університету ім. Бориса Грінченка

Педагогическая деятельность Марии Донец-Тессейр (по архивным материалам)

Цель статьи заключается в освещении педагогической деятельности известного вокального педагога М. Донец-Тессейр на основе анализа архивных материалов из фондов архивных учреждений Украины. **Методология** исследования заключается в применении методов источниковедческого, биографического, аналитико-дескриптивного, ретроспективного, метода систематизации. Указанные методы позволяют раскрыть особенности педагогической деятельности М. Донец-Тессейр. **Научная новизна** заключается в освещении её педагогической деятельности на основе архивных материалов из личного фонда, который хранится в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины. Использованные архивные материалы представлены рукописями М. Донец-Тессейр, которые впервые вводятся в научный обиход. Эти документы раскрывают её научную и практическую деятельность в сфере вокального искусства. **Выводы.** М. Донец-Тессейр создала собственную вокальную школу на основе приобретенного практического опыта, анализа и совершенствования педагогических принципов известных преподавателей А. Мишуги и В. Ванцо, а также творческого переосмысления педагогического опыта современных вокальных педагогов. Свои педагогические достижения она распространяла в научной среде благодаря выступлениям на конференциях, проводя открытые занятия со студентами и составляя сборники упражнений и методических рекомендаций для развития голоса, которые сегодня являются редкими изданиями.

Ключевые слова: педагогическая деятельность М. Донец-Тессейр, вокальное искусство, украинское оперное искусство, архивные материалы.

Davlatova Tamara, Postgraduate student, Kyiv Boris Grinchenko's University

Pedagogical activities of Maria Donets-Tesseyr (Archival Materials)

The purpose of the article is to highlight the pedagogical activity of the famous vocal teacher M. Donets-Tesseyr by an analysis of archival materials from the archival institutions of Ukraine. The **methodology** of the research consists in applying methods of source study, biographical, analytical-descriptive, retrospective, the technique of systematization. These methods make it possible to reveal the features of the pedagogical activity of M. Donets-Tesseyr. **Scientific novelty** consists in highlighting its educational activity by archival materials from a personal fund, which is stored in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. The archival materials used are represented by M. Donets-Tesseyr manuscripts, which are first introduced into scientific use. These documents reveal her scientific and practical activities in the field of vocal art. **Conclusions.** M. Donets-Tesseyr created the own vocal school by the acquired practical experience, analysis and improvement of the pedagogical principles of the well-known teachers O. Mishuga and V. Vanzo, as well as the creative rethinking of the educational experience of modern vocal pedagogues. She disseminated her pedagogical achievements in the scientific community thanks to speeches at conferences, conduct-

ing open classes with students and compiling collections of exercises and methodological recommendations for the development of the voice, which are now rare editions.

Key words: the pedagogical activity of M. Donets-Tesseyr, vocal art, Ukrainian opera art, archival materials.

Актуальність теми дослідження. Марія Едуардівна Донець-Тессейр – видатна українська оперна співачка, відомий вокальний педагог, яка стала фундатором українського оперного мистецтва. М. Донець-Тессейр народилась в родині шанувальників музичного мистецтва. Тессейри часто влаштовували музичні вечори. В цій творчій атмосфері формувався талант майбутньої оперної співачки. Розвитком її музичних здібностей спочатку опікувався батько, а згодом вона продовжила музичні заняття в Інституті шляхетних дівчат та Музично-драматичній школі, директором якої був М. Лисенко [1].

Прагнучи зв'язати свою долю з вокальним мистецтвом, М. Донець-Тессейр почала професійні заняття з відомим українським співаком О. Мишугою, який відіграв значну роль у формуванні її і як оперної співачки, і як майбутнього педагога оперного вокалу [9]. Намагаючись оволодіти різними вокальними методиками, вона продовжила навчання у віденського вокального педагога, професора Форстена, а потім в Італії у професора Ванцо [9]. Саме в Італії відбувся її перший дебют на оперній сцені [3]. Свою подальшу виконавську діяльність М. Донець-Тессейр пов'язала з Київським оперним театром, де вона працювала загалом з 1915 по 1939 роки і виконала понад 30 оперних партій [3].

Виходячи із свого власного виконавського досвіду, М. Донець-Тессейр наголошувала на тому, що всі технічні можливості співацького голосу повинні бути підпорядковані розкриттю образного змісту оперної партії: "Мистецтво співу – одне з найскладніших видів мистецтва. Співак, озброєний повним арсеналом художньої майстерності, який опанував усі прийоми вокально-виконавської техніки, спроможний виконати складні ідейно-художні задачі" [5, 24]. Розвиваючи свою думку про особливості оперного виконавського мистецтва, співачка висловила власне переконання щодо виховання загальної культури оперного співака: "Насамперед слід сказати, що наявність гарного співацького голосу як природного таланту при відсутності музичної і загальнокультурної підготовки не може бути підставою для того, щоб стати співаком-артистом, гідним виступати на оперній сцені і концертній естраді" [5, 1].

Актуальність статті полягає у висвітленні процесу формування і розвитку української вокальної школи через особливості педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр у період її роботи у Київській державній консерваторії. У даній статті розглянуто деякі особливості педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр, зокрема формування професійних якостей вокаліста, таких як: розвиток голосового апарату, вокального слуху, співацького дихання, відчуття резонаторів.

Аналіз досліджень і публікацій. Педагогічна діяльність М. Донець-Тессейр досліджувалася у працях В. Вотріної [1], Л. Дмитрієва [3], та Т. Михайлової [4]. Зокрема, В. Вотріна у своїй роботі надає стислі відомості про життєвий і творчий шлях М. Донець-Тессейр, а також представляє загальну характеристику її вокально-педагогічної діяльності [1]. Л. Дмитрієв у своїй монографії висвітлює деякі подробиці біографії М. Донець-Тессейр, її навчання за кордоном, а також приводить загальний аналіз занять М. Донець-Тессейр в класі академічного вокалу [3]. Т. Михайлова у хронологічному огляді серед чисельної плеяди вокальних педагогів згадує ім'я М. Донець-Тессейр як видатної співачки та вокального педагога. Автор надає короткі біографічні відомості, а також цитує фрагменти науково-методичних записок Марії Донець-Тессейр [4].

Проте цілісного аналізу педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр на сьогодні не існує. Основним джерелом відомостей про її педагогічну діяльність стали матеріали і документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, де зберігається Особовий фонд Марії Донець-Тессейр [5; 6; 7; 8; 9].

Мета дослідження полягає в аналізі педагогічної діяльності відомого вокального педагога М. Донець-Тессейр. Звідси постає завдання охарактеризувати її педагогічну діяльність, спираючись на малознані факти архівних матеріалів, які зберігаються у фонді Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Вокально-педагогічна діяльність М. Донць-Тессейр почалася у Київській консерваторії у 1935 році і тривала до кінця життя [2]. На кафедрі сольного співу Київської консерваторії вона за власним методом виховала плеяду талановитих співачок, серед яких Є. Мірошніченко, І. Масленнікова, М. Звездіна, Г. Деомидова, Т. Петрова, Н. Куделя, В. Вотріна, М. Міщенко, А. Савченко, М. Малій, Р. Науменко та багато інших. Деякі учениці по закінченню консерваторії зразу ж розпочали вокально-педагогічну діяльність, зокрема, М. Єгоричева, Н. Макарова, Р. Зінич, М. Лепихова, Г. Блажко та ін. Вони у навчальному процесі втілювали творчі та педагогічні принципи виконавської школи М. Донець-Тессейр.

Майже всі її учениці стали відомими оперними виконавицями, знаними не тільки в Україні, а й далеко за її межами. М. Донець-Тессейр для своїх вихованок була не тільки викладачем вокалу, а й Вчителем з великої літери: протягом свого життя вона постійно сліdkувала за творчими досягненнями своїх учениць, підтримуючи і допомагаючи їм у виконавській діяльності.

М. Донець-Тессейр розпочала свою педагогічну діяльність в консерваторії, маючи методичні знання, педагогічний досвід та власні погляди щодо викладання співу. Ці знання ґрунтувались на багаторічному досвіді роботи на оперній сцені, вивченні методичної літератури, спілкуванні з відомими співаками та педагогами: "Я завжди цікавилася науковими працями і книгами, що мають відношення до голосу і його виховання. Знала, що після сцени на мене чекає педагогічна діяльність. Де б я не знаходилася, завжди намагалася якнайбільше дізнатися про голосовий апарат і його функціонування" [1, 31].

Одна з відомих учениць М. Донець-Тессейр В. Вотріна у своїй монографії, присвяченій педагогічній діяльності свого вокального педагога, приводить спогади М. Донець-Тессейр стосовно її роботи над собою як викладачем: "У мене зібрана велика література з цього питання, зроблені копії таблиць, які ілюструють будову і роботу голосового апарату. На мій погляд, педагог має не тільки чути, але немовби бачити очима, що робиться в голосовому апараті учня. Я своїм учням навіть кажу, щоб старалися чітко уявляти собі, що робиться в їхньому голосовому апараті і вважаю, що для педагога обов'язкові не тільки практична робота, гарний слух, вірна інтуїція, але і чітка уява про те, як працює голосовий апарат учня при тому, або іншому звучанні. Тоді легко зрозуміти, що треба зробити для зміни звуку у необхідному напрямку" [1, 31].

М. Донець-Тессейр все своє життя наполегливо вивчала особливості голосового апарату та механізму звукоутворення, оскільки вважала: "Тільки знання роблять роботу педагога не інтуїтивною, а свідомою. Розвитку свідомого відношення до роботи голосового апарату приділяю велику увагу у роботі з учнями" [1, 31]. Особливе значення М. Донець-Тессейр приділяла першим заняттям зі студентками, які вважала базовими для подальшого розвитку їх голосового апарату: "Мій перший урок я починаю з пояснення у загальних рисах, за допомогою анатомії, утворення звуку. Вважаю необхідним, щоб учень відтворював звук свідомо віддаючи собі звіт, де, як і чому він утворюється" [7, 2].

Значний вплив на становлення М. Донець-Тессейр, як вокального педагога справив О. Мишуга. У спогадах про свого вчителя М. Донець-Тессейр із вдячністю і душевною теплотою згадує, що вона йому "зобов'язана всім своїм життям, своїм становищем. Власне те, що [...] потрапила на сцену, а тепер передаю свої знання молоді в Київській консерваторії – його заслуга. Він навчив мене любити мистецтво, розуміти красу музики, красу людської душі" [8, 1].

Авторитет О. Мишуги як викладача і особистості був настільки значним, що коли він поїхав до Варшави, М. Донець-Тессейр послідувала за ним, не бажаючи навчатися в інших, оскільки на її думку "студента, що хоч трохи навчався в класі Мишуги, інші педагоги не задовольняли" [8, 2].

Вокально-педагогічні принципи М. Донець-Тессейр формувалися поступово. Вона розробляла спеціальні вокальні вправи для сопрано, укладала збірки вокальних вправ, залучаючи туди не тільки власні вправи, а також фрагменти з оперних партій та вокалізів різних композиторів: "М. Е. Тессейр продумано і систематизовано працює над розвитком техніки у легких голосів, досягаючи в цьому блискучих результатів. Вона знає величезну кількість цікавих та корисних для розв'язання того або іншого завдання вправ і творів найрізноманітніших стилів і охоче ділиться своїм багатим досвідом" [4, 74]. Сама М. Донець-Тессейр наголошувала на тому, що "правильне формування голосу співака передбачає уміння вільно оперувати вокально-виразними та дикційними засобами, підпорядковуючи їх основному виконавському завданню – розкриттю ідейно-емоційного змісту музичних, а в інших випадках і сценічних художніх образів" [5, 2].

Зі своїми вокально-педагогічними принципами М. Донець-Тессейр знайомила інших вокальних педагогів на наукових конференціях різного рівня та проводячи відкриті заняття зі студентами. Так, її колеги-викладачі наголошували: "Професор М. Е. Донець-Тессейр проводить велику наукову роботу. Вона упорядковувала кілька збірників вправ для розвитку рухливості у легких голосів; ці збірники після видання знайшли широке застосування у практиці багатьох педагогів. Нею підготовано також кілька систематизованих збірок педагогічного репертуару" [4, 74].

Т. Михайлова у хронологічному огляді "Виховання співаків у Київській консерваторії" зазначає, що "Марія Едуардівна часто дає відкриті уроки, виступає з доповідями і показами учнів на вокальних конференціях і охоче приходить на допомогу всім, хто звертається до неї з тих або інших методичних питань. Вона активний учасник різних комісій і засідань, глибоко поважний член вокальної кафедри Київської консерваторії, самовідданий і палкий вихователь молодих співаків" [4, 74].

М. Донець-Тессейр була дуже вимогливою до себе, як до викладача вокалу. Вона вважала, що відповідальність за правильне звукоутворення несе викладач, підкріплюючи цю думку висловом Д. Аспелунда: "Координує все це слух педагога та поступово виховуваний слух студента" [7, 6].

Як вокальний педагог М. Донець-Тессейр вважала, що для професійного співу важливим є правильне співацьке дихання, яке є тим основним фундаментом, на якому ґрунтується усе подальше навчання оперного співу: "У співі дихання є основним моментом. Оволодіти співацьким диханням дуже складно. Правильне дихання міститься передусім в його економічності, що характеризується певним дозуванням: об'ємом, компактністю та інтенсивністю" [5, 4].

М. Донець-Тессейр ставила значні вимоги до студентів. Вона вважала, що дуже важливо розвинути у студента слуховий самоконтроль для того, щоб чути та відчувати як виправити помилку її вимоги в цьому збігалися з вимогами О. Мишуги: "При навчанні співу треба звернути особливу увагу на розвиток в учнів правильного вокального слуху, для чого необхідно якомога частіше показувати їм гарні приклади" [6, 1]. У своєму методичному нарисі М. Донець-Тессейр на підтвердження необхідності розвитку вокального слуху приводить також спогади М. Глинки, який згадував, "... що хоч слух [...] був відмінний, у перші місяці, від незвички слухати себе, [...] співав невірно" [5, 4]. Ця думка ще раз підтверджує, що розвинутий вокальний слух дає можливість відрізнити правильний звук від неправильного.

Далеко не останню роль в процесі звукоутворення відіграють резонатори, на чому М. Донець-Тессейр наголошувала вже з перших занять. Студент повинен мати уявлення про резонатори та відчуття спрямування в них звуку. Резонатори приймають участь у звукоутворенні, але координуються в залежності від висоти звуку: "З перших уроків учень повинен засвоїти роль, яку відіграють у співі співацькі резонатори. Значення їх міститься в тому, що вони посилюють ті або інші обертони, які супроводжують основне звучання голосу, і тим самим сприяють виявленню тембру" [5, 6].

Результатом педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр стало виховання видатних виконавиць і створення власної вокальної школи, традиції якої втілюють у своїй роботі кілька поколінь її учениць.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр на основі архівних матеріалів з особового фонду, який зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Використані архівні матеріали представлені рукописами М. Донець-Тессейр, зокрема її доповіддю на Республіканській конференції 1949 року, автобіографією, укладеною в період 1954-1957 років, методичними рекомендаціями щодо виховання сопрано, заснованих на власному досвіді автора, а також конспекти з робіт відомих вокальних педагогів. Ці архівні документи вперше вводяться в науковий обіг.

Висновки. М. Донець-Тессейр у педагогічній діяльності сформувала власну методику викладання академічного співу для високого жіночого голосу. Головними принципами її методики були: підпорядкування технічних можливостей голосу образному змісту твору; артистичність; володіння всіма технічними засобами вокалу. Вона впроваджувала чисельні вокальні вправи та методичні рекомендації, ґрунтуючись на набутому практичному досвіді. Особливостями вокально-педагогічної діяльності М. Донець-Тессейр було те, що вона, по-перше, узагальнила і вдосконалила педагогічні здобутки М. Мишуги та В. Ванцо, а по-друге, створила власну вокальну школу, яка стала основою подальшого для розвитку української національної вокальної школи.

Література

1. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.
2. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
3. Дмитриев Л. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. Москва: Музыка, 1974. 64 с.
4. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. Київ: Музична Україна, 1970. 128 с.
5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 1. Досвід виховання сопрано і колоратурного сопрано. Методичний нарис. 2 примірники (укр. і рос. мовами), 49 арк.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 29. Виписки із робіт О. П. Мишуги, доповідей С. О. Павлюченка та П. В. Голубева, дисертації М. І. Єгоричевої та ін. на тему: "Вокально-педагогічний процес", 6 арк.
7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 30. Мой метод работы с учащимися-вокалистами на первой стадии обучения, 20 арк.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 36. "Завжди живий". Спогади про О. П. Мишугу, 3 арк.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 122 Особовий фонд Донець-Тессейр М. Е. 1842–1969 рр. Оп. 1. Спр. 258. Автобіографія, 7 арк.

References

1. Votrina, V. (2001). Art of singing and vocal technique M. E. Donets-Tesseyar. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
2. Gnyd, B. (2002). Performing Schools of Ukraine. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
3. Dmitriyev, (1974). In the class of professor M. E. Donets-Tessayr. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Mykhaïlova, T. (1970) Education of singers at the Kyiv Conservatory: Chronological survey from 1863 to 1963 Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 1. The experience of upbringing soprano and coloratura soprano. Methodical essay. 2 copies [in Ukrainian and in Russian].
6. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 29. Extracts from the works of O. P. Mishuga, reports by S. O. Pavlyuchenko and P. Holubiev, dissertations by M. I. Egoricheva and others. on the theme: "Vocal and pedagogical process" [in Russian].
7. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. (1949) Op. 1. Spr. 30. My method of working with vocal students in the first stage of teaching [in Russian].
8. Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 36. "Always alive". Memoirs about O. P. Mishuga [in Ukrainian].
9. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. (1954-1957) Op. 1. Spr. 258. Autobiography [in Ukrainian and in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.04.2018 р.

УДК 058(82)7.01

Дзюба Єлизавета Дмитрівна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СПРИЙНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ У ДИЗАЙНІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей сприйняття дизайну періодичних видань крізь призму композиційного формоутворення. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: описовий, порівняльний методи, функціональний аналіз, методи систематизації, узагальнення досліджуваної проблеми, конкретності, використано наукові праці з дизайну та моделювання. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що, проаналізовано вплив візуального стилю періодичних видань на загальне сприйняття читачем, досліджено зв'язок композиційної структури із основними вимогами до формоутворення при створенні видання. **Висновки.** Читач повинен цілісно сприймати періодичне видання, а не лише його окремі елементи. У цьому важлива роль відводиться композиційному оформленню видання. Саме композиція здатна об'єднати всі номери друкованих періодичних видань спільними художньо-технічними ознаками, а саме: способом розташування структурних елементів на шпальтах, розділах і рубриках, їхньою упорядкованістю; способами виокремлення матеріалів та їх індивідуальним оформленням. Елементи композиційного формоутворення у дизайні формуються кожен окремо, що пов'язано з архітектонікою текстового матеріалу. Гармонійне співвідношення формоутворюючих предметів становить основу вдалого дизайну періодичного видання. Сприйняття таких елементів у їхній цілісності впливає на рейтинг видання.

Ключові слова: дизайн, композиція, періодичні видання, візуальне сприйняття, композиційно-графічна модель, візуальний стиль.

Дзюба Єлизавета Дмитрівна, студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Восприятие композиционного формообразования в дизайне периодических изданий

Цель исследования заключается в раскрытии особенностей восприятия дизайна периодических изданий сквозь призму композиционного формообразования. **Методология исследования.** В достижении поставленной цели применены следующие методы исследования: описательный, сравнительный методы, функциональный анализ, методы систематизации, обобщения исследуемой проблемы, конкретности, использованы научные труды по дизайну и моделированию. **Научная новизна** исследования заключается в том, что, проанализировано влияние визуального стиля периодических изданий на общее восприятие читателем, исследована связь композиционной структуры с основными требованиями к формообразованию при создании издания. **Выводы.** Читатель должен целостно воспринимать периодическое издание, а не только его отдельные элементы. В этом важная роль отводится композиционному оформлению издания. Именно композиция способна объединить все номера печатных периодических изданий совместными художественно-техническими признаками, а именно: способом расположения структурных элементов на страницах, разделах и рубриках, их упорядоченностью;

References

1. Votrina, V. (2001). Art of singing and vocal technique M. E. Donets-Tesseyar. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
2. Gnyd, B. (2002). Performing Schools of Ukraine. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
3. Dmitriyev, (1974). In the class of professor M. E. Donets-Tessayr. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Mykhaïlova, T. (1970) Education of singers at the Kyiv Conservatory: Chronological survey from 1863 to 1963 Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 1. The experience of upbringing soprano and coloratura soprano. Methodical essay. 2 copies [in Ukrainian and in Russian].
6. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 29. Extracts from the works of O. P. Mishuga, reports by S. O. Pavlyuchenko and P. Holubiev, dissertations by M. I. Egoricheva and others. on the theme: "Vocal and pedagogical process" [in Russian].
7. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. (1949) Op. 1. Spr. 30. My method of working with vocal students in the first stage of teaching [in Russian].
8. Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. Op. 1. Spr. 36. "Always alive". Memoirs about O. P. Mishuga [in Ukrainian].
9. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine Kyiv, F. 122 Donets-Tessayr M. E. (1954-1957) Op. 1. Spr. 258. Autobiography [in Ukrainian and in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.04.2018 р.

УДК 058(82)7.01

Дзюба Єлизавета Дмитрівна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СПРИЙНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ У ДИЗАЙНІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей сприйняття дизайну періодичних видань крізь призму композиційного формоутворення. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: описовий, порівняльний методи, функціональний аналіз, методи систематизації, узагальнення досліджуваної проблеми, конкретності, використано наукові праці з дизайну та моделювання. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що, проаналізовано вплив візуального стилю періодичних видань на загальне сприйняття читачем, досліджено зв'язок композиційної структури із основними вимогами до формоутворення при створенні видання. **Висновки.** Читач повинен цілісно сприймати періодичне видання, а не лише його окремі елементи. У цьому важлива роль відводиться композиційному оформленню видання. Саме композиція здатна об'єднати всі номери друкованих періодичних видань спільними художньо-технічними ознаками, а саме: способом розташування структурних елементів на шпальтах, розділах і рубриках, їхньою упорядкованістю; способами виокремлення матеріалів та їх індивідуальним оформленням. Елементи композиційного формоутворення у дизайні формуються кожен окремо, що пов'язано з архітектонікою текстового матеріалу. Гармонійне співвідношення формоутворюючих предметів становить основу вдалого дизайну періодичного видання. Сприйняття таких елементів у їхній цілісності впливає на рейтинг видання.

Ключові слова: дизайн, композиція, періодичні видання, візуальне сприйняття, композиційно-графічна модель, візуальний стиль.

Дзюба Єлизавета Дмитрівна, студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Восприятие композиционного формообразования в дизайне периодических изданий

Цель исследования заключается в раскрытии особенностей восприятия дизайна периодических изданий сквозь призму композиционного формообразования. **Методология исследования.** В достижении поставленной цели применены следующие методы исследования: описательный, сравнительный методы, функциональный анализ, методы систематизации, обобщения исследуемой проблемы, конкретности, использованы научные труды по дизайну и моделированию. **Научная новизна** исследования заключается в том, что, проанализировано влияние визуального стиля периодических изданий на общее восприятие читателем, исследована связь композиционной структуры с основными требованиями к формообразованию при создании издания. **Выводы.** Читатель должен целостно воспринимать периодическое издание, а не только его отдельные элементы. В этом важная роль отводится композиционному оформлению издания. Именно композиция способна объединить все номера печатных периодических изданий совместными художественно-техническими признаками, а именно: способом расположения структурных элементов на страницах, разделах и рубриках, их упорядоченностью;

способами виділення матеріалів і їх індивідуальним оформленням. Елементи композиційного формооб'язування в дизайні формуються по окремості, що пов'язано з архітектонікою текстового матеріалу. Гармонічне співвідношення формооб'язуючих предметів складає основу удачного дизайну періодичного видання. Восприяття таких елементів в їх цілостності впливає на рейтинг видання.

Ключевые слова: дизайн, композиція, періодичні видання, візуальне восприяття, композиційно-графічна модель, візуальний стиль.

Dziuba Yelyzaveta, Master's Degree student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Perception of compositional shaping within the design of periodicals

Purpose of the article consists in revealing the features of the perception of the design of periodic buildings through the prism of compositional shaping. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were used: descriptive, comparative methods, functional analysis, methods of systematization, the generalization of the investigated problem, concreteness, scientific works on design and modeling were used. **Scientific Novelty** the study is that the influence of the visual style of periodicals on the general perception of the reader is analyzed, the connection of the composite structure with the essential requirements to form formation during the creation of the publication is investigated. **Conclusions.** The reader must comprehensively perceive the periodical and not just the individual elements. In this critical role is assigned to the compositional edition of the publication. The composition itself can combine all the numbers of printed periodicals with common artistic and technical features, namely: the method of arrangement of structural elements on the sides, sections, and sections, their orderliness; ways of isolating the materials and the individual design. Aspects of composite shaping in design are formed each individually, which is associated with the architectonics of text material. The harmonious correlation of shaping objects forms the basis of the successful design of the periodical. The perception of such elements in their integrity affects the rating of the publication.

Key words: design, composition, periodicals, visual perception, compositional and graphics model, visual style.

Актуальність теми дослідження. Різноманітність інформаційного простору потребує максимально комфортних умов для отримання необхідної інформації, джерела отримання якої повинні бути легкими, швидкими та зручними для сприйняття.

Раніше вже проводилися дослідження, які стосувалися питань, пов'язаних із візуальним сприйняттям періодичних видань, з факторами, які впливають на легкість читання типографського шрифту, проте дослідженню сприйняття композиційного формоутворення в дизайні періодичних видань не приділялося належної уваги.

Щороку з'являється нова наукова література у даній галузі, розвивається видавнича справа, це слугує ґрунтовною базою для досліджень, проте проблеми композиційної структури періодичних видань розроблені недостатньо. Лише деякі дослідники (С. Гуревич, О. Гутянська, В. Попова, В. Іванова) приділяли увагу теоретичним розробкам і змісту видань. Тому тему сприйняття композиційного формоутворення у дизайні періодичних видань слід вважати актуальною.

Аналіз основних досліджень та публікацій. У сфері журналістики, дизайну та графіки існує багато праць, присвячених теорії періодичних видань: це дослідження таких фахівців, як С. Галкін "Художнє конструювання газети і журналу", І. Крупський "Українська газета як художньо-поліграфічний феномен: Історія, сучасний стан, перспективи розвитку", С. Гуревич "Газета: вчора, сьогодні, завтра", О. Кисельова, В. Тулупов "Дизайн періодичних видань" [5], І. Артамонова "Актуальні тенденції дизайну сучасних періодичних видань", О. Циганов, В. Шевченко "Оформлення сучасного газетного видання" [9], В. Іванов "Техніка оформлення газети", О. Камкін "Оформлення російських журналів для дітей", М. Картер "Сучасний дизайн газет", І. Табашнікова "Газета і дизайн", О. Буковецька "Дизайн тексту: шрифт, ефекти, колір", С. Головка "Типологія прес-дизайну", "Дизайн ділових періодичних видань", О. Рожнова "Історія журнального видання", Т. Костенко "Основи композиції та тримірного формоутворення" та ін..

Оформлення книги, її структуру та композицію досліджували Ю. Герчук "Художня структура книги", О. Сидоров "Психологія дизайну і реклами", А. Шпаков, О. Овчаренко, Ю. Адамов, В. Ляхов "Мистецтво книги", О. Лагутенко, Я. Запаско "Українська рукописна книга" та інші дослідники.

Питанням формоутворення у дизайні присвячені теоретичні праці К. Кондратьєвої "Дизайн та екологія культури", А. Іконнікова "Простір і форма в архітектурі та містобудуванні", В. Сідоренко, Ю. Сомова "Форма в архітектурі", З. Бикова, Г. Мінервіна "Системний аналіз формоутворення в художньому конструюванні", А. Єрмолаєва, О. Бойчука "Простір дизайну" та ін..

Окремі елементи архітектоніки преси у своїх працях досліджували такі науковці, як: В. Іванов, І. Мудра, М. Картер, Т. Харроуер, Г. Кнабе, О. Харитоненко, А. Янченко [6, 2].

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей сприйняття дизайну періодичних видань крізь призму композиційного формоутворення.

Виклад основного матеріалу. Поліграфічна продукція оточує нас звідусіль – рекламні буклети, книги, періодичні видання. Одні привертають увагу споживача, інші – ні. Від вдалого поєднання та розташування окремих елементів оформлення видань, від форми та вдосконалення залежить зацікавленість ними читача.

Зовнішнє вираження періодичних видань залежить від поліграфічного відтворення та графічного дизайну. Вони відображають своєрідне "обличчя" газети.

Створення будь-якої композиції – складна структура, яка передбачає гармонійне поєднання складових задля побудови цілісного предмету. Оформлення друкованих матеріалів має досить тривалу історію та багаті традиції. Протягом цього періоду було вироблено різноманітні численні засоби, які, згодом, успішно пройшли перевірку на практиці. Саме такі виражальні засоби яскраво відображають культурний рівень розвитку друкованої продукції на кожному її етапі [4, 52].

Звичайний споживач здебільшого не звертає уваги на формоутворюючу структуру композиційної побудови друкованого періодичного видання, сприймаючи лише його сюжетну лінію. Тому дизайнери та художні редактори свідомо оперують структурними композиційними елементами видання, використовуючи різноманітні художні засоби, необхідні для кожної періодики окремо, беруть за основу певну композиційну модель, обирають умовні схеми побудови, так звану модульну сітку [8, 4].

Саме сітка створює той своєрідний стиль верстання, що повторюється з номера в номер, стає його візитівкою, охоплює художньо-технічні елементи, які використовуються у виданні.

Термін "дизайн" завжди присутній у видавничій справі. Переважно це стосується саме графічного дизайну, що має на увазі оформлення, зовнішній естетичний вигляд періодичного видання. Як зазначає С. Галкін "Дизайн – це оформлення на основі моделювання" [1, 135].

Щодо формотворення влучно зауважує професор В. Тулупов: "поняття "оформлення" знаходиться в одному синонімічному ряді з поняттям "формоутворення", "дизайн". Перше з них вказує, перш за все, на процес, друге – на результат. Оформлення і є одним із етапів формоутворення" [5, 6].

Водночас автор зазначає про відмінність між оформленням та дизайном: "оформлення може бути непродуманим, нелогічним, неестетичним, неохайним, то дизайн – ніколи, оскільки для нього характерно моделювання предмету, художньо-графічне проектування його, що дозволяє перевіряти, пропонувати і відбирати оптимальні варіанти композиційних, кольорографічних, ергонометричних, антропометричних та інших рішень" [5, 7].

Формоутворення – це гармонійне узгодження наступних засобів:

- Об'ємно-просторова структура – передбачає взаємозалежність форми від її внутрішньої будови;
- Тектоніка – співвідношення частин у пропорціях;
- Масштаб – величини співвідносяться з еталонами;
- Пропорції – співвідношення частин між собою;
- Метричність – рівномірне чергування однакових елементів через певні інтервали;
- Ритмічність – рівномірне чергування в композиції окремих її частин, які розміщуються з неоднаковим проміжком;
- Контраст – особливе підкреслення відмінностей у формі, розмірі, кольорі, масі;
- Симетрія-асиметрія – розміщення частин предмету на площині таким чином, що інші частини являються її дзеркальним відображенням (симетрія), асиметрія, в свою чергу, довільним розміщенням елементів у композиції;
- Фактура і текстура матеріалу – тобто особливості оздоблення предмету, його внутрішня структура;
- Нюанс – незначна відмінність у кольорі чи формі, у складових предмету [9, 179].

Сприйняття кожного засобу окремо та в цілісній сукупності створює повний образ уяви про окреме періодичне видання. Зацікавленість формоутворюючими елементами композиції впливає на популярність видання, підвищує його рейтинг серед інших друкованих засобів.

На основі аналізу оформлювальних композиційних формоутворюючих структурних елементів визначається, який це буде тип періодичного видання. До таких відмінностей, за якими формуються типи видань, належать наступні:

- формат та обсяг матеріалу;
- періодичність;
- кількість використовуваних шрифтів;
- наявність лінійок, кліше, інших елементів виокремлення та відокремлення.

Цілісності сторінка видання набуває при утворенні засобами виділення змістових блоків [7, 115].

Друковані періодичні видання були й залишаються актуальними для сучасного споживача. В умовах технологічного прогресу та новітніх Internet-технологій з'являється велика кількість електронних видань. Це призводить до жорсткої боротьби між друкованою періодикою та електронною.

Задля збереження читачкої аудиторії, а також для залучення нових споживачів, друкована преса повинна максимально використовувати свої переваги та постійно втілювати нові проекти та ідеї, для того, щоб залишатися цікавою. Одним із таких ресурсів є композиційне формоутворення.

Композиція друкованого видання завжди була та залишається однією з найважливіших практичних та теоретичних проблем. Композиція виникає на основі архітекtonіки літературного змісту, яка найточніше відображена у системі рубрик, заголовків. Правильно оформлене відношення рубрикаційних частин є однією з основних вимог композиції – підпорядкування [2, 87].

Архітектонічність будь-якого періодичного видання значною мірою залежить від чіткого композиційного відображення та гармонійного підпорядкування окремих частин єдиній композиційній ідеї. Найточніше архітектоніка може бути відображена в системі рубрик і заголовків. Правильно оформлений взаємозв'язок рубрикаційних частин являється однією з головних вимог композиційного формоутворення [2, 89].

Створення композиційного формоутворення вимагає креативного мислення, досвіду у видавничій галузі та уважності щодо найдрібніших деталей. Творчий процес регулюється композиційно-графічною моделлю, яка допомагає створити той самий єдиний, неповторний стиль видання, який виділяє його серед інших видань, привертає увагу читача та спрощує роботу редакційної колегії.

Важливого значення набуває зовнішній вигляд періодичного видання, який, створює стиль журналу чи газети та, більшою мірою, залежить від потреб споживачів [3, 148].

У сукупності такі параметри, як орієнтир на читачку аудиторію, зручність пошуку та отримання інформації, впливають на структурні елементи композиційно-графічного формоутворення, які являються своєрідним коментарем до змісту видання, втілюють технічні та художні ідеї номеру. Вдале втілення цих ідей викликає зацікавленість споживача, викликає в нього бажання ознайомлення з номером, активізує читачкий інтерес.

Як показує сучасна практика, велику роль при оформленні друкованого періодичного видання відіграють заголовки, які допомагають одразу сформувати уявлення про зміст номера. Донести інформацію до читача можуть й ілюстрації та фотоматеріали. Вони являються самостійним засобом пізнавальної та емоційно-естетичної інформації.

Окремими засобами для виділення важливої частини тексту слід вважати набірно-графічні засоби оформлення, до яких відносяться рамки, колонцифри, лінійки.

Композиційне формоутворення передбачає вибір шрифту, відповідно до типу видання, використання законів контрасту та пропорції при розміщенні матеріалів, застосування кольорової гами.

Побудова композиції вимагає дотримання певних принципів, лише з ними можливе втілення сюжетного задуму періодичного видання. Перш за все потрібно визначити центр композиції, навколо якої буде формуватися вся композиція загалом. Для цього відбувається групування окремих елементів за кольором, фактурою, розміром, властивостями, функціями.

Далі слід вибрати акцент композиції, який може бути контрастний або нюансний. Саме цей акцент створюватиме виразність предмету. При створенні композиції слід не перебільшити з елементами, щоб не спотворити ідею і не сприяти розсіянню уваги читача. Групи елементів варто розділяти між собою задля збереження естетичної принадності.

Формотворення у дизайні вимагає також дотримання оптичної рівноваги, тобто великі предмети та темні форми розташовувати ближче, а маленькі та світлі – далі. Саме це складатиме приємне враження при перегляді періодики, оскільки буде побудовано гармонійно.

Усі зображально-виражальні елементи повинні відображати "формат" видання та сприяти повноті розкриття теми та змісту конкретного друкованого періодичного видання.

Оформлення друкованого видання має комплекс засобів впливу на читача. Слід зауважити, що часте використання цих засобів призводить до знецінювання їх в очах читача. Композиційне формоутворення відіграє також естетично-виховну роль для споживача [10, 74].

Отже, на підставі аналізу фахової літератури, можемо зробити висновок, що сприйняття композиційного формотворення у дизайні періодичних видань відбувається комплексно, залежить від візуального стилю журналу, використаних зображально-виражальних та графічних засобів оформлення, побудови самої композиції згідно з ідеєю задуму періодичного видання.

Дана тема потребує подальшого дослідження і може бути корисною знахідкою у сфері дизайну, мистецтвознавства та журналістики.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що, проаналізовано вплив візуального стилю періодичних видань на загальне сприйняття читачем, досліджено зв'язок композиційної структури із основними вимогами до формоутворення при створенні видання.

Висновки. Читач повинен цілісно сприймати періодичне видання, а не лише його окремі елементи. У цьому важлива роль відводиться композиційному оформленню видання. Саме композиція здатна об'єднати всі номери друкованих періодичних видань спільними художньо-технічними ознаками, а саме: способом розташування структурних елементів на шпальтах, розділах і рубриках, їхньою упорядкованістю; способами виокремлення матеріалів та їх індивідуальним оформленням.

Елементи композиційного формоутворення у дизайні формуються кожен окремо, що пов'язано з архітектонікою текстового матеріалу. Гармонійне співвідношення формоутворюючих предметів становить основу вдалого дизайну періодичного видання. Сприйняття таких елементів у їхній цілісності впливає на рейтинг видання.

Література

1. Галкин С. И. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. М. : Аспект-Пресс, 2007. 215 с.
2. Гула, Є. П. Проблеми композиційного формоутворення в дизайні періодичних видань // Вісник КНУТД. 2015. № 1 (82) : Серія "Технічні науки". С. 85-90.
3. Квентин Ньюарк. Что такое графический дизайн? / пер. с англ. И. В. Павловой. М. : АСТ : Астрель, 2005. 255 с. : ил.
4. Крупський І. В. Українська газета як художньо-поліграфічний феномен : Історія, сучасний стан, перспективи розвитку. Львів. : ЛДУ, 1993. 103 с.
5. Тулупов В. В. Дизайн периодических изданий. Учебник. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2008. 224 с.
6. Фастовец Е. В. Газетная графика : структура, функции и основные принципы моделирования. Автореф. дис... канд. филолог. наук. М.; 1973.
7. Фрост Крис. Дизайн газет и журналов; науч. ред. пер. О. И. Рожнова; [пер. с англ. М. В. Лапшинов]. М. : Издательский дом "Университетская книга", 2008. 231 с.
8. Хоменко Е. А. Структурно-композиционные и визуально-образные средства графического дизайна в газете : Автореф. дис... канд. Искусствоведения : М., 2005.
9. Шевченко В. Е. Оформлення сучасного газетного видання / Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики / За заг. ред. В. В. Різуна. К., 2003. 344 с.
10. Янченко А. Є. Графічний дизайн як базова категорія оформлення сучасного газетного видання // Наукові записки Інституту журналістики. К., 2011. Т. 45. С. 73-78.

References

1. Galkin S. I. (2007). Technology and technology of the media. Artistic design of the newspaper and magazine. Moscow : Aspekt-Press. 215. [in Russian].
2. Gula Y. P. (2015). Problems of composite shaping in the design of periodicals. Visnik KNUTD. 1(82). 85-90. [in Ukrainian].
3. Kventin Nyuark. What is Graphic Design? / trans. with English. I. V. Pavlova. Moscow : AST : Astrel. 255. [in Russian].
4. Krupskiy I. V. (1993). Ukrainian newspaper as an artistic and printing phenomenon : History, current state, prospects of development. Lviv : LDU. 103. [in Ukrainian].
5. Tulupov V. V. (2008). Design of periodicals. Textbook. SPb. : Izd-vo Mikhaylova V. A. 224. [in Russian].
6. Fastovets Ye. V. (1973). Newspaper graphics : structure, functions and basic principles of modeling. Author's abstract. dis ... cand. philologist. sciences. Moscow [in Russian].
7. Frost Kris. (2008). Design of newspapers and magazines. sci. Ed. trans. O. I. Rozhnova; [trans. with English. M. V. Lapshinov]. Moscow : Izdatelskiy dom "Universitetskaya kniga". 231. [in Russian].
8. Khomenko Ye. A. (2005). Structural-compositional and visual-graphic means of graphic design in the newspaper: Author's abstract. dis ... cand. Art History. Moscow. [in Russian].
9. Shevchenko V. E. (2003). Designing a Modern Newspaper / Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Journalism / For co. Ed. V. V. Rizuna. Kyiv. 344. [in Ukrainian].
10. Yanchenko A. E. (2011). Graphic design as a basic category of modern design of newspaper, Naukovi zapysky of the Institute of journalism. 45, Kyiv. 73-78.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2018 р.

ЗОЛОТНЕ ШИТВО І ТИПОЛОГІЯ РУШНИКОВИХ ШВІВ

Мета роботи полягає у виявленні особливостей золотного шитва в українському декоративному мистецтві; визначенні підходів до класифікації і характеристики основних і оздоблювальних швів у гаптуванні; розкритті типології рушникових швів. **Методологія** дослідження передбачає звернення до порівняльного та типологічного методів на основі міждисциплінарного (культурологічного та мистецтвознавчого) підходу, до загальнонаукових методів (аналізу, історико-аналітичного, синтезу, порівняльного, аналогії). **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні подібності і ідентичності рушникових швів і швів у вишивках золотними нитками. **Висновки.** Вишивка золотними і срібними нитками і вишивка рушниковими швами відтворює і зберігає найдавніші традиції і мотиви шиття, збагачується новими ідеями художньо-виразальних методів і засобів, розширює значний вплив на декоративне і ужиткове мистецтво. Дослідження вишивального мистецтва дозволяє стверджувати, що в ньому відбилися найповніше і найяскравіше художня культура, естетичне і духовне мислення українського народу.

Ключові слова: золотне шитво, рушникові шви, вишивальне мистецтво, декоративне і ужиткове мистецтво.

Залевская Мария Николаевна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Золотное шитье и типология рушниковых швов

Цель работы заключается в выявлении особенностей золотного шитья в украинском декоративном искусстве, определении подходов к классификации и характеристики основных и отделочных швов в вышивании, раскрытии типологии полотенецных швов. **Методология** исследования предполагает обращение к сравнительному и типологическому методам на основе междисциплинарного (культурологического и искусствоведческого) подхода, к общенаучным методам (анализу, историко-аналитическому, синтезу, сравнительному, аналогии). **Научная новизна** работы заключается в выявлении сходства и идентичности полотенецных швов и швов в вышивках золотными нитками. **Выводы.** Вышивка золотными и серебряными нитями и вышивка рушников швами воспроизводит и сохраняет древнейшие традиции и мотивы шитья, обогащается новыми идеями художественно-выразительных методов и средств, расширяет значительное влияние на декоративное и прикладное искусство. Исследование вышивального искусства позволяет утверждать, что в нем отразились наиболее полно и ярко художественная культура, эстетическое и духовное мышление украинского народа.

Ключевые слова: золотые шитье, полотенце швы, вышивальное искусство, декоративное и прикладное искусство.

Zalevska Mariya, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Gold embroidery and typology of tow stitches

The purpose of the article is to identify the features of gold thread in Ukrainian decorative art, to determine the approaches to the classification and characteristics of the main and finishing sutures in the process, the disclosure of the typology of towels. The **methodology** of the study involves applying to comparative and typological methods on the basis of interdisciplinary (cultural and artistic) approaches, to general scientific methods (analysis, historical-analytical, synthesis, comparative, analogy). The **scientific novelty** of the work is to identify the similarity and identity of towels and seams in embroidery with gold thread. **Conclusions** Embroidery with gold and silver threads and embroidery with towel seams reproduces and preserves the oldest traditions and motifs of sewing, enriched with new ideas of artistic and expressive methods and means, extends a significant influence on decorative and applied arts. The study of embroidery art suggests that it reflected the most complete and brightest artistic culture, aesthetic and spiritual thinking of the Ukrainian people.

Key words: golden sewing, towels, embroidery, decorative and applied arts.

Актуальність теми дослідження. Золотне шитво є унікальним видом в українському декоративному мистецтві. Мабуть, в жодній країні світу немає стільки вишивальних візерунків, орнаментів, технік вишивок, як в Україні. Золотне шитво є складовою частиною вишивального мистецтва, служить культурним надбанням народу. В Україні воно появилось ще в період проживання скіфів і сарматів, але основний розквіт і поширення отримало після прийняття Хрещення на території Київської Русі. Після Хрещення воно досягло своєю вишуканості і краси надзвичайного розвитку. Було відоме в нашій країні і поширилось далеко за її межами. У період відомих історичних, економічних і політичних подій розвиток золотного шитва зазнав утисків. Після прийняття незалежності в Україні відбувається відродження і розквіт унікального феноменального явища в українській культурі – золотного шитва. Воно має значний вплив на розвиток і використання технік вишивки рушникових швів у вишивальному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У своїх дослідженнях теми золотного шитва і рушникових швів торкалися науковці Т. Кара-Васильєва, В. Зайченко, Ю. Мельничук, П. Савицький, С. Таранущенко, М. Новицька, М. Манучарова. Утім, порівняння цих видів швів, їхньої подібності не спостерігається у науковій літературі.

Мета дослідження – розглянути види і техніки швів у золотному шитві і порівняти їх з рушниковими швами та здійснити спробу визначення та класифікації.

Основний виклад матеріалу. Вишивка в декоративному мистецтві в Україні була і є одним з найпоширеніших видів творчості. Золотне шитво є цінною складовою української вишивки. Найбільшого поширення і розквіту гаптування набуло в XVI–XVIII ст. Серед творів церковного призначення і предметів, вживаних у побуті верхівкою українського суспільства, широко використовувались традиційні геометричні орнаменти поряд з рослинними. Ужиткові предмети козацької старшини і вельмож, церковні речі і одяг священнослужителів оздоблювались срібною і золотою сухозліткою, шовком, заплоччю. В Чернігівському обласному історичному музеї ім. В. В. Тарновського зберігається велика збірка одягу, простирадл, скатертин, наволоок, рушників, церковних речей, оздоблених гаптуванням і техніками виконання за допомогою рушникових швів. Зацікавленість цією значною частиною вишивок розпочалась в період підготовки до XIV археологічного з'їзду, проведеного в 1908 р. у Чернігові. На виставку до з'їзду була зібрана значна кількість експонатів з музеїв Чернігівського єпархіального давньосховища і Чернігівської архівної комісії. Був виданий "Каталог виставки XIV археологического съезда в Чернигове", видрукуваного в 1908 р.

Певний інтерес у українському мистецтвознавстві до вишивки української козацької старшини і церковних речей у 20–30 роках XX ст. виявили вчені і дослідники С. Таранущенко [8], Є. Спаська [7], М. Новицька [3] та ін. На основі аналізу конкретних творів з музеїв і єпархіальних давньосховищ учені показали "шляхи розвитку, художньо-стилістичні, технічні засоби виконання, орнаментальні форми такого унікального явища в українському мистецтві, як вишивка XVII–XVIII століть" [2, 10]. Проаналізовані дослідниками вишиті речі і деталі дають змогу оцінити багатство форм і своєрідність орнаментики, техніки вишивок та витонченість виконання геометрично-рослинних мотивів і візерунків, цінність матеріалу, аналіз колористики вишивальних ниток.

У 1924–1925 рр. всі колекції з етнографічного музею, музею вченої архівної комісії та музею культів, зразки вишивок з єпархіального сховища старожитностей, з власної колекції В. Тарновського були з'єднані в один Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського. В музейній колекції представлені, в основному, фрагменти вишивок на коротких чи довгих вузьких смугах скатерок, простирадл, прошвах наволоок, церковних речах, одязі богослужбовому і світському. Вишиті смуги називають окрайками або лиштвами. Крім окрайок, в музеї зберігаються кілька цілих речей і предметів: підрясники, фелоні, скатерки, простирадла, рушники, спідниці, хустки. Не менш унікальні колекції вишивок золотними нитками знаходяться в інших музеях країни, зокрема в національному музеї українського народного декоративного мистецтва, Національному музеї історії України та інших.

У кінці XVII – на початку XVIII ст. переважно вишивали речі і предмети козацької старшини і української інтелігенції шовком одного кольору: зеленим, чорним, вишневим в поєднанні з гаптуванням срібною та золотою сухозліткою. Збагачення кольорової гами відбулось наприкінці XVIII ст. додаванням до традиційних кольорів жовтого, бежевого і блакитного. Поступово гама кольорів розширюється за рахунок тональних переходів від світлого до темного чи навпаки. В цей час з'являються вишивки гарусом – вовняними яскравими різнокольоровими нитками. Майно козацької старшини і знаті оздоблювалось вишивкою шовком, золотою і срібною сухозліткою, заплоччю (різнокольоровими бавовняними нитками).

Гаптовані речі і предмети, які знаходяться в Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського, і гаптовані експонати з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві дають змогу простежити використання орнаментів у вишивках. Майже всі вони рослинні і складаються в більшості із стилізованих мотивів, подібних до турецьких і іранських. Утворена довгим фігурним зубчастим листям ламана гілка переплітається з мотивами гранату, винограду, ананасу, вміщених у заглибленнях [6, 142]. Судити про творчий підхід гаптувальниць до своєї роботи можна з орнаментальних мотивів гілок з кетягами калини. В орнаментальних схемах використовували зображення у поперечному чи поздовжньому розтині гранату, оточеного пуп'янками і листям. Цей мотив подібний до орнаментів східних тканин. В Європейських орнаментах був поширений мотив тюльпану. Місцеві майстрині трансформували його у дзвоники. З'єднані черешками пара листків і пара дзвоників чи чотири листочки утворювали візерунок у вигляді літери Х. Доповнювались орнаментальні схеми стилізованою великою шишкою, мабуть, зображенням ананасу, інколи поперечний розтин плода гранату трансформувався в багатопелюсткову круглу плоску квітку. Пізніше орнаменти замінялись на композиції з гірлянд і букетів з квітів, листя, черешків. Орнаментальні схеми стали динамічніші, густіші, лаконічніші. Майстрині, намагаючись натуралізувати листя,

квіти, вишивали світлішим кольором від центру, а темнішим по краю або навпаки. Повної натуралізації не відбувалось, але вишивка набувала особливої ніжності, вишуканості. Трапляються поодинокі орнаменти із зображенням дивовижних людських постатей. Козацька старшина любила "орлисті" орнаменти. Зображення двоголових орлів у поєднанні з симетричними рослинними стилізованими букетами і восьмипроменевими зірками можна побачити на скатертинах і рушниках. Орнаменти з зображенням орлів прикрашали рушники до середини XIX ст., а подеколи зустрічаються і на початку XX ст. Цікаві групи орнаментів з птахами сиринами на квітучих гілках розміщували на простирадлах чи кінцях рушників. Для придання орнаментам чіткої ясності і виразності, композиції творів мали обрамлення. Основні орнаменти обрамляли вишитими прямими смужками з розміщеними вздовж рослинними елементами – квітки і листочки, трилисники, овальні чи круглі плоди з вусиками, гранати, дзвоники, дволистові гілочки, окремі невеликі букетики, метеликоподібні мотиви, вузенькі гірлянди тощо.

Для вишивок предметів козацької старшини, вельмож і церковних речей використовували тканини різного ґатунку і кольорів. Для одягу, покривал, завіс служили дорогі ошатні тканини: оксамит, парча, атлас, шовк, а для виготовлення ужиткових речей (рушників, скатертин, простирадл, наволочок тощо) застосовували майже завжди біле, інколи, як серпанок, тонке полотно, в більшості випадків завезене з Польщі, Німеччини, інших країн. Для вишивання служили срібна і золота сухозлітка, шовкові нитки, бавовняна заполоч і вовняні нитки.

У описах вишитих робіт і предметів козацької старшини немає ніякої інформації відносно техніки виконання, крім слів "вишиваний", "шитий" чи "зашиваний". Але огляд колекції дає можливість визначити техніки вишивок. Більшість робіт виконана двобічною гладдю – коли з лицевого боку і з виворотного утворюється однаковий малюнок. За рахунок покладених стібків у різних напрямках створюється грайливий ефект світлотіні. Особливістю таких вишивок є вишивка за лічкою. Українські майстрині-вишивальниці використовували різноманітні шви: затяганка, нашитий через один хрестик, шахматка, кутики, качалочки, кривульки, двобічна штапівка, а також різноманітні їх комбінації і поєднання. Такі шви і техніки виконання відомі зараз як рушникові шви. Вони надають орнаментам легкості і прозорості. В літературних джерелах по вишивці існує інформація про близько п'ятдесяти різноманітних рушникових швів. Авторіві пощастило знайти серед численних музейних експонатів і в приватних колекціях і відтворити сімдесят п'ять рушникових швів, які використовували раніше і послуговуються ними зараз. Для утворення чітких контурів всі мотиви в орнаментах часто обшивали стебловим швом або тамбурним швом (шов "ланцюжок"). Золотою чи срібною сухозліткою гапували центральні мотиви, серединки квітів способом "в прикріп" по нитяному підстеленню. Було багато різноманітних швів золотного шитва, які перейшли у шви при виготовленні рушників. Деякі дослідники стверджують, що такі вишивки виконували дружини та доньки старшин і священників, але трудомісткі візерунки для панів вишивали селянки в майстернях, створених при панських маєтках. Нерідко унікальні шедеври золотного шитва створювались в монастирях. Висока якість виконання речей і предметів говорить про майстерність і професіоналізм майстрів.

У кінці XVIII ст. вишивка виходить із використання в козацької старшини, занепадає, але поширюється і розвивається між простими людьми. Вплив тенденцій вишивки періоду козацької доби спостерігається в народній вишивці в XIX і XX ст. Дослідник П. Савицький стверджує, що розвиток орнаментів, тонке художнє відчуття, художній бездоганий смак в оформленні вишитих скатерок, простирадл, рушників, запон належить віддати представницям козацької старшини [5]. Завдяки їм і вмілим народним майстриням появились, утвердились і розквітають рушникові шви для оздоблення відомих в Україні і за її межами славнозвісних рушників. Достовірних документів не вдалося розшукати відносно подібності швів золотного шитва і рушникових швів. Вчена М. Новицька у своїх дослідженнях намагалась ідентифікувати ці шви [4]. Рушникові шви виконуються лічильними двосторонніми швами, а шви золотними нитками прокладаються на лицьовій поверхні тканини, а з виворотного боку металізовані нитки закріплюються бавовняними, шовковими чи синтетичними нитками. Золоті і срібні нитки високовартісні, тому українські майстрині використовували талант, вміння і кмітливість, вишиваючи бавовняними, шовковими чи лляними нитками подібними швами візерунки, схожі на золотне шитво. Краса і лаконічність візерунків і орнаментів залежить від правильного вибору тканини, вишивальних ниток, вірного рахунку ниток при вишиванні, майстерності і таланту вишивальниці. Розмірковуючи над причиною таких явищ і станом вишивального мистецтва, варто погодитись з тим, що мистецькі таланти вишивальниць досягли геніальності при виготовленні ужиткових декоративних предметів і речей в українському мистецтві.

Про традиції вишивального мистецтва, взаємозв'язок і взаємовплив між золотним шитвом і вишиванням українських рушників свідчить виставка, яка відбулась в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва з 13 листопада 2017 р. по 28 лютого 2018 р. з нагоди днів

народження фундаторів колекції музею, етнографів, музеєзнавців М. Ф. Біляшівського і Д. М. Щербаківського. На виставці представлена невелика частина творів зі збірки музею, яка надійшла за час роботи в музеї визначних дослідників в 1902–1927 рр. Вишиті золотними нитками предмети церковного вжитку (фрагменти підризників, поручі, воздухи, покрівці, нашивки на ризи) і вишиті рушники XVIII–XIX ст. вдало відтворюють спорідненість у гаптуванні з використанням подібних швів.

Яскраво і колористично використано рушникові шви в колекції рушників Музею українського рушника Національного історико-етнографічного заповідника в місті Переяслав-Хмельницький. Розташована експозиція в будівлі колишньої Трьохсвятительської церкви, збудованої в 1651 р. Музей українського рушника – унікальний музей, подібного якому важко відшукати в Україні. В колекції рушників збережено українські національні народні традиції у вишивці і водночас розширено глибокий образний зміст з використанням стилістичних напрямків. Цим вишивальне мистецтво піднімається на найвищий художній рівень. Зокрема з приводу класифікації типології вишитих орнаментів на рушниках, стилізації ознак мотивів, дослідник М. Селівачов зазначив, що "геометричний орнамент – це не тип візерунка, в одному ряду з рослинним (фіто-, зоо-, антропоморфним тощо), а лише спосіб його просторового вирішення, що застосовується поряд із способом вільного малюнка, при орнаментальному відтворенні реалій фізичного світу (в тому числі флори й фауни), графічному втіленні узагальнених уявлень, поетичних образів, абстрактних понять" [6, 260].

Наукова новизна. В статті вперше виявлено і розкрито подібність і ідентичність рушникових швів і швів у вишивках золотними і срібними нитками в українській національній вишивці. Висновки. Головною метою даної розвідки є спроба скласти цілісну картину подібності і спорідненості швів у золотному шитві і в рушникових швах. Мотиви, подібні до іконографічних сюжетів, можуть виконуватися вільним розташуванням елементів у малюнках, а також складатися з геометричних фігур правильної форми. Підсумовуючи, зазначимо, що в даній статті досліджено вплив золотного шитва на рушникові шви в українській вишивці.

Література

1. Анри де Мюрал. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней. Москва, 1982. 142 с.
2. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст.: Каталог колекції Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського. Київ: Родовід, 2001. 200 с.
3. Новицька М. Вишивання і гаптування // Історія українського мистецтва: у 6 т. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. Київ, 1968. С. 372–380.
4. Новицька М. "Золотна вишивка", "Орнамент золотної вишивки Київської Русі" // Статті в журналах. 1960.
5. Савицький П. Об украинской вышивке XVIII века и современном ее возрождении // Черниговская земская неделя. 1914. № 24, 25.
6. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Ніжин: Аспект-Поліграф, 2005, 260 с.
7. Спаська Є. Скатерті гетьмана Івана Скоропадського // Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського. 1926.
8. Таранущенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. Харків, 1922.

References

1. Anri de Mural. (1982). The history of arts and crafts from the earliest times to the present. [in Russian].
2. Lace of the Cossack elder of the seventeenth and eighteenth centuries. Catalog of the collection of the Chernihiv Historical Museum named after. V. V. Tarnovsky. (2001). [in Ukrainian].
3. Novitskaya M. (1968). Embroidery and wrapping History of Ukrainian art: in 6 t. – Vol.3: Art of the second half of the seventeenth and eighteenth centuries [in Ukrainian].
4. Novitskaya M. (1960). "Gold embroidery", "Ornament gold embroidery of Kyivvan Rus" Articles in journals [in Ukrainian].
5. Savitskyi P. (1914). About Ukrainian embroidery of the XVIII century and its modern rebirth Chernigov Zemsky week [in Russian].
6. Selivachov M. (2005). Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology) [in Ukrainian].
7. Spaska E. (1926). Scattered Hetman of Ivan Skoropadsky Chernigov Historical Museum named after. V. V. Tarnovsky [in Ukrainian].
8. Taranushchenko S. (1922). Pam, pieces of art of the old Slobozhanshchyna [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.03.2018 р.

**РЕГІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА
В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ: 90-ті роки ХХ – початок ХХІ ст.
(частина І: Київ і Львів)**

Мета дослідження – аналіз жіночого виконавства в українському балеті з часів здобуття незалежності до сьогодення (1991-2017 рр.), зокрема в містах Київ та Львів. **Методологія** дослідження ґрунтується на регіональному та персонологічному підходах, на принципах спадкоємності та єдності навчання і виконання, а також на історико-мистецтвознавчому аналізі. **Наукова новизна** полягає у виокремленні основних регіональних осередків жіночого виконавства в українському балеті та творчих рис найбільш відомих його представниць: м. Київ (І. Задаянна, Я. Гладких, Т. Голякова, Н. Лазебнікова, Т. Лёзова, А. Шевченко, К. Кухар і ін.), м. Львів (Ю. Єрмоленко, А. Якименко, А. Сурміна, В. Ткач, Х. Ткач, Д. Ємельянцева та ін.). Підкреслено, що відповідно до принципу єдності навчання і виконання у межах конкретного мистецького осередку прослідковується співпраця хореографічної школи та театрів опери і балету. **Висновки.** Українські солістки і балерини, виходячи з огляду їхнього репертуару, не просто зберігають світові й вітчизняні класичні здобутки балетного мистецтва, а й вдаються до сміливих експериментів, закладаючи підвалини власного художнього і технічно-професійного зростання та розвиваючи кращі традиції школи жіночого виконавства в українському балеті.

Ключові слова: український балет, жіноче виконавство, регіональні осередки, репертуар.

Захарова Валентина Анатоліївна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Региональный анализ женского исполнительства в украинском балете: 90-е годы XX – начало XXI в. (часть I: Киев и Львов)

Цель работы – анализ женского исполнительства в украинском балете со времен провозглашения независимости до сегодняшнего дня (1991-2017 гг.), в частности в городах Киев та Львов. **Методология** исследования основана на региональном и персонологическом подходах, на принципах преемственности и единства обучения и выполнения, а также на историко-искусствоведческом анализе. **Научная новизна** заключается в выделении основных региональных центров женского исполнительства в украинском балете и творческих черт наиболее известных его представительниц: Киев (И. Задаянная, Я. Гладких, Т. Голякова, Н. Лазебникова, Т. Лёзова, А. Шевченко, К. Кухар и др.), Львов (Ю. Ермоленко, А. Якименко, А. Сурмина, В. Ткач, Х. Ткач, Д. Емельянцева и др.). Подчеркнуто, что в соответствии с принципом единства обучения и выполнения в пределах конкретного художественного центра наблюдается сотрудничество хореографической школы и театра оперы и балета. **Выводы.** Украинские солистки и балерины, учитывая их репертуар, не просто сохраняют мировые и отечественные классические черты балетного искусства, но и прибегают к смелым экспериментам, закладывая основы собственного художественного и технико-профессионального роста, тем самым развивают лучшие традиции школы женского исполнительства в украинском балете.

Ключевые слова: украинский балет, женское исполнительство, региональные представительства, репертуар.

Zakharova Valentina, postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts

Regional analysis of female performance in the Ukrainian ballet: 90s XX – early XXI century (part I: Kiev and Lviv)

The aim of the work is to analyze the female performance in the Ukrainian ballet from the time of declaration of independence until today (1991-2017), in particular in the cities of Kiev and Lviv. The **methodology** of the research is based on regional and person-like approaches, on the principles of continuity and unity of teaching and performance, as well as on historical and art criticism. **Scientific novelty** consists in the allocation of the main regional centers of female performance in the Ukrainian ballet and the creative features of its most famous representatives: Kiev (I. Zadayannaya, J. Gladkikh, T. Golyakova, N. Lazebnikov, T. Lezova, A. Shevchenko, K. Kuhar and others), Lviv (Y. Ermolenko, A. Yakimenko, A. Surmin, V. Tkach, H. Tkach, D. Emelyantseva, etc.). It is emphasized that in accordance with the principle of unity of learning and fulfillment within a particular art center, cooperation is observed between the choreographic school and the theater of opera and ballet. **Conclusions.** The fact that soloists and ballerinas, taking into account their repertoire, not only preserves the world and domestic classical features of ballet art, but also resorts to bold experiments, laying the foundations for their own artistic and technical and professional growth, thereby developing the best traditions of the school of female performance in Ukrainian ballet.

Key words: Ukrainian ballet, female performance, regional representations, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Із проголошенням незалежності та суверенітету Української держави в історії українського балету, зокрема жіночого виконавства, настає новий період. Попри невідомість і кризи початку 1990-х років, зумовлену байдужістю і почасти ганебним ставленням чиновни-

ків до культурно-мистецької сфери, принизливу ситуацію з фінансуванням останньої за “залишковим принципом”, кінець другого десятиліття ХХІ ст. представлений молодими і гучними іменами в балетному мистецтві, палітрою регіональних балетних осередків (шкіл) і багатообіцяючими планами на майбутнє.

Відразу варто зауважити, враховуючи у методологічному плані принципи спадкоємності або “продуктивного консерватизму” та єдності виконання і виховання, що український національний балет на сучасному етапі його розвитку не є відокремленим і автономним утворенням, а багато в чому продовжує традиції радянського періоду. Останній, у свою чергу, спирався на досвід становлення балетного театру 1900-1920-х років, що характеризується формуванням нових балетних студій та шкіл, удосконаленням майстерності виконавців і акторів, продуктивним зв'язком експериментаторства і академічної класики.

Виконавська майстерність українських артистів і артисток балету, серед яких імена М. Мордікіна (головний балетмейстер першого в історії української культури національного оперно-балетного театру – Державної української музичної драми, заснованої у травні 1919 р.), Б. Ніжинської, О. Кочетовського, А. Романовського, Л. Ланге, І. Чистякова, М. Фроман та ін., виступила платформою, на базі якої згодом почали з'являтися зірки українського радянського балету, до яких можна віднести О. Гаврилову, К. Васіна, А. Васильєву, Н. Верекунду, Г. Кирилову, О. Сталінського, В. Шехтмана, О. Бердовського, Є. Єршова, Олену та Варвару Потапових, В. Калиновську, Г. Кушнірову, І. Лукашову, А. Гавриленко, Л. Герасимчук, А. Белова, М. Апухтіна, В. Парсегова та багатьох інших.

Певну спадкоємність щодо української радянської традиції можна простежити на прикладі діяльності регіональних мистецьких центрів як окремих локальних проявів у межах того, що сучасні дослідники називають українською балетною школою. При чому це стосується не лише чоловічого, а й жіночого виконавства.

Ступінь наукової розробки теми. Осмислюючи феномен жіночого виконавства в балеті, варто брати до уваги праці В. Красовської [5-6], Ю. Бахрушина [2], Ю. Слоніського [13-14], В. Богданова-Березовського [3], Б. Львова-Анохіна [7] та ін., в яких розкриті важливі історичні закономірності розвитку балетного театру, що мали вплив і на формування вищезначеного предмета нашого розгляду. Що ж до українського контексту в цьому питанні, то вагому теоретичну цінність мають дослідження Ю. Станішевського [15-17], праці В. Туркевича [10-12], дисертації Т. Павлюк [8], О. Шаповал [19], П. Чуприни [18], Є. Коваленко [4] та ін. Окрім цього, необхідно звернутися до наукової періодики, публікацій в ЗМІ, журналах та інтернет-виданнях, до медіа-ресурсів, інтерв'ю з балетмейстерами та артистами.

Метою статті є регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті з часів здобуття незалежності до сьогодення (1991-2017-ті рр.). Ця мета реалізується в таких завданнях: по-перше, визначення специфіки методу регіонального аналізу в хореографічному мистецтві; по-друге, окреслення основних регіональних центрів жіночого виконавства на сучасному етапі, зокрема, у містах Київ, Львів, акцентуючи увагу на знакових постатях і їхньому творчому доробку.

Виклад основного матеріалу. Свого часу великий хореограф Дж. Баланчін зауважив, що для нього поняття “балет” перекладається як “жінка”. І не випадково, адже навколо жіночих образів і партій балет формує автентичну хореографічну виразність. Саме жіноче виконавство закладає потенціал танцювального розвитку образів і ситуацій, максимально сприяє вдосконаленню техніки стрибка, додаючи йому плавність, м'якість, динамічну різкість і граційність. Жінки в українському балеті, до речі, як і в російському, – це його особливість і слава на світовій арені.

Жіночий танець – магічна енергія Великого Жіночого начала, поєднана з витонченою красою, котра зачаровує і вабить глядачів, підкорюючи серця партнерів-чоловіків. Саме вона допомагає партнерові перетворити танець на особливу духовно-естетичну та психічну реальність, у межах якої відбувається художня комунікація і передача власних внутрішніх емоційних станів. Глядач, інтерпретуючи в своїй свідомості побачені й почуті образи, перетворюється на співтворця картини життя, котра розгортається тут і зараз – на його очах. Виникає синергія тонких енергій, той ефект взаємодії з залом, коли під час свідомого сприйняття, радощів і задоволення від сценічного дійства відбувається сходження до вищих рівнів свідомості всіх учасників театрального дійства.

Регіональний аналіз балетного виконавства тісно пов'язаний з принципами спадкоємності та єдності виховання і виконання. Більше того, його продуктивність підвищується у поєднанні з персоналогічним підходом, оскільки, про який би мистецький осередок не йшлося, він завжди представлений певними персоналіями, в даному випадку провідними солістками та артистками балету.

Необхідність звернення саме до регіонального аналізу виникає у зв'язку з настанням нового періоду в історії жіночого виконавства, який можна вважати національним, коли кожне місто і регіон з його балетною школою і оперним театром є важливим простором, в межах якого не просто відтворюються окремі тенденції російського балету та унаслідуються традиції радянського періоду його функціонування, а й твориться власна традиція і школа – школа українського жіночого виконавства.

З-поміж основних регіональних осередків, на які хотілося б звернути увагу в межах даної статті, найбільш яскравими для репрезентації є представлені містами Київ, Львів, Одеса, Харків і Дніпро. Це міста, в яких на найбільш високому рівні представлені зразки жіночого виконавства в українському балеті, успадковані й розвинуті на базі попередніх періодів його становлення.

Найбільш знані і відомі виконавиці Києва виступали і продовжують виступати в Національній опері України ім. Тараса Шевченка. Коротко зупинимося на аналізі їх творчості.

Балерина лірико-романтичного плану Ірина Задаєнна (1962-2005 рр.) – випускниця Київського хореографічного училища (1980) та учениця Г. Кирилової, з 1991 р. заслужена артистка України. 1980-2001 рр. – солістка Національної опери України. Знамениті її партії: Мавка ("Лісова пісня" М. Скорульського), Одетта-Оділія, Аврора, Маша ("Лебедине озеро", "Спляча красуня", "Лускунчик" П. Чайковського), Кітрі ("Дон Кіхот" Л. Мінкуса), Джульєтта, Попелюшка ("Ромео і Джульєтта", "Попелюшка" С. Прокоф'єва), Милуша ("Княгиня Ольга" Є. Станковича), Жізель (однойм. балет А. Адана).

Яна Гладких – випускниця Київського хореографічного училища (1986), теж учениця Г. Кирилової і заслужена артистка України (1998). З 1994 р. артистка Національної опери. а до цього вона працювала в Київському театрі класичного балету. Сьогодні вона поза оперно-академічним середовищем проводить приватні заняття. Як виконавиця відома своїми партіями: Одетта-Оділія, Аврора, Клара ("Лебедине озеро", "Спляча красуня", "Лускунчик" П. Чайковського), Жізель (однойм. балет А. Адана), Джульєтта ("Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва), Терпсихора ("Аполлон Мусагет" І. Стравінського), Русалонька (однойм. балет О. Костіна).

Тетяна Голякова – випускниця Київського державного хореографічного училища, Лауреат міжнародних конкурсів артистів балету ім. С. Лифаря (1994), у Люксембурзі (1997), ім. Рудольфа Нурієва (1998), лауреат Премії Міжнародного фонду Сержа Лифаря – "За втілення хореографії Сержа Лифаря" (2006) З 2011 р. вона народна артистка України. Найбільш відомі партії: Одетти-Оділії, Клари, Аврори, Принцеси Флоріни в "Лебединому озері", "Лускунчику", "Сплячій красуні" П. Чайковського; Кітрі, Гамзатті, Нікії, Медори, Гюльнари – в "Дон Кіхоті", "Баядерці", "Корсарі" Л. Мінкуса; Жізель, Сильфіди в однойменних балетах А. Адана і Х. Левенсхольда; Джульєтти в "Ромео і Джульєтті" С. Прокоф'єва; Фрігії, Егіни в "Спартаків" А. Хачатуряна, Ширін у "Легенді про любов" А. Мелікова, Кармен у "Кармен-сюїті" Ж. Бізе – Р. Шедріна та ін.

Наталія Лазебнікова – у 1997 р. закінчила Київське хореографічне училище і стала солісткою балету Національної опери України. У 1996-1997-х рр. вона стажувалася в Монако у Балетній школі принцеси Грейс. У 1998 р. отримала звання заслуженої артистки України. Лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря (1994, Київ, II премія; 1996, Київ, III премія), дипломант Європейського конкурсу молодих артистів балету "Приз Лозанни" (1996, Швейцарія). Відома своїми партіями: Одетта-Оділія, Принцеса Аврора, Клара ("Лебедине озеро", "Спляча красуня", "Лускунчик" П. Чайковського), Нікія, Гамзаті, Кітрі ("Баядерка", "Дон Кіхот" Л. Мінкуса), Жізель, Гюльнара, Медора ("Жізель", "Корсар" А. Адана), Джульєтта, Попелюшка ("Ромео і Джульєтта", "Попелюшка" С. Прокоф'єва), Сванільда ("Копелія" Л. Деліба), Раймонда ("Раймонда" О. Глазунова), Аннель ("Віденський вальс" на музику Штраусів), Фрігія ("Спартак" А. Хачатуряна), Марина ("Грек Зорба" М. Теодоракіса), Сюзанна ("Весілля Фігаро" на музику В.-А. Моцарта), Балерина ("Петрушка" І. Стравінського), Джульєтта ("Ромео і Джульєтта" в хореографії С. Лифаря на музику однойменної симфонічної увертюри-фантазії П. Чайковського) та ін.

Тетяна Льозова приєдналася до балетної трупі Національної опери після закінчення Київського хореографічного училища в 2002 р., а у 2010 р. стала заслуженою артисткою України. Перебуває у творчому пошуку та не боїться експериментувати. У своїй рецензії на балетну версію класичного роману О. Дюма-сина "Дама з камеліями" В. Поліщук відмітив, коментуючи виступ балерини в ролі Марі Доплессі: "Складний драматичний матеріал під силу лише неабиякій танцівниці. Тетяна Льозова з роллю впоралася відмінно і підтвердила репутацію акторки, що дуже тонко відчуває характер героїні. Прекрасні технічні дані, духовне наповнення, легкість, вишуканість, відточений малюнок танцю і емоційність – всі ці якості вона проявила повною мірою" [9]. Відомі її партії: Мавка у "Лісовій пісні" М. Скорульського, Одетта-Оділія, Клара, Фея Бужку, Флоріна ("Лебедине озеро", "Лускунчик", "Спляча красуня" П. Чайковського), Кітрі у "Дон Кіхоті" Л. Мінкуса, Аннель ("Віденський вальс" Й. Штрауса), Сюзанна ("Весілля Фігаро" В.-А. Моцарта), Данієла у однойменному балеті М. Чембержі, Марина ("Грек Зорба" М. Теодоракіса), попелюшка у однойменному балеті С. Прокоф'єва, Білосніжка ("Білосніжка та семеро гномів" Б. Павловського), Гюльнара, Жізель ("Корсар", "Жізель" А. Адана), Мальвіна ("Буратіно і чарівна скрипка" Ю. Шевченка), Зобіда ("Шехерезада" М. Римського-Корсакова), Кармен ("Кармен-сюїта" Ж. Бізе-Р. Шедріна) та ін.

Анастасія Шевченко з відзнакою закінчила Київське хореографічне училище і була прийнята у балетну трупу Національної опери України в 2011 р. "Анастасія Шевченко – моя найулюбленіша балерина. Звичайно, так недобре говорити, я всіх люблю, але за збігом внутрішнім, художнім, ну, може ще Тетяна Льозова зрівняється. Це такі дві балерини там, де ми відчуваємо один одного" [1], – відмічає А. Рехвіашвілі. Найбільш знані її партії: *Pas de trois*, Нікія в "Баядерці" Л. Мінкуса, Повелителька дріад в "Дон Кіхоті" Л. Мінкуса, Фея ніжності, Фея Бужу в "Сплячій красуні" П. Чайковського, Великі лебеді, наречені, Одетта-Оділія в "Лебединому озері" П. Чайковського, Східна лялька в "Лускунчику", П. Чайковського, Польова русалка та Водяна русалка в "Лісовій пісні" М. Скорульського, Солістка в "Сильфіді" Х. Левенсхольда, Біла дама та Раймонда в "Раймонді" О. Глазунова, Монна, Зельма і Жізель в "Жізелі" А. Адана та ін.

Катерина Кухар – випускниця Київського хореографічного училища та учениця Т. Таякіної. З 1999 р. вона солістка Національної опери України ім. Тараса Шевченка, учасниця багатьох міжнародних фестивалів, які проходили в Україні, Росії, Польщі, Японії, Фінляндії, Південній Кореї, Німеччині, Латвії та ін. Член журі міжнародного балетного фестивалю-конкурсу *Tanzolimp* у Берліні (2015 р.), Міжнародного балетного конкурсу в Сеулі (2015-2016 рр.), музично-балетної консерваторії в Парижі (2016 р.), голова журі Всеукраїнської хореографічної асамблеї ім. Наталії Скорульської (2016 р.). У 2016 р. була нагороджена орденом княгині Ольги III ступеня, а у 2018 р. отримала звання народної артистки України. Найвідоміші партії: Джульєтта – "Ромео і Джульєтта", Сильфіда – "Сильфіда", Маша – "Лускунчик", Княгиня Єлизавета – "Вікінги", Анелі – "Віденський вальс", Софі – "Данієлла", Білосніжка – "Білосніжка", Попелюшка – "Попелюшка", Редиска – "Чипполіно", Русалонька – "Русалонька", Сванільда – "Коппелія", Мавка – "Лісова пісня", Гюльнара – "Корсар", Аврора, принцеса Флоріна – "Спляча красуня", Жізель – "Жізель", Сюзанна – "Весілля Фігаро", Октавія – "Володар Борисфену", Мрія – "Капризи" та ін.

Серед інших представниць цього регіону також варто відмітити Катерину Алаєву, Маргариту Альянах, Тетяну Андрєєву, Ірину Борисову, Ольгу Голицю, Катерину Діденко, Ганну Дорош, Єлізавету Гогідзе, Аліну Дуєсову, Катерину Кальченко, Ольгу Кіф'як, Юлію Кулик, Марину Степанченко-Бондзюк, Олену Філіп'єву, Христину Шишпор та ін.

Щодо Львова, то в першу чергу згадаємо провідних солісток Національної опери. Юлія Єрмоленко закінчила відділення класичної хореографії Львівського державного училища культури і мистецтв, працює в театрі з 1999 р. В її репертуарі партії Гамзатті – "Баядерка" Л. Мінкус, Мірта – "Жізель" А. Адана, Чортиха – "Створення світу" А. Петрова, Мікаєла – "Кармен-сюїта" Ж. Бізе-Р. Щедріна, Гудула, циганки – "Есмеральда" Ц. Пуні, Королева мишей – "Лускунчик" П. Чайковського, Па-де-труа, наречені, великі лебеді – "Лебедине озеро" П. Чайковського, Володарка дріад, Карменсіта, Болеро – "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, Флорія Тоска – "Повернення Батерфляй" Д. Пучіні-М. Скорика та ін.

Альбіна Якименко закінчила Алма-Атинське державне хореографічне училище ім. А. В. Селезньова у 1994 р., працювала в Омському та Новосибірському театрах, а з вересня 1999 р. є солісткою балету Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. У репертуарі партії: Одетта, Оділія – "Лебедине озеро" П. Чайковського, Нікія, Гамзатті – "Баядерка" Л. Мінкуса, Жізель, Мірта – "Жізель" А. Адана, Маша, Королева мишей – "Лускунчик" П. Чайковського, Есмеральда, Цариця ночі – "Есмеральда" Ц. Пуні, Балерина – Гран па з балету "Пахіта" Л. Мінкуса, Вакханка, Єлена – "Ніч вальпургії" Ш. Гуно, Франческа – "Франческа да Ріміні" П. Чайковського, Джульєтта – "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва, Соломія, Флорія Тоска – "Повернення Батерфляй" Д. Пучіні – М. Скорика, Кармен – "Кармен-сюїта" Ж. Бізе-Р. Щедріна та ін.

Анна Сурміна в 1994 р. закінчила Київське державне хореографічне училище, у 1994–1995 р. працювала солісткою у Донецькому театрі опери та балету, а впродовж 1995–2006 р. – солістка Харківського театру опери та балету. З 2007 р. працює у Львові. В її репертуарі: Одетта-Оділія, па-де-труа – "Лебедине озеро" П. Чайковського, Жізель – "Жізель" А. Адана; Гамзатті – "Баядерка" Л. Мінкуса; Кітрі, Амур, Вулична танцівниця – "Дон Кіхот" Л. Мінкуса; Маша – "Лускунчик" П. Чайковського, Балерина – гран па з балету "Пахіта" Л. Мінкуса, Менада, Єлена – "Ніч вальпургії" Ш. Гуно, Манон Леско, Флорія Тоска – "Повернення Батерфляй" Д. Пучіні-М. Скорик, *Pas d'esclave* – "Корсар" А. Адана.

Вікторія Ткач закінчила відділення класичної хореографії Львівського державного училища культури та мистецтв і працює в театрі з 1999 р. В її репертуарі: Есмеральда – "Есмеральда" Ц. Пуні, вулична танцівниця, амур – "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, Лілея – "Лілея" К. Данькевича, Джульєтта – "Ромео і Джульєтта" С. Прокоф'єва, Жізель – "Жізель" А. Адана, Менада – Ш. Гуно "Вальпургієва ніч", Нуся, сестра Соломії – "Повернення Батерфляй" Д. Пучіні – М. Скорик, Офелія – "Гамлет" П. Чайковського, Подруги – "Коппелія" Л. Деліба, Подруги – "Даремна обережність" П. Гертеля, варіації – Гран па з балету "Пахіта" Л. Мінкуса, *Pas de action*, варіації III-ї дії – Л. Мінкус "Баядерка", Еврідіка – опера "Орфей і Еврідіка" Х.-В. Глюк і ін.;

Христина Трач – заслужена артистка України, працює у Львівському академічному театрі опери і балету з 1996 р. У репертуарі такі партії: Одетта-Оділія, па-де-труа "Лебедине озеро" П. Чайковського, Маша, Королева мишей – "Лускунчик" П. Чайковського, Нікія, Гамзатті – "Баядерка" Л. Мінкуса, Сванільда – "Коппелія" Л. Деліба, Жізель, Мірта – "Жізель" А. Адана, Балерина – Гран па з балету "Пахіта" Л. Мінкуса, Гертруда – "Гамлет" П. Чайковського, Мазурка – "Шопеніана" Ф. Шопена та ін.;

Дарія Ємельянцева у 2008 р. закінчила Київську муніципальну державну академію танцю ім. С. Лифаря і з вересня цього ж року працює у театрі. Її репертуар: Білосніжка – "Білосніжка та семеро гномів" Б. Павловського, Жізель – "Жізель" А. Адана, Одетта, Оділія – "Лебедине озеро" П. Чайковського, Джульєтта – "Ромео і Джульєтта" на муз. П. Чайковського, Сванільда – "Коппелія" Л. Деліба, Єва – "Створення світу" А. Петрова, Марі – "Лускунчик" П. Чайковського, Дівчина – "Видіння троянди" К.-М. Вебер, Фанні Черріто – "Па-де катр" Ц. Пуні, Ліза – "Даремна обережність" П. Гертеля, Манон Леско і Чіо-Чіо-сан – "Повернення Батерфляй" Д. Пучіні-М. Скорика.

Наукова новизна рооти полягає у виокремленні основних регіональних осередків жіночого виконавства в українському балеті та творчих рис найбільш відомих його представниць: м. Київ (І. Задаянна, Я. Гладких, Т. Голякова, Н. Лазебнікова, Т. Льозова, А. Шевченко, К. Кухар і ін.), м. Львів (Ю. Єрмоленко, А. Якименко, А. Сурміна, В. Ткач, Х. Ткач, Д. Ємельянцева та ін.).

Висновки. Підтверджено факт, що українські солістки і балерини, виходячи з огляду їхнього репертуару, не просто зберігають світові й вітчизняні класичні здобутки балетного мистецтва, а й вдаються до сміливих експериментів, закладаючи підвалини власного художнього і технічно-професійного зростання та розвиваючи кращі традиції школи жіночого виконавства в українському.

Література

1. Анико Рехвиашвили: В балете огромное количество выходцев из Киева [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://golos.ua/i/378091>.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – М.: Советская Россия, 1965. – 227 с.
3. Богданов – Березовский В.М. Галина Сергеевна Уланова. Изд. 2-е, испр. и допл. / В.М. Богданов – Березовский. – М.: Искусство, 1961. – 172 с.
4. Коваленко Є.І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991-2005 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.02 / Є.І. Коваленко. – Київ, 2017. – 23 с.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. 2. Танцовщики / В.М. Красовская. – Л.: Искусство, 1972. – 456 с.
6. Красовская В.М. Профили танца / В.М. Красовская – СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 1999. – 400 с.
7. Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета / Б.А. Львов – Анохин – М.: Искусство, 1976. – 240 с.
8. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис... к. мист. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Т.С. Павлюк – Київ : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. – 20 с.
9. "Протанцованный Дюма" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://rg.kiev.ua/page5/article34074>.
10. Туркевич В. Легенда українського балету / В.Дм. Туркевич / Бенефіс народної артистки України, народної артистки Радянського Союзу, віце-президента Української Академії Танцю Валентини Калиновської, присвячений 40-річчю творчої діяльності. Буклет. – Київ: Вид. Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, 1998. – 10 с.
11. Туркевич В. Фейерверк фуэте для Елены Потаповой / В.Дм. Туркевич – День. 2010. – № 66 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feververk-fuete-dlya-elenypotapovoy>.
12. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях (біобібліографічний довідник) / В. Туркевич. – К., 1999. – 223 с.
13. Слонимский Ю.И. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра / Ю.И. Слонимский. – Москва, Ленинград: Искусство, 1950 – 368 с.
14. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века / Ю.И. Слонимский. – М.: Искусство, 1977. – 344 с.
15. Станишевский Ю. Харьковский театр оперы и балета / Ю.А. Станишевский // Музыкальная энциклопедия. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 1035-1037.
16. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії/ Ю.О. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2003. – 440 с.
17. Станишевский Ю. Украинский балетный театр / Ю. Станишевский. – К.: Музична Україна, 2008. – 411 с.
18. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): дис... к. мист.: 17.00.01 "Теорія та історія культури" / П. Я. Чуприна – Київ, 2005 – 186 с.
19. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А.Ф.Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 років XX століття: автореф. дис.. к.. мист. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О.В. Шаповал – Київ, 2006. – 27 с.

20. Шкурєєв К.І. Становлення хореографічної освіти у Харкові (XX – початок XXI століття) як чинник створення балетних вистав для дітей / К.І. Шкурєєв // Вісник ХДАДМ. – 2016. – №1. – С. 143-148.

References

1. Aniko Rekhviashvili: In the ballet a huge number of people from Kiev. Retrieved from: <https://golos.ua/i/378091> [in Russian].
2. Bakhrushin Yu. (1965). History of Russian Ballet. M.: Soviet Russia [in Russian].
3. Bogdanov – Berezovsky V. (1961). Galina Sergeevna Ulanova. Ed. 2 nd, cor. and aug. M.: Art [in Russian].
4. Kovalenko E. (2017). Ballet Art of the National Opera of Ukraine 1991-2005: performing traditions, creative figures, plays. The author's abstract. dis ... candidate art studies 17.00.02. Kyiv [in Ukrainian].
5. Krasovskaya V. (1972). Russian ballet theater of the early twentieth century. Dancers. L. .: Art [in Russian].
6. Krasovskaya V. (1999). Profiles of dance. St. Petersburg [in Russian].
7. Lvov-Anokhin B. (1976). Masters of the Grand Ballet. M.: Art [in Russian].
8. Pavlyuk T. (2005). Ukrainian choreography art of the second half of the twentieth century. The author's abstract. dis. ... candidate art studies 17.00.01 "Theory and History of Culture". Kyiv, State acad. guides Personnel Culture and Arts. [in Ukrainian].
9. "Dumas Dancers". Retrieved from: <http://rg.kiev.ua/page5/article34074/> [in Russian].
10. Turkevich V. (1998). Legend of the Ukrainian Ballet. Beneficiary of People's Artist of Ukraine, People's Artist of the Soviet Union, Vice President of the Ukrainian Academy of Dance Valentin Kalinovska, dedicated to the 40th anniversary of creative activity. Booklet. K. [in Ukrainian].
11. Turkevich V. (2010) Fireworks fouette for Elena Potapova. Day. №. 66. Retrieved from: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-elenypotapovoy> [in Russian].
12. Turkevich V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities (bibliographical guide). K. [in Ukrainian].
13. Slonimsky Yu. (1950). Soviet ballet. Materials on the history of the Soviet ballet tetra. M., L.: Art. [in Russian].
14. Slonimsky Yu. (1977). The dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. M.: Art. [in Russian].
15. Stanishevsky Yu. (1981). Kharkov Theater of Opera and Ballet. In the Music Encyclopedia, vol. 5, 1035-1037. [in Russian].
16. Stanishevsky Yu. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. K.: Musical Ukraine. [in Ukrainian].
17. Stanishevsky Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater. K. : Musical Ukraine. [in Russian].
18. Chuprina P. (2005). Creative activities of the National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after. T. Shevchenko in the context of the development of the Ukrainian artistic culture (1991-2001): The diss. of candidate of Arts according, spec. 17.00.01. Kyiv. [in Ukrainian].
19. Shapoval O. (2006). The creative activity of choreographer A. Shkerei in the context of the history of Ukrainian choreographic culture 60-90 years of the twentieth century: The author's abstract. dis. ... candidate art studies. 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian].
20. Shkuryev K. (2016). The formation of choreographic education in Kharkiv (XX – early XXI century) as a factor in the creation of ballet performances for children. In the Herald of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, №1, 143-148. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.03.2018 р.

ЗАХИСТ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ПІД ЧАС КОНФЛІКТУ НА ПІВДЕННОМУ СХОДІ УКРАЇНИ

Мета роботи. Стаття присвячена проблемі захисту культурних цінностей в окупованому Криму і тих, що знаходяться на неконтрольованих Україною територіях Донецької та Луганської областей. Автор аналізує Гаазьку конвенцію 1954 року про захист культурних цінностей і можливості її застосування в даному збройному конфлікті. Аналізуються факти, що свідчать про неодноразове порушення на даних непідконтрольних Україні територіях норм міжнародних договорів та конвенцій, які мають відношення до захисту культурних цінностей. **Методологія** дослідження базується на історичному методі, аналізі та синтезі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що робота є одним з перших у вітчизняній науці дослідженням проблем реституції культурних цінностей, які опинилися на території окупованого Криму і на непідконтрольних Україні територіях Донецької та Луганської областей. **Висновки.** Міжнародно-правове регулювання охорони та повернення культурних цінностей виявилася неефективним для захисту культурних цінностей, що знаходяться в окупованому Криму та перебувають у зоні збройного конфлікту в окремих районах Донецької та Луганської областей.

Ключові слова: культурні цінності, міжнародно-правовий захист, Гаазька конвенція, Другий протокол.

Криволапов Богдан Михайлович, студент магистратури Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Защита культурных ценностей во время конфликта на юго-востоке Украины

Цель работы. В статье рассматриваются проблемы защиты культурных ценностей в оккупированном Крыму и находящихся на неконтролируемых Украиной территориях Донецкой и Луганской областей. Автор анализирует Гаагскую конвенцию 1954 года о защите культурных ценностей и возможности ее применения в данном вооруженном конфликте. Анализируются факты, свидетельствующие о многократных нарушениях на данных неподконтрольных Украине территориях, норм международных договоров и конвенций, которые касаются защиты культурных ценностей. **Методология** исследования базируется на историческом методе, методе анализа и синтеза. **Научная новизна** исследования состоит в том, что данная работа является одним из первых в отечественной науке исследований проблем реституции культурных ценностей, которые оказались на территории оккупированного Крыма и на неподконтрольных территориях Донецкой и Луганской областей. **Выводы:** международно-правовое регулирование возвращения и охраны культурных ценностей оказалось неэффективным для защиты культурных ценностей, которые находятся в оккупированном Крыму и в зоне вооруженного конфликта в отдельных районах Донецкой и Луганской области.

Ключевые слова: культурные ценности, международно-правовая защита, Гаагская конвенция, Второй протокол.

Kryvolapov Bogdan, Student of National Academy of Culture and Arts Management

Protection of cultural property during the conflict in the south-east of Ukraine

Purpose of the article. This article deals with the problem of cultural property protection in occupied Crimea and uncontrolled by Ukraine territories of Donetsk and Luhansk regions. The author analyzes the 1954 Hague Convention for the Protection of Cultural Property and the possibility of its application in the armed conflict in Ukraine. Facts about the violation of international treaties and conventions that are related to the protection of cultural values are analyzed. The **methodology** of research is based on a historical method, the analysis and synthesis. **Scientific novelty** of the research is that for the first time the cultural values restitution issues, which includes the investigation of cultural values in occupied Crimea and uncontrolled territories of Donetsk and Lugansk region are examined. **Conclusions:** the international regulation of cultural property protection turned out ineffective for the protection of cultural objects in occupied Crimea and uncontrolled territories of Donetsk and Lugansk region.

Key words: cultural values, international legal protection, the Hague Convention, the Second Protocol.

Актуальність теми дослідження. Окупація Криму і конфлікт на Сході України породили багато проблем, пов'язаних з викраденням, привласненням культурних цінностей, а також їх незаконним вивезенням. Резонансна історія, пов'язана з поверненням "скіфського золота", незаконне вивезення картин Айвазовського в Третяковську галерею, незаконна передача картин з Маріупольського художнього музею імені Куїнджі в Сімферопольський художній музей свідчить про те, що деякі реституційні механізми не досконалі і потребують подальшого удосконалення.

Метою статті є детальний аналіз основних міжнародних договорів і конвенцій у сфері захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів.

Виклад основного матеріалу. Дослідженням проблеми захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів займалися такі представники вітчизняної та зарубіжної науки міжнародного права як В. Акуленко, М. Богуславський, К. Бусол, С. Кот, О. Титова і ряд інших вітчизняних і зарубіжних науковців.

Професор М. Богуславський наводить факти про те, що питання охорони культурних цінностей під час збройних конфліктів виникали ще в Стародавньому Римі та Стародавній Греції [2, 84]. Професор В.І. Акуленко, один з найбільш відомих вітчизняних дослідників цієї теми в Україні, звертає увагу на те, що захист культурних цінностей був передбачений Дигестами Юстиніана і працями Блаженного Августина [2, 25]. Однак К. Бусол звертає увагу на те, що поява перших юридично-обов'язкових норм щодо охорони культурних цінностей починає формуватися в період XVI-XVII століть [6, 7]. Перша спроба уніфікувати норми щодо захисту культурних цінностей під час військових дій була зроблена в 1874 році у Брюссельській декларації права війни, яка передбачала відповідальність за умисне руйнування культурних цінностей. Перші міжнародно-правові норми були сформульовані в Положеннях про звичаї сухопутної війни 1907 року на Другий Гаазької конференції. В цьому положенні було передбачено, що сторони повинні зробити все можливе, щоб захистити культурні цінності. При цьому культурні цінності мають бути позначені знаками, що визначає місцева влада [4, 85]. Безумовно, це був певний прорив, але очевидно, що суспільство вимагало укладення універсального спеціалізованого міжнародного договору, який би детально регулював захист культурних цінностей під час збройних конфліктів.

Ідея створення спеціалізованої конвенції про захист культурних цінностей пов'язана з ім'ям відомого художника і філософа Миколи Реріха. Вражений руйнуванням собору в Реймсі і бібліотеці в Лувене (Бельгія) під час Першої світової війни, він починає активну діяльність по створенню єдиного документа, який б захищав культурну спадщину людства від руйнувань під час бойових дій. За допомогою французького юриста-міжнародника Г. Шклявера і професора Лапраделя в 1929 році був підготовлений документ, який отримав назву Пакт Реріха [2, 38-39].

Як зазначає М.М. Богуславський, Пакт Реріха встановлює загальні принципи охорони культурних цінностей і направлений, в першу чергу, на охорону об'єктів нерухомості.

У статті 1 цього Пакту передбачено, що історичні пам'ятки, наукові та мистецькі заклади разом з їх персоналом та колекціями повинні розглядатися як нейтральні і охоронятися воюючими сторонами [3, 92]. В статті 2 пропонувалося зареєструвати в Постійній палаті міжнародного правосуддя і в Міжнародному інституті інтелектуальної співпраці Ліги націй перелік пам'яток, установ, колекцій, яким необхідно забезпечити захист під час збройних конфліктів. Зареєстровані таким чином об'єкти повинні використовувати спеціальний прапор, який являє собою червоний круг на білому тлі з трьома червоними колами в середині. Цей прапор повинен надавати захист цим об'єктам під час бойових дій [3, 39]. У статті 3 передбачена процедура відповідальності у разі порушення воюючими державами своїх обов'язків зберігати вищевказані культурні цінності. У разі вчинення однією з сторін конфлікту будь-якої неправомірної дії, потерпіла сторона має право звернутися до міжнародної установи, де даний об'єкт був зареєстрований. Дана міжнародна установа може ініціювати створення міжнародного слідчого комітету, який за результатами розслідування повинен опублікувати вирок [2, 39-40].

Стаття 4 зобов'язує держави забезпечити на законодавчому рівні охорону вищевказаних культурних цінностей як національних, так і закордонних [3, 197].

Цей документ так і не став окремим нормативним документом, але був покладений в основу Міжамериканського договору про захист художніх і наукових закладів та історичних пам'яток, який був підписаний в 1935 році у Вашингтоні [2, 41].

Важливою подією у справі охорони культурних цінностей стало прийняття Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 року (далі Конвенція) і протоколів до неї. Конвенція стала першим універсальним міжнародним договором, метою якого є забезпечення охорони культурної спадщини у разі збройного конфлікту.

Конвенція була прийнята разом з протоколом (далі Перший протокол), призначенням якого є попередження вивезення культурних цінностей з окупованої території і який передбачає їх подальше повернення в державу, з якої вони були вивезені. У березні 1999 року був прийнятий Другий протокол до Гаазької конвенції (далі Другий протокол) [9].

Конвенція передбачає застосування її положень у разі "будь-якого збройного конфлікту", який може виникнути між сторонами, навіть якщо "стан війни" не було оголошено [11]. Тобто, можна констатувати, що конвенція застосовується до будь-якого збройного конфлікту, будь то офіційно

проголошена війна, будь-який локальний конфлікт, громадянська війна чи антитерористична операція. Як зазначає К.Бусол, це положення є "позитивною новацією" вищезгаданої Конвенції [5, 136]. Крім того, ця конвенція застосовується при "частковій або повній окупації" [11].

Конвенція встановлює дві форми захисту: загальний і спеціальний [11]. Під загальний захист підпадають всі культурні цінності, передбачені цією конвенцією. Під спеціальний захист підпадають об'єкти, що мають особливу цінність і внесені в Міжнародний реєстр культурних цінностей. З моменту внесення культурних цінностей в даний реєстр, учасники конфлікту зобов'язуються утримуватися від будь-яких ворожих актів, спрямованих проти вищезазначених культурних цінностей.

Конвенція передбачає спеціальну помітку для культурних цінностей, які перебувають під спеціальним захистом. Вона являє собою загострений донизу щит, розділений на чотири частини, синього і білого кольорів. Як зазначає професор Богуславський, обираючи такий знак, фахівці виходили з того, що його буде чітко видно з літаків [3, 202].

Важливим компонентом конвенції є Перший протокол, який був прийнятий в тому ж році, що і сама Конвенція. Протокол охоплює питання незаконного вивезення та реституції культурних цінностей. Згідно п.1 протоколу, кожна Договірна Сторона зобов'язана запобігати незаконному вивезенню культурних цінностей. У п. 2 Першого протоколу передбачено, що кожна Договірна Сторона зобов'язана взяти під охорону ті культурні цінності, які завезені на її територію з окупованих територій. А згідно з п. 5 протоколу, сторони зобов'язуються повернути культурні цінності державам власникам після закінчення військового конфлікту [11]. Учасниками Першого протоколу є 100 держав, у тому числі Україна і Росія. На думку дослідників даної конвенції, положення цього протоколу не мали якогось суттєвого ефекту та були "занадто базовими" [5, 138].

Військові конфлікти, що мали місце в період після Другої світової війни, показали на недостатньо ефективний механізм міжнародно-правової охорони культурних цінностей під час бойових дій [1, 131]. Саме з цих міркувань у березні 1999 року було прийнято Другий протокол до Гаазької конвенції 1954 р.

У Главі 3 Другого протоколу передбачений новий посилений захист для культурних цінностей, які мають величезне значення для людства. Вони повинні охоронятися відповідним національним законодавством і не використовуватися для військових цілей [7]. В Главі 4 протоколу передбачені санкції за заподіяння серйозної шкоди культурним цінностям і окреслені умови, при яких настає особиста кримінальна відповідальність [7]. Слід зазначити, що Другий протокол є доповненням до Конвенції і жодним чином не замінює її.

Безумовно, протокол є значним кроком вперед у порівнянні з рівнем захисту, який надавала Конвенція до 1999 року. Як зазначає професор Богуславський, цей протокол важливий тим, що до нього включені положення про кримінальну відповідальність за порушення норм про захист культурних цінностей [3, 211]. На думку професора Акуленка, значення протоколу також полягає в тому, що він закликає держави вживати необхідних заходів щодо захисту культурних цінностей у мирний час щоб забезпечити їх належну охорону під час збройного конфлікту [2, 119]. На жаль, Україна не ратифікувала Другий Протокол Гаазької угоди і тому необхідно вжити всіх заходів для приєднання до цього документа. Як вважає С. Кот підписання Другого Протоколу значною мірою посилить позиції України у захисті культурних цінностей на окупованих територіях [12].

Події, які мали місце за останні два роки в Донецькій і Луганській областях, а також на території Криму свідчать про неодноразове порушення на даних непідконтрольних Україні територіях норм Гаазької конвенції 1954 року і двох додаткових протоколів до неї.

За даними Міністерства культури на даний момент на непідконтрольних Україні територіях перебуває близько 2 мільйони об'єктів, що становлять культурну спадщину країни. На території Криму до окупації діяло близько 400 музейних установ, з яких 17 є державними, 26 філіями, 350 громадськими (музеї, що не є юридичними особами та належать громадським організаціям, відомствам, навчальним закладам) [16, 11]. В опублікованій нещодавно колективній монографії "Українська революція Гідності, агресія РФ і міжнародне право" наводяться конкретні приклади таких порушень. Це захоплення і розграбування культурного центру "Ізоляція" в Донецьку, напад на Донецький краєзнавчий музей з метою заволодіння військовою технікою, що експонувалася, організація вибуху біля Донецького обласного художнього музею.

Як вважають автори монографії, такі дії суперечать п.1 статті 19, яка гарантує повагу до культурних цінностей у разі неміжнародних конфліктів [7, 818].

Вивіз у липні 2016 року картин Івана Айвазовського з Феодосійської галереї в Москву суперечить пп. а) п.1 статті 9 Другого протоколу 1999 року, яка передбачає, що сторони забороняють і попереджають будь-який незаконний вивіз з окупованої території, а також інше вилучення або передачу права власності на культурну цінність [7].

Часткове руйнування вежі № 19 Генуезької фортеці в Криму означає, що окупаційна влада в Криму порушує п. 1 статті 5 Гаазької конвенції, згідно з якою одна сторона, що окупує повністю або частково територію іншої сторони, повинна, в міру можливості, підтримувати зусилля компетентних національних органів влади окупованої території, щоб забезпечити охорону і збереження її культурних цінностей.

Особливого резонансу набрала історія з поверненням в Україну "скіфського золота". У 2013 році Україна відправила в Рейнський музей Бонна виставку "Крим. Золотий острів на Чорному морі", яка потім була відправлена для експонування в Нідерланди. Час закінчення контракту збігся з окупацією Криму Російською Федерацією. Відразу ж декілька музеїв Криму заявили про повернення їм експонатів. Проте, музей Алларда Пірсона, де експонувалась виставка, спільно з Університетом Амстердама підтвердили право власності України на цю колекцію. Окрім того, Міністерство закордонних справ Нідерландів гарантувало повернення даних культурних цінностей в Україну [10]. У вересні 2014 року частина експонатів, що належали Музею історичних коштовностей України (філіалу Національного музею історії України), повернулась на Батьківщину.

14 грудня 2016 року Окружний суд Амстердама 14 грудня виніс рішення, згідно з яким, колекція експонатів з кримських музеїв буде повернута Україні. Суд постановив, що Крим не є суверенною країною і тому не може претендувати на скарби як культурну спадщину. У січні 2017 року музеї Криму оскаржили рішення Окружного суду Амстердама про передачу "скіфського золота" Україні. До завершення розгляду спору в апеляційній інстанції, предмети колекції залишаться в Музеї Алларда Пірсона [13]. Як зазначав міністр культури України Євген Нищук, колекція мала б повернутися в Україну в кінці 2017 року [14]. Але на жаль, це не відбулось. Тобто процес ще триває.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що робота є одним з перших у вітчизняній науці дослідженням проблем реституції культурних цінностей, які опинились на території окупованого Криму і на непідконтрольних Україні територіях Донецької та Луганської областей.

Висновки. Україна зіштовхнулася з новою формою іноземної агресії, яка називається "гібридна війна". Цей факт суттєво ускладнює застосування Гаазької конвенції 1954 року і двох Протоколів до неї.

Цілком очевидно, що міжнародно-правове регулювання охорони та повернення культурних цінностей виявилася неефективним для захисту культурних цінностей, що знаходяться в окупованому Криму та перебувають у зоні збройного конфлікту в окремих районах Донецької та Луганської областей. Мабуть, вже давно настав час для суттєвого удосконалення Гаазької конвенції 1954 року і двох Протоколів до неї, враховуючи існуючі реалії і нові виклики.

Проте, незважаючи на всі прогалини вищевказаної Конвенції, цілком очевидно, що Російська Федерація та представники незаконних збройних формувань її грубо порушують. У зв'язку з цим, Україні необхідно вжити всіх заходів для повернення незаконно вивезених культурних цінностей та вимагати притягнення до відповідальності винних у навмисному пошкодженні об'єктів культурної спадщини.

Література

1. Акуленко В. І. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 р.: актуальні питання імплементації і застосування / Віктор Іванович Акуленко. // Право. – 2010. – №9. – С. 127–137.
2. Акуленко В. І. Міжнародне право охорони культурних цінностей та його імплементація у внутрішньому праві України / Віктор Іванович Акуленко. – Київ: ЮСТІНІАН, 2013. – 608 с.
3. Богуславский М. М. Культурные ценности в международном обороте: правовые аспекты: монография / Марк Моисеевич Богуславский. – Москва: Норма ИНФРА-М, 2012. – 416 с.
4. Богуславский М. М. Международная охрана культурных ценностей / Марк Моисеевич Богуславский. – Москва: Международные отношения, 1979. – 178 с.
5. Бусол К. І. Ефективність механізму захисту культурних цінностей за Гаазькою конвенцією 1954 р. та двома протоколами до неї / К.І. Бусол // Актуальні проблеми політики. – 2014. – № 51 – С. 134–140.
6. Бусол К. І. Становлення та тенденції розвитку міжнародно-правового захисту культурних цінностей : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юр. наук : спец. 12.00.11 "Міжнародне право" / Бусол Катерина Ігорівна – Київ, 2015. – 19 с.
7. Бусол К. І., Коваль Д.О. Захист культурних цінностей під час збройного конфлікту на Сході України / К. І. Бусол, Д. О. Коваль // Українська Революція гідності, агресія РФ і міжнародне право; за ред. д.ю.н., проф. А.В.Задорожного. – Київ: К.І.С., 2014. – С.815-822.
8. Другий протокол до Гаазької Конвенції про захист культурних цінностей у випадку Збройного Конфлікту 1954 року, Гаага 26 березня 1999 року [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
9. Защита культурных ценностей в случае вооруженного конфликта [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.unesco.org/new/ru/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/>
10. Золото скіфів – власність України. Офіційне роз'яснення Міністерства культури України [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://web.archive.org/web/20150807141552/http://ep-ua.tv/novini/analitika/3275.html>

11. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 14 травня 1954 року [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_157
12. Кот С. І. Про ратифікацію Україною Другого Протоколу (1999 р.) до Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 14 травня 1954 року: Інформаційно-аналітична записка [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <http://resource.history.org.ua/item/0013251>
13. Музеї Криму подали апеляцію на рішення суду Амстердама щодо скіфського золота [Електронний ресурс].— Режим доступу: <http://www.eurointegration.com.ua/news/2017/01/25/7060661/>
14. Ніщук: Скіфське золото повернеться в Україну не раніше другого півріччя 2017 року [Електронний ресурс].— Режим доступу: <http://lostart.org.ua/ua/news/889.html>
15. Скіфське золото повернулось в Україну: його вже виставили у Лаврі [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: http://ipress.ua/news/skifske_zoloto_povernulos_v_ukrainu_yogo_vzhe_vystavyly_u_lavri_84281.html
16. Титова, О.М. Культурна спадщина Криму та Донбасу: сучасний стан, можливості збереження / О. М. Титова // Праці Центру пам'яткознавства. – 2016. – Вип. 30. – С. 5-24.

References

1. Akulenko, V. I. (2010). Conventions about defense of cultural values 1954: current question of implementation and application. *Pravo*, (9), 127-137.
2. Akulenko, V. I. (2013). International protection of cultural values and its implementation in the domestic law of Ukraine. Kyev: JUSTINIAN [in Ukrainian].
3. Boghuslavskyj, M. M. (2012). Cultural values in international circulation: legal aspects. Moskva: Norma YNFRA [in Ukrainian].
4. Boghuslavskyj, M. M. (1979). International Protection of Cultural Property. Moskva: Mezhdunarodnye otnoshenija [in Ukrainian].
5. Busol, K. I. (2014). The effectiveness of the mechanism for the protection of cultural property under the Hague Convention of 1954 and its two protocols. *Aktualni problemy polityky*, (51), 134–140 [in Ukrainian].
6. Busol, K. I. (2015). The Evolution and Tendencies of Development of the International Legal Protection of Cultural Property. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
7. Busol K. I., Kovalj D.O. (2014). Protection of cultural values in the armed Conflict in the East of Ukraine. A.V.Zadorozhnyj (Eds.), *Ukrainian revolution of dignity, Russian aggression and international Law* (pp. 815-822). Kyjiv: K.I.S [in Ukrainian].
8. Second Protocol to the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict 1999, The Hague, 26 March 1999. n.d.). Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=15207&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [in English].
9. Protection of cultural property in the event of armed conflict. (n.d.). Retrieved from <http://www.unesco.org/new/ru/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/> [in Russian].
10. The gold of the Scythians is the property of Ukraine. Official explanation by the Ministry of Culture of Ukraine. (n.d.). Retrieved from <https://web.archive.org/web/20150807141552/http://ep-ua.tv/novini/analitika/3275.html> [in Ukrainian].
11. Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict of May 14, 1954. (n.d.). Retrieved from http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_157 [in Ukrainian].
12. Kot, S. I. On ratification by Ukraine of the Second Protocol (1999) to the Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict of May 14, 1954: Information and Analytical Note. (n.d.). Retrieved from <http://resource.history.org.ua/item/0013251> [in Ukrainian].
13. Crimean museums appealed against the judgment of the Amsterdam court regarding Scythian gold. (n.d.). Retrieved from <http://www.eurointegration.com.ua/news/2017/01/25/7060661/> [in Ukrainian].
14. Nishchuk: Scythian gold will return to Ukraine not earlier than the second half of 2017. (n.d.). Retrieved from <http://lostart.org.ua/ua/news/889.html> [in Ukrainian].
15. Scythian gold returned to Ukraine: it has already been exhibited at the Lavra. (n.d.). Retrieved from http://ipress.ua/news/skifske_zoloto_povernulos_v_ukrainu_yogo_vzhe_vystavyly_u_lavri_84281.html [in Ukrainian].
16. Tytova, O.M. (2016). Cultural heritage of the Crimea and Donbass: the current situation, possibilities of preservation. *Praci Centru pam'jatkoznavstva*, (30), 5-24 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018 р.

КОМПОЗИТОРСЬКО-РЕДАКЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАВЛА МАЦЕНКА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЗАХІДНІЙ ДІАСПОРІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із актуалізацією композиторсько-редакційної спадщини музикознавця і композитора української західної діаспори Павла Маценка (1897–1991), яка є вагомою складовою у структурі його різновекторної діяльності із збереження національного музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у використанні джерелознавчого, теоретичного та музикознавчого методів для дослідження та аналізу архівних матеріалів, музично-теоретичного аналізу хорової спадщини композитора. **Наукова новизна** полягає в музично-теоретичному аналізі та введенні у науковий обіг маловідомої в Україні композиторсько-редакційної спадщини Павла Маценка, обґрунтуванні її значення для збереження традицій національного хорового мистецтва. **Висновки.** Вивчення і осмислення композиторсько-редакційної спадщини Павла Маценка дає змогу представити творчий потенціал митця, його особистий внесок у розвиток української музичної культури ХХ століття, осмислювати останню як цілісне явище.

Ключові слова: традиція, київська хорова школа, композиторська творчість, редакційна діяльність, аранжування, Павло Маценко, українська західна діаспора.

Курбанова Лидия Валерьевна, аспирант Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника, концертмейстер кафедры исполнительского искусства

Композиторско-редакционная деятельность Павла Маценка: сохранение традиции национального хорового искусства в украинского западной диаспоре

Цель работы. Исследование связано с актуализацией композиторско-редакционного наследия музыковеда и композитора украинской западной диаспоре Павла Маценка (1897–1991), которая является важной составляющей в структуре его разновекторной деятельности по сохранению национального музыкального искусства. **Методология** исследования заключается в использовании источниковедческого, теоретического и музыковедческого методов для исследования и анализа архивных материалов, музыкально-теоретического анализа хорового наследия композитора. **Научная новизна** работы заключается в музыкально-теоретическом анализе и введении в научный оборот малоизвестного в Украине композиторско-редакционного наследия Павла Маценка, обосновании ее значение для сохранения традиций национального хорового искусства. **Выводы.** Изучение и осмысление композиторско-редакционного наследия Павла Маценка позволяет представить творческий потенциал художника, его личный вклад в развитие украинской музыкальной культуры ХХ века, осмыслить последнюю как целостное явление.

Ключевые слова: традиция, киевская хоровая школа, композиторское творчество, редакционная деятельность, аранжировки, Павел Маценко, украинский западная диаспора.

Kurbanova Lidia, postgraduate student of Precarpathian National University of Vasyl Stefanyk, concertmaster of the Department of Performing Arts

Pavlo Matsenko's composer-editorial activity: preservation the traditions of national choral art in Ukrainian western diaspora

Purpose of the article. Research of composer-editorial heritage of a musicologist and composer of western Ukrainian diaspora Pavlo Matsenko (1897–1991), which is a valid component in the structure of his activity aimed at preservation of national musical art. A **methodology** of research consists in the use of sources, theory and music for study and analysis of archive records, artistic and theoretical analysis of choral heritage of the composer. **Scientific novelty** of research consists in musical and theoretical analysis and introduction to scientific community little known in Ukraine composer-editorial heritage of Pavlo Matsenko, substantiation of its role in the preservation of national choral art. **Conclusions.** Studying and comprehension of Pavlo Matsenko's composer-editorial heritage allows to represent the creative potential of the artist, his contribution in the development of Ukrainian music art of the 20th century and to comprehend it as the entire phenomenon.

Key words: tradition, Kyiv choral school, composer creative work, editorial activity, arrangement, Pavlo Matsenko, Ukrainian western diaspora.

Актуальність теми дослідження. Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації

про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригою у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця [12]. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась [4]. Лиштування М. Антоновича із П. Маценком розглядала У. Граб [2; 3]. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналізу композиторсько-редакційного доробку цього діяча, для збереження національної музичної культури у західній діаспорі, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

До проблем музичної культури загалом та діаспори зокрема звертаються сучасні українські науковці, привертаючи увагу до особливостей хорової культури (Ольга Бенч-Шокало [1], збереження національних традицій (Наталя Костюк [5]), музичної освіти (Людмила Обух [9; 10]) Новий напрям сучасного мистецтвознавства українську музичну діаспоріану розробляє у своїх дослідженнях Ганна Карась [4].

Діяльність Павла Маценка є багатогранною. Однак, його композиторська та редакційна робота, залишається менш відомою від інших видів діяльності. Тому актуальною бачиться потреба повернення в науковий обіг результатів цієї діяльності. Мета роботи – представити композиторсько-редакційну діяльність Павла Маценка у західній діаспорі як чинник збереження національної хорової та богослужбової традиції. Для її досягнення необхідно вирішити наступні завдання: уточнити поняття "українська хорова традиція" та її місце у діяльності митця; проаналізувати композиторську творчість Павла Маценка; ознайомитись із його редакційною діяльністю; зробити музично-теоретичний аналіз окремих творів; визначити цінність композиторсько-редакційної діяльності П. Маценка для діаспорної культурної політики та української музичної культури загалом.

Виклад основного матеріалу. Головним завданням Павла Маценка в Канаді було збереження національних традицій, а основною сферою його наукових зацікавлень – походження та розвиток українського церковного монодійного співу. Це нерозривно пов'язано із його диригентсько-хоровою, педагогічною та музично-громадською діяльністю. П. Маценко є представником київської хорової школи, оскільки вчився диригування в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова у Празі в П. Щуровської-Росінеч, і є завершенням ланки: М. Лисенко → О. Кошиць → П. Щуровська-Росіневич → П. Маценко. В Канаді П. Маценко не тільки співпрацює із О. Кошицем, але і підтримує дружні стосунки. Як зазначає А. Лащенко: "... київську хорову школу слід розглядати як нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі" [6, 3], і далі: "Феноменологічна сутність київської хорової школи полягає в тому, що вона завжди сповідувала спадковість" [6, 185]. Як музично-громадський діяч П. Маценко зумів організувати дуже потрібні на той час Вищі Освітні Курси, головним завданням яких було забезпечення кадрів, вчителів "Рідних шкіл", що є яскравим прикладом передачі та збереження традицій національної хорової школи. Організаційний хист проявився і в педагогічній діяльності, зокрема у духовних установах, де він укладав підручний матеріал для студентів. Окрім лекцій із історії української церковної музики П. Маценко редагував нотний матеріал та часто аранжував музичні твори. Тому спадковість київської (національної) традиції хорового мистецтва ми простежуємо фактично у всіх галузях його діяльності.

Композиторська та творча спадщина д-ра П. Маценка в основному полягає в обробках, гармонізації церковних співів та в перекладі їх із старослов'янської мови українською, як також і написанні ряду оригінальних музичних творів – для однорідного, мішаного й чоловічого хорів [11]. До його одно, дво і триголосних творів належать: "Вечірня", "Співи Єрусалимської надгробної утрени", "Служба Божа – Літургія св. Івана Золотоустого", "Вечірня Київського розспіву" та інші. Для мішаного хору П. Маценко написав: Недільні Тропарі, Кондаки, Прокимни, Прокимни 8-ми голосів та ряд колядок і щедрівок. Крім аранжування, П. Маценко є автором оригінальних хорових творів світського характеру, серед яких тематичний твір, що був написаний спеціально до урочистих святкувань з нагоди річниці Хрещення Русі. Це – "Розгойдались пінні хвилі" на слова Бориса Лисянського (1892 – 1952), написаний з нагоди 950-річчя Хрещення Русі-України на замовлення Консисторії УГПЦ в Канаді 26 серпня 1938 р [8]. Він, на думку композитора Сергія Яременка, є одним із кращих творів П. Маценка: "Тут він виявив свій композиторський хист та вміння передавати музичними виражальними засобами зміст і характер тексту. Музична мова цього твору насичена забарвленнями української народної пісні" [18, 75].

Композитор, відштовхуючись від літературного тексту, музично-виражальними засобами передає рух води, та підкреслює найбільш значні слова, за допомогою музичної форми. Твір написаний у помірному темпі та урочистому характері, прославленого типу. Музична форма твору – тричастинна наскрізна форма з рисами куплетної варіантності з розширеною кодою:

$$\begin{array}{c} A + B + C + Coda \\ a+b \quad c+d \quad e \text{ (фугато)} + f \end{array}$$

Перша частина (А) написана у формі некласичного, неквадратного періоду та складається із двох речень. Кожне речення складається із двох фраз: а (3+4)+b (4+4). Ця частина – це перший куплет. Друга частина (В) вносить тональний, ладовий та змістовно-образний контраст. Друга частина – це період неквадратної структури, що складається з двох речень: с (4+5)+d (5+4), написаний, в основному, в тональності Es-dur. Перше речення (с) – сопрано-solo у супроводі хору. Друге речення (d) вирізняється ладовим відхиленням у с-moll через зм. VII септакорд. Третя частина (С) за масштабами більша, ніж попередні, оскільки окрім фугато має розширену коду: е (фугато 14 т) + f (9т) + coda (12 т). Це пов'язано із поліфонічною формою. Сергій Шип з цього приводу пише: "Для протяжних українських пісень характерним є розростання або скорочення куплету. Це часом видозмінює його композиційну будову, ускладнює її, вносить нові ідеї <...>. Подібний принцип побудови форми спостерігається у творах давньоруських співців" [17, 259-260].

Тональний план твору: Es-dur → E-dur, остання тональність закріплюється у коді. Гармонічно ця частина насичена септакордами та їх оберненнями, що приводять нас із тональності Es-dur до тональності E-dur, яка затверджується, як віра, закріплюється і стійко стоїть. Це пояснюється бажанням композитора виділити значення самої віри для українського народу та її "шлях". Тональність E-dur разом із літературним текстом сприяють розкриттю образу "приходу світла віри", яка стверджується в останніх 5-и тактах, як перемога християнства над язичництвом.

Характерними рисами у цьому творі є: некласична форма, яка є вільна, і підкоряється тексту; фактура також є різна – це імітаційно-підголоскова у першій частині, гомофонно-гармонічна – у другій та поліфонічна – у третій, крім того, друге речення третьої частини є розгорненою кодою; зміна тонального плану у кожній частині та "незавершеність думки"; гармонія тут насичена септакордовими сполученнями. Кожна фраза, окрім другої частини, закінчується "...", септакордом VII ст. Фактично завершений кадансовий зворот є в самому кінці, де закріплюється тональність E-dur; мелодика хвилеподібна з характерними стрибками на ч.4 вгору; динамічний план розгорнений від "pp" до "ff", який абсолютно влучно передає коливання хвиль, рух води.

Крім цього тематичного твору у П. Маценка є ще кілька пісень до дня Матері, серед яких є твір для дитячого хору, також твір приурочений місту Вінніпегу – "Вінніпег – столиця рідна", Гімн Української православної церкви, обробки пісень УПА та українських народних пісень [11, 47–48].

Сергій Яременко вважав, що обробки щедрівок і колядок П. Маценка "є цікаві своїм характером, способом обробки, а гармонічна структура проста і прозора, вона яскраво підкреслює щирість і благородство почуттів. При загальній, гармонічній фактурі композитор досягає самостійності голосів, що розкриває глибше і яскравіше поетичний зміст тексту. До кожної пісні він виявляє свій індивідуальний підхід, що розкриває всі її мистецькі багатства і разом з тим в кожній з них знаходить щось нового" [18, 75–76].

Музичні твори П. Маценка, відзначаються високою ідейно-мистецькою цінністю, які залишаються цінним внеском у скарбниці української музичної культури. Однак, не менш важливим є ще один вид різновекторної діяльності П. Маценка, а саме, редакційна. Останню ми умовно ділимо на дві групи: редагування та упорядкування наукової літератури та редакція нотних видань.

Як редактор нотних видань П. Маценко приділяв значну увагу як музичному, так і літературному тексту. Тому до нього часто звертались за порадою композитори і диригенти, наприклад М. Скрипник. Є багато видань редагованих П. Маценком, однак, на жаль, в них немає ні вступного, ні заключного його слова. Таким прикладом є видання Служби Божої та прокимнів в обробці К. Стеценка [15; 16]. У виданні "Вечірня" Київського розспіву на один голос, видрукованому у 1962 р. у Вінніпегу [7] П. Маценко-редактор подає і передмову і післяслово. Видання призначене для потреб дяків і всіх тих, хто бажає навчитися, побожного, старовинного українського співу. Ця збірка є цікава і своєю передмовою і заключенням. В передмові П. Маценко коротко розповідає про історію українського церковного співу, від його початків до сьогодення. Після передмови редактора подано перелік збірок, що будуть видані: "1. Вечірня, 2. Утренья, 3. Повна Служба Божа св. Івана Золотоустого на два голоси з додатками, 4. Відправи: Великого Посту, Великодного Співу, Різдва, 5. Похорон, 6. Вінчання, 7. Молебен і інші співи. Український текст до співів, прийнятий Українською Греко-Православною Церквою в Канаді. Співи видаватимуться збірками одного розміру. За упорядкування й редакцію співів відповідає д-р Павло Маценко. Технічний редактор о. Прот. Тома Ковалишин" [7, 3]. На наступній сторінці є благословення Митрополита Вінніпегу та Канади – Іларіона. Символічною є дата цієї збірки, 28 липня – день хрещення Русі, що неодноразово підкреслювалося. Отже, після благословення починається сама "Вечірня". Виклад матеріалу є зручний та простий. Мелодика є плавною, без стрибків, в межах ч.5., рідше октави. Найчастіше зустрічаються стрибки на м.3 або в.3 вгору чи вниз. Хоча тональність не позначена, під час співу завдяки знакам, можна відчувати лад. Так роблять для того, щоб людина, яка буде співати не прив'язувалася до тональності, а

старалася виконувати правильно мелодичну лінію, відштовхуючись від висоти співу священника, з яким вони цю Службу відправляють. Тональне співвідношення дає красиву мелодику, де явно відчувається мажорний чи мінорний лад. Взагалі, окремі частини Служби звучать у мажорній гармонії, а частина у мінорній. Як зазначив, у своїй передмові П. Маценко, ця збірка є дуже зручною і не вимагає супер музичних здібностей, проте потребує доброї дикції. "Вечірня" написана в середньому регістрі, в межах першої октави і є для більшості зручною, бо це природна висота людського голосу. Кому не зручно використувати ці межі, може без проблем, транспонувати, при бажанні, нотний матеріал на відповідну висоту. Після завершення нотного матеріалу є "післямова", яка називається "Про вигляд і розвиток знаменної нотації", де автор, коротко, але цікаво подає 5 прикладів цієї нотації, які яскраво показують його еволюцію.

Ще одна редакційна робота П. Маценка – Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого для мішаного хору М. Скрипника, видана в Детройті 1965 року [14]. У вступному слові автор дякує за допомогу у редагуванні, очевидно тексту, Павлу Маценку, тому він заслужено написав рецензію [14]. На думку редактора, це видання є важливим для духовного піднесення та єднання еміграційного середовища.

У П. Маценка налагодився творчий тандем із М. Антоновичем та С. Яременком. Їх тріо випустило дві збірки п'ятиголосих творів барокової епохи. Редакційна робота П. Маценка, куди входять п'ять п'ятиголосих партесних концертів невідомого автора [19], засвідчує його редакційні вміння у раціональному підході, як до тексту, так і до порядку розміщення концертів: за складністю музичного матеріалу, масштабністю твору та композиційною стрункістю, від легшого матеріалу до більш складнішого. Транскрипцію цих концертів здійснив М. Антонович. Його авторське слово подано до кожного концерту двома мовами (англійською і українською).

Відкриває цю збірку концерт "Даруй мі уміленіє" (стихира покаяння) для сопрано, двох альтів і двох басів [19, 1–18]. Він сповнений молитвою, мелодика проста, сповнена мелізмами та мінорною гармонією. Переклички між голосами та стрункість форми не залишають слухача байдужим. Наступний концерт "Ликують ангели" (Стихира на Різдво Христове) на три хлоп'ячі голоси і двох басів, двох сопрано, альтів та двох басів [19, 19–32] є найменшим із усіх представлених тут. Але вирізняється звуковим і динамічним батством. Мелодика проста, а логічна побудова з простим контрапунктом органічно поєднуються із текстом. Третій концерт – "На хресті тя возвишена" для двох сопрано, альтів та двох басів [19, 33–61] теж із стихири покаяння. Але є простішим, ніж перший концерт. Тут характерним є присутність речитативу у мелодії та перемінність розміру 2-о та 3-и дольного. Крім цього голоси групуються між собою дуєтом, тріо або квінтетом. Різдвяний концерт "Веселитися" для трьох сопрано і двох басів [19, 63–106] вражає своєю варіативністю та багатством контрапункту, особливо імітації, використання яких додають довершеності форми. Не менш оригінальний останній концерт "Прийди святий душе" на чотири хлоп'ячі голоси і одного баса (два сопрано, два альтів і бас) [19, 107–161]. Він цікавий своєю формою рондо, в якому тема-рефрен повторюється вісім разів. Композитор майстерно поєднав особливості контрапункту на фоні котрого теми-переклички звучать по чергову дуєтами у сопрано, а потім в альтів і приходять до свого логічного завершення та коди, де поєднуються у гармонійному загальному звучанні.

Наступна спільна робота зроблена тими ж редакторами у 1979-му році – це П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора [13]. Фактично вона є продовженням попередньої. У передмові П. Маценко пише, що ці ноти їм передали із Югославії, де вони були віднайдені у бібліотеці Матіце Сербске у місті Нови Сад: "... стилістика і п'ятиголосий склад цієї композиції, доказує, що це композиції XVII століття, перевезені науковцями з Могиллянської академії в Києві, що їх сербський митрополит 1733 р. Запросив до королівської школи" [13, 6]. У передмові П. Маценко дає коротку історичну довідку про розвиток культури та церковного співу в Україні, про навчання української молоді від XV ст. за кордоном (в університетах Падуї, Праги, Болоньї та ін.), створення на початку XVI ст. Братської школи у Львові, а в 1615 – Києво-Могиллянської академії. П. Маценко підкреслює, що розвиток цих установ став початком нашого культурного впливу на сусідні народи (московський, білоруський, литовський, болгарський, сербський та ін.), адже наші вчені їхали до згаданих країн із підручним матеріалом. "Так були вивезені зразки партесного співу і до Сербії" [13, 34–35]. Цінність видання ще і в тому, що тут вміщено два відбитки оригіналу з датою 1690 року [13, 34–35].

Проблема стану українського співу у церковних відправах, про яку часто писав П. Маценко-рецензент та упорядник, була актуальною у всій діаспорі. Тому, ряд композиторів та диригентів працювали, щоб заповнити цю прогалину. Як відомо, на цій позиції стояв композитор і диригент Лев Туркевич, який вважав, що за допомогою мистецтва потрібно долучати людей до церкви [4, 339]. Шляхи вирішення цих питань він бачив у створенні координаційного центру церковного музичного життя США та Канади; музичної бібліотеки для диригентів церковних хорів; в організації видавництва церковних творів, добре зредагованих і виправлених; наданні представником центру мето-

дичної допомоги місцевим диригентам на парафіях щодо стилю музики, добору репертуару, виконання, виправлення помилок у нотному матеріалі [4, 340].

Зміни в організації видання церковних творів відбувались у Канаді завдяки митрополиту Іларіону з яким співпрацював П. Маценко. Результатом такої співпраці, є нотні видання круглорічного церковного обігу, які складаються із Утрені, Вечірні, Служби Божої св. Івана Золотоустого (Обідні), Похорону та ін., редактором яких був П. Маценко.

Висновки. Життя і творчість Павла Маценка більшою мірою протікали за межами України, проте митець вніс вагомий внесок у розвиток українського музичного мистецтва західної діаспори як багатогранна особистість: музикознавець; хоровий диригент; організатор хорової справи та диригентської освіти; педагог; композитор. Завдяки його діяльності хоровий процес у діаспорі, і, зокрема, у Канаді набував рис професіональності, цілеспрямованості, впорядкованості та інновацій. Оскільки, київська хорова школа викристалізовується з церковних піснеспівів та народної пісенності, діяльність П. Маценка, як редактора нотних видань, має важливе значення на шляху впровадження української музики у церковний обіг храмів діаспори. У своїй композиторській творчості П. Маценко теж намагався внести основні риси української пісенності. Яскравим прикладом цього, є його авторський твір "Розгойдались пінні хвилі" на сл. Б. Лисянського. Перспективою для подальшого дослідження залишається його композиторська спадщина на побутову тематику.

Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / О. Бенч-Шокало. – К.: Ред. журн. "Укр. світ", 2002. – 440 с.
2. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким / У Граб // Українська музика: науковий часопис. – Ч. 2 (8). – Львів, 2013. – С. 20–56.
3. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуєті Павла Маценка та Мирослава Антоновича / У. Граб // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 3/4 (43/44). – К.: Вид-во ІМФЕ, 2013. – С. 148–157.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій: автореф. ... канд. мистецтвознавства / Н. Костюк. – Київ, 1998. – 19 с.
6. Лашенко А. З історії київської хорової школи / А. Лашенко. – Київ: Музична Україна, 2007. – 198 с.
7. Маценко П. Богослужбові Співи Української Греко-Православної Церкви в Канаді. Вечірня / П. Маценко. – Вінніпег, Ман.: Видання Консисторії УГПЦ в Канаді, 1962. – 55 с.
8. Маценко П. Розгойдались пінні хвилі на міш. хор із сопрановим сольом текст Б. Лисянського / П. Маценко. – Роблін, Манітоба (Канада), 1970. – 8 с.
9. Обух Л. Збереження надбань української церковної хорової музики на прикладі видань УПЦ в США / Л. Обух // Наукові записки. Серія "Культурологія". – Острого: Вид. Нац. ун-ту "Острозька академія", 2010. – Вип. 6. – С. 56–63.
10. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ – ХХІ ст): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Л. Обух. – Львів, 2014. – 18 с.
11. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпег, Манітоба: Осередок української культури й освіти. – 88 с.
12. Павло Маценко: композитор і громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин / Упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто: Видання УНО Канади, 1992. – 242 с., з іл. і нотами, бібліогр.
13. П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора / Транскрипція та зведення в партитуру М. Антонович. Ред. П. Маценко. Передрук музики проф. С. Яременко. – Вінніпег: Вид-ня Колегії Св. Андрія у Вінніпезі при Манітобському ун-ті, 1979. – 81 с.
14. Скрипник М. Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого. Для мішаного хору / М. Скрипник. – Детройт, 1965. – 64 с.
15. Стеценко К. Г. Служба Божа [Ноти]: літургія для мішаного хору / музика Кирила Стеценка / муз. ред. П. Маценко. – [Партитура]. – Вінніпег [Всеканадський ювілейний комітет для відзначення 50-ліття проголошення Автокефалії Української Православної Церкви 1921 р.]: [б. м.], 1972 (Накладом Консисторії Української Греко-Православної Церкви). – 53 с.
16. Стеценко К. Г. Прокимни: 8-ми голосів Київського розспіву / Обробка Кирила Стеценка / муз. ред. П. Маценко. – Вінніпег, 1972. – 7 с.
17. Шип С. В. Музична форма від звуку і стилю: Навч. посіб./ С. Шип. – Київ: Заповіт, 1998. – 368 с.
18. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика / С. Яременко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. – Торонто: вид УНО Канади, 1992. – С. 74–76.
19. Ukrainian "Partesny" concertos. Українські партесні концерти / Транскрипція та зведення в партитуру д-р М. Антонович. Ред. Д-р П. Маценко. Техн. ред. проф. С. Яременко. – Utrecht – Edmonton – Winnipeg, 1974. – 162 с.

References

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition. Kyiv: Ukr. World [in Ukrainian].
2. Grab, U. (2013). Scientific discourse in private correspondence of Myroslava Antonovich with Pavlo Matsenko and Vasyl Vytvitsky. Ukrainian music. 2 (8), 20-56 [in Ukrainian].
3. Grab, U.(2013). Olexander Koshits in the epistolary duet of Pavlo Matsenko and Myroslav Antonovich. Studios of art criticism, part 3/4 (43/44), 148-157. Kyiv: View in IMF [in Ukrainian].
4. Karas, G.(2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century: monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
5. Kostyuk, N.(1998). Musical culture of Western Ukraine 20-30th years of the twentieth century: ideas of progress and development of national traditions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Laschenko, A. (2007). From the history of the Kiev choral school. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Matsenko, P. (1962). Divine Services of the Ukrainian Greek-Orthodox Church in Canada. Evening. Edition of the Consistory of the UGCC in Canada. Winnipeg, Man. [in Ukrainian].
8. Matsenko, P. (1970). Splashing foam waves on choir with soprano solo text by B. Lysyansky. Roblin, Manitoba [in Ukrainian].
9. Obuh, L. (2010). Preservation of the gains of Ukrainian church choral music on the example of editions of the Ukrainian Autocephalous Church in the USA. Proceedings, Series Culturology, issue 6, 56-63. Ostrog: Ostroh Academy [in Ukrainian].
10. Obuh, L. (2014). Leading Trends in Ukrainian Music Education in Western Diaspora (beginning of XX – XXI centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
11. Pavlo Matsenko. (1988/89) Archival reference book. Winnipeg, Manitoba: The center for Ukrainian culture and education [in Ukrainian].
12. Veriga, V. (Eds). (1992). Pavlo Matsenko: composer and public figure. Toronto: Publications of the Ukrainian National Association of Canada [in Ukrainian].
13. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1979). Five-voice Partial Service of God's Unknown Author. Winnipeg: View of the College of St. Andrew in Winnipeg at the University of Manitoba [in Ukrainian].
14. Skrypnyk, M. (1965). Service of God. Liturgy of St. Ivan Zolotoustoy For the mixed choir. Detroit [in Ukrainian].
15. Stetsenko, K. G.(1972). Service of God [Notes]: Liturgy for mixed choir. P. Matsenko (Ed.). [Score]. Winnipeg [The All-Canadian Jubilee Committee to Celebrate the 50th Anniversary of the Proclamation of the Autocephaly of the Ukrainian Orthodox Church in 1921]: [b. and.] (Supplement of the Consistory of the Ukrainian Greek-Orthodox Church) [in Ukrainian].
16. Stetsenko, K.G.(1972). Prokhiny: 8 voices of the Kiev chant. P. Matsenko (Ed.). Winnipeg [in Ukrainian].
17. Ship, S. V. (1998). Musical form from sound and style. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
18. Yaremenko, S. (1992). Dr. Pavlo Matsenko and church music. Pavlo Matsenko: Musicologist, composer and public figure, 74-76. Toronto: The View of the University of Canada [in Ukrainian].
19. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1974). Ukrainian "Partesny" concertos. Ukrainian party concerts. Utrecht – Edmonton – Winnipeg [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2018 р.

ОСНОВНІ ВІХИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ІВО ВАСИЛЬОВИЧА БОБУЛА: ДО ПИТАННЯ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

Мета статті – висвітлити основні етапи життєвого і творчого шляху українського співака Іво Бобула, представити періодизацію його творчості з урахуванням основних моментів творчого становлення та пошуку власного мистецького кредо. **Методологія** дослідження ґрунтується на бібліографічному, історичному, культурологічному і мистецтвознавчому підходах з використанням методологічних принципів достовірності, системності, об'єктивності.

Наукова новизна. Стаття є першою науковою публікацією в українському мистецтвознавстві, яка висвітлює основні етапи життєвого і творчого шляху українського співака Іво Васильовича Бобула. **Висновки.** Періодизацію творчості Іво Бобула коротко можна представити так. 1. Дитинство і юність (від народження до служби в лавах радянської армії). У цей період майбутній співак визначається зі своєю професією, формуються основні його творчі уподобання і переконання, які в подальшому стають базовими у пошуку власного пісенно-виконавського стилю на українській естраді. 2. Період 1970-1993 рр., який можна вважати початком творчої кар'єри і формування основних професійних якостей. До цього періоду віднесемо: творчість у складі музичного колективу ресторану "Чернівчанка" (м. Чернівці), Чернівецькій філармонії, ВІА "Море" (Кримська філармонія), ВІА "Черемош", ВІА "Жива вода", ВІА "Віватон", гастрольну діяльність у США. 3. Період з 1994–2012 рр. характеризується найбільш плідними досягненнями, пов'язаними з початком самостійної сольної кар'єри, становленням особистості співака як активного громадського діяча. Багатовекторність і пошук нових горизонтів розкривають інші грані творчого таланту виконавця, що проявляється у композиторській і пісенній творчості. Крім того, у цей період відбувається становлення Іво Бобула як педагога, що, зокрема, пов'язано з викладанням вокалу в Київській муніципальній академії естрадного і циркового мистецтва, участю у різноманітних проектах, конкурсах у складі журі тощо. 4. З 2013 р. починається новий етап творчості, пов'язаний з активною концертно-гастрольною діяльністю, розширенням творчих можливостей, зокрема завдяки співпраці з молодими виконавцями.

Ключові слова: Іво Бобул, творчість, вокальне мистецтво, українська естрада.

Лавриненко Анастасія Володимирівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Основные вехи жизни и творчества Иво Васильевича Бобула: к вопросу периодизации

Цель статьи – осветить основные этапы жизненного и творческого пути украинского певца Иво Бобула, представить периодизацию его творчества с учетом основных моментов творческого становления и поиска собственного художественного кредо. **Методология** исследования основана на библиографическом, историческом, культурологическом и искусствоведческом подходах с использованием методологических принципов достоверности, системности, объективности. **Научная новизна.** Статья является первой научной публикацией в украинском искусствоведении, которая освещает основные этапы жизненного и творческого пути украинского певца Иво Васильевича Бобула. **Выводы.** Периодизацию творчества Иво Бобула коротко можно представить так. 1. Детство и юность (от рождения до службы в рядах советской армии). В этот период будущий певец определяется со своей профессией, формируются основные его творческие пристрастия и убеждения, которые в дальнейшем становятся базовыми в поиске собственного песенно-исполнительского стиля на украинской эстраде. 2. Период 1970-1993 гг., который можно считать началом творческой карьеры и формирования основных профессиональных качеств. К этому периоду отнесем: творчество в составе музыкального коллектива ресторана "Чернивчанка" (г. Черновцы), в Черновицкой филармонии, ВИА "Море" (Крымская филармония), ВИА "Черемош", ВИА "Живая вода", ВИА "Виватон", гастрольную деятельность в США. 3. Период с 1994-2012 гг. характеризуется наиболее плодотворными достижениями, связанными с началом самостоятельной сольной карьеры, становлением личности певца как активного общественного деятеля. Многoveкторность и поиск новых горизонтов раскрывают другие грани творческого таланта исполнителя, что проявляется в композиторском и песенном творчестве. Кроме того, в этот период происходит становление Иво Бобула как педагога, что, в частности, связано с преподаванием вокала в Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства, участием в различных проектах, конкурсах в составе жюри и т. п. 4. С 2013 г. начинается новый этап творчества, связанный с активной концертно-гастрольной деятельностью, расширением творческих возможностей, в частности благодаря сотрудничеству с молодыми исполнителями.

Ключевые слова: Иво Бобул, творчество, вокальное искусство, украинская эстрада.

Lavrynenko Anastasiia, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Main lights of life and creativity Ivo Bobul: to the question of periodization

The purpose of the article is to cover the main stages of the life and creative path of Ukrainian singer Ivo Bobul, to present the periodization of his work taking into account the main moments of creative development and search for one's own artistic credo. The **methodology** of the research is based on bibliographic, historical, cultural and

art criticism using the methodological principles of reliability, system, objectivity. **Scientific novelty.** The article is the first scientific publication in Ukrainian art history that covers the main stages of the life and creative path of the Ukrainian singer Ivo Vasilyevich Bobul. **Conclusions.** Periodization of the creativity of Ivo Bobul can be briefly represented as follows. 1. Childhood and youth (from birth to service in the ranks of the Soviet army). During this period, the future singer is determined with his profession, his basic creative preferences and beliefs are formed, which later become the basis for finding his own song and performing style on the Ukrainian stage. 2. Period 1970-1993, which can be considered the beginning of a creative career and the formation of basic professional qualities. By this period we will include: creativity in the music collective of the restaurant "Chernivchanka" (Chernivtsi), in the Chernovtsy Philharmonic, VIA "More" (Crimean Philharmonic), VIA Cheremosh, VIA Zhivaya Voda, VIA Vivaton, tour activity in the USA. 3. The period from 1994-2012. characterized by the most fruitful achievements associated with the beginning of an independent solo career, the formation of the personality of the singer as an active public figure. Multi-vector and the search for new horizons reveal other facets of the artist's creative talent, which is manifested in composer and song creativity. In addition, during this period, Ivo Bobul is becoming a teacher, which, in particular, is connected with the teaching of vocals in the Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Art, participation in various projects, competitions in the jury, etc. 4. From 2013 a new stage of creativity begins, connected with active concert-tour activity of Ukraine, expansion of creative opportunities through cooperation with young performers.

Key words: Ivo Bobul, creativity, vocal art, Ukrainian variety art.

Актуальність і мета дослідження. Уся історія української художньої культури, зокрема музичного мистецтва – це складний, неоднозначний і багатовимірний процес, насичений насамперед творчими пошуками митців – представників різних епох і поколінь. Тому серед важливих напрямів сучасних мистецтвознавчо-культурологічних досліджень в Україні особливе місце займає вивчення творчості та мистецької спадщини відомих представників вітчизняної художньої культури, творчий доробок яких тісно пов'язаний з формуванням загального контексту культури нашої країни.

Без сумніву, музично-естрадную палітру нашої країни нині ніхто не може уявити без постаті Іво Бобула – відомого українського та молдавського співака, Народного артиста України, лауреата багатьох конкурсів і фестивалів. На жаль, творчості Іво Бобула нині присвячено досить мало досліджень, що й актуалізує дослідження всіх складових його мистецького успіху. Зокрема важливо, на нашу думку, прослідкувати основні біографічні віхи становлення митця як творчої особистості, виокремити в них найважливіші періоди. Мета статті – висвітлити основні етапи життєвого і творчого шляху українського співака Іво Бобула, представити періодизацію його творчості з урахуванням основних моментів творчого становлення та пошуку власного мистецького кредо.

Ступінь наукової розробки. Серед українських учених, які присвятили свої праці дослідженню загальних аспектів масової музики, варто виокремити Л.Васильєву, Н. Кутову, В. Олендарьова, О.Сапожника, Г. Шостака, М. Поплавського та інших.

Згадки власне про творчість Іво Бобула містяться у наукових, навчальних та монографічних дослідженнях, зокрема: Історія української культури; за ред. Павлової О. Ю.; Калініченко І. З історії української естради: короткий огляд від 50-х до сьогодення; У.Конвалюк. Творчий портрет Павла Дворського; Музична культура 60-80-х років; Откидач В.М. Естрадний спів і шоу-бізнес; Антологія сучасної української естради; Антологія української популярної естрадної музики; Українська музична культура: від джерел до сьогодення та ін. Проте окремих наукових досліджень творчості співака на сьогодні не існує.

Виклад матеріалу. Справжнє ім'я Іво Бобула – Іван Васильович Бобул. Він народився 17 червня 1953 р. у с. Порубне (нині Теремблече) Глибоцького району Чернівецької області. Мальовниче село розкинулося біля самого кордону з Румунією.

Батько Івана за національністю був українцем, а мати – румункою. У прикордонному селі в школі діти вивчали румунську мову, а в інтернаті – українську. Мабуть, завдяки поєднанню цих чинників у малого Івана ще в дитинстві сформувалася така повага та толерантне ставлення до інших культур, як і здібності до оволодіння багатьма мовами, що згодом втілювалося у пісенній творчості співака. Маєстро вільно співає на дев'яти мовах, серед яких італійська, румунська, російська, українська, югославська, англійська та інші.

Потяг і схильність до музики у майбутнього співака проявилися ще в дитинстві, що було не випадково, оскільки мати Івана гарно співала, а батько грав на цимбалах. Дідусь теж мав гарний голос. Саме в нього, як кажуть родичі, Іво і вдався.

У 1958 р. хлопець пішов у перший клас. Займався художньою самодіяльністю. У шостому класі співав у хорі, з якого його вигнали, бо мав надто виразний голос і хотів бути лише солістом. Сільський диригент виніс вердикт: "Мало того, що голосно, так ще й гарно співаєш... Дуже виділяється... А в нас тут всі рівні, у нас тут хор..." [3].

У 1967 р. помер батько Івана, а тому його і трьох братів (сестри залишилися з матір'ю) направили у молдавську Герцаївську восьмирічну школу-інтернат, яку Іво закінчив у 1968 р. У школі пра-

цював вчитель, який грав на баяні. Саме у його супроводі Іво спробував виконати свої перші пісні. Одного разу на конкурсі самодіяльності серед шкіл Іванко заспівав пісню з кінофільму "Республіка ШКІД" "По приютам с детства я скитался", яка вразила слухачів і глядачів концерту.

Співак згадує, що саме в ті роки у нього сформувався смак і чуття на гарну музику та гарні пісні. Ще в 14-літньому віці він заслуховувався піснями відомого українського співака Дмитра Гнатюка.

Одного разу майбутній співак, прогулюючись Чернівцями, куди поїхав після школи пошукати "найми", випадково зустрів жінку, яка поширювала запрошення на навчання у ПТУ № 76 в місті Слов'янськ Донецької області. Спілкування з нею і визначило його майбутнє навчання у профтехучилищі.

На вибір Іваном профтехучилища і спеціальності токаря керамічних виробів також вплинуло скрутне становище в родині, оскільки після смерті батька майбутній співак рано почав відчувати себе дорослим і відповідальним за сім'ю. Тому не дуже думав про втілення своєї дитячої мрії – бути актором і займатися музикою.

У 1969 р. співак взяв участь у конкурсі художньої самодіяльності між училищами, на якому завоював звання лауреата і виборов друге місце. Від музичної спільноти Слов'янська його відрядили до Донецька на обласний співочий фестиваль. В училищі його вже називали Артист.. Івана вперше показали по телебаченню [3].

Після закінчення навчання у ПТУ Іво, пропрацювавши рік на Слов'янському ізоляторному заводі, повернувся у Чернівці до хворої мами, яка потребувала допомоги. Працював на будові, співав на танцювальних площадках, у ресторанах.

Якось його сестра познайомилася з музикантом Борисом Ганіним. Вона й попросила його послухати брата. Іво заспівав "Червону руту", "Водограй", "Яблоні в цвету". Б. Ганін помовчав і сказав: приходить завтра на роботу. А робота – гра на танцях у міському парку культури. "Коли я зі сцени заспівав "Червону руту" і ще кілька пісень, він сказав, що у мене талант і моє місце – на сцені. Тож я почав працювати у ресторані" [5], – згадує співак про початок своєї "сольної" кар'єри у ресторані "Чернівчанка" та на міському танцмайданчику.

У 1972 р. Івана Бобула призвали до лав Радянської армії. Співак згадує, як служив разом з "дідами" – хлопцями-німцями (це діти тих німців, що потрапили у полон і залишилися у СРСР). Грав на барабанах. "Я якось сидів, співав у класі, і вони випадково зайшли, почули і сказали: "Навіщо тобі барабани. Тобі співати треба, у тебе голос гарний". І так сталося, що вони почали прищеплювати мені смак до пісень. Я їм за це вдячний – вони прищепили мені любов до музики, навчили грати на кількох інструментах, навчили нотної грамоти" [2]. Так Іво потрапив у штабний оркестр, в якому грав на альті.

В армії співак навчився не лише нотній грамоті, грі на барабанах, а й на піаніно. Під час служби їздив у складі ансамблю із концертами по військових частинах. "Це були перші мої "музичні" університети", – згадує Іво. Також саме в армії він став лауреатом Конкурсу військової пісні.

Після армії співак повернувся у Чернівці. У 1979 р. почав виступати у складі вокально-інструментального ансамблю "Море" Севастопольського відділення Кримської обласної філармонії, куди його запросив виходець із Буковини український композитор, музикант Валерій Павлович Громцев. Саме у складі цього ВІА Іво Бобул уперше вийшов на сцену професійної естради. Також це був єдиний випадок, коли Іво зрадив собі – постриг довге волосся, яке тоді було своєрідною візитівкою і підтвердженням належності до "артистів" – на кшталт музикантів "Бітлз".

Одного разу Борис Шарварко (український режисер фестивалів і концертних програм) запросив ВІА "Море" виступати у палаці "Україна" на день святкування 8 Березня. Керівник ансамблю був здивований, що запросили співати Іво Бобула, а не його. У результаті особистісних непорозумінь, небажання виконувати невласливий йому репертуар і под. Іво був змушений повернутися у Чернівці.

Після повернення до Чернівців почалася робота Іво Васильовича у філармонії, активна участь у пісенних конкурсах, навчання у музичному училищі, позаяк професійної освіти у співака не було.

Водночас саме тоді вийшов указ Міністерства культури, який вимагав від артистів філармонії обов'язкової наявності відповідного диплому про музичну освіту. З першої спроби закінчити училище у співака не вийшло, оскільки через щільний графік виступів йому не завжди вдавалося вчасно складати заліки. Через три з половиною роки його виключили. Згодом Іво все-таки закінчив училище і вступив до Чернівецького університету на музично-педагогічний факультет.

У 1980 р. у Іво почалася робота у ВІА "Черемош" Чернівецької обласної філармонії. Свого часу солістками ансамблю були молодші сестри Софії Ротару – Ауріка і Лідія Ротару, керівником – композитор Леонід Затуловський. Спочатку Іво співав у бек-вокалі сестер Ротару.

У 1979 р. ансамбль став лауреатом першого Всеукраїнського фестивалю естрадної комсомольської пісні у Хмельницькому, неодноразовим лауреатом республіканських конкурсів ВІА, 3-го конкурсу артистів естради та конкурсу "Молоді голоси".

Кожен виступ ВІА "Черемош" був маленькою театралізованою виставою, яка була поставлена з добрим смаком та високою сценічною культурою виконання... [1]. Взагалі ансамбль можна вважати одним із знаковіших у музичній культурі України, оскільки він був естрадною подією не тільки регіонального рівня, а й всеукраїнського – творчу школу ансамблю пройшла низка майбутніх народних артистів України, серед яких власне і Іво Бобул.

1981 р. співака було переведено солістом ВІА "Жива вода" Чернівецької обласної філармонії. Там він замінив солістку Лілію Сандулесу. ВІА тоді працював під керівництвом Юрія Шаріфова – ветерана львівського біг-біту (екс- "Електрон").

У 1983 р. новий керівник філармонії – композитор Левко Дутківський – після розпаду ансамблю зацікавився голосистим солістом ансамблю Іво Бобулом. Він створює спеціально для співака свої пісні і працює над його репертуаром. На той час до складу ансамблю входили: Юрій Шаріфов – бас-гітара, клавішні, бек-вокал, Олександр Єкімов (Блюм) – електро- та акустична гітара, бек-вокал, Ігор Бахарев – клавішні, Сергій Применко – ударні інструменти, бек-вокал та Іво Бобул – вокал.

Л. Дутківський написав для Іво цикл пісень ("Зоряна ніч", "Якщо любиш, кохай", "Я побачив гори", "Мій край"), які досить оперативно видрукувала "Мелодія" на мінійоні. Так у 1983 р. вийшла перша мала платівка Іво "Пісні Л.Дутковського" у виконанні ансамблю "Жива вода" та Іво Бобула.

Через рік "Жива вода" записала свій перший і останній супер-хіт – пісню Ю. Шаріфова на слова О. Прокоф'єва "Бирюзовое колечко". У тому ж 1984 р. частина групи перебралася в Тернопільську філармонію, а частина – у Росію.

Однак цей період свого життя і творчості Іво Васильович вважає не дуже вдалим. Водночас співак підкреслює, що вдячний Л. Дутківському за чудові твори. "Він зробив для української культури багато. Я виконую його пісні, і каменя за душею на нього не тримаю" [6].

Початок своєї пісенною кар'єри Іво Бобул взагалі згадує з певною ностальгією і емоційними переживаннями, позаяк тоді було все: і вигнання з філармонії, і поневіряння, і участь у різних групах. Працювати доводилося майже кожен день, співак виконував сучасні радянські і зарубіжні пісні, відстежуючи популярні новинки. Особливою популярністю користувалися хіти зарубіжної естради, зачування яких потребувало непересічного музичного слуху і феноменальної пам'яті. Популярністю користувалися і народні пісні. Утім, кожен період своєї творчості маестро вважає періодом накопичення, радісного чи сумного, позитиву чи негативу, але накопичення – все це, на його думку, мусило бути у житті.

З 1984 р. Маестро перевівся в Тернопільську філармонію, в якій він був солістом та керівником ВІА "Віватон".

Група часто подорожувала з концертними турами, запланованими філармонією та УкрКонцертом, містами України, Білорусі та Молдови, а також майже недосяжними для того часу для пересічної радянської людини країнами, серед яких Румунія, Угорщина, Чехословаччина, Польща, Югославія. Незважаючи на широку гастрольну програму, у цей період життя у співака була лише регіональна популярність. Згодом на "Вернісажі" Іво знайомиться з Андрієм Демиденком та Іваном Карабицем. З'являється нова пісня "Україно". Співак починає співпрацювати з Олександром Морозовим, Олександром Злотником, Остапом Гавришем, Вадимом Крищенком та іншими відомими українськими митцями.

Ще до всеукраїнського визнання, у молоді роки, Іво Бобул брав участь у багатьох конкурсах та фестивалях.

1980 р. – конкурс "Молоді голоси" (Тернопіль).

1982 р. – конкурс у Криму (Ялта) на найкраще виконання пісень країн соціалістичної співдружності, в якому взяли участь 120 виконавців. На ньому співак отримав третю премію. Варто зазначити, що саме цей конкурс у свій час дав путівку у життя таким відомим співакам, як О. Серов, Л. Доліна, В. Леонтьєв та ін., які ставали його призерами. Тому не дивно, що цю перемогу Іво називає знаковою подією у житті, тому що від неї залежало, бути йому на сцені чи ні [2].

1983 р. – конкурс радянської пісні (Сочі), в якому взяли участь понад 100 виконавців. Іво Бобул здобув тоді третє місце.

У 1990 р. вийшла одна з найвідоміших пісень Іво Бобула "На Україну повернись" – авторства Остапа Гавриша і Степана Галябарди. До речі, Іво згадує, що автори пісні наполягали, щоб її виконав саме він. Власне після виходу цієї пісні Іво Бобул, як-то кажуть, "прокинувся" остаточно популярним не лише в Україні, а й в Канаді і США.

Після шаленого успіху пісні на виконавця звернув увагу московський композитор Олександр Морозов і запросив його до свого музичного центру, який на той час містився в Черкасах. Саме там було створено найвідоміші пісні "Старе джерело", "Рідна хата", "Голуба вода", "Місячне колесо", завдяки яким митець став найпопулярнішим серед виконавців на українській естрадній сцені. Також саме у Черкасах знято перший відеоальбом Іво Бобула "Душі криниця".

У 1991 р. Іво повернувся до Чернівців і з 1992 р. почав співпрацювати у парі з Лілією Сандулесу. Найвідоміші пісні дуету: "Берег любові", "А липи цвітуть", "Промінь мого серця". Дуєт багато на той час виступає за кордоном, де й виходить їхній перший компакт-диск "Берег любові".

Цей період творчості можна вважати окремою сторінку в житті і творчості Іво Васильовича.

У 1992 р. маестро і Лілія виступають "під дахом" київського театру "Етюд". Щоправда, співали вони з Лілією тоді частіше за кордоном, ніж в Україні. На два роки пара виїхала в Америку. Там вони виступали у ресторані "Северний" на Брайтоні на запрошення старого друга Слави Медяника, з яким колись разом працювали в "Живій воді". С. Медяник саме відкрив ресторан і потребував підтримки у розкрутці.

У США співак записав декілька пісень на студії в Манхеттені, в якій записувалася Мадонна. Була у нього там навіть пісня "Go, Brooklyn, go".

У 1995 р. Іво Бобулу присвоєно звання Заслуженого артиста України, а на початку 1998 р. – Народного артиста України. Це була знакова подія в житті співака.

У 2002 р. студія "6 секунд" випустила його компакт-диски: "Емігрантка", "Небеса твоїх очей", "Тополина любов".

У 2003 р. до 50-річчя співака лейбл Artur Records видав одразу три компакт-диски з творчим доробком Іво Бобула: "Емігрантка", "Тополина любов", "Небеса твоїх очей".

Співак пройшов довгий творчий шлях і у 2013 р. відзначав 40 років своєї творчої діяльності. Після цього в його творчому житті почався новий успішний етап: насичена гастрольна діяльність містами України та за її межами, щорічні сольні проекти на кращих майданчиках країни, співпраця з молодими виконавцями.

Не залишається Іво Васильович і осторонь громадської діяльності, відвідує зону АТО разом з групою, підтримуючи бойовий дух наших захисників.

Незважаючи на всі труднощі, які довелося подолати йому у своєму житті, Іво Бобул залишається оптимістом і людиною з почуттям гумору.

Висновки. Періодизацію творчості Іво Бобула з урахуванням основних моментів його творчого становлення та пошуку власного мистецького кредо коротко можна представити так.

1. Дитинство і юність (від народження до служби в лавах радянської армії). У цей період майбутній співак визначається зі своєю професією, формуються основні його творчі уподобання і переконання, які в подальшому стають базовими у пошуку власного пісенно-виконавського стилю на українській естраді.

2. Період 1970-1993 рр., який можна вважати початком творчої кар'єри і формування основних професійних якостей. До цього періоду віднесемо: творчість у складі музичного колективу ресторану "Чернівчанка" (м. Чернівці), Чернівецькій філармонії, ВІА "Море" (Кримська філармонія), ВІА "Черемош", ВІА "Жива вода", ВІА "Віватон", гастрольну діяльність у США.

3. Період з 1994–2012 рр. характеризується найбільш плідними досягненнями, пов'язаними з початком самостійної сольної кар'єри, становленням особистості співака як активного громадського діяча. Багатовекторність і пошук нових горизонтів розкривають інші грані творчого таланту виконавця, що проявляється у композиторській і пісенній творчості. Крім того, у цей період відбувається становлення Іво Бобула як педагога, що, зокрема, пов'язано з викладанням вокалу в Київській муніципальній академії естрадного і циркового мистецтва, участю у різноманітних проектах, конкурсах у складі журі тощо.

4. З 2013 р. починається новий етап творчості, пов'язаний з активною концертно-гастрольною діяльністю Україною та світом, розширенням творчих можливостей завдяки співпраці з молодими виконавцями.

Загалом дослідження творчості Іво Бобула є перспективним напрямом сучасних музикознавчих досліджень в українському мистецтвознавстві.

Література

1. Золотий фонд української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uaestrada.org/ansambli/cheremosh>.
2. Известный певец Иво Бобул побывал в гостях у редакции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit>.
3. Іво Бобул і небеса його пісень [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.hvilya.com/news/ivo_bobul_i_nebesa_jogo.
4. Іво Бобул переспіває Вакарчука [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gazeta.ua/articles/culture/_ivo-bobul-perespivaye.
5. Іво БОБУЛ. Музичні університети я пройшов в армії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://wz.lviv.ua/interview/123244>.
6. Іво Бобул: "Елтон Джон потис мені руку і сказав, що я найкращий співак України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ternopillive.com.ua/ivo-bobul-elton-dzhon-potis>.
7. Шарифов Ю. Чем талантливее человек, тем проще /3.02.2010 Газета "Високий замок" / Шарифов Ю. [Электронный ресурс]. – Режим доступу: www.sssrviapesni.info/public/sharpub1.doc.

References

1. Gold fund of the Ukrainian language. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/cheremosh> [in Ukrainian].
2. The famous singer Ivo Bobul visited the editorial office. URL: <http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit> [in Russia].
3. Ivo Bobul and the heavens of his songs. URL: http://www.hvilya.com/news/ivo_bobul_i_nebesa_jogo [in Ukrainian].
4. Ivo Bobul replies Vakarchuk URL: http://gazeta.ua/articles/culture/_ivo-bobul-perespivaye [in Ukrainian].
5. Ibo Bobul. I went to the musical universities in the army. URL: <http://wz.lviv.ua/interview/123244> [in Ukrainian].
6. Ivo Bobul: "Elton John potissy meni hand and saying that I'm naykraschy spivak Ukraine. URL: <http://ternopillive.com.ua/ivo-bobul-elton-dzhon-potis> [in Ukrainian].
7. Sharifov Yu. Than the more talented person, the easier /3.02.2010 The newspaper "The High Castle". URL: www.sssrviapesni.info/public/sharpub1.doc [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 007:316.772.2

Ларіна Ольга Іванівна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАКОНОМІРНОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ КВІНТЕСЕНЦІЇ ГЛЕМ-МЕТАЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ МУЗИЧНОГО ГУРТУ І ЙОГО ВІЗУАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ

Мета дослідження полягає у висвітленні ключових ознак стилю глем-метал і шляхів їх інтерпретації в художньому образі музичного гурту. **Методологія** дослідження включає методи порівняння, абстрагування, аналізу та синтезу, індукції, історичного та логічного підходів. **Наукова новизна** полягає у спробі систематизації знань про особливості стилю глем-метал і сформування шляхів їх відображення в супровідній продукції альбомного релізу. **Висновки.** Результати проведеного дослідження доводять, що окрім візуалізації альбомної концепції художній образ музичного альбому має ряд інших функцій, а саме асоціативну, символічну, рекламну та самоідентифікаційну. В процесі формування на нього відчутно впливає стиль, у якому розгортається творчість гурту. Безсумнівно, відображення кожного стилю в художньому образі має власні, унікальні особливості. Зокрема, глем-метал вирізняють такі риси як зневага до правил, нонконформізм, поети-зація фрагментів буденного життя й естетизація недосконалості.

Ключові слова: художній образ, музичний гурт, альбомний арт, глем-метал, стиль.

Ларина Ольга Іванівна, студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Закономерности отображения квинтэссенции глэм-метала в художественном образе музыкальной группы и его визуальных составляющих

Цель исследования заключается в раскрытии ключевых особенностей стиля глэм-метал и путей их интерпретации в художественном образе музыкальной группы. **Методология** исследования состоит из методов сравнения, абстрагирования, анализа и синтеза, индукции, исторического и логического подходов. **Научная новизна** заключается в попытке систематизации знаний о чертах стиля глэм-метал и сформирования путей их отображения в сопровождающей продукции альбомного релиза. **Выводы.** Результаты проведенного исследования доказывают, что помимо визуализации альбомной концепции художественный образ музыкального альбома имеет ряд других функций, в особенности ассоциативную, символическую, рекламную и самоидентификационную. В процессе формирования на него ощутимо влияет стиль, в котором разворачивается творчество группы. Отображение каждого стиля, несомненно, имеет собственные, уникальные особенности. В частности, глэм-метал отличается такими чертами как пренебрежение к правилам, нонконформизм, поэтизация фрагментов будничной жизни и эстетизация несовершенства.

Ключевые слова: художественный образ, музыкальная группа, альбомный арт, глэм-метал, стиль.

Larina Olha, student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Regularities of glam metal essence reflection in the music bands' art vision and its constituents

Purpose of the article involves elucidation of key features of the glam metal style and ways of their interpretation in art vision of the music band. **Methodology** includes methods of comparison, abstraction, analysis and synthesis, induction, historical and logical approaches. **Scientific novelty** lies in trying to systemize information about glam metal style features and to form ways of their reflection in accompanying products of the album release. **Conclusion.** Research results prove that except for album conception visualizing art vision of the music album has a chain of other functions, namely associative, symbolic, advertising and self-identification. During its formation it's been influenced on by the style, which band is working in. No doubt the reflection of every style in the art vision has own unique features. Particularly glam metal distinguishes by such peculiarities as contempt to rules, nonconformity, poetization of everyday life fragments and anesthetization of imperfection.

Key words: art vision, music band, album art, glam metal, style.

References

1. Gold fund of the Ukrainian language. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/cheremosh> [in Ukrainian].
2. The famous singer Ivo Bobul visited the editorial office. URL: <http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-Ivo-Bobul-posetit> [in Russia].
3. Ivo Bobul and the heavens of his songs. URL: http://www.hvilya.com/news/ivo_bobul_i_nebesa_jogo [in Ukrainian].
4. Ivo Bobul replies Vakarchuk URL: http://gazeta.ua/articles/culture/_ivo-bobul-perespivaye [in Ukrainian].
5. Ibo Bobul. I went to the musical universities in the army. URL: <http://wz.lviv.ua/interview/123244> [in Ukrainian].
6. Ivo Bobul: "Elton John potissy meni hand and saying that I'm naykraschy spivak Ukraine. URL: <http://ternopillive.com.ua/ivo-bobul-elton-dzhon-potis> [in Ukrainian].
7. Sharifov Yu. Than the more talented person, the easier /3.02.2010 The newspaper "The High Castle". URL: www.sssrviapesni.info/public/sharpub1.doc [in Russia].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2018 р.

УДК 007:316.772.2

Ларіна Ольга Іванівна
студентка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАКОНОМІРНОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ КВІНТЕСЕНЦІЇ ГЛЕМ-МЕТАЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ МУЗИЧНОГО ГУРТУ І ЙОГО ВІЗУАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ

Мета дослідження полягає у висвітленні ключових ознак стилю глем-метал і шляхів їх інтерпретації в художньому образі музичного гурту. **Методологія** дослідження включає методи порівняння, абстрагування, аналізу та синтезу, індукції, історичного та логічного підходів. **Наукова новизна** полягає у спробі систематизації знань про особливості стилю глем-метал і сформування шляхів їх відображення в супровідній продукції альбомного релізу. **Висновки.** Результати проведеного дослідження доводять, що окрім візуалізації альбомної концепції художній образ музичного альбому має ряд інших функцій, а саме асоціативну, символічну, рекламну та самоідентифікаційну. В процесі формування на нього відчутно впливає стиль, у якому розгортається творчість гурту. Безсумнівно, відображення кожного стилю в художньому образі має власні, унікальні особливості. Зокрема, глем-метал вирізняють такі риси як зневага до правил, нонконформізм, поети-зація фрагментів буденного життя й естетизація недосконалості.

Ключові слова: художній образ, музичний гурт, альбомний арт, глем-метал, стиль.

Ларина Ольга Іванівна, студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Закономерности отображения квинтэссенции глэм-метала в художественном образе музыкальной группы и его визуальных составляющих

Цель исследования заключается в раскрытии ключевых особенностей стиля глэм-метал и путей их интерпретации в художественном образе музыкальной группы. **Методология** исследования состоит из методов сравнения, абстрагирования, анализа и синтеза, индукции, исторического и логического подходов. **Научная новизна** заключается в попытке систематизации знаний о чертах стиля глэм-метал и сформирования путей их отображения в сопровождающей продукции альбомного релиза. **Выводы.** Результаты проведенного исследования доказывают, что помимо визуализации альбомной концепции художественный образ музыкального альбома имеет ряд других функций, в особенности ассоциативную, символическую, рекламную и самоидентификационную. В процессе формирования на него ощутимо влияет стиль, в котором разворачивается творчество группы. Отображение каждого стиля, несомненно, имеет собственные, уникальные особенности. В частности, глэм-метал отличается такими чертами как пренебрежение к правилам, нонконформизм, поэтизация фрагментов будничной жизни и эстетизация несовершенства.

Ключевые слова: художественный образ, музыкальная группа, альбомный арт, глэм-метал, стиль.

Larina Olha, student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Regularities of glam metal essence reflection in the music bands' art vision and its constituents

Purpose of the article involves elucidation of key features of the glam metal style and ways of their interpretation in art vision of the music band. **Methodology** includes methods of comparison, abstraction, analysis and synthesis, induction, historical and logical approaches. **Scientific novelty** lies in trying to systemize information about glam metal style features and to form ways of their reflection in accompanying products of the album release. **Conclusion.** Research results prove that except for album conception visualizing art vision of the music album has a chain of other functions, namely associative, symbolic, advertising and self-identification. During its formation it's been influenced on by the style, which band is working in. No doubt the reflection of every style in the art vision has own unique features. Particularly glam metal distinguishes by such peculiarities as contempt to rules, nonconformity, poetization of everyday life fragments and anesthetization of imperfection.

Key words: art vision, music band, album art, glam metal, style.

Актуальність теми дослідження. Музична індустрія сьогодення рясніє різноманітними жанрами. Найбільш популярні з яких завоюють численні маси населення, в той час як представники менш традиційних напрямків мають вельми обмежений доступ до широкої аудиторії. До числа подібних непересічних музичних стилів належить глем-метал. Безперечно, у світі існують осередки даного стилю – особливої уваги заслуговують такі держави як Швеція, Фінляндія та Сполучені Штати. Однак на території ряду країн, менталітет яких характеризується сильнішим ухилом на консерватизм, глем-метал гурти не мають належних умов для розвитку.

Діячі зазначеного стилю, специфічного й не надто розповсюдженого, вкрай гостро відчують необхідність розробки яскравого образу та вираженого художнього оформлення власних альбомів. Надто це стосується щойно створених глем-метал гуртів, які знаходяться на стадії запису дебютного диску і потребують змістовного художнього образу, що якомога повніше відображатиме концепцію альбому та допоможе їм звернути на себе увагу серед безмежного розмаїття сучасних виконавців.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Існує значна кількість матеріалів, у яких розкриваються теоретичні аспекти художнього образу: М. Бірюков розглянув образ у контексті мистецтва рисунку та критичного сприйняття творів, що до нього належать; А. Ткаченко, Ю. Максименко, Д. Синенький та О. Щербань охарактеризували символічне значення художнього образу; Л. Овдієнко здійснила соціально-психологічний аналіз даного поняття.

Поглиблених досліджень на тему особливостей глем-металу, як, власне, і будь-якого іншого музичного стилю та шляхів його впливу на художній образ альбому практично немає – за винятком декількох поодиноких публікацій.

Окремої уваги варті історичні праці. Наприклад, вектор досліджень Н. Стілмана охопив історію виникнення та розвитку глем-металу, в той час як С. Нейл, М. Уолл, М. Вайс і Г. Бушелл описали життєвий і творчий шлях окремих гуртів, що працювали у даному стилі.

Мета дослідження полягає у висвітленні ключових ознак стилю глем-метал і шляхів їх інтерпретації в художньому образі музичного гурту.

Виклад основного матеріалу. Існує ряд визначальних рис, які характеризують музичний гурт і відрізняють його від решти. До їх числа належать, наприклад, ступінь "важкості" музики, неповторний вокал, який неможливо ні з чим сплутати, сильніша наближеність до одного стилю і слабша – до іншого. Проте однією з основоположних ознак виступає образ, адже він уособлює те, яким гурт постає в уяві при згадці про нього, та лягає в основу асоціацій, викликаних його назвою.

Зважаючи на ключове значення даного поняття у творчому розвитку гурту, для подальшого дослідження в цій області необхідно відшукати найбільш точне його тлумачення.

Відповідно до словника мистецьких термінів, "художній образ – форма відображення дійсності, яка виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає в творчому процесі та втілюється в матеріальній формі" [6, 18].

М. Бірюков розглядає поняття образу під кількома кутами, і в результаті виводить узагальнене, всеохоплююче визначення образу в цілому та більш вузьке розуміння власне образу художнього. Згідно з автором, "образ – це конкретна зовнішність цілісного предмету або явища, яке виникає в свідомості людини в результаті наочно-практичної, сенсорно-перцептивної, розумової діяльності, що є цілісним відображенням дійсності. Художній образ – це віддзеркалення об'єктивного світу засобами мистецтва, що за своєю природою володіє емоційно-естетичними, асоціативними і цілісними якостями" [1, 97]. При перенесенні окресленого вище двоїстого поняття образу на особистість виконавця утворюється чітке розмежування плодів його творчості. З одного боку знаходяться чисто поверхневі, показні атрибути на кшталт зовнішнього вигляду, сценічної подобі, манер і поведінки у спілкуванні з представниками мас-медіа; у випадку необґрунтованих пріоритетів згадані атрибути, власне, і фігурують у пам'яті слухачів замість самого виконавця. З іншого боку барикад стоять елементи, що відображають будь-які переливи і трансформації у творчості гурту, переважно змінюючись із початком туру або виходом концептуального альбому; до їх числа належать обкладинки музичних альбомів, супровідна поліграфічна продукція, сценічні ефекти та декорації.

А. Ткаченко розглядає іншу грань поняття художнього образу, трактуючи його наступним чином: форма мислення у мистецтві, спосіб пізнання реальності і в той самий час – її оцінка, що виражає ставлення митця до світу. Автор мислить асоціативно, внаслідок чого образ формується як парадокс, несхожість, символ. Художній образ зливає воедино об'єктивне та суб'єктивне, зовнішнє і внутрішнє, матеріальне й духовне. Художній образ є не лише відображенням реальності, а також її перетворенням: зберігаючи єдність об'єкта і суб'єкта, він не може бути звичайною копією своєї життєвої моделі. Художній образ постає водночас і певним значенням, і знаком, що несе це значення. Характеристики художнього образу варто доповнити й такими рисами як умовність, багатозначність і недовомовленість [10, 4].

Символічному значенню художнього образу також відведено місце у статті Ю. Максименка та Д. Синенького, де висловлюється думка про те, що він є певним естетичним узагальненням. За окремо взятим зображенням ховається велике розмаїття предметів, ідей і відчуттів. Поза тим, елементи витвору мистецтва несуть у собі подвійне чи потрійне послання, що складно помітити з першого погляду. Перераховані фактори спричиняють появу символічної функції художнього образу незалежно від первинної цілі митця [3, 184].

Механізм символізації окреслює у своїй праці О. Щербань. Цитуючи автора, завдяки даному механізму будь-який сам собою нехудожній знак здатен стати носієм багатозначного послання, та в жодному разі не можна пов'язувати виникнення художнього змісту з комбінуванням примітивних виражальних засобів, адже виникає він лише в тому випадку, якщо останні використовуються в якості матеріалу для втілення художньої ідеї [11, 66].

Крім того, художній образ виступає особливим віддзеркаленням реальності, де знаходять прояв різноманітні соціальні, культурні, релігійні та моральні аспекти, у зв'язку з чим підсумкове значення художнього образу формується не лише безпосереднім автором твору; певною мірою його співтворцями стають люди, що сприймають даний образ крізь призму власного світогляду.

Вищезазначене дає змогу дійти наступного висновку: художній образ постає неповторним відображенням дійсності, що на різних етапах формування проходить крізь фільтри авторського бачення і вбирає в себе особливості певного стилю, епохи та суспільства, внаслідок чого доволі часто набуває прихованого змісту і насичується символічними посланнями.

Варто зазначити, що образ гурту загалом та концепція музичного альбому зокрема знаходять прояв, перш за все, в оформленні альбомних обкладинок. Поліграфічна продукція, що супроводжує заходи, в яких задіяний гурт – концерти, фестивалі, конференції, фан-зустрічі – доволі часто залежить від оформлення останніх творів гурту. Проте обкладинка формується саме за рахунок художнього образу музичного альбому – образу, який може відобразити концепцію альбому, історію, приховану за кожною композицією, повороти і злами в житті колективу, його незмінний стиль та жанр, у якому він працює.

Очевидно, що творчість гуртів, які належать до різних стилів, відповідно породжує відмінні за багатьма характеристиками художні образи для оформлення власних робіт. У тому числі глем-метал – музичний стиль, який походить з Лос-Анджелеса 80-х рр. і закарбувався в пам'яті людства своїм потягом до нестримності, строкатості й андрогінності. Даний стиль має низку визначальних рис, які, особливим чином поєднуючись із певними графічними техніками та художніми засобами, утворюють лише йому властиві образи. Визначальні риси даного стилю та способи їх відображення перераховуються нижче:

1) Неповага до правил.

Представники глем-металу повсякчас виражають незгоду з будь-якими суспільними нормами та моральними настановами, що виникають на їх творчому шляху. Кожна категорична відмова дотримуватись чітко окреслених обмежень супроводжується впертою боротьбою та саркастичними вибірками, що балансують між дівачеством та принциповістю.

Спосіб відображення в художньому образі:

Відкрите висміювання заданих вищими інстанціями правил за допомогою коментарів і двозначних зображень, розміщених на альбомній обкладинці.

Приклад:

Альбом "Use Your Illusion I" 1991 р. гурту Guns'N'Roses. В цю пору активізував свою діяльність Parents Music Resource Center (PMRC) – громадська організація, однією з цілей якої було попередження найменшого натяку на непристойність у музичному контенті. Центр висунув пропозицію маркувати платівки спеціальними застереженнями про наявність у текстах небажаного, на його думку, змісту, у відповідь на що згаданий вище гурт розмістив на своєму альбомі наступний напис: "В даному альбомі використано лексику, яка може здатися непідготованим слухачам ненормативною. Нехай ідуть до біса (оригінальний вираз вилучено й замінено) та придбають щось із розряду ню-ейдж".

2) Боротьба проти загальноувизнаного.

Початок творчості глем-метал гурту 80-х рр. відзначався незмінними перешкодами на шляху до визнання. Однією з ключових причин була яскрава, непересічна зовнішність, що своїм існуванням розривала шаблони про те, який повинні мати вигляд особи визначеної статі. Через цю особливість значна кількість молодих гуртів була приречена на неприйняття аудиторією одразу після поверхового ознайомлення; крім того, музиканти глем-металу з ідентичних причин не відчували особливої прихильності з боку учасників інших гуртів, діяльність яких розгорталась у більш класичних жанрах.

В результаті подібного ставлення, що відчували на собі як гурти ХХ ст., так і колективи нової хвилі глему, даний стиль ввібрав у себе вічну нескореність і відтінок андерграунду.

Спосіб відображення в художньому образі:

Звернення до табуйованих тем, а також використання сюжетів, образів і символів, неприйнятних у консервативному суспільстві, надто міцно скутому традиційними цінностями.

Приклад:

Сингл "Shout at the Devil" 1983 р. гурту Mötley Crüe. На зорі творчого шляху колективу спершу лейбл звукозапису, а пізніше й музичні критики були налаштовані до нього вкрай негативно. Значною мірою подібне ставлення виникало через неоднозначне враження від образу гурту, сценічний антураж якого під час найперших виступів складали вкрите червоними плямами потьмяніле полотнище, канделябри, черепи, лялькові голови, що увінчували барабанні палички, та підвішені на ланцюгах манекени [7, 20]. Незважаючи на те, що перераховані вище деталі використовувались виключно з метою розпалення публіки на концертах, деякі релігійні та громадські угруповання систематично звинувачували гурт у підбуренні прихильників до поклоніння демонічним силам. Стомленість учасників від подібних упереджень вилася в оформлення синглу "Shout at the Devil", обкладинка якого представлена пентаграмою на чорному тлі – зображенням, що традиційно сприймається як символ зла, хоча насправді є знаком захисту від нього.

3) Поетизація фрагментів буденності.

Музиканти глем-металу надзвичайно вимогливі до власного зовнішнього вигляду; вигадливе концертне вбрання вони доволі часто використовують в якості повсякденного одягу, тож інколи їх сконцентрованість на образі межує з фанатичністю. З огляду на це, глем-металісти будь-якими способами уникають простоти і прозаїчності в предметному оточенні, перетворюючи звичайні речі на дещо ускладнене, багатошарове, гіпертрофовано оздоблене.

Спосіб відображення в художньому образі:

Змалювання певного елемента щоденного життя – предмета, персонажа чи явища – та цілеспрямоване підкреслення його естетичних сторін із відчутною гіперболізацією.

Приклад №1:

Альбом "Too Fast for Love" 1981 р. гурту Mötley Crüe. Титульне зображення є своєрідним наслідуванням обкладинки альбому "Sticky Fingers" 1971 р. гурту The Rolling Stones – імовірно, на знак поваги. Оригінал містить різке реалістичну чорно-білу світліну, що фрагментарно фіксує постать чоловіка, вбраного у джинси зі шкіряним паском. Персонаж світліни з обкладинки "Too Fast for Love", своєю чергою, має достатньо вибагливе вбрання, більш відповідне до обраного стилю – чорна шкіра, всяяна заклепками, шипами, шнурівками та безліччю декоративних пасків, а також розсипи браслетів та перснів. У результаті реалістичність прототипу змінюється прагненням до краси у збиток функціональності.

Приклад №2:

Альбом "Girls, Girls, Girls" 1987 р. гурту Mötley Crüe. Світлина обкладинки зображує учасників гурту, позаду яких майоріє вхід до нічного клубу. Змальована ситуація є доволі типовою, але фотографія має відчутно приглушені відтінки фону, настільки стримані, що межують із ахроматичністю, і в той же час підкреслено насичені кольором деталі, особливо близькі обраному стилю – в даному випадку звертає на себе увагу яскраво-блакитне світло, що летить з вхідних дверей і вабить відвідувачів досередини.

4) Естетизація недосконалості.

Глем-метал гурти у своїй творчості доволі часто звертаються до теми вороже налаштованого світу; в опіваних ними історіях фігурують відірвані від оточення та пошарпані життям ліричні герої. Крім того, даний стиль характеризується відчутним потягом до глевкого, невідшліфованого звучання.

Спосіб відображення в художньому образі:

Заперечення найменшого натяку на бездоганність шляхом насичення малюнку різноманітними пошкодженнями на зразок тріщин, облупленої штукатурки, змазаної фарби, подряпин, плям, зім'ятого та рваного паперу.

Приклад:

Альбом "Dr. Feelgood" 1989 р. гурту Mötley Crüe. Обкладинка змальовує видозмінену версію кадуцею на тлі викладеної білою плиткою лікарняної стіни [9]. В ідеалі поверхні в інтер'єрах подібних будівель мають бути бездоганно чистими та гладенькими, однак плити на обкладинці поорані тріщинами, а шви між ними вкриває бруд.

Висновки. Художній образ, який виступає неповторним відображенням концепції музичної композиції чи збірки, є надзвичайно важливою складовою творчості гурту. Це пояснюється рядом функцій, що він виконує, а саме:

- Концептуальна;
- Самоідентифікаційна;
- Асоціативна;
- Символічна;

- Рекламна.

Обґрунтований художній образ альбому, перш за все, є вичерпним, збалансованим доповненням його музичного змісту, з яким він утворює гармонійне поєднання. Однак у процесі формування на нього здійснює вплив низка факторів, серед яких чільне місце посідає стиль, у якому розгортається творчість гурту. Безсумнівно, відображення кожного стилю в художньому образі має власні, унікальні особливості. Зокрема, глем-метал вирізняють такі риси як зневага до правил, нонконформізм, поезитизація фрагментів буденного життя й естетизація недосконалості, що виливаються в художній образ альбому за допомогою відвертого висміювання заданих обмежень, використання заборонених сюжетів, образів і символів, гіперболічного акцентування привабливих сторін у зображуваних речах і застосування ефектів різноманітних пошкоджень відповідно.

Література

1. Бірюков Ю. М. Графічний художній образ як процес пізнання навколишньої дійсності. Мистецтвознавство. Архітектура. Харків: Вісник ХДАДМ, 2011. № 5. С. 95-97.
2. Chapman C. Common design styles used in album artwork. Web Design Blog, 2011. URL: <https://www.webdesignerdepot.com/2011/02/common-design-styles-used-in-album-artwork/>.
3. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. Одеса: ПНПУ ім. Ушинського, 2009. № 4. С. 181-185.
4. Stillman N. Cry Tough: Glam Metal on the Sunset Strip. East of Borneo, 2011. URL: <https://eastofborneo.org/articles/cry-tough-glam-metal-on-the-sunset-strip/>.
5. Овдієнко Л. Н. Трансцензус художнього образу: Соціально-психологічний контекст. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. К.: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2014. №10. С. 209-218.
6. Сотська Г. І., Шмельова Т. В. Словник мистецьких термінів. Херсон: Стар, 2016. 72 с.
7. S. Neil, N. Sixx, T. Lee, V. Neil, M. Mars. The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band. New York: HarperCollins, 2001. 431 p.
8. The new wave of Swedish sleaze. The Rockpit, 2010. URL: <http://www.therockpit.net/Articles/SWEDISHSLEAZE1.php>.
9. The story behind Mötley Crüe's Dr. Feelgood album artwork. Louder, 2016. URL: <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-motley-crue-s-dr-feelgood-album-artwork>.
10. Ткаченко А. В. Художній образ як ключове поняття в естетичному вихованні. Наука і освіта. Одеса: ПНПУ ім. Ушинського, 2016. №12. С. 63-67.
11. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. Філософія. Психологія. Педагогіка. К.: Вісник НТУУ КПІ, 2010. №2. С. 65-68.

References

1. Biryukov U. M. Graphic art vision as a process of cognition of the surrounding reality. Art history. Architecture. Kharkiv: KSADA journal, 2011. № 5. P. 95-97 [In Ukrainian].
2. Chapman C. Common design styles used in album artwork. Web Design Blog, 2011. URL: <https://www.webdesignerdepot.com/2011/02/common-design-styles-used-in-album-artwork/>.
3. Maksymenko U., Synenkyi D. Theoretical foundations of the cognition of art vision. Psychology and society. Odessa: Ushynskoho SNPU, 2009. № 4. P. 181-185 [In Ukrainian].
4. Stillman N. Cry Tough: Glam Metal on the Sunset Strip. East of Borneo, 2011. URL: <https://eastofborneo.org/articles/cry-tough-glam-metal-on-the-sunset-strip/>.
5. Ovdienko L. N. Art vision transcension: Socio-psychological context. Actual problems of research, restoration and preservation of cultural heritage. K.: Institute of modern art problems Ukraine NAA, 2014. №10. P. 209-218 [In Ukrainian].
6. Sotska H. I., Shmelova T. V. Dictionary of art appellations. Kherson: Star, 2016. 72 p [In Ukrainian].
7. S. Neil, N. Sixx, T. Lee, V. Neil, M. Mars. The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band. New York: HarperCollins, 2001. 431 p [In English].
8. The new wave of Swedish sleaze. The Rockpit, 2010. URL: <http://www.therockpit.net/Articles/SWEDISHSLEAZE1.php>.
9. The story behind Mötley Crüe's Dr. Feelgood album artwork. Louder, 2016. URL: <https://www.loudersound.com/features/the-story-behind-motley-crue-s-dr-feelgood-album-artwork>.
10. Tkachenko A. V. Art vision as the main concept in the aesthetic education. Science and education. Odessa: Ushynskoho SNPU, 2016. №12. P. 63-67 [In Ukrainian].
11. Shcherban O. O. Symbolic function of the art vision. Philosophy. Psychology. Pedagogics. K.: NTUU KPI journal, 2010. №2. P. 65-68 [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2018 р.

СЛЕНГ У СУБКУЛЬТУРІ ФУТБОЛЬНИХ ФАНАТІВ

Мета роботи – дослідити функціонування особливої мови у субкультурі футбольних фанатів як важливої складової мовної ідентифікації, виявити та проаналізувати відбиття у лексичній системі сленгу особливостей світогляду. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, статистичного, функціонального методів. **Наукова новизна** дослідження узагальнює відомості про лінгвокультурну специфіку сленгу футбольних фанатів, аналізує формування особливої картини світу через їх комунікативну діяльність. **Висновки.** Мовлення субкультури футбольних фанатів включає в лексичний арсенал багато специфічних слів, виконуючи функцію ідентифікації, відбиваючи колективні цінності, вплив політичних подій на комунікацію футбольних уболівальників.

Ключові слова: субкультура футбольних фанатів, сленг, жаргон, соціолект, мовна ідентичність.

Люховский Андрей Миронович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств
Сленг в субкультуре футбольных фанатов

Цель работы. Исследовать функционирование особенности языка в субкультуре футбольных фанатов как важной составной языковой идентификации, выявить и проанализировать особенности их мировоззрения, которые отображены в лексической системе сленга. **Методология** исследования состоит в применении компаративного, статистического, функционального методов. **Научная новизна** исследования обобщает информацию о лингвокультурной специфике сленга футбольных фанатов, анализирует формирование особенной картины мира через их коммуникативную деятельность. **Выводы.** Речь субкультуры футбольных фанатов включает в лексический арсенал много специфических слов, выполняя функцию идентификации, отображая коллективные ценности, влияние политических событий на коммуникацию футбольных болельщиков.

Ключевые слова: субкультура футбольных фанатов, сленг, жаргон, социолект, языковая идентичность.

Liukhovskiy Andrii, post-graduate student of the Kyiv National University of Culture and Art
Slang in the subculture of football fans

The purpose of the article. To investigate the functioning of a special language in the subculture of football fans as an important component of the linguistic identification of football fans, to identify and analyze reflections in the lexical slang system of peculiarities of the worldview. The **methodology** of the study is to apply comparative, statistical, functional methods. The **scientific novelty** of the study summarizes the information about the linguistic and cultural specifics of the slang of football fans, analyzes the formation of a special picture of the world through their communicative activities. **Conclusions.** The speech of the subculture of football fans includes a lot of specific words in the lexical arsenal, performing the identification function, reflecting the collective values, the influence of political events on the communication of football fans.

Key words: subculture of football fans, slang, jargon, sociocot, linguistic identity.

Актуальність теми дослідження. Функціонування субкультури футбольних фанатів, так само, як і їх особлива мова, на сьогодні не є достатньо дослідженим явищем. Останнім часом більшу увагу дослідники почали приділяти специфіці мовлення молодіжних субкультур, однією з яких є найпоширеніша субкультура футбольних фанатів. Щодо означення цього явища найчастіше вживається термін "сленг", хоча іноді можна зустріти також "жаргон", а лінгвісти схильні називати особливе мовлення футбольних уболівальників "соціолект", тобто соціальний діалект. Соціолект є вагомою ідентифікаційною складовою, формуючи почуття групової солідарності. При цьому соціолінгвісти вважають, що саме лексичний рівень є основним диференційним чинником мовлення субкультурної групи.

Метою дослідження є вивчення функціонування особливої мови у субкультурі футбольних фанатів як важливої складової мовної ідентифікації футбольних фанатів; виявлення та аналіз відображуваних у лексичній системі сленгу футбольних фанатів особливостей їх світогляду, функції виділення і відокремлення себе від суспільства за рахунок використання характерних мовних одиниць.

Наукова новизна. Принагідно питання соціолекту футбольних фанатів розглянуто у розвідках Світлани Мартос [5], Людмили Кудрявцевої та Ірини Приходько [3]. Проте предметом окремого дослідження соціолект футбольних фанатів виступає у численних наукових розвідках дослідниці Ірини Процик, яка усебічно розглядає цей культурний та лінгвістичний феномен [7; 8; 9; 10]. Пропонована розвідка є узагальненим поглядом на лінгвокультурну специфіку сленгу футбольних фанатів, формування особливої картини світу через їх комунікативну діяльність.

Виклад основного матеріалу. Українські молодіжні субкультури іноді вважають копією західного протесту та зразків масової культури, що звичайно мали суттєвий вплив на їх формування, проте ці культурні явища мають і пострадянську традицію. "У випадку молодіжних субкультур України йдеться про поєднання західних впливів, інноваційних елементів, національної традиції та рудиментів постсоюзного культурного середовища" [4]. Частково соціолект фанатів має спільні риси з молодіжним сленгом, проте у його лексичному арсеналі залишається багато слів, які використовуються лише у межах групи футбольних фанатів. Фанатський сленг називають "мовою вулиці", жаргонною мовою спілкування. Термін "сленг" почав вживатися у 70-х роках ХХ століття щодо мови хіпі як "системний сленг", бо самі вони називали себе системою. Саме тоді фіксують початки фанруху в Радянському Союзі, спровоковані переведенням популярної футбольної команди "Спартак" до нижчої ліги, чим уболівальники були дуже обурені.

Мова є важливим компонентом ідентичності футбольних уболівальників, атрибутом належності до групи та формою групової свідомості, відображення групових цінностей та групової солідарності [9]. Дослідниця Світлана Мартос відзначає, що сленговими словами називаються колективні практики та усе, що з ними пов'язане [5]. Зокрема, для прикладу вона наводить сленгові назви у спілкуванні футбольного фанатського угруповання Херсону "ULTRAS KNERSON" 1991 року, що підтримувало команду "Кристал" (головний тренер – Сергій Шевченко). Так, "тема" – це фанатська пісня, "кричалка", жести на підтримку команди; "роза" – шалик улюбленої команди; "пульсер" – смугастий в'язаний світер; "цвіт" – шарфи, шапки та інша атрибутика команди. Прізвиськами, а не іменами називають також організаторів цього фанатського угруповання – Глобус і Борода. Підрозділ дівчат-фанаток – це "Амазонки".

Дослідниця О. Толстова [12], послугуючись терміном "футбольний жаргон", наголошує на його неоднорідності та виділяє дві основні групи, відмінні за сферою використання, функціями, лексичним складом та референтами лексем:

1) професійний – його використовують тренери та футболісти у професійній діяльності для спрощеного спілкування та порозуміння. Лексика є функціонально забарвленою, сфера вживання обмежена, адже вона стосується гри, процесу тренування, професійних якостей гравців, виконує переважно номінативну функцію;

2) жаргон футболістів фанатів, що належить до соціальних жаргонів. Лексика є пейоративною, тобто стилістично зниженою, жартівливою або навіть вульгарною, має емоційно-експресивну конотацію.

О. Толстова, досліджуючи іспанський футбольний жаргон, аналізує окремі тематичні жаргонні групи. Так, найбільше значення має номінування: переважно термінологічний апарат щодо фанатських практик; коментування процесу футбольного матчу, позначене впливом ЗМІ; назви фанатських рухів, що мають ідентифікаційну функцію; ономастикон команд та футболістів. Найпопулярніші гравці мають кілька прізвиськ, які відбивають ставлення до них. Частіше їх конотація негативна, аніж позитивна (вона спостерігається щодо футболістів минулого).

Кожен український футбольний клуб має неофіційну назву, що або склалася історично, або за принципом співзвучності з офіційною назвою. Наприклад, "волиняки" ("Волинь", Луцьк), "колгосп" ("Ворскла", Полтава), оскільки за радянських часів команда була колгоспною, "хохли" ("Динамо", Київ), іронічне, з протяжною вимовою "зорюшка" ("Зоря", Луганськ), "бендери" ("Карпати", Львів), "криві" ("Кривбас", Кривий Ріг), "бомжі" ("Металург", Запоріжжя), які отримали таку назву після того, як кілька сезонів тренувалися на чужому стадіоні через реконструкцію власного; "пивбар" ("Оболонь", Київ), що виникло через аналогічну назву заводу.

З погляду походження футбольний сленг загалом характеризується значною мірою калькуванням та перекладом іншомовних слів, переважно з англійської мови, оскільки Англія є батьківщиною футболу і саме там було створено першу футбольну асоціацію та розроблено перші офіційні правила гри. Численні запозичення з англійської пояснюють також модою та міжнародними масштабами фанатського футбольного руху [9]. Наприклад, "гложер" (з англ. glory hunter) – уболівальник, який почав підтримувати клуб через його популярність; "кежлс" (з англ. casuals) – уболівальники, які носять непримітний одяг італійського або англійського спортивних брендів; "траблмейкери" (з англ. trouble maker) – фанати, що є хуліганськими на стадіоні; "стаф" (з англ. stuff) – речові атрибути для уболівальників; "трабл" (з англ. trouble) – сутички з фанатами-супротивниками, участь у яких часто бере міліція, та ін.

Фіксують також запозичення терміносфери різних видів мистецтва та різних галузей [10]:

- технічної: брендспойт, вогнегасник, мегафон, петарда, піротехніка;
- військової: димова граната, фаєр;

- музики: барабан (драм), дудка, репертуар, спів;
- архітектури: вишка, тераса;
- фізики: звук, модуль, хвиля.

Ще одним популярним способом словотвору сленгової лексики футбольних фанатів є метафоризація, що є перенесенням однієї ознаки предмета на інший. Наприклад, "гірчичник" – це жовта картка, яку арбітр показує за порушення правил.

І. Процик другою величезною лексичною групою у соціолекті футбольних фанатів виділяє питомо українські та запозичені слова, які змінили (часто з незрозумілою мотивацією) свою семантику [10]. Наприклад, "горіти" – програвати, "грядка" – одяг фанатів у секторі, "злив" – програш команди за домовленістю.

Виділяють ультрас-афоризми, які лаконічні та водночас вичерпні, вони легко запам'ятовуються. Первинно всі афоризми були авторськими, іноді це вислови футболістів та тренерів, однак у процесі поширення вони набули анонімності, ставши загальним надбанням субкультури. Наприклад, не всі знають, що автором вислову "Гра забувається – результат залишається" є відомий тренер Валерій Лобановський. За результатами аналізу інтернет-ресурсів та спільнот у соцмережах [1] називають такі основні тематичні групи афоризмів: про футбол як гру ("Футбол – це єдина гра, у якій 90 хвилин не відомо, що відбудеться"); про виїзди ("Виїзди заглушують печаль"); про відданість футбольному клубу ("Поки моє серце б'ється, воно б'ється тільки за один клуб"); про футбольних арбітрів, що є найзапеклішими ворогами фанатів, ("Футбольний матч – це поєдинок свистка судді зі свистом трибун"); а також про бійки ("махачі"), тренерів, фанатів, стадіон, коментаторів та ін. Переважно афоризми мають прозову форму, проте трапляються і віршовані ("Хорошого арбітра не купиш за півлітра").

Важливим компонентом мовної ідентичності футбольних фанів є футбольні примовки ("заряди"), що відображають реакцію на суспільно-політичні події. Вони характеризуються лаконічністю будови, частим уживанням дієслів, особових займенників та вигуків, окличними реченнями. Традиційно вони вимовляються із пришвидшенням темпу та супроводжуються оплесками. Серед найпоширеніших фіксують такі: "Ди-на-мо!", "Динамо супер, Динамо клас, Динамо порве всіх ураз!", "У-кра-ї-на!" та ін. [13]. Деякі дослідники вбачають у повторенні голосних (наприклад, О-У-О, Україно, давай! // О-У-О, Україно, вперед!) сугестивний вплив, введення у своєрідний транс незрозумілими ритмічно повторюваними словами, які мають ритуально-міфологічне підґрунтя [11].

Тексти банерів дуже швидко реагують на політичні події. Зокрема анексія Криму та виключення з чемпіонату України "Таврії" (Сімферополь) відбилися на банерах фанатів: "Крим – це Україна!", "ПТН ПНХ"), що доповнювалися кримськотатарськими прапорами. Або ж легендарне гасло-інвектива "Пісня про Путіна" ультрас харківського футбольного клубу "Металіст".

Лінгвістичну та культурологічну оцінку обценної лексики (від лат. obscenus – брудний, непристойний, ганебний) футбольних ультрас здійснює І. Процик [8], наголошуючи на тривалій табуованості цього мовного явища більшістю дослідників через їх "непристойність". Це слова, які називають частини тіла, фізіологічні процеси, слова, пов'язані із сексуальною діяльністю людини, статевим актом. В українському суспільстві сформувався стійкий стереотип ненормативності мовлення футбольних фанатів, проте, як виявилось, обценна лексика у їх лексиконі є доволі обмеженою. Особливо "колеритними" є вигадані фанатами власні назви на позначення невідомих провінційних населених пунктів, через які вони проїжджають, слідуючи за своїми командами на виїзних матчах. Утворені вони за моделлю творення звичайних топонімічних назв, таких як Бердянськ, Слов'янськ, або ж Андріївка, Гамаліївка. Інша група слів обценної лексики – це образливі назви. Зокрема до таких належить і відома "Пісня про Путіна", первинний варіант якої до 2010 року стосувався Григорія Суркіса. Після російської інтервенції в Україну ця приспівка фанатів стала популярним інтернет-мемом (з англ. меме – одиниця інформації, яка міститься у свідомості) та внаслідок розширення сфери побутування почала активно вживатися в акціях протесту противниками політики Путіна не лише в Україні, а й за її межами.

Відкидаючи стереотип про ненормативність як типову рису сленгу футбольних фанатів, дослідниця натомість говорить про застосування релігійної лексики щодо сфери футболу в художніх текстах [7]. Можливість такого несподіваного контексту породжена важливим місцем футболу в сучасному житті, адже для частини суспільства футбол є своєрідною релігією, культом. Наприклад, "футбольні боги", "релігія", "святий", "всепрощення", "смирнення" та ін.

Дослідники, визначаючи наявність у текстах пісень футбольних фанатів іллокутивних маркерів (іллокуція – етап дії інформації на реципієнта), виділяють такі види текстів:

1) які надихають улюблену команду та деморалізують суперника, використовуються на початку матчу;

- 2) які солідаризують фанатів та гравців, застосовуються у ході матчу, коли вже проступає малюнок гри, використовують вимоги до дій;
- 3) ейфористичні, які підтримують позитивний емоційний фон, навіть за невдалого виступу команди, часто для підтримки емоційного тону самих фанатів, можуть бути перебільшено нереалістичними;
- 4) дистанційовальні, які містять критику власної команди, переважають мотиви образи, відчуження;
- 5) дискредитаційні, які мають за мету підірвати імідж суперника.

Суспільні зміни, політичні події позначаються на комунікації фанатів, які перестають нині бути аполітичними, а мають чітку градацію політичних поглядів (ультраправі та ультраліві), наприклад, "Лацио" і "Рома" в Італії. У середовищі футбольних фанатів побутує теза про їхні можливості стати у перспективі впливовою силою, яка буде виходити за межі футбольної тематики. На думку Національного інституту стратегічних досліджень, "сьогодні ультрас мають змогу донести власну позицію шляхом багатолюдних виступів, що є впливовою, але й рудиментарною формою консультацій громадськості з владою" [6]. Так, об'єднання ультрас на підтримку соборності під гаслом "За єдину Україну" згодом спричинило масові сутички і заворушення. Наприклад, між ультрас "Металіста" і "Дніпра" та проросійськими громадянами у Харкові 27 квітня 2014 року, чи між фанатами "Чорноморця" і "Металіста" та тими ж проросійськими представниками в Одесі 2 травня 2014 року.

Війна в Україні спричиняє дискурс і в іноземних фан-клубах. Дослідниця Т. Гончарова [2] наводить приклад резонансної ситуації із футболістом-волонтером Романом Зозулею у лютому 2017 року, яку спровокували проросійські іспанські ліворадикальні ультрас "Райо". Почалося все з того, що іспанський журналіст назвав футболку Р. Зозулі із тризубом та рядками Т. Шевченка "майкою неонацистського угруповання". І хоч потім журналіст вибачився, проте інформацію про "нациста", який має виступати за команду "Райо Вальєкано", підхопили її ліворадикальні фанати. Вони опозиціонують гравця як "чужого" у листі до президента клубу, вживаючи узагальнюючий займенник "ми" на позначення "кола своїх", а повторення заперечної частки "не" (не хочемо, не можна, не будемо раді) підкреслює категоричність вимоги. Відлунням цієї акції стала підтримка фанатів німецького клубу. Противники та захисники використовують протилежні комунікативні стратегії – дискредитації ("Геть!", "Забирайся!") та підтримки ("Тримайся!"), пускаючи в хід емоційно-оцінні характеристики аморальності ("огидний", "ганьба") чи моральності ("патріот", "гордість України"), навішуючи ярлики ("нацист").

Висновки. Хоч субкультуру футбольних фанатів розглядають як одну з молодіжних субкультур, проте їх мовлення має лише окремі спільні риси, натомість в лексичному арсеналі є багато слів, що вживаються лише поціновувачами футболу. Найпоширенішим є термін "сленг", хоча використовується також "жаргон" та "соціолект". Особливе мовлення виконує функцію ідентифікації футбольних фанатів, визначає їх належність до групи, відбиває колективні цінності. Тематично сленгова лексика охоплює сферу називання команд, футболістів, коментування процесу матчу, та відбиває ставлення мовця. Джерелом футбольного сленгу найчастіше є англійська мова та запозичення термінології з різних галузей та різних видів мистецтва із суттєвою зміною семантики. Зустрічаються афоризми, які іноді мають віршовану форму. Важливими компонентами мовної ідентифікації футбольних фанатів є лаконічні футбольні примовки із суспільно-політичним забарвленням. Спростовано стереотипну позицію щодо ненормативності як типової риси футбольного сленгу, водночас виділено тематичні групи обценної лексики футбольних фанатів. Визначено вплив політичних подій на комунікацію фанатів.

Література

1. Афористичні висловлювання у мовленні українських футбольних ультрас [Електронний ресурс] / О. Рудюк // Науковий блог. Національний університет "Острозька академія". – Режим доступу: <https://naub.ua.edu.ua/2017>.
2. Гончарова Т. В. Дискурс футбольних фанатів як відображення соціолінгвістичної ситуації / Т. В. Гончарова // Лінгвістика. Лінгвокультурологія. – № 11. – 2017. – С. 89 – 92.
3. Кудрявцева Л. А. Словарь молодежного сленга города Киева. 2300 слов и выражений [текст]: учеб. пособ. / Л. А. Кудрявцева, И. Г. Приходько / под ред. Л. А. Кудрявцевой. – К.: Киевский нац. ун-т им. Т. Шевченко, 2006. – 198 с.
4. Кулік В. Молода Україна: сучасний організований молодіжний рух та неформальна ініціатива: дослідження / Віталій Кулік, Тетяна Голобуцька, Олексій Голобуцький. – К.: Центр дослідження проблем громадянського суспільства, 2000. – 460 с.
5. Мартос С. А. Сленг як складова молодіжної субкультури / С. Мартос // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Вип. XXI. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2003. – С. 111 – 114.
6. Національний інститут стратегічних досліджень: Рух футбольних фанатів в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ua.korrespondent.net/sport/football/3759945-fanat-dynamo-zaspivaly-krychalku-pro-motorolu>.

7. Процик І. "Команда футбольних святих" або релігійна лексика в художніх текстах футбольної тематики / І. Процик // Науковий вісник Чернівецького університету. – 2016. – № 1 (5). – Вип. 769. – С. 38 – 43.
8. Процик І. Обсценна лексика в соціолекті українських футбольних фанатів / І. Процик // Науковий журнал. – 2016. – № 1 (5). – С. 151 – 164.
9. Процик І. Соціолект українських футбольних фанатів / І. Процик // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2012. – Вип. 57. – С. 285 – 290.
10. Процик І. Функціонування термінів мистецтва в соціолекті футбольних фанатів (на матеріалі української та польської мов) / І. Процик // Вісник національного університету "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології". – 2012. – № 733. – С. 81 – 85.
11. Слухай Н. В. Суггестия и коммуникация: лингвистическое программирование поведения человека: [учебно-методическое пособие] / Н. В. Слухай. – К.: ИПЦ "Киевский университет", 2012. – 319 с.
12. Толстова О. Л. Структура та семантика іспанського футбольного жаргону / О. Толстова // Мовні і концептуальні картини світу. Вип. 50. Частина 2. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, ВПЦ "Київський університет", 2014. – С. 456 – 463.
13. Яструб Д. Структурно-семантичні особливості лексики та атрибутики українських футбольних уболівальників / Д. Яструб // Матеріали III Всеукраїнської наукової конференції студентів, аспірантів і молодих учених "Мовний простір слов'янського світу". – К.: Національний університет "Києво-Могилянська академія", 2017. – С. 89 – 92.

References

1. Aforystychni vyslovlyuvannya u movlenni ukayins'kykh futbol'nykh ul'tras [Elektronnyy resurs] / O. Rudyuk // Naukovyy bloh. Natsional'nyy universytet "Ostroz'ka akademiya". – Rezhym dostupu: <https://naub.ua.edu.ua/2017>.
2. Honcharova T. V. Dyskurs futbol'nykh fanativ yak vidobrazhennya sotsiolinhvistychnoyi sytuatsiyi / T. V. Honcharova // Linhvistyka. Linhvokul'turolohiya. – № 11. – 2017. – S. 89 – 92.
3. Kudryavtseva L. A. Slovar' molodezhnogo slenha horoda Kyeva. 2300 slov y vyrazheny [tekst]: ucheb. posob. / L. A. Kudryavtseva, Y. H. Prykhod'ko / pod red. L. A. Kudryavtsevoy. – K.: Kyevskyy nats. un-t ym. T. Shevchenko, 2006. – 198 s.
4. Kulik V. Moloda Ukrayina: suchasnyy orhanizovanyy molodizhnyy rukh ta neformal'na initsiatyva: doslidzhennya / Vitaliy Kulik, Tetyana Holobuts'ka, Oleksiy Holobuts'kyy. – K.: Tsentr doslidzhennya problem hromadyans'koho suspil'stva, 2000. – 460 s.
5. Martos S. A. Slenh yak skladova molodizhnoyi subkul'tury / S. Martos // Pivdenennyy arkhiv. Filolohichni nauky: Zbirnyk naukovykh prats'. Vyp. XXI. – Kherson: Vydavnytstvo KHDU, 2003. – S. 111 – 114.
6. Natsional'nyy instytut stratehichnykh doslidzhen': Rukh futbol'nykh fanativ v Ukrayini [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ua.korrespondent.net/sport/football/3759945-fanaty-dynamo-zaspivaly-krychalku-promotorolu>.
7. Protsyk I. "Komanda futbol'nykh svyatykh" abo relihiyna leksyka v khudozhnikh tekstakh futbol'noyi tematyky / I. Protsyk // Naukovyy visnyk chernivets'koho universytetu. – 2016. – № 1 (5). – Vyp. 769. – S. 38 – 43.
8. Protsyk I. Obsstenna leksyka v sotsiolekti ukayins'kykh futbol'nykh fanativ / I. Protsyk // Naukovyy zhurnal. – 2016. – № 1 (5). – S. 151 – 164.
9. Protsyk I. Sotsiolekt ukayins'kykh futbol'nykh fanativ / I. Protsyk // Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya filolohichna. – 2012. – Vyp. 57. – S. 285 – 290.
10. Protsyk I. Funktsionuvannya terminiv mystetstva v sotsiolekti futbol'nykh fanativ (na materialy ukayins'koyi ta pol's'koyi mov) / I. Protsyk // Visnyk natsional'noho universytetu "L'vivs'ka politekhnikha". Seriya "Problemy ukayins'koyi terminolohiyi". – 2012. – № 733. – S. 81 – 85.
11. Slukhay N. V. Suhhestyya y kommunykatsyya: lnhvystycheskoe prohrammyrovanye povedenyya che-loveka: [uchebno-metodycheskoe posobye] / N. V. Slukhay. – K.: YPTS "Kyevskyy universytet", 2012. – 319 s.
12. Tolstova O. L. Struktura ta semantyka ispans'koho futbol'noho zharhonu / O. Tolstova // Movni i kontseptual'ni kartyny svitu. Vyp. 50. Chastyna 2. – K.: Kyivivs'kyy natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka, VPTS "Kyivivs'kyy universytet", 2014. – S. 456 – 463.
13. Yastrub D. Strukturno-semantychni osoblyvosti leksyky ta atrybutyky ukayins'kykh futbol'nykh ubolival'nykiv / D. Yastrub // Materialy III Vseukrayins'koyi naukovoyi konferentsiyi studentiv, aspirantiv i molodykh uchenykh "Movnyy prostir slov'yans'koho svitu". – K.: Natsional'nyy universytet "Kyievo-Mohylyans'ka akademiya", 2017. – S. 89 – 92.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2018 р.

ОСНОВНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ РОЗВАЖАЛЬНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Мета статті – охарактеризувати основні етапи і особливості становлення розважального телевізійного мистецтва в Україні. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарно-інклюзивному поєднанні загальнонаукових методів та дослідницького інструментарію, інтегрованого з мистецтвознавчого і культурологічного підходів. Історико-хронологічний підхід застосовувався для характеристики основних етапів та історично-культурного тла формування розважального телебачення. **Наукова новизна.** Основні етапи формування та характерні особливості телевізійної культури в Україні дають змогу осмислити складний і суперечливий процес становлення вітчизняного розважального телебачення, конкретизувати та відповідні культурно-історичні умови, в яких їх потрібно розглядати. **Висновки.** Функціонування українського телебачення перших років державної незалежності позначилося постановчою одноманітністю: трансляцією безкінечних фольклорних концертів, пісень та обрядів, радянських телесеріалів, обмежувалося демонстрацією кінофільмів, репрезентацією концертних програм й театральних вистав. У процесі ускладнення й урізноманітнення форм телепередач, культурної еволюції від інформаційних програм до показу шаблонних телефільмів, телеспектаклів і телеоглядів, тематичних дискусійних телезустрічей, телевізійних ігор в Україні поступово відбувається удосконалення телебачення як особливого виду мистецтва. Сучасна якісна невизначеність української телевізійної мережі є характерною для її тимчасового кризового стану. Бракує ідеологічно спрямованих та відповідних українській ментальності видовищних телевізійних програм. При цьому довершене за змістом і формами вітчизняне телевізійне екранне видовище спроможне стати потужним засобом патріотичного виховання й прищеплення національної самосвідомості.

Ключові слова: розважальне телебачення, телевізійні програми, Україна, видовище, історія.

Набокова Анна Вікторівна, радиоведущая и редактор образовательно-познавательных передач Главной редакции культурно-познавательных передач ТО "Культура" (Украинское радио)

Основные этапы становления развлекательного телевизионного искусства в Украине

Цель статьи – охарактеризовать основные этапы и особенности становления развлекательного телевизионного искусства в Украине. **Методология** исследования основана на междисциплинарно-инклюзивном сочетании общенаучных методов и исследовательского инструментария, интегрированного с искусствоведческого и культурологического подходов. Историко-хронологический подход применялся для характеристики основных этапов и историко-культурного фона формирования развлекательного телевидения. **Научная новизна.** Основные этапы формирования и характерные особенности телевизионной культуры в Украине позволяют осмыслить сложный и противоречивый процесс становления отечественного развлекательного телевидения, конкретизировать соответствующие культурно-исторические условия, в которых их нужно рассматривать. **Выводы.** Функционирование украинского телевидения первых лет государственной независимости сказалось постановочной однообразием: трансляцией бесконечных фольклорных концертов, песен и обрядов, советских телесериалов, ограничивалось демонстрацией кинофильмов, репрезентацией концертных программ и театральных представлений. В процессе усложнения и разнообразия форм телепередач, культурной эволюции от информационных программ к показу шаблонных телефильмов, телеспектаклей и телеобзора, тематических дискуссионных телевстреч, игр в Украине постепенно происходит совершенствование телевидения как особого вида искусства. Современная качественная неопределенность украинской телевизионной сети характерна для ее временного кризисного состояния. Не хватает идеологически направленных и соответствующих украинской ментальности зрелищных телевизионных программ. При этом совершенное по содержанию и формам отечественное телевизионное экранное зрелище способно стать мощным средством патриотического воспитания и привития национального самосознания.

Ключевые слова: развлекательное телевидение, телевизионные программы, Украина, зрелище, история.

Nabokova Anna, radio editor and editor of the educational and cognitive programs of the Main Editorial Board of the cultural and cognitive programs of the CO "Culture"

The main stages of becoming an entertaining TV art in Ukraine

The purpose of the article is to characterize the main stages and peculiarities of the establishment of entertainment television art in Ukraine. The **methodology** of the research is based on the interdisciplinary-inclusive combination of general scientific methods and research tools, integrated with art criticism and culturological approaches. Historical and chronological approach was used to characterize the main stages and historical and cultural background of the formation of entertainment television. **Scientific novelty.** The main stages of the formation and characteristic

features of the television culture in Ukraine make it possible to comprehend the complex and contradictory process of the formation of the domestic entertainment television, to specify and the corresponding cultural and historical conditions in which they should be considered. **Conclusions.** The functioning of the Ukrainian television of the first years of state independence was marked by decisive monotony: the broadcast of endless folk concerts, songs and rituals, Soviet television series, limited to the demonstration of motion pictures, the representation of concert programs and theatrical performances. In the process of complicating and diversifying the forms of television programs, cultural evolution from information programs to the display of template films, television shows and TV shows, thematic discussion meetings, TV games in Ukraine, the progress of television as a special kind of art is gradually being improved. The current high-quality uncertainty of the Ukrainian television network is characteristic of its temporary crisis situation. Lacking ideologically oriented and relevant Ukrainian mentality of spectacular television programs. At the same time, the top-ending on-screen sight, in content and forms, is capable of becoming a powerful means of patriotic education and the instigation of national self-consciousness.

Key words: entertainment television, television programs, Ukraine, spectacle, history.

Актуальність і мета дослідження. Процеси демократизації та оновлення життя суспільства в незалежній Україні призвели до значних змін у вітчизняній художній практиці. Нині культурне життя позначене різноманіттям тенденцій, зумовлених як внутрішніми чинниками – зміною ідеологічних складових, становленням економічних ринкових відносин, так і зовнішніми – активним привнесенням у вітчизняну культуру зарубіжних культурно-мистецьких здобутків. Особливо ці тенденції відчутні в телевізійному мистецтві, чільне місце в якому належить видовищно-розважальним програмам. З'ясування основних етапів становлення розважального телебачення в Україні є актуальним напрямом сучасних досліджень, позаяк дасть можливість зрозуміти і почасти окреслити основні негаразди та їх наслідки у становленні української видовищно-розважальної культури.

Мета статті – охарактеризувати основні етапи і особливості становлення розважального телевізійного мистецтва в Україні.

Ступінь наукової розробки. Сегмент розважального телебачення в різних аспектах розвитку та суспільних функцій телебачення знайшов відображення у дослідженнях Б. Ананьєва, М. Данилевського, О. Зіріна, Ю. Макарова, І. Мащенко, М. Хренова та ін. З'ясуванню окремих аспектів історії та сучасної практики вітчизняного розважального телебачення присвячені праці М. Бурмаки, В. Гоян, І. Пенчук, І. Побєдоносцевой, С. Янішевського та ін. Проте історичні особливості становлення розважального телебачення в Україні ще не стали предметом комплексного дослідження в українському мистецтвознавстві.

Виклад матеріалу. Загалом в історії вітчизняного розважального телемовлення дослідники виділяють кілька етапів: а) 1957–1970 рр. – період зародження та формування; б) 1970 р. – перша половина 80-х років – пригальмоване функціонування в умовах однопартійної тоталітарної системи; в) з другої половини 80-х років – період інтенсивного розвитку.

Перші післяреволюційні роки позначилися в країні бурхливим розвитком видовищно-агітаційних жанрів, передусім масових свят та концертів-мітингів.

Із моменту створення мережі радянського телебачення воно активно використовувалося як засіб партійно-політичної пропаганди. Структура телевізійного мовлення збагатилася публіцистичними й художньо-публіцистичними жанрами. Також воно диференціювалося на інформаційно-ідеологічні, культурно-мистецькі й пізнавально-розважальні програми. У технологічному ж відношенні телевізійна розважальна культура була подібною до масової культури західного "голлівудського" зразка.

Телевізійний процес постійно перебував під контролем партійно-радянських органів. Створення Державного комітету з радіомовлення і телебачення при Раді Міністрів СРСР Комітету 16 травня 1957 р., відповідних керівних структур в Україні означало, що партійно-державне керівництво процесом розвитку радянського телебачення ставало ще більш безпосереднім і тотальним. "Зрівняння в правах" телебачення і радіомовлення давало стимул до подальшої систематизації телепрограм та їх впровадження з метою ідеологічної обробки населення [4, 9].

У середині 60-х рр. у СРСР зрівнялася кількість сільського й міського населення. У широких масштабах велося типове індустріальне житлове будівництво, що дало можливість розселяти комунальні квартири. Розбудовувалося масове телемовлення, спочатку чорно-біле, а потім і кольорове. У родинях робітників та службовців з'явилися такі предмети побутової техніки, як холодильники, пральні машини, радіоли, магнітофони, телевізори.

Значної популярності у різних категорій радянських телеглядачів набули телевізійні ігрові вікторини. Першими з них стали загальносоюзні молодіжні передачі "ВВВ" ("Вечір веселої вікторини") – програми започаткованої напередодні Міжнародного фестивалю молоді і студентів (1957 р.). Згодом передача "ВВВ" була знята з ефіру після третього випуску через прикрий випадок, що призвів до зупинення трансляції та став причиною наступної жорсткої критики на адресу її організаторів та

самої ідеї телепередачі. Але, незважаючи на це, посилення розважальної складової радянського телебачення як засіб підвищення його загальної привабливості для глядачів розцінювалося як важливе завдання державної інформаційної політики в галузі культури [6]. Передачі мали великий успіх і привертати увагу глядачів незалежно від віку.

З 1969 р. в Україні функціонує кольорове телебачення, особливо цінне для запису й трансляції художньо-мистецьких програм. Великою популярністю у масового глядача користувалися видовищні фольклорні концерти й мистецькі свята за участю провідних артистів. Цікаві за телевізійним і художнім вирішенням були ліричні концерти редакції музичних програм, розповіді про солісток Київського театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка Гізелу Циполу і Валентину Соколик, народного артиста України Костянтина Огнєвого.

Формально, але вже за іншої змістовної наповненості, традиції пізнавально-розважальних програм продовжили популярні й донині засідання "КВК" ("Клуб веселих і найкмітливіших"). Вони уперше були випущені в ефір Центральною студією телебачення Радянського Союзу в листопаді 1961 року. Влада офіційно неодноразово критикувала ентузіастів нового мислення за відверту критику застійних соціальних явищ.

Дітям 70-80-х рр. бракувало цікавих розважальних передач, тому вони охоче споглядали сценічні колізії телевізійного театру мініатюр "Тринадцять стільців", передач "Артлото" й "Алло, ми шукаємо таланти!".

Найпопулярнішими в радянській масовій аудиторії стали інтелектуальні телевізійні ігри й вікторини.

В останні десятиліття існування Радянського Союзу більшість популярних телевізійних розважальних та музичних програм створювалися на Центральному телебаченні у Москві.

Фактично до набуття Україною державної незалежності телевізійні майстри віддавали перевагу спортивним передачам. Українські телевізійники володіли багаторічним досвідом організації та проведення великих спортивних телевізійних показів, створюючи конкурентоспроможний телевізійний продукт, який мав великий комерційний попит навіть на міжнародному ринку. Так, масштабним стало висвітлення республіканським телебаченням Московської Олімпіади 1980 р. Здійснювалися телевізійні репортажі європейських кубкових змагань з футболу, хокею, гандболу та ін. за участю відомих українських спортсменів.

При цьому в Радянському Союзі лише телестудія "Останкіно" могла інтенсивно використовувати найновіші на той час технічні досягнення. 1986 р. більш ніж 20 телестудій України володіли лише двома комплектами знімальної телевізійної техніки у найпоширенішому у світі форматі "Бетакам". Така ситуація відчутно уповільнювала розвиток вітчизняного молодіжно-розважального й музичного-образного телебачення, на якому ґрунтується діяльність всесвітньо-видовищного телебачення.

Попри ідеологічний зміст більшості телевізійних передач, організаційна й технічна складність їх проведення дає підстави вважати такі телевізійні проекти справжніми видовищами. Останнє свідчить про те, що українські майстри телебачення мали великий потенціал у створенні телевізійних видовищних програм й активно вдосконалювали свою майстерність.

У процесі створення вітчизняних розважальних телепрограм до цієї справи залучалися загальноукраїнські й регіональні редакції: у 1987 р. – редакція телемовлення на м. Київ і Київську область; 1988 р. – республіканська редакція телевізійних передач для дітей і юнацтва; 1989 р. – всеукраїнська редакція науково-популярних та навчальних телевізійних програм. Причому практикувалося чергування "серйозних" і "розважальних" передач. Структурування головних редакцій Генеральної дирекції програм Українського телебачення у першій половині 90-х рр. відбувалося шляхом функціонального перерозподілу вже існуючих творчих підрозділів. Зокрема, від цілісної музичної редакції "відгалузилися" редакції народної творчості й розважальних програм. Залучення до їхніх передач професійно-мистецьких колективів збагачувало їх атмосферою інтелектуальної змагальності.

Проголошення державної незалежності актуалізувало потребу формування Україною власного телеінформаційного простору та його програмного заповнення. У серпні 1991 р. спеціальною постановою Кабінету Міністрів республіканське Держтелерадіо було реорганізоване у Державну телерадіомовну компанію України (Укртелерадіокомпанію) [3]. У процесі приватизації телеінформаційного простору створено також низку недержавних (комерційних) телекомпаній і редакцій, у діяльності яких вагоме місце належало трансляції розважальних програм. Відбувається стрімка модернізація технічної бази вітчизняного телебачення на основі цифрових технологій, а також завдяки новітнім розробкам у сфері нейролінгвістики.

У 2000 р. замість Держтелерадіо було створено Державний комітет інформаційної політики, телебачення і радіомовлення. Замість безправних дирекцій програм телебачення створювалася Національна телекомпанія України (НТКУ) як юридична особа, а потім, з 2017 р., Національна радіокомпанія України припинила реєстрацію як юридична особа в статусі ОДТРК. Як і всі обласні державні телерадіокомпанії, НТКУ реформована у філію НТКУ і тепер працює як регіональна дирекція.

За чинним законодавством, "Укретелефільм", Національна радіокомпанія України, державна телерадіокомпанія "Культура" та всі обласні й регіональні державні телерадіокомпанії мають спершу приєднатися до НТКУ, після чого на їхній базі має бути створено НСТУ.

Раніше, зі створенням НТКУ, виокремилися два повноцінні за обсягами республіканські телевізійні канали: "УТ-1" та "УТ-2". Структурно та функціонально "Перший канал" (зараз "ЮА: Суспільне") засновувався як інформаційний, громадсько-політичний й розважально-спортивний, другому ж надавалося культурно-освітнє значення.

Але остаточно розважальний сектор в українському телебаченні утвердився на початку ХХІ ст. з появою телевізійного жанру реаліті-шоу й активним запровадженням телевізійних вікторин, ток-шоу та гумористичних передач.

Як вже зазначалося, створення якісних розважальних телевізійних програм в Україні стримувала монополія загальносоюзного Центрального телебачення. Із послабленням централізованого ідеологічного "пресингу" кінця 70-х – початку 1980-х рр. у телевізійній ефір вийшли перші українські музично-розважальні програми, зокрема "П'ять хвилин на роздуми" з ведучою З. Журавською. Програмою зацікавилася велика аудиторія, про що свідчив досить високий її рейтинг.

Початок 1990-х рр. позначився першим досвідом створення в Україні масштабного телевізійного видовища без фінансування керівництвом державної телемережі. Група столичних фахівців-ентузіастів за допомогою наданої незалежною львівською телекомпанією "Міст" знімальної техніки створила повнометражний телевізійний відеофільм про музичну акцію з нагоди п'ятої річниці чорнобильської катастрофи. Зазначений телевізійний продукт демонструвався не лише у програмі телекомпанії "Міст", а й у комісіях ЮНЕСКО і був удостоєний її спеціальної премії. Важливо зазначити, що на той час приватні телевізійні компанії були неспроможні з творчих та технічних причин створювати систематичні якісні видовищні програми без активного співробітництва з державним телебаченням.

Поступово період утвердження державної незалежності позначався створенням нових високопрофесійних телеканалів ("Інтер", "1+1", "Україна", "ICTV", "Культура" тощо) з властивою їм якісною специфікою. Привабливими для різних сегментів загальноукраїнської телевізійної аудиторії стали продукovanі "Інтером" суспільно-політичні ток-шоу власного виробництва, розважально-ігрові та артистичні шоу, проблемні соціально-культурні проекти й пізнавально-інтелектуальні програми.

Сучасне телевізійно-розважальне мовлення в інформаційному й культурно-виховному вимірах характеризується органічною взаємодією екранного зображення, звукової наповненості й сучасної публічної вербальності. Телебачення стало однією з форм повсякденного життя, а тому і мовлення, яке звучить з екрана, можна вивчати як одну з форм повсякденного мовленнєвого спілкування. Телебачення покликано нести в широкі маси не лише передові ідеї, а й високу культуру мови. Не треба забувати, що до мовлення на телебаченні глядачі ставляться як до взірця, еталона, саме тут деякі з них навчаються справжньої літературної вимови. Тому нині особливо важливою стає вимога належної літературності телевізійного мовлення і грамотної дикторської вимови.

Об'єктивно визріла потреба уніфікованої кодифікації загальносуспільних мовних норм та їх репрезентації на телебаченні. Така кодифікація мовних норм взагалі, а особливо у засобах масової інформації – одне з надважливих завдань культурної України. Цей процес повинен бути професійним, систематичним, різноманітним за формою та змістом, цікавим для неспеціаліста.

Зазначене повною мірою стосується й засилля на українських телеекранах стандартно-спрімітизованих детективних серіалів. Тому керівникам державних та комерційних вітчизняних телеканалів слід особливу увагу звернути на продукування й трансляцію високоякісних за змістом й привабливих за художніми формами телевізійних фільмів та розважально-пізнавально-виховних програм.

Щодо авторів сценарії й режисерів-постановників українських розважальних телепередач, то їм необхідно наполегливо дбати про свій професіоналізм й забезпечення конкурентоспроможності в умовах нерегульованої стихії мас-медійного ринку. Глядачів цікавить якісна телевізійна продукція.

Оскільки основну частку займають розважальні програми та художні фільми (або серіали), то керівникам каналів слід звернути увагу на продукування якісного українського продукту в цьому сегменті. Його поки що немає, про це свідчать кращі телепродукти каналів (складені за рейтингами), в яких переважають американські серіали та розважальні програми невітчизняного виробництва. Ефір загальнонаціональних та комерційних телеканалів переповнений, з одного боку, радянськими фільмами, естрадою, а з іншого – американськими бойовиками і телесеріалами. Тобто більшу частину мовлення посідають телепродукти іноземного виробництва, що тяжіють до розважальності.

На жаль, нині лівову частку сітки мовлення телеканалів-лідерів становить не просто розважальний, а іноземний розважальний продукт. При цьому довгий час на українських телеканалах домінували російські передачі.

Спостерігається також загальний настрій запозичення цілісної інтонації, що панує в ефірі нашого найбільшого сусіда – Росії. "Ця інтонація, хай там що кажуть, дуже далека від Пастернака та Бродського й радше змушує згадати, пардон за банальність, "Мурку" та "Владимирський централ" [1].

З 2015 р. існує список українських артистів, які фактично підтримують анексію Криму. Передачі з їх участю заборонені на телеканалах України. Йдеться про таких артистів, як Ані Лорак та Таїсія Повалій. Нещодавно список поповнився українською співачкою Світлою Лободою, гуртом "Віагра" та В. Козловським.

Міністерство культури України також опублікувало перелік діячів культури Росії, які можуть створювати загрозу національній безпеці України.

5 лютого 2015 р. Верховна Рада України прийняла закон про заборону трансляції фільмів РФ, вироблених після 1 січня 2014 року. Недосконалість формулювання закону дозволяла телеканалам обходити заборону за допомогою сфальшованих документів про час виробництва серіалу чи фільму.

Навесні 2016 р. Президент України підписав закон, який уточнює заборону показу нових російських серіалів. Закон №3359 "Про внесення змін до Закону України "Про кінематографію" (щодо фільмів держави-агресора)", який поширює заборону трансляції російських фільмів з творів, вироблених після 1 січня 2014 року, на твори, вироблені та (або) вперше оприлюднені (демонстровані) після 1 січня 2014 р.

Слід зауважити, що відчутна небезпека в подальшому якісному розвитку вітчизняних телевізійних каналів полягає також у вестернізації – процесі некритичного запозичення цінностей західної культури народами, історично не включеними в орбіту західної цивілізації. Загроза вестернізації полягає у цілком ймовірному нехтуванні сучасною молоддю цінностями своєї національної культури, традиції і звичаїв своїх батьків. Адже, розважаючи, засоби масової інформації підкоряють насолодою, діючи як гіпноз тощо.

Пріоритет комерційних питань у розвитку чи, скоріше і правильніше, у поступі мистецьких галузей екранних видовищ в Україні залишає поза межами вирішення взагалі значної кількості важливих соціальних, економічних, освітніх та інших проблем суспільного життя [2, 30-31].

Висновки. Функціонування українського телебачення перших років державної незалежності позначилося постановочною одноманітністю: трансляцією безкінечних фольклорних концертів, пісень та обрядів, радянських телесеріалів, запізнило-емоційним відкриття "білих плям" з недавньої історії. Вітчизняне телебачення обмежувалось демонстрацією кінофільмів, репрезентацією концертних програм й театральних вистав. Реалізація його комунікативних можливостей як засобу масової інформації та виду мистецтва здійснювалося за допомогою жанру телерепортажу, випусків новин внутрішнього й міжнародного життя, теленарисів про передовиків соціалістичної праці тощо.

У процесі ускладнення й урізноманітнення форм телепередач, культурної еволюції від суто інформаційних програм до показу шаблонних телефільмів, телеспектаклів і телеоглядів, тематичних дискусійних телезустрічей, телевізійних ігор, створюваних за законами художньої творчості, в Україні поступово відбувається удосконалення телебачення як особливого виду мистецтва.

Сучасна якісна невизначеність української телевізійної мережі є характерною для її тимчасового кризового стану. Бракує ідеологічно спрямованих та відповідних українській ментальності видовищних телевізійних програм. При цьому довершене за змістом і формами вітчизняне телевізійне екранне видовище спроможне стати потужним засобом патріотичного виховання й прищеплення національної самосвідомості. Тому дослідження різних аспектів українського розважального телебачення, зокрема конкретних програм, є перспективним напрямом мистецтвознавчих і культурологічних досліджень.

Література

1. На українських телеканалах домінують російські розважальні передачі Тиждень. 2011. 15 травня.
2. Наумова Л. Фактор екранного видовища. Культурні трансформації / Мистецтвознавство України. К., 2005. Вип.5. С.181–190.
3. Про перетворення Держтелерадіо в Державну телерадіомовну компанію України (Укртелерадіокомітет). Постанова Кабінету Міністрів України. Урядовий кур'єр. 1991. № 6. вересень.
4. Усенко Ю.В. Становлення та розвиток українського телебачення як засобу масової комунікації : Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук: 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2006. 20 с.
5. Юровский А.Я. ТелеВидение – поиски и решения: Очерки истории и теории советской телевизионной журналистики. Изд.2-е, доп. М.: Искусство, 1983. 215 с.
6. Янішевський С.О. КВН як соціокультурне явище: генеза, історія розвитку, сучасний стан: Автореф.дис. на здоб. наук. ступ. канд. істор. наук: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури"; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ : КНУКМ, 2004. 19 с.
7. Nabokova A. Entertaining television in the forming of the spiritual culture of the Ukrainian youth / Віник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017.Вип.4. С. 266-270.

References

1. Ukrainian television channels are dominated by Russian entertainment weekly. May 15, 2011 [in Ukrainian].
2. Naumova, L. (2005). Factor of the screen sight. Cultural Transformations / The Art of Ukraine. K., 5, 181-190 [in Ukrainian].
3. About the transformation of the State Television and Radio Broadcasting Company into the State Television and Radio Company of Ukraine (Ukrtelevisiocommittee). Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Government Courier, 1991, 6 September [in Ukrainian].
4. Usenko, Y. (2006). Formation and development of Ukrainian television as a means of mass communication: Author's abstract. dis to bake sciences step Cand. is Sciences: 17.00.01 "Theory and History of Culture" / Kyiv. nats Unity of Culture and Arts. K. [in Ukrainian].
5. Yurovsky, A. (1983). Television – Searches and Solutions: Essays on the History and Theory of Soviet Television Journalism. Izd. 2nd, add. M.: Art [in Ukrainian].
6. Yanishevsky, S. (2004). KVN as a socio-cultural phenomenon: genesis, history of development, present state: Autoref. Dis. to bake sciences step Cand. history Sciences: special 17.00.01 "Theory and History of Culture"; Kiev National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
7. Nabokova, A. (2017). Entertaining television in the forming of the spiritual culture of the Ukrainian youth /National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4, 266-279 [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.03.2018 р.

УДК 069-026.91(091)(477)(045)

Новікова Ганна Юріївна
аспірант Харківської державної
академії культури
a.n.fk71@gmail.com

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ МУЗЕЇВ В УКРАЇНІ

Метою статті є вивчення передумов виникнення середовищних музеїв в Україні. **Методологія.** Застосовано культурологічний підхід з використанням методів аналізу та синтезу, історико-логічного методу. Проаналізовано перші спроби музеєфікації середовища в межах музеїв під відкритим небом, що призвели до виникнення середовищних музеїв в Україні. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що дана стаття є однією з перших спроб в українському музейництві комплексно проаналізувати передумови виникнення середовищних музеїв у межах сучасної України. **Висновки.** Музеї під відкритим небом, створені на території України у радянський період, набували окремих ознак середовищного музею, однак умови радянського суспільства унеможливили створення повноцінного середовищного музею у зазначений період. Сучасна трансформація ансамблевих музеїв, створених за часів СРСР у середовищі, дозволяє розглядати ці музеї у якості підґрунтя розвитку середовищної музеєфікації в Україні.

Ключові слова: середовищний музей, скансен, заповідник, моделювання середовища, музеї під відкритим небом.

Новикова Анна Юрьевна, аспирант Харьковской государственной академии культуры

Предпосылки возникновения средовых музеев в Украине

Целью статьи является изучение предпосылок возникновения средовых музеев в Украине. **Методология.** Использован культурологический подход с использованием методов анализа и синтеза, историко-логического метода. Проанализированы первые попытки музефикации среды в рамках музеев под открытым небом, которые привели к возникновению средовых музеев в Украине. **Научная новизна** исследования состоит в том, что данная статья является одной из первых попыток в украинском музееведении комплексно проанализировать предпосылки возникновения средовых музеев на территории современной Украины. **Выводы.** Музеи под открытым небом, созданные в советский период, приобретали отдельных черт средового музея, однако условия советского общества сделали невозможным создание полноценного средового музея в выделенный период. Современная трансформация ансамблевых музеев, созданных во времена СССР, в средовые, позволяет рассматривать эти музеи в качестве основы развития средовой музефикации в Украине.

Ключевые слова: средовой музей, скансен, заповедник, моделирование среды, музеи под открытым небом.

Novikova Hanna, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Prerequisites for the emergence of environmental museums in Ukraine.

The purpose of the article is to explore the preconditions for the emergence of environmental museums in Ukraine. **Methodology.** The cultural approach with the use of methods of analysis and synthesis, historical and logical approach is applied. The first attempts at environmental museumification within open-air museums which have led to the emergence of environmental museums in Ukraine have been analyzed. **Scientific Novelty.** This paper is one of the first attempts in Ukrainian museology to

References

1. Ukrainian television channels are dominated by Russian entertainment weekly. May 15, 2011 [in Ukrainian].
2. Naumova, L. (2005). Factor of the screen sight. Cultural Transformations / The Art of Ukraine. K., 5, 181-190 [in Ukrainian].
3. About the transformation of the State Television and Radio Broadcasting Company into the State Television and Radio Company of Ukraine (Ukrtelevisiocommittee). Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Government Courier, 1991, 6 September [in Ukrainian].
4. Usenko, Y. (2006). Formation and development of Ukrainian television as a means of mass communication: Author's abstract. dis to bake sciences step Cand. is Sciences: 17.00.01 "Theory and History of Culture" / Kyiv. nats Unity of Culture and Arts. K. [in Ukrainian].
5. Yurovsky, A. (1983). Television – Searches and Solutions: Essays on the History and Theory of Soviet Television Journalism. Izd. 2nd, add. M.: Art [in Ukrainian].
6. Yanishevsky, S. (2004). KVN as a socio-cultural phenomenon: genesis, history of development, present state: Autoref. Dis. to bake sciences step Cand. history Sciences: special 17.00.01 "Theory and History of Culture"; Kiev National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
7. Nabokova, A. (2017). Entertaining television in the forming of the spiritual culture of the Ukrainian youth /National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4, 266-279 [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.03.2018 р.

УДК 069-026.91(091)(477)(045)

Новікова Ганна Юріївна
аспірант Харківської державної
академії культури
a.n.fk71@gmail.com

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ СЕРЕДОВИЩНИХ МУЗЕЇВ В УКРАЇНІ

Метою статті є вивчення передумов виникнення середовищних музеїв в Україні. **Методологія.** Застосовано культурологічний підхід з використанням методів аналізу та синтезу, історико-логічного методу. Проаналізовано перші спроби музеєфікації середовища в межах музеїв під відкритим небом, що призвели до виникнення середовищних музеїв в Україні. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що дана стаття є однією з перших спроб в українському музейництві комплексно проаналізувати передумови виникнення середовищних музеїв у межах сучасної України. **Висновки.** Музеї під відкритим небом, створені на території України у радянський період, набували окремих ознак середовищного музею, однак умови радянського суспільства унеможливили створення повноцінного середовищного музею у зазначений період. Сучасна трансформація ансамблевих музеїв, створених за часів СРСР у середовищі, дозволяє розглядати ці музеї у якості підґрунтя розвитку середовищної музеєфікації в Україні.

Ключові слова: середовищний музей, скансен, заповідник, моделювання середовища, музеї під відкритим небом.

Новикова Анна Юрьевна, аспирант Харьковской государственной академии культуры

Предпосылки возникновения средовых музеев в Украине

Целью статьи является изучение предпосылок возникновения средовых музеев в Украине. **Методология.** Использован культурологический подход с использованием методов анализа и синтеза, историко-логического метода. Проанализированы первые попытки музефикации среды в рамках музеев под открытым небом, которые привели к возникновению средовых музеев в Украине. **Научная новизна** исследования состоит в том, что данная статья является одной из первых попыток в украинском музееведении комплексно проанализировать предпосылки возникновения средовых музеев на территории современной Украины. **Выводы.** Музеи под открытым небом, созданные в советский период, приобретали отдельных черт средового музея, однако условия советского общества сделали невозможным создание полноценного средового музея в выделенный период. Современная трансформация ансамблевых музеев, созданных во времена СССР, в средовые, позволяет рассматривать эти музеи в качестве основы развития средовой музефикации в Украине.

Ключевые слова: средовой музей, скансен, заповедник, моделирование среды, музеи под открытым небом.

Novikova Hanna, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

Prerequisites for the emergence of environmental museums in Ukraine.

The purpose of the article is to explore the preconditions for the emergence of environmental museums in Ukraine. **Methodology.** The cultural approach with the use of methods of analysis and synthesis, historical and logical approach is applied. The first attempts at environmental museumification within open-air museums which have led to the emergence of environmental museums in Ukraine have been analyzed. **Scientific Novelty.** This paper is one of the first attempts in Ukrainian museology to

comprehensively examine the prerequisites for the emergence of environmental museums on the territory of modern Ukraine. **Conclusions.** Open-air museums, created in the region of Ukraine during the Soviet period, acquired specific features of environmental museums, but the conditions of Soviet society made it impossible to develop full-fledged environmental museums during this period. The modern transformation of ensemble museums created at the time of the USSR to the environment allows us to consider these museums as the basis for the development of environmental museumification in Ukraine.

Key words: environmental museum, Skansen, cultural reserve, modeling of the environment, Open-air museums.

Актуальність теми дослідження. Дослідження сучасного стану музейної справи в Україні демонструє, що в Україні наявний практичний досвід створення середовищних музеїв, тоді як теоретичного обґрунтування діяльності середовищних музеїв, механізмів, що регулюватимуть їх створення та діяльність, досі не існує. Наявність практичного досвіду створення середовищних музеїв в Україні, їх затребуваність серед населення актуалізує вивчення передумов виникнення середовищних музеїв в Україні з метою розширення теоретичних уявлень про розвиток феномену середовищного музею у вітчизняному музейництві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження середовищних музеїв як окремого музейного феномену лише розпочинається в Україні. Водночас розвиток музейної справи та музеїв просто неба викликає зацікавлення у дослідників. Питанням еволюції музею та музейної справи другої половини XIX – початку XX століть під впливом всесвітніх промислових виставок присвячена стаття І. Яковець [14]. Першим спробам створення музеїв під відкритим небом в Україні, виникненню музейних закладів, що використовують у своїй роботі методи моделювання та реконструкції, присвячені дослідження А. Данилюка [2], Д.А. Кадничанського [3], Т.Л. Шлепакової [13], Л.О. Чухрай [12] та ін. Інші форми музеїв під відкритим небом, що музеєфікують фрагменти історико-культурного середовища на місці свого первинного знаходження, висвітлюють у своїх наукових працях О.І Крук [6], Я. Науменко [10], К. Гевель [1] та ін. На основі вищенаведених наукових праць стало можливе дослідження розвитку музеїв під відкритим небом в Україні до періоду Незалежності та висвітлення передумов сучасного розвитку середовищних музеїв в Україні.

Мета статті – виявити особливості виникнення та розвитку на території України музейних форм, які стали основою для проведення процесів середовищної музеєфікації в рамках вітчизняного музейного простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передумови до виникнення середовищних музеїв в Україні почали складатися з початку XX ст. Теоретичне підґрунтя для цього почав розробляти родоначальник поняття "експозиція" у музеєзнавстві – Ф. І. Шміт. Він обґрунтовував виникнення музейної експозиції як образної системи, наголошуючи на її перетворенні з "симбіозу речей" у образ певної епохи, та запропонував включення людей, вбраних у костюми тієї чи іншої епохи, що висвітлюється в межах музею, як одного з елементів експозиції [14, 29].

Практично, процесу появи середовищних музеїв в Україні передувало виникнення ансамблевих музеїв під відкритим небом та заповідників, що стали перехідними формами від музеєфікації предметів матеріальної культури до музеєфікації середовища.

Розвиток музеїв просто неба в Україні активізували міжнародні етнографічні виставки [12, 72], де експонувалася і українська народна архітектура. Уперше пам'ятки культури і побуту слов'янських народів демонструвалася на Всеросійській етнографічній виставці у 1867 р. Згодом такі виставки почали проводити і на теренах України. Першою була виставка у Тернополі (1887 р.), створена щоб зацікавити спадкоємця австрійського престолу самобутньою культурою краю. Згодом подібні виставки відбулися у Львові (1894 р.), Харкові (1902 р.) та Катеринославі (1910 р.) на Південноросійській промисловосільськогосподарській виставці [2, 24-25]. Експонування об'єктів матеріальної культури українців на етнографічних виставках було спричинене бажанням провідних громадських діячів того часу привернути увагу до самобутності української культури, її відмінності у різних етнографічних районах. Створюючи музейні експозиції для етнографічних виставок, музейні та громадські діячі використовували методи побудови ансамблевої експозиції, з метою демонстрації предметів у сфері побутування, намагаючись відтворити "живу картину", що відтворює певний цілісний фрагмент дійсності, включити нематеріальну спадщину до експозиції [2, 22]. Застосування цих методів призвело до розвитку на території України нового – ансамблевого методу побудови експозицій, що був відмінним від систематичного та тематичного методів, що переважно використовувалися при створенні експозицій колекційних музеїв. Участь у етнографічних виставках, оволодіння новими методами побудови експозицій, знання про нові види музеїв під відкритим небом, що виникають у світі, бажання зберегти об'єкти народного будівництва, привернути увагу до самобутності української культури, приватне колекціонування найкращих зразків архітектури, призвело до прагнення створити музеї під відкритим на українських землях.

Впродовж XX ст. в Україні отримали розвиток дві форми ансамблевих музеїв: 1) на основі зведених пам'яток (скансени), 2) на базі вже існуючих об'єктів, що передбачало музеєфікацію in situ (заповідники).

Оскільки на базі середовищних музеїв можлива і музеєфікація на основі наявної матеріальної (рухомої, нерухомої) спадщини, що реалізується методом фіксації середовища, і реконструкція та моделювання середовища, в основі яких лежить попередній досвід створення ансамблевих музеїв відповідно до двох вказаних форм, проаналізуємо процес розвитку обох форм ансамблевих музеїв в Україні.

Перші спроби аргументувати необхідність створення музеїв під відкритим небом із застосуванням методів моделювання здійснив на початку XX ст. Микола Біляшівський, намагаючись отримати дозвіл на створення парку-музею в Києві. Проте, царський уряд не дозволив реалізувати цей проект [2, 26; 3, 129]. Згодом про створення етнографічних музеїв просто неба заговорили в Чернівцях у 1906 році під час засідання наукового товариства у Зальцбурзі. Передбачалося створити перший музей в Австрії на зразок скансенівського, у якому повинна була демонструватися українська етнографія [2, 26]. У 1930 році виникла ідея створити музей під відкритим небом у Львові. Жодну із цих ідей не було підтримано владою [2, 26; 3, 129].

У середині 40-х рр. XX ст. з'являється перша концепція створення вже не ансамблевого, а середовищного музею просто неба. У 1944 році науковий співробітник Львівського етнографічного музею В.М. Паньків надав на ім'я заступника Голови Раднаркому УРСР М.П. Бажана обґрунтовані пропозиції щодо створення у Львові Парку української культури. Концепція Парку передбачала перенесення оригінальних землянок, курних хат, загород та господарських будівель, млинів, вітряків, дерев'яної церкви та дзвіниці, колиб пастухів та дереворубів на спеціально відведену територію. На території парку передбачалося відтворення та демонстрація: народних промислів, серед яких: гончарство, ковальство, ткацтво, столярство, кошикарство; народного мистецтва: різьбярство, вишивкарство, килимоткацтво, слюсарство, шкірництво. Відтворення перелічених надбань нематеріальної спадщини мало здійснюватися досвідченими майстрами та митцями (носіями традиції). Окрім цього, у Парку української культури передбачалося представлення народної музики, демонстрація гри на бандурі, цимбалах, сопілці, трембіті, лірах, та ін., демонстрація танців, співів та показ народного мистецтва. Проект залишився на папері, оскільки був проігнорований представниками влади [5, 121]. Зазначений вище проект, передбачав відтворення середовища українського села на основі методів фіксації, реконструкції і моделювання. Підвищена увага до взаємозв'язків середовища та демонстрації нематеріальної спадщини, що видно із концепції, дозволяє віднести запропонований проект до скансенів середовищного типу.

У радянські часи створення подібних середовищних музеїв під відкритим небом було неможливе. Оскільки попередні епохи з їх національними особливостями були класово чужі та неважливі для будівників радянської системи. Спроби окремих діячів української культури звернути увагу на пам'ятки народної культури безапеляційно характеризувалися як "милування патріархальщиною, старовиною", "дріб'язковим та нікому не потрібним заняттям" [5, 121]. Проте наведені вище спроби створення музеїв просто неба засвідчують той факт, що пропозиції створення музеїв середовищного типу склалися значно раніше ніж державне керівництво та політичні обставини стали готові їх прийняти.

Метод музеєфікації надбання *in situ*, що характеризувався виникненням заповідної мережі в Україні на початку XX ст., дозволив зберегти окремі зразки нерухомої матеріальної спадщини у сукупності з їх природнім оточенням [10, 35], [1]. Одним з перших заповідників, створених в Україні, є "Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник". Ідея створення заповідника виникла в результаті усвідомлення історико-культурної цінності монастирського архітектурного ансамблю та предметів музейного значення. 29 вересня 1926 р. ВУЦВК і Рада народних комісарів УРСР прийняли постанову "Про визнання колишньої Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником і перетворення її на Всеукраїнське музейне містечко" [8]. Створення заповідника дозволило на деякий час комплексно музеєфікувати середовище Києво-Печерської лаври, до якого увійшли нерухомі ансамблі, територія, природа та чернеча громада (що продовжувала служити служби на території монастирю), що надавало заповіднику ознак "живого музею". Репресії 30-х рр. XX ст., що характеризувалися закриттям заповідника, виселенням монахів, руйнування об'єктів нерухомої спадщини під час Другої світової війни, унеможливили здійснення середовищної музеєфікації монастирського комплексу [8]. Аналіз вищенаведеного робить очевидним той факт, що виникнення середовищних музеїв у радянські часи було нездійснено, оскільки збереження нематеріальної спадщини у її автентичній формі було неможливе. Українські традиції та їх збереження прирівнювалося до "українського буржуазного націоналізму", релігія як основа духовного надбання нації зазнавала утисків. Таким чином, створення середовищного музею без збереження традицій та їх передачі майбутнім поколінням виключено. Радянські репресії національної інтелігенції, світської та церковної, індустріалізація та колективізація, активна урбанізація, знищили традиційні уклади у селах та містах, порушили процес спадкоємності поколінь на українських землях. Тому тенденція збереження окремих пам'яток чи їх ансамблів на базі заповідників збереглася і у середині 60-х рр. Прикладом цього є

Чернігівський державний архітектурно-історичний заповідник [9], створений в 1967 р. на правах філіалу Державного архітектурного заповідника "Софійський музей", що об'єднав у межах своїх територій давньоруські пам'ятки Чернігова [6].

У зазначений період (60-70-ті рр. XX ст.) розпочинається новий етап у процесі створення музеїв під відкритим небом, заснованих на основі звезених пам'яток. Варто відмітити, що в українському музейництві щодо музеїв під відкритим небом, які у Європі визначаються як "скансени" чи "музеї просто неба", більш поширене визначення "музей народної архітектури та побуту", що використовується у якості синоніму [11].

Перший скансен на території України засновано у 1964 р. у м. Переяслав-Хмельницький на Київщині (зараз Переяслав-Хмельницький музей народної архітектури та побуту). Згодом були створені музеї просто неба в Ужгороді (1965, зараз Закарпатський музей народної архітектури та побуту), у Львові – (1966, зараз Львівський музей народної архітектури та побуту "Шевченківський гай"), Києві (1969, зараз Національний музей народної архітектури та побуту України НАНУ, "Пирогів"), Чернівцях (1977, зараз Чернівецький обласний державний музей народної архітектури та побуту) [3, 129]. Відкриття зазначених вище скансенів є результатом прагнень українських музеєзнавців репрезентувати національну культуру, шляхом доповнення збережених архітектурних споруд предметами народного побуту, формування аграрного ландшафту, відтворення традиційних народних промислів, етнографічних свят [7, 173-174; 13, 3]. Серед радянських скансенів, концепція яких від самого початку передбачала створення "живого музею", можна назвати Музей історії сільського господарства Волині (с. Рокині, 1989 р.) Планувалося створення у музеї під відкритим небом експозиції середовищного типу, у вигляді вулиці невеликого волинського села. Експозицію "Козацький зимівник" планували створити у формі самоокупного господарства із замкнутим господарським циклом, де на постійній основі мали проживати і працювати люди [1, 133]. Відсутність теоретичних знань про особливості середовищної музеєфікації та феномену середовищних музеїв призвели до нежиттєздатності середовищної експозиції під відкритим небом у с. Рокині.

Теоретичним та практичним підґрунтям заснування українських скансенів стали досягнення радянської музеєзнавчої думки, що наприкінці 80-х рр. XX ст. характеризуватимуть дані види музейних закладів у якості ансамблевих музеїв. Збереження та демонстрація побуту різних класів, переважно сільських, стало можливим у зазначений період радянської влади, хоч і носило певний ідеологічний характер. Представники радянської влади не заперечували проти створення скансенів, оскільки музеї були засобом наочної пропаганди, що дозволяла, наприклад, продемонструвати як бідно жили пригноблені класи. На базі таких музеїв демонструвалася лише матеріальна сторона побуту, яку супроводжував схвалений радянською владою текст екскурсій.

У період Незалежної України в результаті зміни умов, спричинених зняттям жорстких ідеологічних рамок, в яких у попередню епоху розвивалося українське суспільство та сфера української культури зокрема, завдяки активному інтересу до усіх видів спадщини національної культури, можливості створення приватних музейних закладів, розширенню тематики музейних закладів та ін. стало можливим створення середовищних музеїв. Одним із шляхів є трансформація існуючих ансамблевих музеїв під відкритим небом у середовищні [4], що починає реалізовуватися і в українському музейному просторі. Перш за все, це демонструють невеликі скансени приватної форми власності.

Висновки. Отже, формування теоретичних засад створення середовищної експозиції розпочалося на початку XX ст. з поглядів Ф. І. Шміта на природу музейної експозиції як образної системи. Практичні спроби створення середовищних музеїв просто неба в Україні відбувалися у довоєнний період, однак жодна концепція створення подібного музею, не знайшла підтримки серед радянської влади.

У радянський період музеї просто неба створювалися двома шляхами: на основі перевезених пам'яток (скансени) та *in situ* (заповідники). Відповідні форми уже набули окремих ознак середовищного музею, однак умови радянського суспільства, зокрема утиски української культури, репресії національної інтелігенції – світської та релігійної, гноблення нематеріальної культурної спадщини, що призвели до втрати спадкоємності поколінь на українських землях, унеможливили створення повноцінного середовищного музею у зазначений період. Після розпаду СРСР існуючі ансамблеві музеї починають ставати на шлях трансформації в напрямку середовищної музеєфікації, що дозволяє розглядати ці музеї у якості підґрунтя розвитку середовищної музеєфікації в Україні.

Література

1. Гевель К. Проблеми державного управління історико-культурними заповідниками України URL: [http://www.dridu.dp.ua/vidavnictvo/2010/2010_04\(7\)/10gkmkzu.pdf](http://www.dridu.dp.ua/vidavnictvo/2010/2010_04(7)/10gkmkzu.pdf) <http://www.dridu.dp.ua/vidavnictvo/2010>.
2. Данилюк А. Українські скансени. Історія виникнення, експозиції, проблеми розвитку. Тернопіль: Навч. Книга – Богдан, 2006. 104 с.

3. Кадничанський Д.А. Використання історико-культурної спадщини України у туризмі на прикладі скансенів. *Краєзнавство*. 2012. №1 С. 128-137.
4. Каулен М. Е Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012. 432 с.
5. Крук О.І. Створення етнографічних комплексів та експозицій як один із напрямків в розвитку українського музейництва 1960-1980 рр. *Краєзнавство*. 2009. №1-2 С. 120-126
6. Крук О. Формування мережі державних заповідників, як один із напрямків розвитку українського музейництва 1950х – 1980х рр. *Краєзнавство*. 2009. № 3-4. С.145 – 156.
7. Маньковская Р.В. Музей у духовному становленні суспільства. До 100-річчя від дня народження академіка П.Т. Тронька. С. 170-183
8. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. URL: <http://www.kplavra.kiev.ua/ua/node/289> (Дата запиту: 31.05.2018).
9. Національний архітектурно-історичний заповідник "Чернігів Стародавній". URL: <https://oldchernihiv.com/history/> (Дата запиту 30.05.2018).
10. Науменко Я. Історико-культурні заповідники України – діалог сучасників з минулим, мовою експонатів. *Наукові записки з української історії*: 36. уаук. ст. Переяслав- Хмельницький, 2012. Вип. 32. С. 34-39.
11. Цегельник Ю.О. Використання етнокультурних ресурсів Київської області в туризмі. *Питання культурології*. 2013. Вип. 29. С. 153-159.
12. Чухрай Л.О. Скансен: сучасність та перспективи розвитку. *Вісник НАКККиМ*. 2013. №4 С. 72-74
13. Шлепакова Т.Л. Скансени України як перспективні об'єкти музейного туризму та осередки збереження етнобуття в умовах глобалізації (оглядова довідка за мат-ми преси, Інтернету та неопублікованих документів 2011-2013). Київ, 2013. ДЗК. Вип. 5/6. 17с.
14. Яковець І. Еволюція музею та музейної справи другої половини XIX – початку XX століть під впливом всесвітніх промислових виставок. *Аркадія*. 2015. № 3. С. 25-30

References

1. Hevel K. Problems of State Administration of Historical and Cultural Reserves of Ukraine. Retrieved from [http://www.dridu.dp.ua/vidavnictvo/2010/2010_04\(7\)/10gkmkzu.pdf](http://www.dridu.dp.ua/vidavnictvo/2010/2010_04(7)/10gkmkzu.pdf) [In Ukrainian]
2. Danyljuk A. (2006). History of occurrence, exposition, developmental problems. Ternopil: Educational Book – Bogdan [In Ukrainian]
3. Kadnyčans'kyj D.A. (2012). Use of historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of scansen. *Regional studies*, 1, 128-137. [In Ukrainian]
4. Kaulen, M. Ye. (2012). Muzeefikatsiya istoriko-kulturnogo naslediya Rossii. M. : Eterna [in Russian].
5. Kruk O.I. (2009). Creation of ethnographic complexes and expositions as one of the directions in the development of the Ukrainian Museum of 1960s -1980s. *Regional studies*, 1-2, 120-126. [In Ukrainian]
6. Kruk O.I. (2009). Formation of a network of state preserves, as one of the areas of development of the Ukrainian museum industry of the 1950s – 1980s. *Regional studies*, 3-4, 145-156. [In Ukrainian]
7. Man'kovskaja R.V. Museum in the spiritual formation of society. To the 100th anniversary of the birthday of the academician P.T. Tron'ka, 170-183. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/84006130.pdf> [In Ukrainian]
8. National Kyev-Pechersk Historical and Cultural Reserve. Retrieved from <http://www.kplavra.kiev.ua/ua/node/289> [In Ukrainian]
9. National Architectural and Historical Reserve "Chernigov Ancient". Retrieved from <https://oldchernihiv.com/history/> [In Ukrainian]
10. Naumenko Ja. (2012). Historical and cultural reserves of Ukraine – the dialogue of contemporaries with the past, the language of exhibits. *Scientific Notes on Ukrainian History: Collection of Scientific Articles*, 32, 34-39. [In Ukrainian]
11. Cehel'nyk Ju.O. (2013). Use of ethno-cultural resources of the Kiev region in tourism. *Questions of culturology*, 29, 153-159. [In Ukrainian]
12. Čuxraj L.O. (2013). Scansen: the present and the prospects of development *Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts*, 4, 72-74. [In Ukrainian]
13. Šlepakova T.L. (2013). Scans of Ukraine as promising objects of museum tourism and centers for the preservation of ethnicity under the conditions of globalization (overview of the press, Internet and unpublished documents 2011-2013). Kiev: Ministry of Culture of Ukraine, National Parliamentary Library of Ukraine, Information Center on Culture and the Arts, 5-6. [In Ukrainian]
14. Jakovec' I. (2015). The evolution of the museum and museum affairs of the second half of the XIX – early XX centuries under the influence of world industrial exhibitions. *Arcadia*, 3, 25-30. [In Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 16.03.2018 р.

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ СУЧАСНОЇ НІМЕЧЧИНИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із вивченням особливостей структури вищої музичної освіти Федеративної Республіки Німеччини на сучасному етапі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу типи вищих музичних навчальних закладів, систематизувати принципи якісної підготовки музикантів-фахівців освітньої сфери в Німеччині. **Наукова новизна** полягає у поглибленні і систематизації інформації про структуру вищої музичної освіти сучасної Німеччини та представленні власної версії цієї структури. **Висновки.** Здійснивши аналіз особливостей структури вищої музичної освіти в Німеччині, нами запропонована власна її версія: фахові школи (коледжі) мистецтв і музики, професійні музичні коледжі (в Баварії), вищі педагогічні школи зі спеціалізованою фаховою музичною підготовкою, спеціальні інститути (в тому числі інститути церковної музики), музичні відділення в університетах, університети мистецтв, музичні відділення професійних академій, консерваторії, музичні академії. У статті висвітлена специфіка професійної підготовки майбутніх музикантів за мистецьким, педагогічним та науковим напрямками та визначено ключові кваліфікації (академічні ступені), які можуть бути отримані в німецьких вищих навчальних закладах на рівнях базової, повної та післядипломної музичної освіти.

Ключові слова: музична освіта Німеччини, освітня система, вища музична освіта, вищий навчальний заклад, структура вищих навчальних закладів.

Олійник Аліна Валентиновна, аспірант Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Особенности структуры высшего музыкального образования современной Германии

Цель работы. Исследование связано с изучением особенностей структуры высшего музыкального образования Федеративной Республики Германии на современном этапе. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения. Обозначенный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать типы высших музыкальных учебных заведений, систематизировать принципы качественной подготовки музыкантов-специалистов сферы образования в Германии. **Научная новизна** состоит в углублении и систематизации информации о структуре высшего музыкального образования современной Германии и презентации личной версии этой структуры. **Выводы.** Осуществив анализ особенностей структуры высшего музыкального образования в Германии, нами предложена собственная ее версия: профессиональные школы (колледжи) искусств и музыки, профессиональные музыкальные колледжи (в Баварии), высшие педагогические школы со специализированной профессиональной музыкальной подготовкой, специальные институты (в том числе институты церковной музыки), музыкальные отделения в университетах, университеты искусств, музыкальные отделения профессиональных академий, консерватории, музыкальные академии. В статье освещена специфика профессиональной подготовки будущих музыкантов по художественным, педагогическим и научным направлениям и определены ключевые квалификации (академические степени), которые могут быть получены в немецких высших учебных заведениях на уровнях базового, полного и последипломного музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование Германии, система образования, высшее музыкальное образование, высшее учебное заведение, структура высших учебных заведений.

Oliynyk Alina, post graduate of the National Vasyl Stefranyk Precarpathian University

Peculiarities of the structure in the higher musical education of modern Germany

Purpose of the article. The research deals with the study of structural peculiarities of the higher musical education of the Federal Republic Germany nowadays. The methods of research are the use of analysis, synthesis, comparison, generalization. The given **methodological** approach enables to reveal and to analyze the types of the musical higher educational institutions, to systematize the principles of the qualitative training of professional musicians in the educational field of Germany. The **scientific innovation** includes the elaboration and systematization of information about the structure of the higher musical education in modern Germany and presentation of the own version of this structure. **Conclusions.** Having analyzed of the peculiarities of higher musical education structure in Germany, we have offered its own version: music and art schools (colleges), professional musical colleges (in Bavaria) high pedagogic schools with specialized music training, special institutes (including church music institutes), musical departments in universities, art university, musical department of professional academies, conservatories, musical academies. In the article it is described the specific features of future musicians' professional training in art, pedagogic and scientific branches and it is determined the key qualifications (academic degrees) which may be obtained in German higher educational institutions on the levels of basic, complete and postgraduate music education.

Key words: musical education of Germany, education system, musical education, higher educational institution, structure of higher educational institutions.

Актуальність теми дослідження. Здобуття музичної освіти є важливою умовою для розвитку творчої особистості. Зростання ролі музичної освіти в Україні та світі загалом сьогодні актуальне, оскільки існує потреба гуманізації людства в умовах тотальних загроз. Для України досвід країн, які вже пройшли реформування в галузі вищої освіти, зокрема Німеччини, є особливо цінним. Це пов'язано з добре розвиненою системою професійної освіти в цій країні, зокрема музичної, яка може бути прикладом для наслідування. Німеччина, спираючись на багатовіковий досвід та новітні тенденції розвитку системи музичної освіти та культури пропонує численні можливості для здобуття вищої професійної музичної освіти. Сучасний етап розвитку музичної освіти у ФРН позначений процесами інтенсивного, динамічного становлення.

Питання становлення та розвитку вищої музичної освіти Німеччини досліджували як вітчизняні, так і зарубіжні науковці. Так, загальну характеристику вищої освіти та систему її закладів здійснювали німецькі [1], російські [3] та українські [2; 4; 5; 7] автори. Систему музичної освіти ФРН характеризує І. Сташевська [6], Е. Бернінг аналізує діяльність професійних музичних училищ Баварії [8]. Щодо структури вищої музичної освіти сучасної ФРН, то ряд авторів [1; 2; 3] пропонують два її варіанти, однак, на наш погляд, вона потребує уточнення. Аналіз джерельної літератури свідчать, що питання структури вищої музичної освіти сучасної Німеччини залишається актуальним і зумовлює необхідність поглибити і систематизувати накопичену інформацію.

Мета дослідження – здійснити аналіз особливостей структури вищої музичної освіти в Німеччині та запропонувати власну версію цієї структури. Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання: виявити джерельну базу дослідження; здійснити її аналіз; встановити структуру вищої музичної освіти ФРН та охарактеризувати її особливості; запропонувати власну версію цієї структури.

Виклад основного матеріалу. Система вищої освіти ФРН сьогодні відіграє важливу роль у розвитку загальноєвропейського освітнього простору. Вона об'єднує більше трьохсот навчальних закладів різних типів, програм і ступенів [2, 60], складається з початкової, двохступеневої середньої та вищої освіти. Головними особливостями розвитку вищої музичної освіти ФРН є: значна чисельність музичних вищих навчальних закладів (ВНЗ), широке коло спеціальностей в різних сферах культури та мистецтва, наявність рідкісних спеціальностей, можливість навчання студентів-іноземців тощо. Освітня діяльність у них ґрунтується на відповідності музичної освіти потребам духовного розвитку суспільства, забезпеченні творчого інтелектуального розвитку особистості, оволодінні нею ефективними методами самостійної пізнавальної діяльності, розвитку високої естетичної культури тощо. Метою музичної освіти і виховання є професійно компетентна, ініціативна, творча особистість, наділена почуттям обов'язку і відповідальності перед суспільством, здатна швидко адаптуватися до сучасного світу. Усвідомлення спільної відповідальності за музичну освіту знаходить своє відображення в документах німецької музичної ради та Конференції регіональних музичних рад. В них підкреслено, що "музична освіта як частина культурної освіти виконує публічну функцію суспільної відповідальності" [11, 3]. Музичну освіту в ФРН розглядають як необхідну фундаментальну частину освіти для розвитку особистості і для майбутнього суспільства. Якість і безперервність освіти є ключовими орієнтирами і є необхідною умовою для ефективного навчання [11, 3]. Сучасна система вищої освіти ФРН формується за принципом "академічної свободи", згідно з яким свобода надана не тільки ВНЗ в питаннях управління, а й кожному студенту. Цю систему складають різні типи ВНЗ, які здатні задовольнити потреби кожного студента. Студенти музичних закладів – майбутні виконавці, проходять практику у провідних оркестрах Німеччини і Європи, беруть участь в концертах і фестивалях, отримуючи за це гонорари. Як правило, до кінця навчання більшість випускників вже знаходять гідну роботу. У музичних вузах Лейпцига, Росток, Гамбурга і Саарбрюкена студенти, крім основної спеціальності, вивчають акторську майстерність. На відміну від інших вишів, в музичні ВНЗ можна вступити, лише підтвердивши свою "обдарованість", тобто склавши іспити за спеціальністю. Це, як правило, письмові та усні іспити з теорії музики, вокалу, володіння інструментом, а для іноземців – знання німецької мови.

Дослідники встановлюють різну класифікацію професійних музичних навчальних закладів Німеччини. Так, Т. Кочеткова, М. Носков та В. Шершньова поділяють ці заклади на три типи: 1) університети (Universitäten) та прирівняні до них вищі школи; 2) спеціалізовані вищі школи чи університети прикладних наук (Fachhochschulen); 3) коледжі мистецтв, кінематографу та музики (Kunst-, Film- und Musikhochschulen) [3, 138]. Схожою є класифікація В. Штефуци [7, 309-310]. Дещо іншою є класифікація німецьких вчених: 1) класичні університети (Universitäten) 2) технічні університети (Technische Universitäten, TU); 3) вищі спеціальні навчальні заклади (Fachhochschulen), в яких, на відміну від класичних університетів, спеціальній освіті надається більше уваги; 4) вищі школи музики та мистецтв (Kunst- und Musikhochschulen); 5) приватні навчальні заклади (Private Hochschulen) [1, 57-59].

О. Ігнатова стверджує, що основу системи вищої освіти ФРН становлять три типи вищих шкіл: університети і прирівняні до них вищі навчальні заклади; загальні університети (Gesamthochschulen); педагогічні інститути (Paedagogische Hochschulen, коледжі, у т. ч. церковні (Theologische Hochschule), вищі професійні школи (Fachhochschule); художні й музичні коледжі академій мистецтв (Kunst- und Musikhochschulen) тощо [2, 60-61].

На основі узагальнення окреслених джерел нами встановлено таку структуру системи вищої музичної освіти Німеччини: фахові школи (коледжі) мистецтв і музики, професійні музичні коледжі (в Баварії), вищі педагогічні школи зі спеціалізованою фаховою музичною підготовкою, спеціальні інститути (в тому числі інститути церковної музики), музичні відділення в університетах, університети мистецтв, музичні відділення професійних академій, консерваторії, музичні академії. Музичні ВНЗ готують фахівців з усіх видів музичного мистецтва: виконавців (за класами інструментів, співаків, диригентів), композиторів, музикознавців, викладачів музичних дисциплін, вчителів музики загальноосвітніх шкіл, звукорежисерів, музичних менеджерів, музичних терапевтів, музичних режисерів, музичних журналістів, критиків, церковних музикантів тощо. У деяких з них вивчають джаз і церковну музику. Майбутні теоретики музики і педагоги можуть отримати освіту на музичних факультетах педагогічних і творчих інститутів, університетів. Як стверджує І. Сташевська, "німецькі ВНЗ різного профілю забезпечують професійну підготовку майбутніх музикантів за мистецьким, педагогічним, науковим й іншими напрямками" [6]. Головною метою неперервної фахової підготовки майбутніх вчителів музики, як зазначають О. Олексюк та Н. Попович, є підготовка студента до навчання інноваційного, альтернативного й одночасно всеохоплюючого мислення, до об'єднання інтересів особистості та суспільства в єдине гармонійне ціле [5, 212]. Згідно з даними німецького музичного інформаційного центру (MIZ), у 2014-2016 роках в Німеччині налічувалось 113 ВНЗ з музичним профілем, фінансованих державою [10, табл. 15].

Професійні фахові школи – музичні училища (коледжі) є першою ланкою професійної підготовки музиканта. Такий тип закладів існує тільки в Баварії. Їх налічується всього одинадцять. Цей новий тип школи ("Berufsfachschulen für Musik", BFSM) було створено у середині 70-х років для здобуття подальшої музичної освіти після закінчення музичних або загальноосвітніх шкіл. Створення BFSM у Баварії відбулося на тлі активного розвитку аматорського музичного мистецтва. Внаслідок цього з'явилась необхідність готувати кваліфікованих керівників аматорських музичних колективів [8, 2]. В BFSM вивчають класичну, церковну музику, рок/поп/джаз, мюзикли, баварську народну музику. Термін навчання тут становить два-три роки. Дворічне навчання закінчується державним випускним іспитом і дає диплом керівника ансамблю/хору, диригента /хормейстера, керівника популярного гурту. Рівень кваліфікації дозволяє також працювати аранжувальником, викладачем музики, артистом гурту, студійним музикантом чи композитором. Успішне завершення двох років навчання дозволяє стати вчителем музики в молодшій, середній і/або спеціальній школах. Після третього року навчання можна викладати у вокальних і музичних школах. Навчальні профілі BFSM такі: керівник аматорських колективів, церковний музикант і викладач співу у вокальних та музичних школах [8, 3]. Досягнення в сучасній музичній сфері привели до формування системи популярної музичної освіти в BFSM м. Дінкельсбуле і Крумбах. У кожному з семи районів Баварії зараз є такий заклад.

У системі вищої освіти ФРН важливо розрізняти університети (Universität) і фахові вищі школи (Fachhochschule). Навчання в останніх має більш прикладний характер, їхньою особливістю є тісний зв'язок теорії і практики. Всі програми передбачають два семестри практики. Крім того, термін навчання в навчальному закладі такого типу коротший (зазвичай 8 семестрів). Тут готують фахівців для окремих галузей. Після закінчення курсу студенти отримують диплом, отож, Fachhochschule дозволяє студентам швидше здобути майбутню професію.

Німецькі університети керуються старим гумбольдтським ідеалом, який передбачає єдність дослідницької та викладацької діяльності. Академічні ступені, що присвоюються університетами – диплом (Diplom), магістр (Magister), вчений ступінь доктора (Doktor), звання доцента / професора (Habilitationrecht), сертифікат, що дає право викладати у ВНЗ. Диплом магістра дає право на відповідну фахову діяльність та аспірантуру. Магістратура зорієнтована на викладацьку роботу. Вищою кваліфікацією в Німеччині є титул доктора. Це вимагає 3-5 років наукових досліджень, здачі державного екзамену та захисту дисертації. Особливістю сучасної вищої освіти Німеччини є те, що університети мають автономію та широкі повноваження [4]. Університети є не лише закладами для здобуття освіти, а й осередками проведення прикладних та незалежних фундаментальних наукових досліджень.

Майбутні виконавці, композитори і вокалісти можуть удосконалювати свій талант і майстерність у Вищих музичних школах (Musikhochschulen, аналог українських консерваторій, нині – музичних академій). Тут особливу увагу надають індивідуальним заняттям і концертній діяльності

майбутніх випускників. Відрізняється лише специфіка освіти: в університетах традиційно готують майбутніх викладачів музики, в Musikhochschulen – навчають більш практичним спеціальностям виконавця, співака чи диригента. Студентів консерваторій, спрямованих на творчість і відточування майстерності гри, очікує індивідуальна робота з професором, заняття в невеликих групах та інтенсивна сценічна діяльність. Отже, у музичному ВНЗ багато уваги звертається, як правило, на інструментальну підготовку студентів, оскільки мета закладу оволодіння студентом мистецькою професією.

Останнім часом в окремих землях Німеччини відбуваються серйозні організаційні зміни в діяльності музичних ВНЗ. Станом на липень 2002 р. в Баварії існували такі музичні інститути та академії: вищий музичний інститут м. Нюрнберг-Аугсбург; вищий інститут музики та театру м. Мюнхена; вищий музичний інститут м. Вюрцбурга; інститут протестантської церковної музики в м. Байройті; інститут католицької церковної музики та музичної педагогіки м. Регенсбурга; фахова музична академія "Консерваторія ім. Ріхарда Штрауса" в Мюнхені [8, 2]. Крім одинадцяти невеликих церковних музичних ВНЗ та деяких ВНЗ, ядро підготовки професійних музикантів та викладачів музики утворюють 24 незалежні державні музичні ВНЗ. В них навчається приблизно 20 000 студентів [9]. Головною відмінністю між ними є чотири типи різних навчальних програм, а саме – музично-мистецькі програми, музично-педагогічні, програми шкільної музики та церковної музики.

Церковні музичні виші готують керівників церковних хорів, професійних органістів, канторів, регентів, виконавців і організаторів концертів духовної органної музики, учасників музичного супроводу під час богослужінь. Тому важливими для цієї категорії студентів є такі предмети як гра на органі, хорове диригування (керування хором).

Найбільш диференційовано складним є навчання за музично-мистецькою програмою, де навчають оркестрових та камерних музикантів, співаків хору, солістів-інструменталістів та солістів-вокалістів. Перелік дисциплін для студентів цього напрямку дуже широкий – від оркестрових інструментів до гри на фортепіано, гітарі та співу. Крім того, є деякі предмети, що викладаються тільки в окремих музичних ВНЗ, такі як, наприклад, гра на акордеоні, органі, старовинна музика, електронна музика, джаз/рок, режисура. Наявність цих предметів у навчальній програмі залежить від місцевих (земельних) особливостей та умов. Це стосується також так званих оперних шкіл, спеціального обладнання музичних ВНЗ, в яких передбачені сценічні заняття з вокалу, вокальні тренінги, незамінні для професійної сцени. Крім дисциплін, орієнтованих на оволодіння грою на інструменті або вокалом, можна вивчати такі предмети як диригування, композицію, теорію музики, сольфеджіо, музикознавство. Із введенням структури бакалаврат/магістратура, відбулась подальша диференціація навчальних курсів, орієнтованих на забезпечення професійних потреб. Німецькі музичні ВНЗ є інтернаціональні. Гете-інститут зазначає, що різноманіття походження студентів (з приблизно 40-50 країн світу) скоріше правило ніж виняток [9]. Хорошим стимулом для студентів є навчання та вдосконалення своєї музичної майстерності в країні, де створено унікальний оперний та оркестровий ландшафт. Це підвищує шанси студентів проходити практику в найкращих театрах чи оркестрах світу, сприяє початку кар'єри професійного музиканта. До поля діяльності відносяться нові сфери, зокрема музичний менеджмент [9]. І. Сташевська зазначає, що для розвитку музичної освіти в німецьких ВНЗ сьогодні характерним є розширення спектру музичних спеціальностей, наприклад концертна педагогіка, музичний менеджмент, музична журналістика, музична терапія, елементарна музична педагогіка тощо. Це зумовлене актуальними інтересами населення, а також розширенням змісту професійної підготовки (за рахунок більшої практичної спрямованості навчання, підвищення ролі сучасної академічної, популярної, джазової, позаєвропейської музики, мультимедійних технологій тощо) у зв'язку з новими вимогами до фахівців у сфері музичної культури й освіти [6]. Привабливе і затребуване суспільством музичне життя країни потребує мистецької еліти, широкої музичної освіти для того, щоб виявляти нові таланти і заохочувати їх, знову і знову.

Наукова новизна полягає у поглибленні і систематизації інформації про структуру вищої музичної освіти сучасної Німеччини та представленні власної версії цієї структури.

Висновки. Здійснивши аналіз особливостей структури вищої музичної освіти в Німеччині, нами запропонована власна її версія: фахові школи (коледжі) мистецтв і музики, професійні музичні коледжі (в Баварії), вищі педагогічні школи зі спеціалізованою фаховою музичною підготовкою, спеціальні інститути (в тому числі інститути церковної музики), музичні відділення в університетах, університети мистецтв, музичні відділення професійних академій, консерваторії, музичні академії. У статті висвітлена специфіка професійної підготовки майбутніх музикантів за мистецьким, педагогічним та науковим напрямками та визначено ключові кваліфікації (академічні ступені), які можуть бути отримані в німецьких вищих навчальних закладах на рівнях базової, повної та післядипломної музичної освіти.

Література

1. Гетц Т. Высшее образование в Германии: практическое руководство для абитуриентов / Гетц Т., Паерш С., Лютге М. – М.: "Издательский дом "Гребенников", 2011. – 220 с.
2. Ігнатова О. М. Реформи університетської освіти в контексті болонського процесу / О. М. Ігнатова // Теорія і практика управління соціальними системами: наук.-практ. журнал. – Харків, 2011. – № 2. – С. 60-65.
3. Кочеткова Т. Университеты Германии: от реформы Гумольдта до Болонского процесса / Кочеткова Т., Носков М., Шершнева В. // Высшее образование в России. – 2011, № 3. – С. 137–142.
4. Мелінчук Н. В. Сучасна модель університетської освіти Німеччини / Н. В. Мелінчук // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Серія: Педагогіка. – 2014. – Т. 246, Вип. 234. – С. 15-20.
5. Олексюк О. М. Зарубіжний досвід неперервної фахової підготовки вчителів музики / Олексюк О. М., Попович Н. М. // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 16-17.10.2014 р. – С. 207-214.
6. Сташевська І. О. Система вищої музичної освіти ФРН у контексті євроінтеграційних процесів / І. О. Сташевська [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/14.pdf>
7. Штефуца В. О. Сучасна система закладів вищої освіти Федеративної республіки Німеччина / Штефуца В. О. // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. – Бердянськ : БДПУ, 2012. – № 2. – С. 308–312.
8. Berning E. Die Berufsfachschulen für Musik in Bayern. Ausbildungsleistungen der Schulen und musikalische Karrieren ihrer Absolventen. Bayerisches Staatsinstitut für Hochschulforschung und Hochschulplanung. Monographien: neue Folge, Band 62 / Berning E. – München, 2002. – 76 s.
9. Lernen im Land von Bach, Beethoven und Brahms / Goethe-Institut / Ausbildung. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/kla/str/6507418.html>
10. Liersch A. Bildung und Kultur. Deutschland/Spartenbericht Musik, 2016 / Liersch Anja, Dominik Asef. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/SpartenberichtMusik5216203169004.pdf?__blob=publicationFile
11. Musikalische Bildung in Deutschland. Ein Thema in 16 Variationen. Verabschiedet von der Mitgliederversammlung des deutschen Musikrates am 20. Oktober 2012. 112 s.

References

1. Getts, T. & Paersh, S., & Lyutge, M. (2011). Higher education in Germany. Moscow: Izdatelskiy dom "Grebennikov" [in Russian].
2. Ihnatova, O. M. (2011). Reform of university education in the context of the Bologna process. Teoriya i praktyka upravlinnya sotsial'nymy systemamy. Kharkiv, 2, (pp. 60-65) [in Ukrainian].
3. Kochetkova, T. & Noskov, M., & Shersheva, V. (2011). Universities of Germany: from reform Gumoldta up to Bologna process. Vysshee obrazovanie v Rossii, 3, (pp.137–142) [in Russian].
4. Melinchuk, N. V. (2014) The modern model of university education in Germany. Naukovi pratsi [Chornomors'koho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu "Kyievo-Mohylyans'ka akademiya"]. Seriya: Pedagogika, 2014, Vol. 246, issue 234, (pp.15-20) [in Ukrainian].
5. Oleksyuk, O. M. & Popovych, N. M. (2014). Foreign experience of continuous professional training music teachers. Profesiyna mystets'ka osvita i khudozhnya kul'tura: vyklyky KhKhI stolittya: Proceedings of the Conference Title. Kyiv, (pp. 207-214) [in Ukrainian].
6. Stashevs'ka, I. O. System of higher musical education in GERMANY in the context of European integration processes. Retrieved from: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN28/14.pdf> [in Ukrainian].
7. Shtefutsa, V. O. (2012). The modern system of institutions of higher education in the Federal Republic of Germany. Zbirnyk naukovykh prats' Berdyans'koho derzhavnoho pedagogichnoho universytetu. Seriya: Pedagogichni nauky. Berdyans'k : BDPU, 2, (pp. 308–312) [in Ukrainian].
8. Berning, E. (2002). Die Berufsfachschulen für Musik in Bayern. Ausbildungsleistungen der Schulen und musikalische Karrieren ihrer Absolventen. Bayerisches Staatsinstitut für Hochschulforschung und Hochschulplanung. Monographien: neue Folge, Band 62. München [in German].
9. Lernen im Land von Bach, Beethoven und Brahms / Goethe-Institut / Ausbildung. Retrieved from: <https://www.goethe.de/de/kul/mus/gen/kla/str/6507418.html> [in German].
10. Liersch, A., & Dominik A. (2016). Bildung und Kultur. Deutschland/Spartenbericht Musik. Retrieved from: https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/SpartenberichtMusik5216203169004.pdf?__blob=publicationFile [in German].
11. Musikalische Bildung in Deutschland. Ein Thema in 16 Variationen. Verabschiedet von der Mitgliederversammlung des deutschen Musikrates am 20. Oktober 2012 [in German].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2018 р.

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ
ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКИХ СВЯЩЕНИКІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ
(20-ті – перша половина 40-х років ХХ ст.)**

Метою дослідження є культурологічний аналіз художніх творів греко-католицького духовенства Східної Галичини у 20-х – першій пол. 40-х років ХХ ст. **Методологія** дослідження базується на застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також ідейно-змістового, герменевтичного, історичного і культурологічного підходів. **Наукова новизна** В українській культурології вперше проаналізовано письменницькі здобутки греко-католицького духовенства Східної Галичини у 20-х – першій пол. 40-х років ХХ ст., розкрито цінність і місце художніх творів у культуротворчому просторі українців. Стаття є спробою відродити забуті (зазнали дискримінації загарбницьким політичним режимом) імена священників та продукти їхньої літературної праці. **Висновки.** Характерною ознакою творчого доробку греко-католицького духовенства є національний літературний контекст, який проявлявся у художній інтерпретації історичного минулого України, біблійних текстів, життєвих подій галицького населення. Свої твори священники друкували на сторінках тогочасної галицької преси: "Дзвони", "Діло", "Мета", "Нова Зоря" та ін., видавали самостійними збірниками (часто за власні кошти). Письменницька діяльність духовників позитивно сприймалась українським населенням і водночас негативно – існуючою владою через втримування національних ідей в умовах бездержавності української нації.

Ключові слова: література, письменницька діяльність, культурологічний аналіз, греко-католицьке духовенство, Східна Галичина.

Фарина Оксана Вікторівна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Культурологический анализ литературного наследия греко-католических священников Восточной Галиции (20-е – первая половина 40-х годов ХХ в.)

Целью исследования является культурологический анализ художественных произведений греко-католического духовенства Восточной Галиции в 20-е – I пол. 40-х гг. ХХ в. **Методология** исследования базируется на применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также идейно-содержательного, герменевтического, исторического и культурологического подходов. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в украинской культурологии впервые проанализированы писательские достижения греко-католического духовенства Восточной Галиции в 20-е – I пол. 40-х гг. ХХ в., раскрыты ценность и место художественных произведений в культуротворческом пространстве украинцев. Статья является попыткой возродить забытые (подверглись дискриминации захватническим политическим режимом) имена священников и продукты их литературного труда. **Выводы.** Характерным признаком творчества греко-католического духовенства является национальный литературный контекст, который проявлялся в художественной интерпретации исторического прошлого Украины, библейных текстов, жизненных событий галицкого населения. Свои произведения священники печатали на страницах тогдашней галицкой прессы: "Дзвони", "Дило", "Мета", "Нова Зоря" и др., издавали самостоятельными сборниками (часто за собственные средства). Выяснено, что писательская деятельность духовников положительно воспринималась украинским населением и одновременно – негативно существующей властью из-за ношения национальных идей в условиях отсутствия украинской нации.

Ключевые слова: литература, писательская деятельность, культурологический анализ, греко-католическое духовенство, Восточная Галиция.

Faryna Oksana, PhD student of Kyiv National University Of Culture And Arts

The culturological analysis of the literary heritage of the Greek Catholic priests of Eastern Galicia (in the 20th of century, between 20's and the first half of the 40's).

The purpose of the article is the cultural analysis of the art works of the Greek-Catholic clergy of Eastern Galicia in the 20th of century, between 20's and the first half of the 40's. The **methodology** of the research consists in using methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as ideological substantial, hermeneutic, historical and cultural approaches. The **scientific novelty** of the study based in the fact that in Ukrainian cultural studies the writer's achievements of the Greek-Catholic clergy of Eastern Galicia in the 20th of century between 20's and the first half of the 40's were analyzed for the first time. Also, the study shows the value and place of art works in the cultural and creative space of Ukrainians. The article is an attempt to revive the forgotten (discriminated against by an invasive political regime) the names of the priests and the products of their literary achievement. **Conclusion.** It has been established that the characteristic feature of the creative work of the Greek Catholic clergy is in the national literary context, which manifested itself in the artistic interpretation of the historical past of Ukraine, biblical texts, and the life events of the Galician population. The priests published their works on the pages of the Galician press of that time:

"Dzvony", "Dilo", "Meta", "Nova Zorya", etc. Also, the works were issued by independent collections (often at own expense of the clergy). It was found out, that the writers' activities of the clergy were positively perceived by the Ukrainian people. Also, at the same time the writers' activities of the clergy were negatively perceived by the authorities through the Ukrainian national ideas in the conditions of the statelessness of the Ukrainian Nation.

Key words: literature, writer's activity, culturological analysis, Greek Catholic clergy, Eastern Galicia.

Актуальність теми дослідження. У 20-і – I пол. 40 рр. XX ст. одним з головних напрямів багатогранної діяльності греко-католицького духовенства була письменницька праця, яка відіграла провідну роль у формуванні естетичних поглядів українців, осмисленні християнських цінностей й національно-культурному відродженні краю загалом. Перебуваючи у центрі життя галицького населення, священники бачили нагальну потребу в літературі як засобу підвищення духовного рівня народу і приклали максимум зусиль для поширення якісних художніх творів. Враховуючи той факт, що на сучасному етапі письменницькі надбання діячів Української Греко-Католицької Церкви не є відомими широкому загалу, але колись їх активно читали, вивчали напам'ять, за ними ставили театральні постановки, вбачається актуальним ґрунтовне дослідження літературних праць священників.

Стан наукової розробки проблеми. Дисертаційне дослідження Л. Гром'як [4], присвячене особливостям християнської поезії в Західній Україні 20–40-х років XX століття, аналізує віршовані збірки оо. В. Мельника (Лімниченка) і С. Семчука. Духовні виміри есеїстики о. В. Мельника вивчала І. Дмитрів [6]. Творчий доробок о. Г. Костельника опрацьовували Л. Вежель [2], Я. Петрук [14], о. Ю. Кміта – І. Паламар [13]. Окреслені наукові роботи не відображають повністю письменницьку діяльність діячів УГКЦ означеного періоду. Поза увагою дослідників залишаються інші маловідомі літературні надбання греко-католицьких священників.

Метою статті є культурологічний аналіз художніх творів греко-католицького духовенства Східної Галичини у 20 – I пол. 40-х XX ст.

Виклад основного матеріалу. Безперечно, видатною особистістю як у релігійному, так і в літературному просторі Східної Галичини означеного періоду є постать о. Г. Костельника, автора численної кількості теологічно-філософських праць, поетичних збірок, оповідань, драматичних творів. Особисте горе священника з приводу смерті малолітньої доньки Ярослави вплітається у зібрання поезій "Помершій донечці" (1921), виданих у м. Львів, і складається з 25 віршів та епілогу, що є роздумом-розпачем батька над недолею втраченої дитини:

"Дитино! як нам се переболіти?
Не може серце сього зрозуміти,
Що між живими вже тебе немає,
Й не буде, поки сонце з неба сяє..." [9, 1].

Наступною книжкою о. Г. Костельника вийшла у м. Львів поетична проза "Пісня Богові" (1922), праця над якою тривала понад 10 років і, на думку самого автора, стала вершиною його творчості. Розгорнуту рецензію на твір подав о. Й. Скруть, ЧСВВ, який зазначив: "Сам предмет твору вимагав довголітньої праці...Який це предмет? Вершини й глибини буття; вершини й глибини людської душі; найглибші думки й найглибші почуття, які тільки чоловікові доступні" [20, 193]. У "Пісні Богові" о. Г. Костельник виклав концепцію буття та призначення людини у світі, порушуючи важливі питання антропології, гносеології, онтології. Відповідно до поставленої ідеї, Бог – великий смисл буття, творець усього сущого, який створив світ і наповнив його смислом, бо "...коли немає Бога, то немає ніякого зміслу в природі" [8, 91]. Людина – творіння Бога, намагається досягнути смислу буття і тим самим відрізняється від інших земних створінь. Твір написаний високим стилем, у певних обставинах – віршем, із залученням широкого набору літературних художніх засобів.

До творчої спадщини о. Г. Костельника належать також вірші "Галицькій вербі" (1931), "Воєнний сирота" (1931), "Осліплений соловій" (1932), "О коньчині" (1934), літературні притчі "Казка про світ" (1931), "Роса і сонце" (1931–1932), "Іскри" (1932–1933), "Радіо" (1936), "Авто" (1937), оповідання "Кредля й Кредліха" (1931), "Цар над соняшниками" (1934), опубліковані у журналі "Дзвони". Письменницькі надбання духовника схвально сприймалися галичанами і негативно – існуючою владою, яка вбачала у творах антипольські настрої.

Краса українських Карпат надихнула на літературну працю молодого о. М. Угорчака, який почав друкуватись з 1931 р. (під псевдонімом Погідний). Саме в с. Космач (Івано-Франківщина) священник написав одну з найкращих своїх казок – "Чарівні скарби". 1932 р. у видавництві м. Львова "Світ дитини" виходить перша книжка "Казка про гордого боярина Марка Путячича". Згодом душпастир друкує "Нечисті скарби" (1933), "Байки для дітей", "На провесні" (1936), "Гетьманська булава" (1937, чотири перевидання).

Пресвітер здебільшого писав для дитячої аудиторії, звертаючись до жанру казки, оповідання, легенди, билини. Твори характеризуються численними згадками про воєнні події минулого України, використанням андронімів, топонімів, діалектизмів, назв давніх божеств, які відроджували культурно-історичну пам'ять народу.

У філософсько-психологічній казці "Нечисті скарби" зображено бідного гуцула Юрка – багатодітного голови сімейства, який раптово заволодіває скарбами Довбуша, не підозрюючи майбутніх негативних наслідків. Щоночі до героя приходять нечиста сила, яка вимагає повернути те, що йому так легко дісталось, та пожадливість перемагає. Нечистий тяжко карає Юрка: вбиває двох синів, дружину, селяни тримаються осторонь його. На допомогу приходять донька Ксенька, яка здійснивши певний ритуал, усуває зло. Казка закінчується тим, що Юрко роздає скарби бідним, ставить церкву, відбудовує знищену хату. І найголовніше – персонаж вчить, що "найбільшим скарбом людини є здоров'я і чиста совість та охота до праці", а щастя не лежить в багатстві [16, 36]. Із ідейного погляду твір закладає основи моральних чеснот молодшого покоління, загартовує дитячу психіку та формує їхній світогляд.

Історична казка "Гетьманська булава" розповідає про козака Нетягу, що повернувся на рідну Січ, та не побачив живими побратимів-запорожців. На Мертвецький Великдень Військо Запорозьке воскресає, герой дізнається про важкий період, який переживає Української держава. На Загальних зборах Нетяга обіцяє відвоювати гетьманську булаву та козацькі клейноди у ворогів і вирушає у дорогу. Долаючи фантастичні перешкоди, козак стає гетьманом України "від Дону до Дунаю на славу всього козацького люду" [15, 23]. Відважний персонаж встановлює правду – ідеал людської доблесті, показує найкращі особисті й військові чесноти, які виховують у дітей патріотичні і вольові риси, викликають інтерес до свого фізичного і духовного розвитку.

Великим успіхом серед галицького населення користувались твори греко-католицького священика Ю. Кміта (псевдонім – Задуманий), який був членом НТШ, співпрацював з В. Гнатюком, М. Грушевським, І. Франком. Особливістю літературних творів о. Ю. Кміта є те, що вони мають безфабульну конструкцію текстів, органічно зливаються з приказками, прислів'ями, народною мудрістю, зберігають мову бойківського діалекту, зокрема розмови героїв подано у первісному вигляді, що, буває, шкодить їхньому розумінню, проте водночас є цінним матеріалом для вивчення українськими науковцями.

1922 р. у м. Львів надрукована збірка о. Ю. Кміта "Тремтіння душі", до якої ввійшло 38 новел [7]. Кожна оповідь – це глибоке переживання автора, невеликий за обсягом твір з потужним ідейно-смісловим навантаженням думок, спогадів, вражень, почуттів. У творі "Поранок" священик відтворив косарів за буденною роботою, які обговорюючи сільські новини, порушують важливі побутові, соціальні та філософські питання, намагаючись дати їм відповідь відповідно до власного світосприйняття. Низка філософських роздумів про плинність людського існування зображено у новелі "Суд бузьків". Відліт птахів у теплі краї нагадує письменнику про минулі молоді роки, втрачені можливості і циклічність життя. Селяни одночасно жаліють лелек, що їх чекає тяжка дорога і не всі залишаться живими, й заздять їм, бо "ввидят сьвіта долов і вирхами, а чоловік ги ланцом прикований, мече собов, як риба в сіти" [7, 42]. Сумна атмосфера навіює розповідь про суд бузьків. Горе сталося в подружжя птахів, коли бузьчиха висиділа курча чи каченя з підкладеного хлопчиком яйця. Розсерджені птахи підлітали до "горе-матері" і клювали дзьобами поки не вбили її разом з дітьми. Першим розпочав дійство чоловік. Історія пробуджує розчулення і сльози у слухачів: "немов би вишукували у скритках давні прогірих, немов би бажали спокутувати ся та направити заподіяну кривду" [7, 44]. Автор показав на прикладі лелек як неодноразово у щоденних обставинах суспільство готове завчасно виносити вирок, проявляти жорстокість, чинити самосуд, назавжди руйнуючи чуже життя.

Тема трагічного кохання опрацьована о. Ю. Кмітом у творах "Дебри", "Жарти життя", "За пізно". Станова нерівність, нерішучість молодих людей, тогочасні суспільні погляди на шлюб, повороти долі стають причинами розлуки персонажів і їхнього нещастя. Новела "Дебри" розповідає про дівчину, яка після скасування заручин своїм нареченим вирішує присвятити життя вчителю. На канікулах Ярослава їде на санаторне лікування, зустрічає молодого лікаря і між героями зароджуються почуття. Після закінчення вакацій Іван сповіщає коханій вразливу звістку – він одружений; герої розлучаються назавжди. Через декілька років дівчина виходить заміж за місцевого поштаря, однак "недовго світило сонце в хату Ярослави" [7, 139]: чоловік помирає, а після нього – і сама героїня. "Жарти життя" призводять до смерті судового службовця Сидора – героя однойменного твору. Після вимушеного весілля на доньці заможного урядовця він дізнається про листи від колишньої коханої Зоні, які тесть приховав. Герої покохали один одного ще в підлітковому віці, проте батьки прагнули для дівчини кращого майбутнього і хотіли видати заміж за багатого парубка. Відважна Зоня категорично відмовила князю, однак через життєві непорозуміння шляхи молодих людей розходяться. Тяж-

ка хвороба дівчини спонукає батьків дати дозвіл на шлюб "з ким захоче її серце" [7, 127]. Зоня пише безліч листів Сидору, та відповідь не отримує. Дізнавшись правду про вчинок новоявленого тестя, герой переживає душевні муки і через 3 роки помирає. Новела "За пізно" зображує вчительку-сироту монастиря Меланію, яка маючи щирі почуття до Олекси – обер-лейтенанта піхоти, вирішує "залишити безвиглядне, безуспішне кохання, бо нестача грошей не дає їм змоги побратися" [7, 117–118]. За порадою ігумені монастиря дівчина одружується з Романом – судовим ад'юнктом, проте гармонійні сімейні стосунки у пари не складаються. Нічого не підозрюючи про заміжжя Меланії, Олекса через 2 роки сповіщає їй радісну новину – хлопець починає займатись нафтовою торгівлею і залишає військову справу, перешкод для одруження не має. Героїня усвідомлює трагізм свого вчинку, але час не повернути назад, а як жити далі не знає. У зазначених історіях письменник показав персонажів із середовища місцевої інтелігенції, детально розкрив стосунки батьків і дітей, уподобання героїв, установлені стереотипи соціуму, які впливають на вибір людини.

Писати ще під час навчання у гімназії почав о. В. Мельник (псевдонім – Лімниченко), активний член літературного угруповання "Логос". Творча діяльність священика розпочинається невеликими віршами і нарисами. 1921 р. опублікована у м. Львів збірка поезій релігійно-національної проблематики "Хуртовина". Книжка містить 34 вірші: заспів "Мій скорботний спів рвонувся із грудей" і три цикли "На дворі хуртовина заводить", "Сумні акорди", "У заграві життя", виділені як окремі розділи [12]. Про характер творів збірки свідчить обкладинка – тризуб у віночку з квіток лілії і дубового дерева. Із віршів постає загальний образ часу як хуртовини – явищ, що відбуваються не в природі, а в тогочасному суспільстві. Крізь призму поезії автор розкриває тему поразки визвольних змагань, закликає до продовження боротьби, передає власний душевний стан.

Зовсім іншою за тематичним спрямуванням написана збірка "Клонюсь" о. В. Мельника з посвятою дружині, що вийшла 1926 р. у м. Львів, у якій священик відтворив у поетичній формі головні церковно-християнські питання, як-от: Таїнства Євхаристії, Покаяння, Священства, Подружжя і роздумів автора проникнених релігійним світоглядом [11]. Книжка презентувала 27 віршів, ідейною основою якої, на погляд літературознавця Л. Гром'як, становить твір "Клонюсь" однойменної збірки, що є маніфестом активного логосівця [4, 71]. Зазначену думку письменник підтверджує своєю покірою перед абстрактними явищами ("сузір'ями", "просторами", "тінями ідейників-борців", "пустирною тишиною"), проте гордо заявляє:

"Землі ж, скривавлений, неситій,
Не поклонюсь, не покорюсь!!!" [11, 5].

Наступна поетична книжка о. В. Мельника називалась "Дзвонять дзвони", яка видана 1933 р. у м. Львів; ввійшло 26 віршів. Виділено 3 розділи: "Дзвонять дзвони", "Мій шлях", "Моя пісня" [10]. Збірка починається і завершується постаттю Матері Божої – уособлення єдності небесного і земного, яку ліричний герой зустрічає у сні, молитві і часто персоніфікується з образами реальних людей. Особа Пречистої Діви слугувала для "логосівців" ідеальним орієнтиром у духовному розвитку і взірцем у вихованні молодих людей, об'єднаних у Марійські Товариства [6, 94]. Текст наскрізь пронизаний християнськими ідеями, що проявляється у спогадах про дитинство, подіях минулого України, життєвих враженнях, взаєминах особи з соціумом. Проблемно-тематичний аналіз поезій духівника показує постійну нерозривність національних інтересів з релігійним підґрунтям.

Національно-патріотичним пафос у поєднанні з християнською символікою відтворюють ранні поетичні книжки члена "Логосу" о. С. Семчука: "Метеори" (1924), "Воскресення. Пісні зриву" (1927), "Фанфари" (1931). Наскрізною темою, що об'єднує окреслені збірки є роздуми над долею Батьківщини, її культури і церкви, викликані поразкою національно-визвольних змагань. Перша збірка поета-богослова пронизана трагізмом, що розкривається у образах-символах смерті, страждання, боротьби циклу віршів під назвою "Вінок терневий". Зміст другого розділу "В мойому храмі" змальовує духовний світ ліричного героя – "храму душі", відчутно оптимістичні настрої [18]. Разом з тим о. С. Семчук закликає не втрачати віри у складних обставинах, приймати Господню волю. Літературознавець Б. Романенчук вважає, що "Метеори" задекларували увесь сенс творчості священика саме у необхідності виконання кожним українцем суспільного обов'язку, продемонстрували, що він чи не найбільш активний поет поклику до боротьби за державність" [17, 242]. Відтак майже всі книги віршів душпастиря у Польській державі були сконфісковані.

Біблійні оповідання о. С. Семчука "Пророки" (1927) зображують 3 події з Старого Завіту – "Обадія", "Йона", "Амос". Автор присвятив книгу "Його Експеленції Преосвященному Владиці Станіславівському Др. Григорію Хомишинови в доказ вдячності і синівської любови" [19, 3]. Головні герої творів відносяться до категорії "малих" пророків Біблії. У доступній для читача формі автор подав проповіді обраних Богом людей, зміст яких полягав у повчанні народу слідувати за Божими заповідями,

прагнути до морального удосконалення, не наслідувати ідолопоклонство. У своєму пророцтві Обадія передбачає загибель ідумейців за переслідування юдейського народу. Біблійний персонаж нагадує загарбникам, що за будь-яке насильство Господь карає. Оповідання про пророка Йона показує як герой не послухався наказу Бога піти з проповіддю до ворогів ізраїльського народу і був покараний, опісля розкався і здійснив волю Всевишнього. Священик підкреслив, що зображена історія є прикладом щирої покаяння і прообразом відновлення. Пастуха Амоса Господь послав до ізраїльтян пригрозити Божим гнівом за гріхи жадібності, розпусти, несправедливості, почитання різних ідолів. За свої проповіді цар саджає пророка до в'язниці в полон до царського замку, де Амос записував свої видіння, а через 6 місяців його було страчено.

Літературну діяльність члена товариства "Просвіта", активного учасника культурно-освітнього життя с. Терпилівці (Підволочищина) о. В. Герасимовича (псевдоніми Василь Трохимович, Кирик, Шпирка) репрезентують п'єси "Мамона" (1922), "Бантукер умер" (1924), "Клопоти війти Смоктуна" (1934), "На колесі щастя" (1936), оповідання "Візитація" (1924), в яких священик показав життя і побут українських селян, висміював пияцтво, лихварство, жадобу до збагачення. Окрім цього, перекладав твори іноземних авторів, був диригентом місцевого хору і режисером драматичного театру, підтримував творчі зв'язки з В. Гнатюком, І. Франком, В. Шухевичем.

Найбільшу популярність серед населення Східної Галичини мала драма о. В. Герасимовича на 5 дій "Мамона", постановка якої не сходила з професійної та аматорської сцени до початку Другої світової війни. Автор подав інформацію, що описані події відбуваються у с. Крехів (Жовківщина) в 1862–1863 рр. У сім'ї заможних господарів Максима і Гануськи Герусів донька Оленка на виданні. Мати, змовившись з церковним дяком, підбурює батька віддати дівчину заміж за Миколу Вусів, у якого "цілих 10 моргів поля". Оленка кохає Петра Фаринника – бідного сироту, який з дитинства виховувався у сім'ї Герусів. Перша дія закінчується сватанням героїні за нелюба. Сімейні відносини молодої пари Оленки і Миколи зазнають нерозуміння, насичені конфліктами, що стає причиною їхнього нещастя. Петро раптово заволодіває грошима місцевих рабелянтів, знаючи як важливо земельне майно для старих Герусів, купує поля і "записує" на їхню доньку. Драматург показує як жадібність Гануськи призвела до страждань усіх персонажів твору. Невипадково духівник вибирає для назви своєї п'єси біблійне поняття, що вживається у негативному значенні, зміст його пояснює у монологі Максима: "щоби йно мати більше і більше... Та це ж м-а-м-о-н-а!.. А її до гробу не забере... Через цю мамону ось який рай в нашій хаті" [3, 24].

Найдраматичніші події відбуваються у четвертій і п'ятій діях: з відчаю Оленка отрує Миколу на Великдень і божеволіє, Петра з Максимом Герусом забирають до поліції для в'язання обставин купівлі землі. Гануська зізнається, що винна у всій трагедії і розкажується: "Мене беріть, мене беріть!.. Мене вішайте! То всьо мамона наробила" [3, 44]. Незважаючи на мелодраматичне закінчення п'єси, о. В. Герасимовичу вдалось створити колоритні образи селян, для яких найбільше щастя бути господарями власної землі [1, 6]. Проблематика твору "Мамона" побудована на основі життєвих конфліктів селян, свідком яких (беручи до уваги священицьку діяльність) був сам автор.

Художньо інтерпретував події Першої світової війни о. М. Дерлиця у оповіданні "Воєнний дідич" (1928). Белетристична оповідь зображує картину тотальної руйнації, зрадництва і жорстокості австрійських воєначальників у означений період і разом з тим – прояв небаченого патріотизму галичан, які добровільно групувались у ряди Українського січового стрілецтва, захищаючи цісаря і Україну: "...Вставайте, кайдани порвіте! Я вже січовик. Благословіть, найдорожчі, щоб волю здобути" [5, 25]. Неочікуваним поворотом і повним розчаруванням для вояків став наказ із Відня зупинити мобілізацію і розпустити батальйони тоді, коли держава перебувала у найбільшій небезпеці: "Доборолась Україна до самого краю! – повторяли собі слова Шевченка січові добровольці без ясної думки, без пуття, задивлені в сині Карпати" [5, 29–30].

Іншою проблемою, яку автор показав у творі – трагічні часи переслідування українських священиків, які поруч зі своїми душпастирськими обов'язками були носіями національної ідеї, перешкоджали несправедливості і масовому насиллю з боку австрійської влади, за що розплачувались своїм здоров'ям і життям. Зважаючи на сюжетно-тематично лінію, оповідання сприймається психологічно важко, правдиво розкриває безвихідний стан січовиків і евакуаційний хаос війни, очевидцем яких був автор.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в українській культурології вперше проаналізовано письменницькі здобутки греко-католицького духовенства Східної Галичини у 20-і – І пол. 40-х ХХ ст., розкрито цінність і місце художніх творів у культуротворчому просторі українців. Стаття є спробою відродити забуті (зазнали дискримінації загарбницьким політичним режимом) імена священиків та продукти їхньої літературної праці.

Висновки. Представники Української Греко-Католицької Церкви Східної Галичини вдало поєднували священницьку і письменницьку діяльність, публікуючи високоякісні художні твори (оповідання, новели, п'єси, поезії), які вчили любити рідний край і церкву, розкривали взаємовідносини між людьми, відтворювали період національно-визвольних змагань українців, пояснювали певні життєві ситуації. Головними героями були біблійні та історичні персонажі, сільські мешканці та самі священники. Творча праця греко-католицького духовенства увиразнювала національний письменницький контекст, що було характерно для загальнолітературних тенденцій того часу.

Література

1. Бубній П. Служив Богові та Україні / П. Бубній, Р. Матейко // Володимир Герасимович: бібліографічний покажчик / Уклад. Л. Оленич, В. Романюк ; Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. – Тернопіль : Лілея, 1995. – 21 с.
2. Вежель Л. Поетична спадщина Гавриїла Костельника / Л. Вежель. – Режим доступу : <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=130>.
3. Герасимович В. Мамона: п'єса на 5 дій / В. Герасимович. – Львів ; Тернопіль ; Нью-Йорк : Подільська театральна бібліотека, [рік вид. невід.]. – 45 с.
4. Гром'як Л. Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х років XX століття: мотиви, жанри, поетика (львівська група письменників "Логос") : дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Л. Гром'як ; Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 1999. – 190 с.
5. Дерлиця М. Воєнний дідич: образок зі світової війни / М. Дерлиця. – Коломия, 1927. – 64 с.
6. Дмитрів І. Духовні імперативи есеїстики о. Василя Мельника (Лімниченка) // Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. О. Сухомлинського. Серія: філологічні науки (літературознавство). – 2016. – № 1 (17). – С. 91–96.
7. Кміт Ю. Тремтіння душі / Ю. Кміт. – Львів : Накладом НТШ, 1922. – 143 с.
8. Костельник Г. Пісня Богові: вічна драма чоловіка / Г. Костельник. – Львів : Добра книжка, 1922. – 205 с.
9. Костельник Г. Помершій донечці (поезії) / Г. Костельник. – Львів : Накладом автора, 1921. – 38 с.
10. Лімниченко В. Дзвонять дзвони / В. Лімниченко. – Львів : Логос, 1933. – 44 с.
11. Лімниченко В. Клонюсь / В. Лімниченко. – Львів : Логос, 1926. – 32 с.
12. Лімниченко В. Хуртовина / В. Лімниченко. – Львів : Русалка, 1921. – 54 с.
13. Паламар І. О. Юрій Кміт / І. Паламар. – Львів : Логос, 1995. – 129 с.
14. Петрук Я. Концепція смислу буття та людського призначення у творі Г. Костельника "Пісня Богові" / Я. Петрук // Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки. – 2003. – № 5. – С. 157–164.
15. Погідний М. Гетьманська булава / М. Погідний. – Торонто ; Канада : Об'єднання працівників літератури для дітей і молоді, 1985. – 24 с.
16. Погідний М. Нечисті скарби: гуцульська казка / М. Погідний. – Львів : Світ дитини, 1933. – 36 с.
17. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами: 1919–1941 роки / Б. Романенчук // Записки НТШ : збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького. – Львів ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1996. – Т. 212. – С. 232–255.
18. Семчук С. Метеори (поезії) / С. Семчук. – Прага ; Львів : Логос, 1924. – 38 с.
19. Семчук С. Пророки: біблійні оповідання / С. Семчук. – Жовква : Вогонь, 1927. – 128 с. – Ч. 1.
20. Скрутень Й. Гавриїл Костельник. Пісня Богові / Й. Скрутень // Нива. – 1922. – № 5. – С. 192–194.

References

1. Bubnii, P., & Mateiko, R. (1995). Served God and Ukraine. Volodymyr Herasymovych: bibliographic index. L. Olenych, V. Romaniuk (Ed.). Ternopil: Lileia [in Ukrainian].
2. Vezhel, L. (n. d.). The poetic heritage of Havryil Kostelnyk. Retrieved from <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=130> [in Ukrainian].
3. Herasymovych, V. (n. d.). The mammon: the five act play. Lviv, Ternopil, Niu-York: Podilska teatralna biblioteka [in Ukrainian].
4. Hromiak, L. (1999). The features of the Christian Poetry in Western Ukraine in 20's–40's of the XX-th century: motives, genres, poetics (Lviv group of writers "Logos"). Candidate's thesis. Ternopil: Ternopilskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet im. V. Hnatiuka [in Ukrainian].
5. Derlytsia, M. (1927). The military landowner: the picture of the World War. Kolomyia [in Ukrainian].
6. Dmytriv, I. (2016). The spiritual imperatives of the essays of p. Vasyl Melnyk's (Limnychenko). Naukovy visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu im. O. Sukhomlynskoho. Serii: filolohichni nauky (literaturoznavstvo), 1 (17), 91–96 [in Ukrainian].
7. Kmit, Yu. (1922). The trembling of the soul. Lviv: Nakladom NTSh [in Ukrainian].
8. Kostelnyk, H. (1922). The song to God: the eternal drama of the human. Lviv: Dobra knyzhka [in Ukrainian].
9. Kostelnyk, H. (1921). To the died daughter (poetry). Lviv: Nakladom avtora [in Ukrainian].
10. Limnychenko, V. (1933). The bells are calling. Lviv: Logos [in Ukrainian].
11. Limnychenko, V. (1926). I'm bowing. Lviv: Logos [in Ukrainian].
12. Limnychenko, V. (1921). The windstorm. Lviv: Rusalka [in Ukrainian].

13. Palamar, I. (1995). P. Yurii Kmit. Lviv: Logos [in Ukrainian].
14. Petruk, Ya. (2003). The conception of the entity sense and the mankind's destination in the work "The song to God" by H. Kostelnyk. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: filosofski nauky, 5, 157–164 [in Ukrainian].
15. Pohidnyi, M. (1985). The hetman's mace. Toronto, Kanada: Obiednannia pratsivnykiv literatury dlia ditei i molodi [in Ukrainian].
16. Pohidnyi, M. (1933). The unclean treasures: the Hutsul fairytale. Lviv: Svit dytyny [in Ukrainian].
17. Romanenchuk, B. (1996). The Western Ukrainian literature between two World Wars: 1919–1941. Zapysky NTSh : zbirnyk prats i materialiv na poshanu Hryhoriia Luzhnytskoho. Lviv, Niu-York, Paryzh, Sidney, Toronto, 212, 232–255 [in Ukrainian].
18. Semchuk, S. (1924). The meteors (poetry). Praha, Lviv: Logos [in Ukrainian].
19. Semchuk, S. (1927). The Prophets: the biblical stories. Zhovkva: Vohon, part 1 [in Ukrainian].
20. Skruten, Y. (1922). Havryil Kostelnyk. The song to God. Nyva, 5, 192–194 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.

УДК [008:069]:004

Фененко Андрій Олегович
аспірант Харківської державної
академії культури
it@museum.kh.ua

МУЗЕАЛІЗАЦІЙНІ ПРАКТИКИ В РАМКАХ ВІРТУАЛЬНИХ ПАРТИСИПАТИВНИХ СИСТЕМ

Мета роботи. Дослідження полягає у висвітленні розвитку партисипативних практик як складової другого етапу розвитку Всесвітньої павутини (концепція Web 2.0) в рамках процесу віртуальної музеалізації. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного підходу з використанням методів аналізу, синтезу у історичній проекції. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді партисипативних практик (в рамках концепції Web 2.0) як ресурсної основи для провадження інституційної та позаінституційної музеалізаційної діяльності. **Висновки.** Доповнення інформаційних засобів Всесвітньої павутини сервісами, заснованими на партисипативних практиках, сформували новий ефективний інструментарій для провадження комплексної віртуальної музеалізації, подальший розвиток якого, спрямований на усунення ряду недоліків системи, має відбуватися в рамках нової інформаційної концепції розвитку Всесвітньої павутини.

Ключові слова: віртуальна музеалізація, музейність, цифрове надбання.

Фененко Андрей Олегович, аспирант Харьковской государственной академии культуры
Музеализационные практики в рамках виртуальных партисипативных систем

Цель работы. Исследование заключается в освещении развития партисипативных практик как составляющей второго этапа развития Всемирной паутины (концепция Web 2.0) в рамках процесса виртуальной музеализации. **Методология** исследования заключается в применении культурологического подхода с использованием методов анализа, синтеза в исторической проекции. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении партисипативных практик (в рамках концепции Web 2.0) как ресурсной основы для проведения институционной и внеинституционной музеализационной деятельности. **Выводы.** Дополнение информационных средств Всемирной паутины сервисами, основанными на партисипативных практиках, сформировало новый эффективный инструмент для осуществления комплексной виртуальной музеализации, дальнейшее развитие которого, направленное на устранение ряда недостатков системы, должно происходить в рамках новой информационной концепции развития Всемирной паутины.

Ключевые слова: виртуальная музеализация, музейность, цифровое наследие.

Fenenko Andrey, Postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture
Musealisation practice in virtual participatory systems

Purpose of the article. The research consists of highlighting the development of participatory practices within the second phase of the development of the World Wide Web (Web 2.0 concept) as part of the process of virtual musealisation. The **methodology** of the work is based on the culturological approach with the use of analysis, synthesis and historical methods. **Scientific novelty** of the work is to consider the participative practices (Web 2.0 concept) as a resource basis for an implementation of institutional and extra-institutional museum activities. **Conclusion.** Supplementing the information resources of the World Wide Web with services based on participative practices has created a new practical tool for implementing an integrated virtual musealisation. The further development of this tools aimed at eliminating some deficiencies in the system should be provided with the new information concept of the World Wide Web development.

Key words: virtual musealisation, museal, digital heritage.

13. Palamar, I. (1995). P. Yurii Kmit. Lviv: Logos [in Ukrainian].
14. Petruk, Ya. (2003). The conception of the entity sense and the mankind's destination in the work "The song to God" by H. Kostelnyk. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: filosofski nauky, 5, 157–164 [in Ukrainian].
15. Pohidnyi, M. (1985). The hetman's mace. Toronto, Kanada: Obiednannia pratsivnykiv literatury dlia ditei i molodi [in Ukrainian].
16. Pohidnyi, M. (1933). The unclean treasures: the Hutsul fairytale. Lviv: Svit dytyny [in Ukrainian].
17. Romanenchuk, B. (1996). The Western Ukrainian literature between two World Wars: 1919–1941. Zapysky NTSh : zbirnyk prats i materialiv na poshanu Hryhoriia Luzhnytskoho. Lviv, Niu-York, Paryzh, Sidney, Toronto, 212, 232–255 [in Ukrainian].
18. Semchuk, S. (1924). The meteors (poetry). Praha, Lviv: Logos [in Ukrainian].
19. Semchuk, S. (1927). The Prophets: the biblical stories. Zhovkva: Vohon, part 1 [in Ukrainian].
20. Skruten, Y. (1922). Havryil Kostelnyk. The song to God. Nyva, 5, 192–194 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.

УДК [008:069]:004

Фененко Андрій Олегович
аспірант Харківської державної
академії культури
it@museum.kh.ua

МУЗЕАЛІЗАЦІЙНІ ПРАКТИКИ В РАМКАХ ВІРТУАЛЬНИХ ПАРТИСИПАТИВНИХ СИСТЕМ

Мета роботи. Дослідження полягає у висвітленні розвитку партисипативних практик як складової другого етапу розвитку Всесвітньої павутини (концепція Web 2.0) в рамках процесу віртуальної музеалізації. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного підходу з використанням методів аналізу, синтезу у історичній проекції. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді партисипативних практик (в рамках концепції Web 2.0) як ресурсної основи для провадження інституційної та позаінституційної музеалізаційної діяльності. **Висновки.** Доповнення інформаційних засобів Всесвітньої павутини сервісами, заснованими на партисипативних практиках, сформували новий ефективний інструментарій для провадження комплексної віртуальної музеалізації, подальший розвиток якого, спрямований на усунення ряду недоліків системи, має відбуватися в рамках нової інформаційної концепції розвитку Всесвітньої павутини.

Ключові слова: віртуальна музеалізація, музейність, цифрове надбання.

Фененко Андрей Олегович, аспирант Харьковской государственной академии культуры
Музеализационные практики в рамках виртуальных партисипативных систем

Цель работы. Исследование заключается в освещении развития партисипативных практик как составляющей второго этапа развития Всемирной паутины (концепция Web 2.0) в рамках процесса виртуальной музеализации. **Методология** исследования заключается в применении культурологического подхода с использованием методов анализа, синтеза в исторической проекции. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении партисипативных практик (в рамках концепции Web 2.0) как ресурсной основы для проведения институционной и внеинституционной музеализационной деятельности. **Выводы.** Дополнение информационных средств Всемирной паутины сервисами, основанными на партисипативных практиках, сформировало новый эффективный инструментальный для осуществления комплексной виртуальной музеализации, дальнейшее развитие которого, направленное на устранение ряда недостатков системы, должно происходить в рамках новой информационной концепции развития Всемирной паутины.

Ключевые слова: виртуальная музеализация, музейность, цифровое наследие.

Fenenko Andrey, Postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture
Musealisation practice in virtual participatory systems

Purpose of the article. The research consists of highlighting the development of participatory practices within the second phase of the development of the World Wide Web (Web 2.0 concept) as part of the process of virtual musealisation. The **methodology** of the work is based on the culturological approach with the use of analysis, synthesis and historical methods. **Scientific novelty** of the work is to consider the participative practices (Web 2.0 concept) as a resource basis for an implementation of institutional and extra-institutional museum activities. **Conclusion.** Supplementing the information resources of the World Wide Web with services based on participative practices has created a new practical tool for implementing an integrated virtual musealisation. The further development of this tools aimed at eliminating some deficiencies in the system should be provided with the new information concept of the World Wide Web development.

Key words: virtual musealisation, museal, digital heritage.

Актуальність теми дослідження. Трансформація електронних комунікативних сервісів Всесвітньої павутини на засадах партисипативності в рамках концепції Web 2.0 та загальне розширення рівня присутності членів соціуму у віртуальному просторі, зумовлене розвитком інформаційно-комунікаційних засобів, сприяли генезису нового підходу до роботи з інформацією у мережі. Розвиток електронних партисипативних практик в рамках музеалізаційної діяльності та розширення музейної джерельної бази віртуальних об'єктів визначили необхідність дослідження особливостей процесу віртуальної музеалізації в рамках концепції Web 2.0.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процес музеалізації як засіб актуалізації культурного надбання в умовах глобалізованого світу розглядали О. С. Сапанжа [8] та А. О. Сошніков [9]. Окремі практичні сторони партисипативної діяльності музеїв та розвиток електронних музейних ресурсів у Всесвітній павутині (концепція Web 2.0) розглянуті у роботах N.Simon[13], М. В. Белікової[1], С. Ю. Куценка[4] та інших дослідників. Однак не було досліджено розвиток партисипативних практик (в рамках концепції Web 2.0) як складової комплексної музеалізаційної діяльності у сучасному просторі віртуальної реальності.

Мета дослідження – висвітлити розвиток партисипативних практик як складової другого етапу розвитку Всесвітньої павутини (концепція Web 2.0) в рамках процесу віртуальної музеалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зростання ролі електронних матеріалів у житті суспільства визначило появу нового виду надбання —цифрової спадщини, що включає текстові документи, зображення (нерухомі і рухомі), графічні матеріали, аудіоматеріали, бази даних, програмне забезпечення, веб-сторінки у різних форматах, та привело до розуміння необхідності її збереження, в тому числі шляхом депонування в музеях. Саме це було визначено у Хартії про збереження цифрової спадщини (ЮНЕСКО, 2003)[11].

Віртуальні засоби надають можливість і для виявлення не лише віртуальних музеалій, але і музеалій предметної реальності.

Відповідна діяльність може розвиватися у двох напрямках: пошук музеалій, які вже було вилучено з середовища побутування і включено до музейних колекцій, з метою їх обміну чи придбання, та пошук музеалій, які ще знаходяться у вжитку.

У першому випадку передбачається цілеспрямований пошук на електронних ресурсах музейних закладів (зокрема, базах даних музейних предметів), відслідковування інтернет-аукціонів та інших платформ, на яких може здійснюватися продаж культурних цінностей.

У другому випадку – через інформування громадян за допомогою електронних засобів щодо предметів, збір яких здійснює музей. Зважаючи на комунікаційні можливості мережі, за умови побудови правильної інформаційної стратегії, відповідною інформацією музей може охопити значну аудиторію. Також ця діяльність може здійснюватися в рамках краудсорсингових проектів як мережевого варіанта партисипативних (учасницьких) практик (проекти, в яких до музейної роботи, крім співробітників музею, широко залучається музейна аудиторія[13, 253]). Відповідно, ряд пошукових функцій делегується групі зацікавлених громадян, які, згідно зі сформованими критеріями, здійснюють збирання предметів на визначеній території.

Партисипативний характер взаємодії у віртуальному просторі є характерною рисою концепції Всесвітньої павутини – Web 2.0, де, порівняно із попередньою концепцією (Web 1.0), розширилася роль відвідувачів від простого споживання інформації до активної участі у генерації контенту[3, 67]. В рамках цього етапу значного поширення набули такі сервіси як соціальні мережі, вікі-проекти, блоги та інші ресурси, де власники віртуального ресурсу забезпечують технічну платформу, а сам контент генерують безпосередньо користувачі. Відповідні ресурси в подальшому отримали узагальнену назву "соціальні медіа".

Включення музеїв у роботу в рамках соціальних медіа забезпечує заклади зручним інструментарієм для об'єднання зацікавлених осіб довкола музейних ресурсів. Так, українські музеї починають активно опановувати соціальні мережі у 2010-х роках[4, 146-147; 1, 329].

В той же час, в питанні передачі інформації музейній аудиторії розширенню комунікативних можливостей музею сприяють не лише існуючі способи прямої передачі інформації у соціальних мережах, наприклад шляхом розповсюдження серед зацікавлених користувачів-підписників через публікацію на музейній сторінці або групі музею у соціальній мережі (в рамках концепції Web 1.0 схожі функції мали, наприклад, списки розсилки, які, водночас, не були позбавлені монологічного характеру), а також її вторинного розповсюдження, зокрема через "перепости" та "уподобання" музейних матеріалів, що передбачає її поширення в тому числі серед осіб не підписаних на музейні ресурси. В цьому випадку особистість користувача, що здійснює вторинне розповсюдження матеріалу, може стати додатковим аргументом для знайомства аудиторії з відповідними матеріалами.

Загалом, в рамках концепції Web 2.0 відбулося зниження рівня анонімності в ході віртуальної взаємодії, що надало ряд додаткових засобів для вивчення аудиторії, а також, завдяки використанню арі-засобів соціальних мереж – для соціалізації сайту музею, в тому числі з метою забезпечення передачі цільової інформації для певних категорій користувачів (відповідно розподілу за віком, географією тощо).

Так само, партисипативний характер діяльності, наприклад в рамках вікі-проектів, забезпечує посилення музейного колективу, в питаннях популяризації культурного надбання, онлайн-спільнотою зацікавлених осіб. В той же час, додаткові ресурсні можливості надає і відповідна "співпраця" на рівні окремих сервісів – так званий "мешап", що являє собою використання даних одного із ресурсів на іншому та реалізується, зокрема, через арі-засоби.

В рамках концепції Web 2.0 продовжили розвиток спеціалізовані міжнародні проекти, спрямовані на агрегацію даних про культурне надбання. Зокрема в цей час були створені Європейська цифрова бібліотека "Європеана", Світова цифрова бібліотека, Google Art Project, GLAM-ініціатива Вікімедіа, що мали відверто партисипативний характер.

Європейська цифрова бібліотека "Європеана", відкрита у 2008 році, в рамках співпраці з установами культури Європи, накопичує інформацію про об'єкти культури (при цьому, самі цифрові сурогати зберігаються на електронних ресурсах вихідних інституцій), забезпечує пошук та, за необхідності, здійснює переадресацію користувачів на ресурси вихідних інституцій, що містять повну інформацію про об'єкти. Українські матеріали також представлені на ресурсі, наприклад у 2016 році до проекту приєднався український віртуальний музей "Кровець"[5]

Світова цифрова бібліотека (World Digital Library) – проект Бібліотеки Конгресу (США), який був відкритий у 2009 році і працює за підтримки ЮНЕСКО. Ресурс забезпечує безкоштовний доступ до матеріалів, що представляють культуру різних країн. У 2011 році на ресурсі були відображені перші українські пам'ятки[10].

В рамках проекту Google Art Project, запущеного у 2011 році, користувачі отримали змогу здійснювати онлайн-тури по залах музеїв та переглядати високоякісні зображення експонатів, а також інформацію про них. У 2013 році до проекту приєдналися перші українські музеї: Національний заповідник "Софія Київська" та Національний центр народної культури "Музей Івана Гончара"[6].

GLAM-ініціатива Вікімедіа, спрямована на допомогу музеям, галереям, бібліотекам та архівам у поширенні їх матеріалів стосовно культурного надбання в рамках проектів фонду Вікімедіа. Так, у 2014 році в Україні в рамках проекту здійснено оцифрування фоноваликів з колекції Філарета Колесси [2].

Розвиток віртуальних ресурсів в рамках концепції Web 2.0 вивів на новий рівень процес пошуку віртуальних музеалій. Зростання рівня залученості у віртуальний простір членів соціуму у глобальному масштабі, зумовлене, в тому числі поширенням мобільних пристроїв, що забезпечують доступ до всесвітньої мережі, поширення соціальних медіа, що полегшують публікацію авторського контенту, забезпечило появу у мережі значного обсягу документуючих матеріалів, в тому числі таких, що можуть мати суспільну цінність. Зокрема, поширення соціальних мереж та засобів для цифрового фотографування (смартфони, цифрові фотоапарати тощо) сформувало технічну платформу для публікації значного обсягу користувацьких фотографій, які можуть стосуватися важливих соціо-політичних чи культурних подій, що може визначати музеальну цінність відповідних матеріалів.

Водночас, партисипативний характер взаємодії надав музеям засоби для проведення пошуку потрібних матеріалів в умовах постійного "лавинообразного" зростання неструктурованого контенту у мережі.

Загалом, віртуальний простір надає засоби не лише для пошуку, але і для можливої процедури передачі об'єкта музею, а саме: встановлення контакту з власником віртуального об'єкта, проведення з ним переговорів, а також передачі віртуального об'єкта і майнових авторських прав на нього, зокрема шляхом можливого укладення електронних документів, а також здійснення оплати, наприклад, за допомогою електронних платіжних систем.

Окреме місце можуть займати комплексні об'єкти, або елементи комплексних об'єктів. Наприклад, профіль певної особи у соціальній мережі або іншому сайті, що включає весь комплекс даних, що можуть мати музеальну цінність. Музеальну цінність може мати не лише контент, завантажений відповідною особою на свою сторінку (текстові, мультимедійні матеріали), але і історія його соціальної взаємодії, а саме: перелік встановлених контактів, уподобаних матеріалів, коментарі на інших сторінках тощо, а також весь комплекс відповідних матеріалів як такий, що, являє собою систему взаємопов'язаних матеріалів особистісного характеру, яка, певним чином, може характеризувати дану особу.

Можливий практичний підхід до музеїфікації відповідних комплексних віртуальних об'єктів демонструє, зокрема, проект "Інтернет-архів", який здійснює архівування інтернет-сторінок шляхом збереження копій відповідних матеріалів. Однак, цей підхід має ряд обмежень, в тому числі обумов-

лених проблемою захисту авторських прав. Тому більш придатним є музеєфікаційний підхід, подібний до музеєфікації нерухомих пам'яток, де музеєфікація здійснюється на місці побутування об'єкта і передбачає ряд заходів, зокрема щодо поміщення об'єкта у новий комунікативний контекст. Окремі можливості для цього можуть пропонувати і самі соціальні мережі, наприклад через надання спеціального пам'ятного статусу профілю особи, яка померла.

Певну джерельну цінність можуть мати матеріали сервісів на зразок Google Street View, де представлена можливість перегляду вулиць різних міст світу, зафіксованих в певній хронологічній послідовності, що дозволяє як переглядати стан об'єктів на певний момент часу, так і відслідковувати їх зміни.

Окремий аспект віртуальної музеєфікації представляє виявлення і збереження нематеріальної культурної спадщини у віртуальному просторі, наприклад мережевого фольклору, одним із проявів якого є інтернет-меми[12]. Для виявлення рівня інтересу інтернет-спільноти до певної тематики можуть бути використані інструменти аналізу популярності інтернет-трендів, наприклад Google trends.

Перспективно можливим є середовищний підхід до окремих музеально значимих комплексних віртуальних об'єктів, метою чого є збереження певного віртуального середовища з усіма його складовими та взаємозв'язками, що існують між ними. В той же час, відповідний напрям діяльності ускладнюється у практичній площині через мінливість самого віртуального середовища. Тож відповідна діяльність є, можливо, більш придатною для вузькоспеціалізованих віртуальних спільнот.

В той же час, соціальні мережі дають інструментарій і для проведення позаінституційної музеефікаційної діяльності як індивідуального, так і групового характеру. Зокрема особисті профілі та спільноти у соціальних мережах можуть бути використані для збереження, а також демонстрації віртуальних об'єктів, які мають музеальну цінність для відповідної особи або групи осіб.

Водночас, основним недоліком попередніх концепцій розвитку Всесвітньої павутини, обумовленим значним обсягом представлених матеріалів, незв'язаністю та розпорошеністю інформації, дублюванням контенту, наявністю значної кількості "спаму", є складність пошуку необхідної інформації, а саме – забезпечення пертинентності, тобто відповідності виданих результатів інформаційним потребам користувача. Ускладнює завдання потреба пошуку не лише текстового контенту, але й різноманітних мультимедійних матеріалів.

Певною новацією концепції Web 2.0, що спрямована на спрощення внутрішнього групування та пошуку матеріалів, було поширення тегів (якщо перехід по стандартному гіперпосиланню переадресовує користувача на один документ, то перехід по тегу виводить на список матеріалів, об'єднаних за певною темою), в тому числі одного із їх різновидів, популярних у соціальних мережах – хеш-тегів. Так само, партисипативний характер взаємодії в рамках концепції Web 2.0 надавав можливість для поєднання сил окремої інтернет-спільноти в питанні пошуку певних даних у мережі (діяльність "колективного інтелекту").

Водночас, в глобальному сенсі, основний інструментарій для персонального пошуку інформації у Всесвітній павутині, реалізований у вигляді пошукових систем, незважаючи на зусилля розробників, спрямовані на покращення засобів для виявлення пошуковими системами потрібної інформації у мережі, що включає як внутрішню методологію ранжування матеріалів, так і доступний користувачу інструментарій для уточнення запиту (зокрема, пошук за мовою, датою, географією тощо, а також використання спеціальних операторів у пошуковому рядку), неспроможний повністю вирішити проблему, що потребує, в тому числі від розробників сайтів, спеціалізованих дій щодо збільшення їх "видимості" у мережі, наприклад шляхом SEO-оптимізації[7, 70-71]. Це визначило необхідність формування нового електронного інструментарію в рамках наступної концепції розвитку Всесвітньої павутини, спрямованого на усунення відповідних недоліків.

Наукова новизна роботи полягає у розгляді партисипативних практик (в рамках концепції Web 2.0) як ресурсної основи для провадження інституційної та позаінституційної музеефікаційної діяльності.

Висновки. Доповнення інформаційних засобів Всесвітньої павутини сервісами, заснованими на партисипативних практиках, визначило новий етап розвитку глобального інформаційно-комунікаційного простору та сформувало новий ефективний інструментарій для провадження комплексної віртуальної музеефікації. Водночас, необхідність усунення ряду недоліків глобальної інформаційної системи визначала актуальність розробки та впровадження нової інформаційної концепції розвитку Всесвітньої павутини.

Перспективи подальших досліджень. Потрібні подальші дослідження питань розвитку та трансформації засобів віртуальної комунікації в рамках систем семантичного пошуку інформації та глобальної концепції побудови у всесвітній інформаційній мережі "інтелектуальної павутини".

Література

1. Белікова М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України / М. В. Белікова // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – 2015. – №43. – С. 326-330.
2. Вікімедіа_Україна#GLAM [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Вікімедіа_Україна#GLAM
3. Кислова О. Трансформація концепції знання в епоху Інтернету / О. Кислова // Український соціологічний журнал. – 2012. – № 1-2. – С. 63-73.
4. Куценко С. Ю. Можливості використання соціальних мереж у діяльності музеїв України / С. Ю. Куценко // Праці Центру пам'яткознавства. – 2014. – Вип. 26. – С. 145-157.
5. Мережевий атлас "Кровець" відкриває усі барви українського народного мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zik.ua/news/2016/12/06/merezhevyi_atlas_krovets_vidkryvaie_usi_barvy_ukrainskogo_narodnogo_1003855
6. Перші українські музеї в Арт-проекті Google [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ukraine.googleblog.com/2013/05/google_21.html
7. Прокимов Н.Н. Технологии использования информационных ресурсов Интернета / Н.Н.Прокимов // Прикладная информатика. – 2008. – № 5(17). – С. 51-80.
8. Сапанжа О. С. Теория музея и музейности: историографический обзор и историческая типология / О. С. Сапанжа. – СПб : Экспресс, 2011. – 98 с.
9. Сошніков А. О. Музеалізація культури як прихований ресурс оновлення духовного виробництва в сучасних соціумах / А. О. Сошніков // Суспільне покликання філософії освіти у сучасних соціокультурних контекстах: монографія. – Харків : Щедра садиба плюс, 2014. – С. 210-220.
10. Україна представила в World Digital Library перші об'єкти національного культурного надбання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pamjatky.org.ua/?p=3507>
11. Хартия о сохранении цифрового наследия [Электронный ресурс] : [принята 15 октября 2003 года] / ЮНЕСКО. – Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml
12. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как средство межкультурной коммуникации / Ю. В. Щурина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2013. – Выпуск № 6 (81). – С. 34-38.
13. Simon N. The Participatory Museum / N.Simon. – Santa Cruz, CA: Museum 2.0, 2010. – 388 p.

References

1. Bielikova, M. V. (2015). Introduction of innovative technologies in museums of Ukraine. Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu, 43, 326-330 [in Ukrainian]
2. Wikimedia Ukraine #GLAM. (2017). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Вікімедіа_Україна#GLAM [in Ukrainian]
3. Kislova, O. (2012). Transformation of the concept of knowledge in the Internet age. Ukrainskyi sotsiologichnyi zhurnal, 1-2, 63-73 [in Russian]
4. Kutsenko, S. Yu. (2014). Possibilities of using social networks in the activity of museums of Ukraine. Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva, 26, 145-157 [in Ukrainian]
5. The web-atlas "Krovets" presents all the colors of Ukrainian folk art. (2016). Retrieved from http://zik.ua/news/2016/12/06/merezhevyi_atlas_krovets_vidkryvaie_usi_barvy_ukrainskogo_narodnogo_1003855 [in Ukrainian]
6. The first Ukrainian museums in the Google Art Project. (2013). Retrieved from https://ukraine.googleblog.com/2013/05/google_21.html [in Ukrainian]
7. Prokimnov, N.N. (2008). Technologies of use of information Internet resources. Prikladnaya informatika, 5(17), 51-80 [in Russian]
8. Sapanzha, O. S. (2011). Theory of museum and museality: Historiographical Review and Historical Typology. Saint Petersburg: Ekspres [in Russian]
9. Soshnikov, A. O. (2014). Musealisation of culture as a hidden resource for the renewal of spiritual production in contemporary societies. Suspilne poklykannia filosofii osvity u suchasnykh sotsiokulturnykh kontekstakh: monohrafiia. (pp. 210-220). Kharkiv: Shchedra sadyba plius [in Ukrainian]
10. Ukraine presented the first objects of the national cultural heritage in the World Digital Library. (2011). Retrieved from <http://pamjatky.org.ua/?p=3507> [in Ukrainian]
11. Digital heritage charter. (2003). Retrieved from http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/digital_heritage_charter.shtml [in Russian]
12. Shchurina, Yu. V. (2013). Internet memes as a tools of intercultural communication. Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 6 (81), 34-38 [in Russian]
13. Simon, N. (2010). The Participatory Museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.

Стаття надійшла до редакції 26.03.2018 р.

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛАРИСИ РУДЕНКО (за архівними матеріалами)

Мета статті. Висвітлюються маловідомі сторінки виконавської діяльності видатної української оперної співачки Лариси Архипівни Руденко (1918 – 1981) на основі архівних матеріалів її Особового фонду, які зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні таких методів як джерелознавчий, біографічний, аналітико-дескриптивний, ретроспективний, систематизації. Зазначені методи дають змогу розкрити та проаналізувати ще невідомі сторінки виконавської діяльності Л. Руденко за допомогою матеріалів з архівних установ України. **Наукова новизна** дослідження постає у використанні архівних матеріалів, які представлені періодикою кінця 30-х – початку 80-х років ХХ століття, а саме статтями про творчу діяльність співачки та рецензіями музичних критиків на її концерти. Наведені архівні матеріали вперше вводяться у науковий обіг. У статті розкриваються особливості виконавської діяльності Л. Руденко та її ролі у розвитку українського вокального мистецтва другої половини ХХ століття. Розглянуто маловідомі сторінки біографії та виконавської діяльності видатної оперної співачки Л. А. Руденко, учениці фундатора української вокальної школи Олени Олександрівни Муравйової. Проаналізовано окремі творчі надбання виконавиці на прикладі її роботи над оперними партіями. Звернено увагу на особливості роботи Л. Руденко над жіночими образами: повноцінне звучання голосу співачки гармонійно поєднувалося з детально розробленим сценічним малюнком ролі. **Висновки.** Представлена оцінка виконавської діяльності Л. Руденко у висвітленні професійною музичною критикою та періодичною пресою. Доведено значний вплив виконавської діяльності Л. Руденко на розвиток українського оперного мистецтва другої половини ХХ століття.

Ключові слова: виконавська діяльність Лариси Руденко, вокальне мистецтво, українське оперне мистецтво, музична критика, архівні матеріали.

Шило Анастасія Петрівна, аспірант Київського університету ім. Бориса Грінченка

Малоизвестные страницы исполнительской деятельности Ларисы Руденко (по архивным материалам)

Цель статьи. Освещаются малоизвестные страницы исполнительской деятельности выдающейся украинской оперной певицы Ларисы Архиповны Руденко (1918 – 1981) на основе архивных материалов ее Личного фонда, которые хранятся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины. **Методология** исследования основана на применении таких методов как источниковедение, биографический, аналитико-дескриптивный, ретроспективный, систематизации. Указанные методы позволяют раскрыть и проанализировать еще неизвестные страницы исполнительской деятельности Л. Руденко с помощью материалов из архивных учреждений Украины. **Научная новизна** исследования предстает в использовании архивных материалов, которые представлены периодикой конца 30-х – начале 80-х годов ХХ века, а именно статьями о творческой деятельности певицы и рецензиями музыкальных критиков на ее концерты. Приведенные архивные материалы впервые вводятся в научный обиход. В статье раскрываются особенности исполнительской деятельности Л. Руденко и её роли в развитии украинского вокального искусства второй половины ХХ века. Рассмотрены малоизвестные страницы биографии и исполнительского творчества выдающейся оперной певицы Л. А. Руденко, ученицы основателя украинской вокальной школы Елены Александровны Муравьевой. Проанализированы отдельные творческие достижения исполнительницы на примере ее работы над оперными партиями. Обращено внимание на особенности работы Л. Руденко над женскими образами: полноценное звучание голоса певицы гармонично сочеталось с детально разработанным сценическим рисунком роли. **Выводы.** Представлена оценка исполнительской деятельности Л. Руденко в освещении профессиональной музыкальной критикой и периодической печатью. Доказано значительное влияние исполнительской деятельности Л. Руденко на развитие украинского оперного искусства второй половины ХХ века.

Ключевые слова: исполнительская деятельность Ларисы Руденко, вокальное искусство, украинское оперное искусство, музыкальная критика, архивные материалы.

Shilo Anastasiya, Postgraduate student, Kyiv University named after Boris Grinchenko

Little-known pages of performances by Larysa Rudenko (based on archival materials)

The purpose of the article. The article covers little-known pages of the performance of the famous Ukrainian opera singer Larysa Arkhipivna Rudenko (1918 – 1981) on the basis of the archival materials of her Personal Fund, which are kept in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. The **methodology** of the research is based on the application of such methods as source-study, biographical, analytical-descriptive, retrospective, systematization. The mentioned methods allow to reveal and analyze still unknown pages of the performance of L. Rudenko with the help of materials from archival institutions of Ukraine. The **scientific novelty** of the study comes from the use of archival materials presented by the periodicals of the late 30's and early 80's of the twentieth century, namely articles about the artist's creative activity and reviews of musical critics at her concerts. The above archival materials are first introduced into scientific circulation. The report reveals the peculiarities of the performance of L. Rudenko

and his role in the development of Ukrainian vocal art in the second half of the twentieth century. Little-known pages of the biography and performances of the outstanding opera singer L. A. Rudenko, the pupil of the founder of the Ukrainian vocal school Elena Alexandrovna Muraveva are considered. The author analyzes individual achievements of the performer on the example of her work on operatic parties. The attention was paid to the peculiarities of L. Rudenko's work on women's images: the full sound of the singer's voice was harmoniously combined with a detailed drawing of the role. **Conclusions.** The performance of L. Rudenko is presented in the coverage of professional music criticism and periodical press. The significant influence of L. Rudenko's performance on the development of Ukrainian operatic art of the second half of the twentieth century has been proven.

Key words: performing the activity of Larysa Rudenko, vocal art, Ukrainian opera art, musical criticism, archival materials.

Сьогодні мистецтвознавці приділяють значну увагу творчій діяльності видатних представників української вокальної школи, історії вокального мистецтва, вокально-виконавській творчості, вокальній методиці та педагогіці. Зацікавлення дослідників культурно-мистецькою спадщиною діячів українського вокального мистецтва призводить до нових відкриттів, зокрема, творчої діяльності відомих оперних виконавців.

2018 року український музичний світ відзначає потрійну ювілейну дату: 150-річчя від дня народження фундатора української вокальної школи Олени Олександрівни Муравйової, 100-річний ювілей найяскравішої зірки, вихованої О. Муравйовою, – Лариси Архипівни Руденко та 80-річчя завершення Оперної студії при Київській консерваторії імені П. І. Чайковського.

Серед митців, які продовжили традиції української вокально-виконавської школи ім'я Лариси Архипівни Руденко (1918 – 1981) посідає почесне місце. За життя її творчість набула світового визнання: вона була визнана однією з кращих виконавиць партій меццо-сопрано, видатною співачкою камерно-вокальних творів українських композиторів і народних пісень. На її виступи жваво відгукувалося тогочасна преса. Л. Руденко була також і талановитою драматичною актрисою. Не випадково режисери, спостерігаючи гру Лариси Архипівни на репетиції, зауважували, що їй може позаздрити будь-який драматичний актор.

Значна увага сучасними мистецтвознавцями приділяється проблемам національного оперного мистецтва, зокрема, українській вокальній школі [1; 6], історії вокального мистецтва [2] та вокально-виконавській творчості [3]. Творчому шляху Л. Руденко присвячені наукові праці Л. Грисенко [4], В. Кононенко і М. Мар'яненко [5], спогади В. Тольби [7]. Зокрема, Л. Грисенко у своїй монографії надає стислі відомості про життєвий і творчий шлях Л. А. Руденко. В. Кононенко і М. Мар'яненко у своїй роботі висвітлюють деякі подробиці біографії Л. Руденко, її навчання, а також представляють загальну характеристику її вокально-педагогічної діяльності. В. Тольба у своїх спогадах згадує період сумісної праці з відомою співачкою.

Проте цілісного аналізу виконавської діяльності Л. Руденко на сьогодні не існує. На сьогодні чи не єдиними вагомими джерелами у дослідженні постаті Л. Руденко, її життєвого і творчого шляху є матеріали українських архівних установ, а саме Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України [8; 9; 10; 11; 12].

Отже, актуальність теми дослідження полягає у висвітленні процесу формування і розвитку української вокальної школи другої половини ХХ століття. Мета статті полягає у висвітленні маловідомих сторінок виконавської діяльності Лариси Руденко. Звідси постають завдання охарактеризувати її виконавську діяльність, спираючись на малознані факти архівних матеріалів, які зберігаються у фонді Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

Виклад основного матеріалу. Видатна оперна співачка Л. Руденко понад 30-ти років була провідною солісткою Київського оперного театру імені Т. Г. Шевченка. У її творчому доробку налічується близько 50 оперних партій, зокрема, Амнеріс ("Аїда" Дж. Верді), Кармен ("Кармен" Ж. Бізе), Даліла ("Самсон і Даліла" К. Сен-Санса), Ульріка ("Бал-маскарад" Дж. Верді), Памела ("Фра-Дьяволо" Д. Обер), Любаша ("Царева наречена" М. Римського-Корсакова), Елен ("Війна і мир" С. Прокоф'єва), Графіня ("Винова краля" П. Чайковського), Кончаківна ("Князь Ігор" О. Бородіна), Марина Мнішек ("Борис Годунов" М. Мусоргського), Настя ("Тарас Бульба" М. Лисенка), Соломія ("Богдан Хмельницький" К. Данькевича), Стеха ("Назар Стодоля" К. Данькевича), Ульяна ("Молода гвардія" Ю. Мейтуса).

Основні архівні матеріали, що висвітлюють життєвий та творчий шлях Л. Руденко, зберігаються у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України у її Особовому фонді. Фонд містить матеріали творчої діяльності Л. Руденко, листи до неї, матеріали до її біографії та ін. За свідченням архівних джерел, матеріали до Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України передала сама Лариса Архипівна 21 червня 1968 року та 18 травня 1971 року. Особовий Фонд Л. Руденко налічує 101 справу і 612 документів.

Серед архівних документів переважають фотоматеріали, в яких Л. Руденко постає у виконуваних нею ролях, а також фотографії з її концертів та з відомими діячами культури та науки, зокрема, з Б. Патонем та П. Поповичем.

Особливу цінність становить листування Л. Руденко, представлене значною кількістю листів, листівок, телеграм поздоровчого та ділового характеру. У дружньому листуванні з Л. Руденко перебували композитори А. Брагін та В. Власов; професор С. Гінзбург, академік Б. Патон, космонавт П. Попович; народні артисти СРСР З. Гайдай, Д. Гнатюк, М. Гришко, В. Добровольський, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Роменський, Є. Чавдар.

Велику цінність мають афіші до спектаклів та концертів за участю Л. Руденко, які так само зберігаються у Центральному державному архіві-музею літератури та мистецтва України. Ці матеріали презентують гастрольну діяльність української співачки. Зокрема, тут представлені афіші з філармонічних концертів Л. Руденко, що відбувалися у різних містах СРСР за період 1944 – 1965 років та афіші оперних спектаклів "Богдан Хмельницький" К. Данькевича, "Царева наречена" М. Римського-Корсакова, "Тарас Бульба" М. Лисенка, "Кармен" Ж. Бізе, "Винна королева" П. Чайковського, "Фра-дьяволо" Д. Обера, поставлених у Київському державному ордену Леніна та ордену Трудового Червоного Прапора академічному театрі опери і балету Української РСР ім. Т. Г. Шевченка у 1947 – 1969 роках.

З архівних матеріалів Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України дізнаємось важливі факти виконавської діяльності Л. Руденко, які висвітлені у публікаціях тогочасної преси за період з 1938 до 1977 року. Так, у 1938 році Л. Руденко стала лауреатом Першого Всесоюзного конкурсу вокалістів. Виступ на конкурсі вразив голову журі цього конкурсу народну артистку СРСР В. Барсову: "Підкупають велика безпосередність і задушевність її виконання, чистота інтонації і рівне звучання дуже сильного голосу" [8].

Оперні партії, виконували співачкою, були різнопланові за характером та розкривали різноманітні емоційні відтінки. У процесі роботи над партіями Л. Руденко втілювала всі душевні переживання своїх героїнь через вокальну інтерпретацію та сценічне розкриття психологічних деталей образу. Кожна партія для оперної виконавиці була окремим всесвітом, в якому вона створювала різноманітні моделі образного змісту. Л. Руденко згадувала: "Коли готуєш нову партію, її обов'язково починаєш любити, вона стає твоєю, у неї вживаєшся, віддаєш їй свою душу, живеш її життям. Це дуже цікаво і дорого. Ось чому життя актора багатогранне. За час своєї роботи в театрі я жила життям багатьох героїнь: я була і матір'ю, син і чоловік якої йдуть в Січ захищати свою Україну від польської шляхти, і дівчиною Варкою-стилягою, яка випадково потрапила на цілину, і російською красунею Любашею, яку покинув Грязной, і пекучою, темпераментною циганкою Кармен, і дочкою фараона Амнеріс в "Аїді", і багатьма-багатьма іншими жінками, які були і могли бути в житті" [9].

Л. Руденко вважала, що сучасна опера повинна бути насичена яскравими переконливими образами. У той самий час вона закликала розглядати класичні оперні твори під новим, сучасним, кутом зору, при цьому не відкидаючи класичних традицій виконання оперних партій. Співачка з самого початку виконавської діяльності додержувалася цієї думки: "Сучасність вимагає не тільки створення нових творів. Вона диктує і нове прочитання класики... Тому класика для співака завжди повинна бути відкриттям" [10].

Музична критика свого часу масштабно висвітлювала події українського оперного мистецтва. Виконавської діяльності Л. Руденко музична преса приділяла значну увагу. Свідченням цього є архівні матеріали, які зберігаються в Особовому фонді Л. Руденко у Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтв України. Зокрема, це статті з газет "Вечірній Київ", "Радянське мистецтво", "Радянська Україна", "Правда України", "Літературна Україна", "Культура і життя", "Вільне життя", "Музыкальная жизнь", "За честь шахтера", "Вечерняя Москва", "Комсомольская правда", "Известия" та ін.

Музичні критики підкреслювали бездоганність виконання вокальної партії Графіні в опері П. І. Чайковського "Винна королева": "Спів у неї ніде не перетворюється на самоціль, а служить завданням створення гранично виразного образу" [11].

Власні погляди на сучасне оперне мистецтво Л. Руденко висловлювала на сторінках сучасної преси: "На мою думку, в долі героя повинні бути і випробування, і внутрішня боротьба, яка облагороджує, чесна боротьба, і де, можливо, суперечливість почуттів і переживань" [10]. Співачка закликала сучасних композиторів створювати яскраві та переконливі образи. Л. Руденко наголошувала, що при створенні цих образів необхідно пам'ятати про співака, його можливості, про красу і мелодійність партії. Співачка була людиною надзвичайної вимогливості до себе, вона рішуче відкидала ті твори, в яких музичний розвиток теми не виправдовувався внутрішньою логікою образу.

Також в пресі згадувались людські й професійні риси характеру оперної співачки, а саме: "За багато років роботи в нашому театрі Л. Руденко, яка вміє поєднувати творчий темперамент з повсякденною роботою, досягла найвищої майстерності. Вона набула також надзвичайної популярності і пошани як активний працівник театру, як митець, що тісно пов'язує роботу на сцені з громадським життям, з частими творчими звітами перед трудящими міст і сіл України" [12].

Новизна статті полягає у висвітленні маловідомих сторінок виконавської діяльності Л. Руденко на основі матеріалів її Особового фонду, який зберігається у Центральному державному архіві-музею літератури і мистецтва України. Використані в даній статті архівні матеріали, представлені

публікаціями статей про творчу діяльність співачки в періодичній пресі та рецензіями музичних критиків на її концерти. Приведені архівні документи вперше вводяться у науковий обіг.

Висновки. Виконавська діяльність Лариси Руденко сприяла значному розвитку українського оперного мистецтва. За багато років професійної вокальної діяльності співачка створила низку яскравих жіночих образів. Співачка мала бездоганну вокальну техніку виконання творів, і це стало запорукою її яскравої акторської майстерності. Створюючи психологічний портрет кожної героїні, Л. Руденко приділяла увагу усім нюансам виконання. У своїй роботі над оперними партіями вона ставила завдання створити реалістичний, життєвий образ жінки, сповнений енергії і почуттів. Саме це висунуло її у перші лави виконавиць партій меццо-сопрано світового рівня.

Література

1. Гнидь Б. Виконавські школи України / Гнидь Б. – К.: НМАУ, 2002. – 96 с.
2. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Гнидь Б. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 39 с.
4. Грисенко Л. Лариса Руденко / Л. Грисенко. – К.: Музична Україна, 1978.
5. Кононенко В., Мар'яненко М. Лариса Архипівна Руденко / В. Кононенко, М. Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1963. – 35 с.
6. Лисенко І. Словник співаків України / І. Лисенко. – К.: Рада, 1997. – 354 с.
7. Тольба В. Статті. Спогади / В. Тольба. – К.: Музична Україна, 1986. – 156 с.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп. 1. Спр. 165. Арк. 1. М. Неменова-Лунц. "Все-союзный конкурс вокалистов" // Известия. – 1939. – 9 січня.
9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 6. В. Ляхов, Г. Погоржельский "Земля талантов" // "За честь шахтера" – 1972. – 26 серпня.
10. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 2. О. Рязький. "Лариса Руденко" // Говорит и показывает Москва. – 1972. – 14 квітня.
11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп. 1. Спр. 167. Арк. 12. Л. Серпілін "Пікова дама". Вистава Київського театру опери та балету. // Вечірній Київ. – 1951. – 25 грудня
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 120. Руденко Лариса. Статті про творчість та рецензії на концерти за його участю. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 1. С. Козак. "Митці і глядачі – за" // "Комсомолец України" – 1963.

References

1. Gnydy, B. (2002). Performing Schools of Ukraine. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
2. Gnydy, B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
3. Grebenyuk, N. E. (2000). Vocal-performing creativity: author's work. dis for obtaining sciences. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Music Academy of Ukraine 2000 [in Ukrainian].
4. Grisenko, L. (1978). Larisa Rudenko. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
5. Kononenko, V. & Maryanenko, M. (1963). Larysa Arkhipivna Rudenko. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].
6. Lysenko, I. (1997). Dictionary of singers of Ukraine. Kyiv: Rada [in Ukrainian].
7. Tolba, V. (1986). Articles. Memoirs. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
8. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Nyemyenova-Lunts, M. (1939). Op. 1. Spr. 165. Ark. 1 "All-Union vocal competition". Yzvestyya [in Russian].
9. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Lyakhov, V. & Pohorzhelsky, H. (1972). Op. 1. Spr. 143. Ark. 6. "Land of Talents". Za chest shakhtarya [in Russian].
10. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Ryazhskiy, O. (1972). Op. 1. Spr. 143. Ark. 2. "Larisa Rudenko". Hovoryt i pokazuye Moskva [in Russian].
11. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Serpilin, L. (1951). Op. 1. Spr. 167. Ark. 12. "The Queen of Spades". Performance of the Kiev Opera and Ballet Theater. Vechirniy Kyiv [in Russian].
12. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 120. Rudenko Larisa. Articles about creativity and reviews of concerts with his participation. Kozak, S. (1963). Op. 1. Spr. 143. Ark. 1. "Artists and spectators – for". Komsomolets Ukrayiny [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

МОВА ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ФОРМА БУТТЯ КУЛЬТУРИ

Мета статті – з'ясувати сутність мови як універсальної форми буття культури. **Методологія** дослідження передбачає застосування культурологічного підходу та системно-структурного методу, що ґрунтується на забезпеченні комплексності й широти охоплення предмета дослідження. **Новизна дослідження.** Осмислено сутність мови як форми буття культури з використанням методологічних засад культурологічного підходу. **Висновки.** Мова є універсальною формою культури, виконує роль інтегруючого механізму об'єднання різних культурних форм в єдину цілісну систему. Змістовий зв'язок базисних елементів мови з предметними формами людської діяльності розкривається діяльнісною теорією та дає змогу їй бути загальною формою вираження людської культури, історично визначеного способу людської життєдіяльності.

Ключові слова: мова, культура, буття, мистецтво, слово.

Лисинюк Марина Віталіївна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

Язык как универсальная форма бытия культуры

Цель статьи – выяснить сущность речи как универсальной формы бытия культуры. **Методология** исследования предполагает применение культурологического подхода и системно-структурного метода, основанного на обеспечении комплексности и широты охвата предмета исследования. **Новизна исследования.** Осмыслено сущность языка как формы бытия культуры с использованием методологических приемов культурологического подхода. **Выводы.** Язык является универсальной формой культуры, выполняет роль интегрирующего механизма объединения различных культурных форм в единую целостную систему. Содержательная связь базисных элементов языка с предметными формами человеческой деятельности раскрывается деятельностной теорией и позволяет ему быть общей формой выражения человеческой культуры, исторически определенного способа человеческой жизнедеятельности.

Ключевые слова: язык, культура, бытие, искусство, слово.

Lysyniuk Maryna, graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Language as a universal form of being culture

The purpose of the article to clarify the essence of speech as a form of culture. The **methodology** of the study assumes the use of a system-structural method based on ensuring the complexity and breadth of the scope of the research subject. The **novelty of the study** is the cultural understanding of language as a form of cultural existence. **Conclusions.** Language is a universal form of culture, fulfills the role of integrating mechanism of various cultural forms in a single integrated system. The substantive connection of the basic elements of language with the objective forms of human activity is revealed by the activity theory, and allows it to be a general form of expression of human culture, a historically determined way of human life activity.

Key words: language, culture, being, art, word.

Вступ. Мова – головна із знакових систем людини, найважливіший засіб людського спілкування. За допомогою слів можна інтерпретувати інші знакові системи. Мова – універсальний матеріал, який використовується людьми при поясненні світу і формуванні тієї чи іншої його моделі. Хоча художник може це зробити і за допомогою зорових образів, а музикант – за звуків, але всі вони "озброєні", перш за все, знаками універсального коду – мови.

Оскільки мова є постійно змінюваною системою, її теоретичне осмислення з плином часу не відповідає реальним фактам і потребує коригування або ж кардинальної зміни. Ця обставина висуває необхідність розгляду змісту мови з культурологічної точки зору як найважливішого засобу й умови оптимізації культурно-комунікативних процесів, що забезпечують єдність і стабільний розвиток соціуму.

Огляд досліджень і публікацій по темі. Серед авторів, які осмислюють проблеми мови в контексті культури, варто відзначити таких дослідників, як: К. Бюлер, А. Вежбицька, В. фон Гумбольдт, В. Карасик, О. Корнілов, Е. Сепір, Б. Уорф [2; 3; 5; 7; 9; 14; 16] та ін. Зокрема, вивчення взаємозв'язку мовних одиниць та культури започатковано й розвинуто у працях В. фон Гумбольдта та ін., як "дзеркало культури" мову розглядала А. Вежбицька та ін. Питання мови як специфічної форми культури досліджувалася представниками семіотичної школи (Ю. Лотман [10], Г. Мельніков [12], В. Солнцев [15])

та мислителями, які працювали на межі філософії і філології (М. Бахтін [1]). Істотними є праці, що досліджують психологічні механізми мовної діяльності (А. Лурія [11], Л. Виготський [4], Ж. Піаже [13]). Однак у сучасній культурології відсутні узагальнені праці, в яких би було з'ясовано зміст мови як універсальної форми буття культури.

Мета статті – з'ясувати сутність мови як універсальної форми буття культури.

Виклад основного матеріалу. Е. Кассіерер виокремлює кілька типів символічних форм: пізнання, мова, міф і мистецтво, і розглядає їх як "джерела світла, умови бачення і витoki будь-якого творення" [8], як "великі орієнтири духовного руху, ідеального процесу, в якому для нас конститується дійсність як єдине і різноманітне, як розмаїття творінь, які все ж в кінцевому підсумку зв'язуються воедино єдністю значення" [8]. При цьому, розмірковуючи про всі форми, мислитель використовує саме лінгвістичний зміст термінів – "знак", "значення", "зміст", застосовуючи їх і до мистецтва, і до міфу. Такий хід думки не випадковий для Е. Кассієра – його концепція ґрунтується на розумінні особливої ролі мови в культурі, тому перший том його "Філософії символічних форм" має назву "Мова", цілком присвячений її аналізу.

Слід погодитися з Е. Кассієром у тому, що елементи мовної системи виконують універсальну функцію. Знаки здійснюють первинну обробку наявного матеріалу і закладають загальні орієнтири подальшого освоєння позамовного простору. З цієї точки зору, весь світ, всі речі, які опиняються в полі духовного бачення людини, в полі її свідомості, постають для неї значущими, тобто будь-який предмет можна розглядати як знак, який вказує людині на певний зміст, певний культурний досвід.

Власне кажучи, родоначальником ідеї вважається не Е. Кассієр, а В. фон Гумбольдт, який у праці "Про відмінність будови людських мов і її вплив на духовний розвиток людства" висловив таку ідею: "Як окремий звук постає між предметом і людиною, так і вся мова в цілому постає між людиною і природою, що впливає на неї зсередини і ззовні. Людина оточує себе світом звуків, щоб сприйняти в себе і переробити світ речей. Ці наші вирази жодним чином не виходять за межі простої істини. Людина переважно – і в тому числі і виключно, оскільки відчуття і дії у неї залежать від її уявлень, – живе з предметами так, як їх підносить їй мова. За допомогою того самого акту, в силу якого вона сплітає мову зсередини себе, вона вплітає себе в неї; і кожна мова описує навколо народу, якому вона належить, коло, звідки людині дано вийти лише настільки, наскільки вона тут же вступає в коло іншої мови" [5, с. 80]. Отже ідея лінгвістичної детермінації тут висловлена досить виразно, але свою класичну форму вона отримала завдяки американському лінгвісту Бенджаміну Уорфу. Його "теорію відносності мови" в стислому вигляді викладено в праці "Відношення норм поведінки і мислення до мови": "... наш лінгвістично детермінований розумовий світ не лише співвідноситься з нашими культурними ідеалами й настановами, але захоплює навіть наші, власне, підсвідомі дії в сферу свого впливу і надає їм деякі типові риси" [16]. Ставлячи питання про співвідношення мови і норм культури, Б. Уорф однозначно вирішує його на користь мови, стверджуючи, що саме остання є тим чинником, який обмежує і спрямовує її розвиток строго визначеними шляхами [16].

Теорія Б. Уорфа часто піддавалася критиці за те, що в певному сенсі вона відроджувала кантівську "річ-в-собі", тобто ставила між людиною і світом непрохідний бар'єр, тільки не апріорних чуттєвих форм, а мовних структур. Але справа полягає в тому, як розуміти це співвідношення ("людина – мова – світ") і самі ланки цього взаємозв'язку. Людина дійсно не може поглянути на світ інакше, як через певну, вироблену історією культури форму, але саме запитання про те, що стоїть за цією формою, або який же світ насправді, якщо прибрати "призму", можна задавати тільки з тієї позиції, коли форма мови відривається від самої людини, постає у вигляді зовнішнього. Якщо ж розуміти мову як невід'ємний складник людської істоти, то таке запитання виявляється внутрішньо суперечливим: не можна прибрати "призму", зберігши людину, і запитувати що ж вона бачить, оскільки це буде вже не людина і не людський світ.

Зумовленість людського сприйняття зовнішнього світу мовними формами доводиться в психолінгвістиці Л. Виготським [4] і О. Лурія [11], які використовували в своїх дослідженнях мовної діяльності людини сучасні експериментальні методи. На їхнє переконання, для людини, строго кажучи, не існує екстралінгвістичної, тобто позамовної, дійсності. Йдеться не про заперечення зовнішнього світу, об'єктивної дійсності, а про те, що для людини ця дійсність завжди дана в людській формі, тобто твердження, що людина дивиться на світ крізь мову фактично рівнозначне твердженню, що людина дивиться на світ по-людськи, або, ще коротше, що саме людина дивиться на світ. Це міркування виглядає занадто абстрактним і потребує певної конкретизації і прояснення. З цією метою можна навести два приклади, взяті з музики та образотворчого мистецтва. Досить часто можна почути фразу про те, що музика не потребує перекладу, не знає мовних бар'єрів. Стійким є стереотип сприйняття музичного мистецтва як абсолютно автономної форми культури – варто лише згадати, яке не-

досяжно високу роль відводив музиці А. Шопенгауер [17], який вважав, що саме в ній знаходить своє безпосереднє вираження сама "воля". Але не варто забувати і про те, який величезний пласт мовних текстів супроводжує музичне мистецтво, скільки книг написано про відомі твори – яким би сильним не був вплив самого музичного твору, він обов'язково супроводжується текстами, що інтерпретують його смислове навантаження, так що ми сприймаємо музичний твір опосередковано, пропускаючи його крізь "призму мови", тобто культура форм звуку тлумачиться формами мови. Але тільки цим зв'язок музики з мовою не обмежується. В процесі розвитку музичної культури виробляється і мова музики, причому в цьому вживанні терміна немає жодної метафоризації: в музиці є свої мовні одиниці, є свої правила спілкування, тому можна говорити про національні мови музики, наприклад, в Європі був поширений гармонійний мінор, а ще є іонійський, лідійський, міксолідійський, дорійський і т.д. лади, кожен з яких має давнє походження і являє собою національні музичні форми, що втратили з часом свою локальну обмеженість. Створювані композиторами теми, мелодії, музичні фрази включаються в єдину тканину музичної "семіосфери" (Ю. Лотман) – вони вступають в діалогічні відносини, взаємодіють на різних рівнях, породжують нові форми, інтерпретують один одного. Таким чином, музичну культуру можна розглядати в термінах мови, і це жодною мірою не має на увазі заперечення особливостей образних форм мистецтва.

Подібне міркування можливе і по відношенню до образотворчого мистецтва. Культура живопису, як і музики, супроводжується величезним обсягом мовних текстів, і це не примітивні пояснення, а дійсно серйозні тлумачення зображеного в світлі його змістової основи. Проте, виявляється, що таке мовне розкриття зображеного допомагає і зоровому сприйняттю, відкриває живопис. Яскравим прикладом такої інтерпретації може слугувати "відкриття" Г. Гегелем голландського живопису, який, як відомо, до появи його "Естетики" залишався на периферії європейського живопису. Якщо ж звернутися до деяких сучасних течій, то можна швидко переконатися в тому, що без текстового супроводу, без словесного коментаря сприйняття живописних полотен може виявитися доволі складним завданням. І це стосується не лише абстрактного живопису: багато форм старого мистецтва, або такі, що представляють зовсім іншу культурну традицію, незважаючи на оманливу візуальну доступність, таять в собі багато прихованих смислів, які не можна отримати без звернення до відповідних текстових коментарів. Так, щодо творчості Рафаеля А. Шопенгауер справедливо відзначив, що "простими" його картини здаються тільки посереднім і неосвіченим людям. Таким чином, живопис, подібно музиці, може бути розглянутий як мова образотворчих образів. Отже живописні полотна за способом існування образів (їх не треба відтворювати як музичні твори) набагато ближчі до книжкових текстів, так що аналогія із семіосферою в даному разі є цілком обґрунтованою. Що ж стосується національного забарвлення мов світу, то воно настільки очевидне, що не потребує особливих доказів.

Але якщо розглядати живопис і музику як мови художніх образів, то виникає питання про сенс перекладу їх на мову слів – мову в загальноприйнятому значенні терміна. Проблему можна сформулювати так: візуальні або звукові форми, утворюючи цілісні фрази та тексти, здатні висловлювати певні смисли; людина, яка володіє цією мовою музичних або живописних образів, виявляється в змозі сприйняти ці смисли без допомоги словесної мови; в такому разі переклад музичного тексту в словесний опис постає перекладом одного і того ж змісту в іншу форму. Оскільки це має місце в дійсності, то зрозуміло, що словесна форма повинна мати особливі властивості, що змушують використовувати її в якості універсального інструмента вираження смислів. Так що на протиположному вислову "тут все зрозуміло і без слів", в дійсності саме словесна форма вносить необхідну ясність. Що ж стосується твердження, що подібна форма забезпечує можливість практично невичерпної глибини змісту, яку неможливо до кінця виразити словами, то варто з цього приводу відзначити, що вимога вичерпного вираження сенсу образу настільки ж неможлива, як і вимога формулювання абсолютної істини.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що саме мова слів виявляється найбільш адекватним способом вираження змістової сфери, саме словесна форма забезпечує точну і загальнозрозумілу фіксацію значення. Мова є універсальною формою культури, вона виконує роль інтегруючого механізму різних культурних форм в єдину цілісну систему. Змістовий зв'язок базисних елементів мови з предметними формами людської діяльності розкривається діяльнісною теорією, і дає змогу їй бути загальною формою вираження людської культури, історично визначеного способу людської життєдіяльності.

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
2. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Москва : "Прогресс", 1993. 501 с.
3. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. Москва : Русские словари, 1996. 416 с.

4. Выготский Л. С. Мышление и речь // Собр. соч. в 6-ти томах. Москва : Педагогика, 1982. Т. 2. С. 5–361.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Москва : "Прогресс", 2001. 400 с.
6. Ильенков Э. Соображения по вопросу об отношении мышления и языка (речи) // Вопросы философии. 1977. № 6. С. 92–96.
7. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
8. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1: Язык. Берлин, 1923 [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-1-8l.pdf
9. Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национального менталитета. Москва : ЧеРо, 2003. 349 с.
10. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис, 1992. 272 с.
11. Лурия А. Р. Язык и сознание. Москва : Изд-во Московс. унит-та, 1979. 320 с.
12. Мельников Г. П. Системология и языковые аспекты кибернетики. Москва : Сов. радио, 1978. 368 с.
13. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. Москва : Педагогика-Пресс, 1994. 526 с.
14. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. Москва : "Прогресс", 1993. 656 с.
15. Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. Москва : Наука, 1977. 338 с.
16. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку. Наука и языкознание. Лингвистика и логика // Новое в лингвистике. Москва, 1960 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics1/whorf-60.htm>
17. Шопенгауэр А. О воле в природе. Мир как воля и представление. Москва : Наука, 1993. Т. 2. 672 с.

References

1. Bakhtin, M. M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvot [in Russian].
2. Bühler, K. (1993). Theory of Language. A representative function of the language. Moscow: Progress [in Russian].
3. Vezhbitskaya, A. (1996). Language. Culture. Cognition. Moscow: Russkie slovari [in Russian].
4. Vygotsky, L. S. (1982). "Thinking and Speech". Collected Works in 6 volumes. Moscow: Pedagogika, 2, 5-361 [in Russian].
5. Humboldt, W. (2001). Background. Selected works on linguistics. Moscow: Progress [in Russian].
6. Ilyenkov, E. (1977). "Considerations on the question of the relationship of thinking and language (speech)". Questions of philosophy, 6, 92–96 [in Russian].
7. Karasik, V. I. (2002). Language circle: personality, concepts, discourse. Volgograd: Peremena [in Russian].
8. Cassirer, E. (1923). Philosophy of symbolic forms. Vol. 1: Language. Berlin. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-1-8l.pdf [in Russian].
9. Kornilov, O. A. (2003). Language pictures of the world as derivatives of the national mentality. Moscow: CheRo [in Russian].
10. Lotman, Yu. M. (1992). Culture and Explosion. Moscow: Gnosis [in Russian].
11. Luria, A. R. (1979). Language and Consciousness. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta [in Russian].
12. Melnikov, G. P. (1978). Systemology and linguistic aspects of cybernetics. Moscow: Sovetskoe radio [in Russian].
13. Piaget, J. (1994). Speech and thinking of the child. Moscow: Pedagogika-Press. [in Russian].
14. Sepir, E. (1993). Selected Works on Linguistics and Culturology. Moscow: Progress [in Russian].
15. Solntsev, V. M. (1977). Language as a system-structural formation. Moscow: Nauka [in Russian].
16. Whorf, B. (1960). "The relation of norms of behavior and thinking to language. Science and linguistics. Linguistics and Logi". New in Linguistics. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/whorf-60.htm> [in Russian].
17. Schopenhauer, A. (1993). About the will in nature. The world as will and representation. Vol. 2. Moscow : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.03.2018 р.