

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 351.746. 1:322 (477) «1804–1873»

Веденєєв Дмитро Валерійович
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000 0002 8929 9875
zastava67@i.ua

Моїсей (Філоненко Дмитро Іванович)
ієромонах Свято-Преображенського
Новгород-Сіверського чоловічого монастиря

ДУХОВНО-КУЛЬТУРНА ТА НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА АРХІЄПІСКОПА ЧЕРНІГІВСЬКОГО І НІЖИНСЬКОГО ВАРЛААМА (ДЕНИСОВА, 1804–1873 РР.)

Мета роботи. Наукова реконструкція архіпастирської діяльності та внеску в розвиток богословської науки та духовно-культурного життя України відомого діяча Православної церкви, архієпископа Чернігівського і Ніжинського (у 1866–1871 рр.) Варлаама (Денисова, 1804–1873 рр.). **Методологія.** Методологічну основу дослідження становить комплексне застосування сукупності методів наукового пізнання: загальнонаукових (філософських) методів; спеціальних наукових методів; галузевих методів історичної науки, інструментарію інших соціогуманітарних наук. Зокрема, застосування історико-системного методу дало змогу дослідити культурно-інтелектуальну біографію священнослужителя (архієрея) як важливого структурно-функціонального елементу буття Церкви, виявити провідні чинники впливу духовного, державного й суспільного життя конкретної епохи на визначення змісту духовно-культурної діяльності знаного церковного діяча в Україні. **Наукова новизна** роботи визначається спробою уперше розкрити формування духовно-культурної та науково-педагогічної спадщини владики Варлаама як відображення трансформаційних процесів у вітчизняних державно-церковних відносинах й соціокультурній сфері у 60-70-х рр. XIX ст. **Висновки.** Творча спадщина архієпископа Варлаама як церковного письменника, автора літургических текстів й проповідника, археографа та богослова демонструє широту його богословської ерудиції, освіченості та аскетичного досвіду. Високо може бути оцінена діяльність архієпископа Варлаама як систематизатора та дослідника (публікатора) давніх монастирських рукописів, а також як одного із засновників жанру єпархіальної хроніки, що мало неабияке значення для формування емпіричної бази подальших історико-церковних досліджень. Архієпископ Варлаам (Денисов), який служив і спочив на українській землі, і нині слугує одним із взірців архіпастирського самовідданого служіння, виступає яскравим прикладом плеяди масштабних фігур єпископату Православної Церкви XVIII–XIX століть, котрі гармонійно поєднували церковно-адміністративну, науково-педагогічну, місіонерську, благодійну діяльність, людяність та прозорливість, талант несення слова Божого.

Ключові слова: духовне життя, православ'я, культура, богослів'я, історія української культури, історія Православної Церкви, архієпископ Варлаам (Денисов).

Веденеев Дмитрий Валерьевич, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Моисей (Филоненко Дмитрий Иванович), иеромонах Свято-Преображенского Новгород-Северского мужского монастыря

Духовно-культурное и научно-педагогическое наследие архиепископа Черниговского и Нежинского Варлаама (Денисова, 1804–1873 гг.)

Цель работы. Научная реконструкция архипастырской деятельности и вклада в развитие богословской науки и духовно-культурной жизни Украины известного деятеля Православной Церкви, архиепископа Черниговского и Нежинского (в 1866–1871 гг.) Варлаама (Денисова, 1804–1873 рр.). **Методология.** Методологическую основу исследования составляет комплексное использование совокупности методов научного познания: общенаучных (философских) методов; специальных научных методов; отраслевых методов исторической науки, инструментария других социогуманитарных наук. В частности, использование историко-системного метода позволило исследовать культурно-интеллектуальную биографию священнослужителя (ар-

хиєрея) как важного структурно-функционального элемента бытия Церкви, выявить ведущие факторы влияния духовной, государственной и общественной жизни конкретной эпохи на определение содержания духовно-культурной деятельности известного церковного деятеля в Украине. **Научная новизна** работы обусловлена попыткой впервые раскрыть формирование духовно-культурного и научно-педагогического наследия владыки Варлаама как отражения трансформационных процессов в отечественных государственно-церковных отношениях и социокультурной сфере в 60-70-х гг. XIX ст. **Выводы.** Творческое наследие архиепископа Варлаама как церковного писателя, автора литургических текстов и проповедника, археографа и богослова демонстрирует широту его богословской эрудиции, образованности и аскетического опыта. Высоко может быть оценена деятельность архиепископа Варлаама как систематизатора и исследователя (публикатора) древних монастырских рукописей, а также как одного из основателей жанра епархиальной хроники, что имело существенное значение для формирования эмпирической базы дальнейших историко-церковных исследований. Архиепископ Варлаам (Денисов), который служил и упокоился на украинской земле, и ныне является одним из образцов архипастырского самоотверженного служения, выступает ярким примером плеяды масштабных фигур епископата Православной Церкви XVIII–XIX веков, которые гармонично соединяли церковно-административную, научно-педагогическую, миссионерскую, благотворительную деятельность, человечность и прозорливость, талант несения слова Божьего.

Ключевые слова: духовная жизнь, православие, культура, богословие, история украинской культуры, история Православной Церкви, архиепископ Варлаам (Денисов).

Viedienieiev Dmytro, Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Humanitarian Sciences at the National Academy of Cultural and Arts Management, Father Moisey (Filonenko Dmytro), hieromonk of the Holy-Transfiguration Novgorod-Siversky male monastery

Spiritual-cultural and scientific-pedagogical heritage of the Archbishop of Chernihiv and Nizhyn Varlaam (Denisov, 1804-1873)

Purpose of the article. Scientific reconstruction of archpastoral activity and contribution of the well-known figure of the Orthodox Church, Archbishop of Chernihiv and Nizhyn (in 1866-1871) Varlaam (Denisov, 1804-1873 biennium) to the development of theological science and spiritual and cultural life of Ukraine. **Methodology.** The methodological basis of the study consists from the complex application of methods set of scientific knowledge: general scientific (philosophical) methods; special scientific methods; branch methods of historical science, tools of the other socio-humanitarian knowledge. In particular, the use of the historical system method allowed to investigate the cultural and intellectual biography of the priest (bishop) as an important structural and functional element of the Church's existence, to identify the leading factors of the influence of the spiritual, state and social life of a particular era on the definition of the content of the spiritual and cultural activity of a certain ecclesiastical figure in Ukraine. **Scientific Novelty.** The scientific relevance of the work is determined by the attempt to reveal, for the first time, the formation of the spiritual, cultural and scientific-pedagogical heritage of Bishop Varlaam as a reflection of the transformation processes in the national state-church relations and socio-cultural sphere in the '60s and '70s of XIX. **Conclusions.** Archbishop Varlaam's creative heritage as a church writer, author of the liturgical texts and preacher, archaeologist and theologian demonstrates the breadth of his theological erudition, education and ascetic experience. The activity of Archbishop Varlaam as a systematizer and researcher (publisher) of ancient monastic manuscripts, as well as one of the founders of the genre of the eparchial chronicle, which was of great importance for the formation of the empirical basis for further historical and church research, can be highly appreciated. Archbishop Varlaam (Denisov), who served and fell asleep on Ukrainian soil and now serves as one of the models of archpastored selfless ministry, serves as a vivid example of the galaxy of large-scale figures of the Episcopate of the Orthodox Church of the XVIII-XIX, which harmoniously combined church-administrative, scientific-pedagogical, missionary, charity work, humanity and insight, talent of bearing the word of God.

Key words: Spiritual Life, Orthodoxy, Culture, Theologians, History of Ukrainian Culture, History of the Orthodox Church, Archbishop Varlaam (Denisov).

Актуальність теми дослідження. В умовах Синодального періоду (1721–1917 рр.) в історії Православної Церкви, фактичного перетворення духовної сфери у галузь державного управління й бюрократичного контролю в Російській імперії, православні архієреї намагалися максимально зберегти духовну традицію православного служіння, водночас не нехтуючи громадським обов'язком, піклуванням про підготовку кліру, розвиток церковної науки. Дослідження життя та діянь владыки Варлаама, сучасника та активного діяча процесів реформування церковного управління й функціонування системи духовної освіти, дозволяє поглибити наукові уявлення про минуле Православної церкви, передовсім – у період буржуазно-демократичних реформ 1860–1870-х рр.

Поглиблене вивчення життєпису та діянь архієпископа Варлаама важливе з погляду подальшого вивчення минулого Православної Церкви в Україні, адже саме на заснованій у 992 р. Чернігівській кафедрі повною мірою розкрився духовно-культурний та адміністративний талант владыки. Крім того, з погляду застосування методології історії повсякдення й локальної історії інтерес становить вивчення діяльності владыки Варлаама на посту очільника Чернігівської єпархії на тлі впрова-

дження новачієниху соціально-психологічному відношенні рішень церковно-адміністративної реформи кінця 1860-х рр.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження діянь владики Варлаама почалося ще в дореволюційний період у зв'язку із вивченням діяльності певних єпархій та навчальних закладів РПЦ, у працях з патрології. Насамперед назвемо розлогу біографічну роботу А. Страдомського [18], статтю М. Лисовського з історії єпархії часів перебування на її чолі владики Варлаама [12]. На сьогодні провідними сучасними дослідниками життя та діяльності архієрея можна вважати чернігівських науковців Ю. Карманова та А. Царенка [8-10; 20-21]. В їхніх працях на основі архівних джерел та стародруків досліджено, насамперед, адміністративно-церковну та науково-церковну діяльність архієрея на Чернігівській кафедрі, а Ю. Кармановим оприлюднено серію відповідних статей з історико-церковного краєзнавства Чернігівщини. Потребують урахування і матеріали археографічних та мемуарних праць [7, 13, 17].

Для вивчення духовно-культурної діяльності архієрея в контексті особливостей державно-церковних відносин, нами використовувалися наукові праці відомих спеціалістів з вітчизняної церковної історії – прот. В. Ципіна, А. Карташева, М. Нікольського, М. Шкаровського, В. Федорова та інших [11, 14, 19, 22, 23].

Водночас здійснений автором історіографічний аналіз підтверджує відсутність в сучасній історико-церковній та історико-культурологічній історіографії системного вивчення духовно-культурної та науково-педагогічної спадщини архієпископа Варлаама.

Мета роботи полягає в науково-історичній реконструкції духовно-культурної та науково-педагогічної діяльності архієпископа Варлаама як складової історії Православної Церкви в Україні.

Виклад основного матеріалу. Архієпископ Варлаам (Денисов) – в миру Василь Порфирійович, народився 3 квітня 1804 р. в Новгороді Великому, в сім'ї диякона. Первинну духовну освіту здобув в Новгородському духовному училищі. Після закінчення Новгородської семінарії (1825 р.) залишений там на викладацьку роботу. 21 листопада 1826 р. пострижений в чернецтво на честь преподобного Варлаама Хутинського. З 1829 р. – на посаді інспектора Олонецької духовної семінарії (Петрозаводськ), відзначився активною роботою з реорганізації навчально-виховного процесу, і отримав призначення ректором В'ятської духовної семінарії (1834–1835, 1838–1840 рр.) [3, 601]. У вересні 1840 р. відбулося переведення архімандрита Варлаама в Іркутськ на посаду ректора і професора богослов'я Іркутської духовної семінарії [18, 540]. Нове призначення (тривало до 1842 р.) збіглося з розгортанням при імператорі Миколі I чергового реформування державно-церковних відносин й системи духовної освіти, що в цілому відповідало консервативно-охоронному характеру його правління, посиленню контролю та регламентації релігійної сфери [19, 101-108]. Надалі очолював низку монастирів, зокрема давній Кирило-Білозерський монастир [1, 490]. Здобув репутацію видатного провідника. Серед його доробків – укладення «Служби преподобному отцю нашому Нілу Сорському Чудотворцю», спадщину якого владики ретельно досліджував.

Отець Варлаам 21 серпня 1860 р. в Ісааківському соборі Санкт-Петербурга був рукопокладений во єпископа Єкатеринбурзького, вікарія Пермської єпархії [2]. Архієрейський етап його служіння (1860–1871 рр.) збігся з розгортанням в державі серії буржуазно-демократичних реформ. У період перебування його на єпископських кафедрах відбувалася започаткована обер-прокурором Святійшого Синоду (1865–1880 рр.) графом Д. Толстим (за сумісництвом – міністром народної освіти) реформа освіти й духовної освіти зокрема (1867–1869 рр.) [22, 157-158]. 19 травня 1862 р. рішенням Священного Синоду єпископа Варлаама перевели на Оренбурзьку та Уральську кафедру [3, 602; 13, 57–59].

Нізмінною рисою його служіння на посадах очільника Оренбурзької та Уральської кафедр, відзначали сучасники та біографи владики Варлаама, виступали безкористя, суворість чернецького життя, увага до людей, гуманність поряд із принциповістю й вимогливістю. Активно займався місіонерською діяльністю, його трудами в Оренбурзі відкрили піклування («попечительство») про бідних осіб духовного звання (1866 р.), Богодуховський чоловічий монастир для місіонерської діяльності (1867 р.). Владика піклувався про осіб пониженої соціальної відповідальності, виступаючи віцепрезидентом Оренбурзького комітету щодо в'язниць [22, 157-158].

9 листопада 1866 р. рішенням Святійшого Синоду єпископ Варлаам був призначений на Чернігівську і Ніжинську кафедру. Тут йому судилося продовжити культурно-освітні труди попередника – архієпископа Чернігівський Філарета (Гумілевського 1802–1866 рр.), знаменитого історика (автора 5-томної церковної історії), богослова, патролога та агіографа, який за короткий період перебування на Чернігівській кафедрі (1859–1866 рр.) зробив значний внесок у розквіт церковного життя єпархії. Розквіт наукової творчості святителя Філарета припав саме на час його служіння на архієрейських кафедрах у Харкові й Чернігові [20, 34-36].

Чимало зусиль він доклав до підтримки освіти в регіоні. Початковим приходським школам було надано значну допомогу навчальною літературою, зокрема виданою «малоросійською говіркою» (труди архієпископа Філарета в галузі початкової освіти припали на час піднесення українського національно-культурного руху «громадівського» напрямку). Новаторським стало рішення Чернігівського архієрея запровадити викладання у початкових школах українською мовою [20, 34-36]. Досліджуючи культурно-просвітню та наукову діяльність Чернігівського архієрея, варто наголосити, що саме єпископ Варлаам відіграв значну роль у запровадженні парафіяльного літописання як емпіричної бази історико-церковних досліджень, визначенні методики церковного джерелознавства. Згідно з розробленим планом літописного зведення, літопис повинен був мати загальний вступ, в якому б коротко викладалася історія храму та парафії (зокрема увага мала приділятися чудотворним іконам, цінним старовинним речам, що могли знаходитися в храмі), а також певні статистичні відомості.

Власне, літопис мав містити інформацію про особливі події в житті храму, про його причет, парафію та парафіян, про різні природні явища, дива. Наприкінці кожного року ті, хто вели літописи, повинні були робити певні підсумки, використовуючи дані метричних книг тощо. Потенційне історичне джерело приписувалося вести простою, зрозумілою мовою, фіксуючи точні факти. Невдовзі після призначення на Чернігівську кафедру (вже 23 березня 1867 р.) архієрей наказав духовенству вести парафіяльні літописи в усіх міських та сільських храмах. Почин архієпископа Варлаама був поширений у загальноцерковних масштабах. Святійший Синод циркулярним указом від 12 жовтня 1866 р. рекомендував усім єпархіальним архієреям запровадити літописання у довірених їм єпархіях [21, 121]. Без перебільшення, літописи з часом справді перетворилися на інформативне джерело для розвитку краєзнавчих студій.

Окрім церковно-адміністративної діяльності Варлаам Денисов знаходив час для творчої праці. Зокрема у Чернігівських єпархіальних відомостях у 1867–1868 рр. вийшло кілька підготовлених ним до друку фрагментів старовинних рукописів Кирило-Белозерського монастиря, та низка авторських праць з літургики, про священних осіб, про священнодійства у перші століття християнства [20, 37; 22, 50-52]. Єпархіальний архієрей відзначився і на ниві охорони пам'яток церковної старовини, про що існують відомості в життєписі, створеному його сучасником – істориком о. А. Страдомським [18]. Звільнившись 1871 р. за станом здоров'я на спокій, подарував для бібліотеки Чернігівської духовної семінарії 481 книгу [17, 60; 18, 540]. Упродовж перебування на спокої в монастирі, архієпископ Варлаам вів затворницьке життя, зосередився на науково-церковній роботі, впорядковував свої не опубліковані праці з проблем богослов'я та археології. Із Новгород-Сіверського підготував, зокрема, три авторські статті («О почитании святых икон», «Источники Боговедения» и «О поминовении усопших») в редакцію «Духовной Беседы» – вони вийшли друком у № 43 цього духовного журналу за 1872 р. Публікації відзначаються простотою та стрункістю викладу, переконливістю в доведенні необхідності ретельного поминання померлих [4-6].

Наукова новизна зумовлена тим, що в роботі уперше здійснено комплексне дослідження та наукове узагальнення духовно-культурної та науково-педагогічної діяльності знаного церковного діяча на землях України – архієпископа Чернігівського і Ніжинського Варлаама. Виявлено і досліджено на основі першоджерел маловідомі факти з минулого Церкви на землях України у XIX столітті, значущих з погляду церковної історії епізодів з життя архієпископа Варлаама.

Висновки. В особі архієпископа Чернігівського і Ніжинського Варлаама Свята Православна Церква отримала подвижника віри Христової, визначного архіпастиря, проповідника, духовного педагога й дослідника основ православного богослужіння та історії Православної Церкви. Його здібності організатора духовно-культурної й церковно-наукової діяльності особливо рельєфно розкрилися під час служіння на Чернігівській кафедрі (листопад 1866 – серпень 1871 рр.). Доклав чимало зусиль як член комісії з опису бібліотеки та архіву Кирило-Білозерського монастиря, опублікував низку описів рукописів та видав друком низку давньоруських текстів.

Високо може бути оцінена діяльність архієпископа Варлаама як систематизатора та дослідника (публікатора) давніх монастирських рукописів, а також як одного із засновників жанру єпархіальної хроніки, що мало вагоме значення для формування емпіричної бази подальших історико-церковних досліджень. Творча спадщина архієпископа Варлаама як церковного письменника, автора літургических текстів і проповідника, археографа та богослова демонструє широту його богословської ерудиції, освіченості та аскетичного досвіду.

Література

1. Архиепископ Варлаам Черниговский. Жизнеописание отечественных подвижников благочестия XVIII–XIX веков. Ноябрь. М.: Издание Афонского Русского Пантелеимонового монастыря, 1910. С. 482–507.
2. Архиепископ Неофит (Соснин) // Попов Е. Великопермская и Пермская епархия (1379–1879): пятисотлетие проповеди Св. Стефана Пермского, почти столетие Перми и почти трехсотлетие покорения Сибири. Пермь. 1879. С. 262–269.
3. Богданова Т.А. Варлаам // Православная Энциклопедия. М., 2003. Т. VI. С. 601–603.
4. Варлаам (Денисов), архиепископ. О почитании святых икон // Духовные Беседы. 1872. № 43. С. 1–11.
5. Варлаам (Денисов), архиепископ. Источники Боговедения // Духовные Беседы 1872. № 43. С. 209–217.
6. Варлаам (Денисов), архиепископ. О поминовении усопших // Духовные Беседы 1872. № 43. С. 77–84.
7. Воспоминание о преосвященном Варлааме, архиепископе Черниговском и Нежинском // Оренбургские Епархиальные Ведомости. 1873. №20. 806 с.
8. Карманов Ю. Архиепископ Черниговский Варлаам Денисов – Подвижник благочестия. Чернигов: Деснянська правда, 2008. 55 с.
9. Карманов Ю. Здесь вселюсь на вечный мой покой // Воскресение (издание Новгород-Северского Спасо-Преображенского монастыря Черниговской епархии). 2004. Декабрь (№5). С.3–4.
10. Карманов Ю. Уклін праведності // Сіверський край. 2002. 26 жовтня. С.3
11. Карташев А.В. Очерки по истории Русской Церкви. Том 2. Электронный ресурс. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Anton_Kartashev/ocherki-po-istorii-russkoj-tserkvi-tom-2/
12. Лисовский Н. Черниговское епархиальное управление 1866–1871 гг. // Черниговские губернские ведомости. 1894. № 220. С. 2–3.
13. Мангилёв Петр, прот., Рункевич А.С. Новые материалы к биографии преосвященного Варлаама (Денисова), архиепископа Черниговского и Нежинского // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2015. Вып. 3(11). С. 57–83.
14. Никольский Н.М. История русской церкви. М.: Политиздат, 1983. 448 с.
15. Подвижник благочестия, архиепископ Черниговский Варлаам (Денисов). История одной жизни. Чернигов: Издательство Свято-Преображенского Новгород-Северского мужского монастыря, 2008. 62 с.
16. Распоряжения Епархиального Начальства // ЧЕИ. 1871. № 15. Часть официальная. 588 с.
17. Сведение о последних днях жизни, погребении и поминовении архиеп. Варлаама, бывшего Черниговского и Нежинского, скончавшегося на покое в Новгородсеверском Спасо-Преображенском мон-ре 18 янв. 1873 г. // Черниговские епарх. изв. Приб. 1873. № 4. Ч. неофиц. С. 57–68.
18. Страдомский А., прот. Архиепископ Варлаам Черниговский // Жизнеописания отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков. 1894. Ноябрь. С. 536–548.
19. Федоров В. Русская Православная Церковь и государство. Синодальный период (1700 –1917) М.: Русская панорама, 2003. 479 с.
20. Царенок А. Варлаам Денисов – архієпископ Чернігівський. История одной жизни. Чернигов: Издательство Свято-Преображенского Новгород-Северского мужского монастыря, 2008. 62 с.
21. Царенок А. Варлаам Денисов – архієпископ Чернігівський // Збірник наукових праць. Чернігівський історичний музей імені В.В. Тарновського, Чернігівське відділення Інституту української археографії та джерелознавства імені М.С. Грушевського НАН України. Чернігів, 2006. Вип. 7. С. 119–125.
22. Цыпин В., протоиерей. История Русской Православной Церкви: Синодальный и новейший периоды. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2010. 816 с.
23. Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече, Лепта, 2010. 480 с.

References

1. Archbishop Varlaam of Chernihiv. (1910). Biography of Russian Devotees of Piety of the XVIII-XIX Centuries. Moscow: Izdanie Afonskogo Russkogo Panteleimonovskogo Monastery [in Russian].
2. Archbishop Neofit, (Sosnin). (1879). Popov E. The Great Perm and Perm Diocese (1379–1879): the five hundredth anniversary of the preaching of St. Stephen of Perm, almost one hundred anniversary of Perm, and almost the three hundredth anniversary of the conquest of Siberia. Perm [in Russian].
3. Bogdanova, T. A. (2003). Varlaam. Orthodox Encyclopedia. Volume VI. (pp. 601 – 603). Moscow [in Russian].
4. Archbishop Varlaam, (Denisov). (1872). On the Veneration of Holy Icons. Dukhovnye Besedy, 43, 1–11 [in Russian].
5. Archbishop Varlaam, (Denisov). (1872). Sources of Teos studies. Dukhovnye Besedy, 43, 209 –217 [in Russian].
6. Archbishop Varlaam, (Denisov). (1872). On the Commemoration of the Dead. Dukhovnye Besedy, 43, 77–84 [in Russian].

7. Memories of the Most Reverend Varlaam, Archbishop of Chernihiv and Nezhin. (1873). Orenburgskye eparkhiaknye Vedomosti, 20 [in Russian].
8. Karmanov, Y. (2008). Varlaam Denisov, Archbishop of Chernihiv. Ascetic of Piety. Chernihiv: Desnyanska Pravda [in Russian].
9. Karmanov, Y. (2004). Here I will Move for my Eternal Rest. Voskresenie (izdanie Novgorod-Severskogo Spaso-Preobrazhenskogo Monastyrja Chernihivskoi Eparhii), December (№5), 3-4 [in Russian].
10. Karmanov, Y. (2002). Thankfulness of Righteousness. Siverskyi Krai, 26 October, 3 [in Ukrainian].
11. Kartashev, A. V. (n.d.). Essays on the History of the Russian Church. Volume 2. Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Anton_Kartashev/ocherki-po-istorii-russkoj-tserkvi-tom-2/ [in Russian].
12. Lisovskiy, N. (1894). Chernihiv Diocesan Administration 1866–1871. Chernihov Gubernskie Vedomosti, 220, 2–3 [in Russian].
13. Mangilev, P., Arch. Runkevich, A. (2015). New Materials for the Biography of the Most Reverend Varlaam (Denisov), Archbishop of Chernihiv and Nezhin // Vestnik Yekaterinburgskoi Dukhovnoi Seminarii, 3 (11), 57–83 [in Russian].
14. Nikolsky, N. M. (1983). History of the Russian Church. Moscow : Politizdat [in Russian].
15. The Ascetic of Piety, Archbishop Varlaam of Chernihiv (Denisov). The Story of One Life. (2008). Chernigov [in Russian].
16. Orders of the Diocesan Heads. The official part. (1871).CHEI, 15 [in Russian].
17. Information about the Last Days of Life, Burial and Commemoration of Varlaam, a Former Archbishop Chernigiv and Nezhin, who died at rest in Novgorod-Seversky Transfiguration Monastery on January 18. (1873). Chernihiv Eparch. Izvestia, 4, 57–68 [in Russian].
18. Stradomsky, A. (1894). Archbishop Varlaam of Chernihiv. Biographies of Russian Devotees of Piety of the 18th and 19th centuries, November, 536–548 [in Russian].
19. Fedorov, V. (2003). Russian Orthodox Church and State. Synodal Period (1700 –1917). Moscow : Russian Panorama [in Russian].
20. Tsarenok, A. (2008). Varlaam Denisov – an Archbishop of Chernihiv. Story of One Life. Chernihiv: Izdatelstvo Sviato-Preobrazhenskogo Novgorod-Seversky Monastery [in Russian].
21. Tsarenok, A. (2006). Varlaam Denisov – an Archbishop of Chernigivsky. Zbirnyk naukovykh prats, 7, 119 – 125 [in Russian].
22. Tsylin, V. (2010). History of the Russian Orthodox Church: Synodal and Recent Periods. Moscow : Izdatelstvo Sretenskogo Monastery [in Russian].
23. Shkarovskiy, M. V. (2010). Russian Orthodox Church in the XX century. Moscow : Veche, Lepta [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2019 р.

УДК 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

Гаюк Ірина Яківна

кандидат філософських наук,
доцент кафедри менеджменту мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0002-1296-0872
irinahayuk@gmail.com

ЦЕРКОВНО-РЕЛІГІЙНЕ ЖИТТЯ ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ УКРАЇНИ В І ПОЛ. XX СТ.

Мета роботи – цілісний розгляд і аналіз специфіки церковно-релігійного життя вірменських громад різних регіонів України в І пол. XX ст. **Методологія** дослідження включає використання методів компаративного аналізу і синтезу, а також контекстуальності та історичності. **Наукова новизна** дослідження полягає у відтворенні загальної картини церковно-релігійного життя вірменських громад України з врахуванням специфіки історичного розвитку різних регіонів країни внаслідок перебування під владою різних держав. **Висновки.** Церковно-релігійне життя вірменських громад на українських землях, на відміну від інших форм суспільного життя, продовжувало зберігати специфічні риси, притаманні культурі вірменського народу. Решта форм діаспорних організацій (національні представництва, культурні центри) завжди була пов'язана з церковними осередками вірмен, а там, де такі форми були відсутні, саме церква продовжувала виконувати функцію духовно-культурного етноконсолідуючого чинника в житті вірменських громад.

Ключові слова: вірмени, Вірменська Апостольська Церква, Вірмено-католицька Церква, діаспора, єпархія, культура, настоятель, парафія.

7. Memories of the Most Reverend Varlaam, Archbishop of Chernihiv and Nezhin. (1873). Orenburgskye eparkhiaknye Vedomosti, 20 [in Russian].
8. Karmanov, Y. (2008). Varlaam Denisov, Archbishop of Chernihiv. Ascetic of Piety. Chernihiv: Desnyanska Pravda [in Russian].
9. Karmanov, Y. (2004). Here I will Move for my Eternal Rest. Voskresenie (izdanie Novgorod-Severskogo Spaso-Preobrazhenskogo Monastyrja Chernihivskoi Eparhii), December (№5), 3-4 [in Russian].
10. Karmanov, Y. (2002). Thankfulness of Righteousness. Siverskyi Krai, 26 October, 3 [in Ukrainian].
11. Kartashev, A. V. (n.d.). Essays on the History of the Russian Church. Volume 2. Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Anton_Kartashev/ocherki-po-istorii-russkoj-tserkvi-tom-2/ [in Russian].
12. Lisovskiy, N. (1894). Chernihiv Diocesan Administration 1866–1871. Chernihov Gubernskie Vedomosti, 220, 2–3 [in Russian].
13. Mangilev, P., Arch. Runkevich, A. (2015). New Materials for the Biography of the Most Reverend Varlaam (Denisov), Archbishop of Chernihiv and Nezhin // Vestnik Yekaterinburgskoi Dukhovnoi Seminarii, 3 (11), 57–83 [in Russian].
14. Nikolsky, N. M. (1983). History of the Russian Church. Moscow : Politizdat [in Russian].
15. The Ascetic of Piety, Archbishop Varlaam of Chernihiv (Denisov). The Story of One Life. (2008). Chernigov [in Russian].
16. Orders of the Diocesan Heads. The official part. (1871).CHEI, 15 [in Russian].
17. Information about the Last Days of Life, Burial and Commemoration of Varlaam, a Former Archbishop Chernigiv and Nezhin, who died at rest in Novgorod-Seversky Transfiguration Monastery on January 18. (1873). Chernihiv Eparch. Izvestia, 4, 57–68 [in Russian].
18. Stradomsky, A. (1894). Archbishop Varlaam of Chernihiv. Biographies of Russian Devotees of Piety of the 18th and 19th centuries, November, 536–548 [in Russian].
19. Fedorov, V. (2003). Russian Orthodox Church and State. Synodal Period (1700 –1917). Moscow : Russian Panorama [in Russian].
20. Tsarenok, A. (2008). Varlaam Denisov – an Archbishop of Chernihiv. Story of One Life. Chernihiv: Izdatelstvo Sviato-Preobrazhenskogo Novgorod-Seversky Monastery [in Russian].
21. Tsarenok, A. (2006). Varlaam Denisov – an Archbishop of Chernigivsky. Zbirnyk naukovykh prats, 7, 119 – 125 [in Russian].
22. Tsylin, V. (2010). History of the Russian Orthodox Church: Synodal and Recent Periods. Moscow : Izdatelstvo Sretenskogo Monastery [in Russian].
23. Shkarovskiy, M. V. (2010). Russian Orthodox Church in the XX century. Moscow : Veche, Lepta [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2019 р.

УДК 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

Гаюк Ірина Яківна

кандидат філософських наук,
доцент кафедри менеджменту мистецтв
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0002-1296-0872
irinahayuk@gmail.com

ЦЕРКОВНО-РЕЛІГІЙНЕ ЖИТТЯ ВІРМЕНСЬКОЇ ДІАСПОРИ УКРАЇНИ В І ПОЛ. XX СТ.

Мета роботи – цілісний розгляд і аналіз специфіки церковно-релігійного життя вірменських громад різних регіонів України в І пол. XX ст. **Методологія** дослідження включає використання методів компаративного аналізу і синтезу, а також контекстуальності та історичності. **Наукова новизна** дослідження полягає у відтворенні загальної картини церковно-релігійного життя вірменських громад України з врахуванням специфіки історичного розвитку різних регіонів країни внаслідок перебування під владою різних держав. **Висновки.** Церковно-релігійне життя вірменських громад на українських землях, на відміну від інших форм суспільного життя, продовжувало зберігати специфічні риси, притаманні культурі вірменського народу. Решта форм діаспорних організацій (національні представництва, культурні центри) завжди була пов'язана з церковними осередками вірмен, а там, де такі форми були відсутні, саме церква продовжувала виконувати функцію духовно-культурного етноконсолідуючого чинника в житті вірменських громад.

Ключові слова: вірмени, Вірменська Апостольська Церква, Вірмено-католицька Церква, діаспора, єпархія, культура, настоятель, парафія.

Гаяук Ирина Яковлевна, кандидат философских наук, доцент кафедры менеджмента искусств Львовской национальной академии искусств

Церковно-религиозная жизнь армянской диаспоры Украины в I пол. XX в.

Целью работы является целостное освещение и анализ специфики церковно-религиозной жизни армянских общин разных регионов Украины в I пол. XX в. **Методология** исследования включает использование методов сравнительного анализа и синтеза, а также историчности и контекстуальности. **Научная новизна** исследования заключается в воспроизведении общей картины церковно-религиозной жизни армянских общин Украины с учетом специфики исторического развития различных регионов страны в результате пребывания под властью различных государств. **Выводы.** Церковно-религиозная жизнь армянских общин на украинских землях, в отличие от других форм общественной жизни, продолжала сохранять специфические черты, присущие культуре армянского народа. Все другие формы диаспорных организаций (национальные представительства, культурные центры и т.п.) всегда были связаны с церковными центрами армян, а там, где такие формы отсутствовали, именно церковь продолжала исполнять функцию духовно-культурного этноконсолидирующего фактора в жизни армянских общин.

Ключевые слова: армяне, Армянская Апостольская Церковь, Армяно-католическая Церковь, диаспора, епархия, культура, настоятель, приход.

Hayuk Iryna, Ph.D., docent of the academic department of the art's management of Lviv National Academy of Arts

Church and religious life of the Armenian Diaspora of Ukraine in the 1-st half of the 20th century

The purpose of the article. The aim of the work is the holistic coverage and analysis of the specifics of the church-religious life of the Armenian communities of different regions of Ukraine in the 1-st half of the 20th century. **The research methodology** includes the methods of comparative analysis and synthesis, as well as historicity and contextuality. **The scientific novelty** of the research consists in reproducing the overall picture of the church-religious life of the Armenian communities of Ukraine, taking into account the specifics of the historical development of various regions of the country as a result of being under the authority of various states. **Conclusions.** The church-religious life of the Armenian communities in the Ukrainian lands, unlike other forms of public life, continued to preserve the specific features inherent in the culture of the Armenian people. All other forms of diaspora organizations (national representations, cultural centers, etc.) were always associated with Armenian church centers, and where such forms were absent, it was the church that continued to perform the function of a spiritual and cultural ethnic-consolidating factor in the life of Armenian communities.

Key words: abbot, Armenians, Armenian Apostolic Church, Armenian Catholic Church, culture, diaspora, diocese, parish.

Попри відчутні секуляризаційні процеси в суспільствах Східної Європи, релігійний чинник продовжував відігравати помітну роль в людському житті. З'являлися нові релігійні утворення, нові релігії, змінювалася традиційна релігійна карта країн, однак необхідність у дотичності до певної сакральної традиції зберігалася. Для життя т.зв. національних меншин або етно-національних діаспор церковно-релігійний чинник відігравав значно більшу роль, аніж для автохтонів, оскільки саме власна релігійна традиція залишалася головним етно-консолідуючим чинником в умовах діаспори.

Актуальність теми дослідження. Дотепер не було спроб створити цілісну картину релігійного життя вірменської діаспори в I-ї пол. XX ст. у всій Україні, хоча саме Церква допомагала вірменам діаспори зберігати їх етно-культурну ідентичність. Компаративний аналіз церковно-релігійного життя вірменської діаспори різних регіонів дає змогу краще зрозуміти специфіку впливу різних політичних систем на характер формування і функціонування вірменських церковних осередків.

Аналіз досліджень і публікацій. Дана тема маловивчена як зарубіжним, так і вітчизняним вірменознавством, а спроб комплексного висвітлення характеру релігійного життя вірменських громад у всій Україні взагалі не було. Головною причиною цього була відсутність єдиного політико-правового поля України як держави, внаслідок чого характер культурного та церковно-релігійного життя організаційних структур Вірменської Церкви, які перебували під владою різних держав, був помітно відмінним. Тому поодинокі дослідження, присвячені цій проблематиці, завжди розглядали лише окремі регіональні аспекти церковно-релігійного життя вірменських громад України. Зокрема, С. Кочарян опублікував декілька статей і монографію щодо вірменської громади Харкова від її зародження в 2-й пол. XIX ст. до 2010 р., де приділив увагу і релігійному життю харківських вірмен [9; 10]. К. Пивоварська досліджувала життя вірменської національної меншини в Україні в 20-30-ті рр. XX ст., зокрема функціонування вірменських релігійних осередків Сходу та Центру України [11]. Церковне життя Вірмено-католицької церкви (далі – ВКЦ) Західної України описане в книзі Ч. Лехіцького «Церква польських вірмен» [15], а статті проф. Я. Дашкевича [3, 1072-1074] і С. Азізяна [1, 213-228] висвітлюють процес ліквідації ВКЦ в 1945 р. після остаточного захоплення Галичини СРСР. Заслуговує уваги альбом-каталог польського дослідника Я. Хшончевського «Храми польських вірмен» з істори-

чними довідками та аналізом архітектури вірменських церков, які, незважаючи на назву, окрім Замостя, всі знаходяться на українських землях [14]. Історії вірменського храму св. Григорія Просвітителя в Одесі до моменту його руйнації під час 2-ї Світової війни присвячена монографія Д. Давтяна [2]. Окремої уваги заслуговує довідкове видання, яке надає узагальнені дані щодо історії вірменських храмів Астраханської та Ново-Нахичеванської, потім (від 1830 р.) Нахичеванської та Бессарабської єпархій (сьогодні- Ново-Нахичеванської та Російської), до складу якої, входили всі вірменські церкви на захоплених Росією територіях України («Малоросії та Новоросії») та Криму [12]. Видання є важливим не лише з огляду на зведений цілісний характер, але й тому, що вся його інформація базується на архівних документах, що зберігаються в Центральному архіві Республіки Вірменія.

Метою дослідження є висвітлення й аналіз історичних трансформацій культурно-релігійного життя вірменських колоній та вияв його специфіки в різних регіонах України.

Виклад основного матеріалу. Одним із важливих факторів збереження етно-національної самобутності вірмен в Україні завжди був тісний зв'язок їхніх громад з Вірменською Церквою, коріння якої сягає апостольських часів. Враховуючи складність релігійно-церковного життя вірмен на українських землях, перш ніж переходити до висвітлення теми статті, слід сказати декілька слів щодо історичних змін, які відбулися з Вірменською Апостольською церквою (надалі – ВАЦ) на наших теренах. В 1630 р. в Речі Посполитій була підписана унія Вірменської Церкви з Римом, тривалість якої є наслідком трансформацій, що відбулися з вірменською діаспорою за століття її існування на українських землях. Відтоді в Україні функціонували як громади ВАЦ, так і громади ВКЦ. Унаслідок обмежень обсягу в статті не розглядатиметься розвиток церковних осередків Криму. Зазначимо лише, що на півострові в XVII-поч. XX ст. переважали громади ВАЦ, хоча існували й громади ВКЦ. Незначна кількість парафій ВАЦ функціонувала в Криму до 1944 р., коли рішенням уряду СРСР усіх вірмен з півострова було депортовано [7, 24-28].

Після трьох розподілів Речі Посполитої українські землі опинилися під владою Австрії та Росії. Закономірним наслідком цього були секуляризаційні процеси, пов'язані з максимальним обмеженням сфери впливу та прав Церков, – характерна риса внутрішньої політики будь-якої абсолютистської монархії. В 1784 р. австрійський уряд ліквідував 6 вірменських парафій, була закрита театинська колегія у Львові, скасовано й окремий вірменський суд. Проте львівський вірменський архієпископ зберігав юрисдикцію над усіма вірмено-католицькими парафіями колишньої Речі Посполитої, зокрема, Кам'янець-Подільського, Могилева-Подільського та ін. Однак, розділ українських земель між різними державами зумовив і різний перебіг духовного та церковного життя. 1810 р. для забезпечення дієвого контролю за вірмено-католицькими парафіями Росії львівський вірменський архієпископ Я. Симонович, за згодою імператора Олександра I та Папи Римського, висвятив капелана Ю. Кшиштофовича на єпископа всіх вірмен-католиків Росії з місцеперебуванням у Могилеві. Його юрисдикції підлягали Балта, Жванець, Кам'янець-Подільський, Луцьк, Рашків, весь Крим, а також округи Астрахані та Казані [17, 286]. Однак, в 1816 р. окремий вірмено-католицький єпископат був ліквідований, а всіх вірмен-уніатів передали під юрисдикцію римо-католицьких єпископів. Останньою вірменською уніатською парафією, що перейшла на латинський обряд, була кам'янець-подільська (1863 р.) [16, 15].

Львів на зламі XIX-XX ст. переживав період економічного, культурного та релігійного піднесення – правдивий галицький Ренесанс – своєрідне набуття духовних сил перед важкими випробовуваннями прийдешньої доби. Не випадково в цьому місті трьох митрополичих престолів на зламі епох всі три Церкви очолили молоді, яскраві, сильні особистості. 30 жовтня 1900 р. в 40 років на Львівську римо-католицьку митрополію номіновано Ю. Більчевського; 17 грудня 1900 р. 35-річного владика А. Шептицького номіновано Галицьким митрополитом УГКЦ. А 30 травня 1901 р. новим вірмено-католицьким митрополитом було обрано 37-річного Ю. Теодоровича.

Напередодні 1-ї Світової війни львівська вірменська архідієцезія нараховувала близько 4 тис. вірних, 19 священників, 14 монахинь-бенедиктинок під керівництвом настоятельниці Яновічевої [15, 147]. Війна відчутно позначилася на розвитку вірменських колоній в Україні з двох головних причин: театр військових дій проходив, в тому числі, на українських землях; в 1914-1915 рр. відбулася основна хвиля геноциду вірмен в Туреччині, внаслідок якої загинуло бл. 1,5 млн. вірмен, а понад 600 тис. вірменських біженців опинилися в інших країнах, зокрема – на Сході, Центрі та Півдні України, поповнивши вірменські колонії цих регіонів.

Отець Діонізій Каєтанович, який з 1912 р. до 1922 р. був настоятелем вірменської церкви у м. Снятині, писав, що під час війни ВКЦ не зазнала людських втрат, однак, матеріальні збитки були відчутними. Постраждали від військових дій вірменські церкви і монастирі у Львові, Городенці, Снятині, Станіславі. Після 1918 р. львівська вірменська архідієцезія втратила Чернівецьку парафію та

капеланство в Сучаві, які відійшли до Румунії. Під час військових дій у Львові було закрито вірменський навчальний заклад ім. Торосевича, що через війну, як і вірменський побожний банк «Mons Pius», втратив увесь свій капітал [15, 151, 157].

У Снятині 1917 р. вірменську церкву Вознесіння Пресвятої Богородиці сильно пошкодили і лише чудом не зруйнували, оскільки німці встановили вогневу лінію в декількох метрах від храму [13, 111]. Сильно постраждала вірменська церква Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці в Кутах, однак, завдяки наполегливій праці нового пробоща С. Манугевича в 1931 р. її повністю відреставрували. У церкві зберігалася місцева святиня – знаменитий чудотворний образ св. Антонія Падуанського. Також в міжвоєнний час в Кутах діяла каплиця св. Григорія Просвітителя [14, 53].

У Городенці вірменська парафія 1914 р. налічувала разом із ближніми селами та містечками 350 вірних, її настоятелем був почесний канонік митрополичої курії о. Кароль Богданович. Окрім церкви Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії парафії також належали каплиці в Підвисокій (вимуrowана коштом власників цих земель вірмен Абрагама та Гертруди з Абрагамовичів), у Базарі, Косові, Жежаві, Чорткові (збудована коштом Антонія Костецького), Задубровцях (побудована Томашем Петровичем в 1885 р.); в селах Колінки та Гончарівка (Тлумацького р-ну), а в самій Городенці – давніша за церкву каплиця Богородиці Лоретанської [14, 23].

Постраждала під час 1-ї Світової війни й вірменська церква Непорочного Зачаття Діви Марії в Бережанах. Після підписання миру розпорядженням Міністра мистецтва та культури від 5.06.1919 р. церкву визнано пам'яткою культури. Храм мали реставрувати, однак, українсько-польська та польсько-російська війни унеможливили реставраційні заходи.

У Язлівці добре зберіглася велика вірмено-католицька церква Пресвятої Богородиці, однак, через відсутність у місті вірмен, її передали греко-католикам [14, 32-33]. Під час 1-ї Світової війни храм зазнав відчутних збитків – зокрема, всередині було знищено всі дерев'яні прикраси та фрески на стінах. І хоча в 1931-1934 рр. її відреставрували, 2-а Світова війна і радянська влада звели ці зусилля нанівець.

У Чернівцях у 1870-1875 рр. за проектом відомого чеського архітектора Й. Главки побудували вірмено-католицька церква св. Григорія Просвітителя. Напередодні 1914 р. церковна громада налічувала 1000 вірних вірмено-католиків. У місті також були вірні ВАЦ, однак свої церкви вони не мали. Окрім церкви в Чернівцях, до парафії належали публічні каплиці у селах Боян, Вителівка, Дубовці, Карапчаїв над Черемошем (побудована 1897 р. коштом родини Кшиштофовичів) та Банилів Руський (1870-х рр. фундація Анни Богосевич) [14, 19].

Сумна доля спіткала вірменські собори Кам'янця-Подільського (св. Миколая) та Могилева-Подільського, які бл. 1934 р. було підірвано за наказом радянської влади. Сильно постраждав під час війни і Вірменський собор Непорочного Зачаття Діви Марії у Станіславі. У березні 1923 р. у місті було створено спеціальний комітет з відбудови собору, до якого входили пробош о. Фр. Комусевич, президент міста вірменин Ст. Теодорович, президент вірменського парафіяльного комітету З. Теодорович та ін. [8].

Під час I Світової війни частина західноукраїнських вірмен (Галичини, Покуття, Буковини) виїхали до Австрії, однак, немало їх залишилася на місцях. Після звільнення Галичини від росіян вірмен, які не виїхали в евакуацію, стали підозрювати в зрадництві, лояльності та допомозі ворогові. Зокрема, саме це інкримінували О. Кшечуновичу – батькові відомого галицького політика Корнелі Кшечуновича [13, 102]. Репресії на цьому ґрунті прокотилися по містах та містечках Галичини і торкнулися, насамперед, представників руху Народної Демократії, серед яких було багато вірмен. Цей рух підтримував і голова ВКЦ архієп. Теодорович [13, 102]. В 1916 р. він виступив із звинувачувальною промовою на засіданні парламенту, зазначивши, що внаслідок цих переслідувань в Галичині «без суду ув'язнено 70 тис. ос.» [13, 103]. У листопаді 1917 р. владики Теодорович виголосив ще одну промову в австрійському парламенті, в якій спростовував звинувачення проти вірмен та поляків Галичини в колабораціонізмі з росіянами [13, 117].

Після I Світової війни Львівська вірменська архієпископія зберегла передвоєнну структуру, хоча кількість парафій зменшилася внаслідок втрати буковинських земель. Дієцезія мала 8 парафій у трьох деканатах (львівському, станіславському та кутському).

Характер розвитку вірменських громад Центру, Сходу та Півдня України помітно відрізнявся від розвитку вірменських колоній Західної України. Всі вірменські колонії цих регіонів (окрім Білгород-Дністровського, Ізмаїла та Кілії) стали формувалися лише з кінця 18-поч.19 ст. До 1917 р. центром національного життя вірменських громад залишалася церква. Характерною особливістю релігійного життя було те, що, на відміну від Західної України, вірмени цих регіонів спочатку отримували дозвіл на будівництво молитовного дому, і лише через певний час і після серйозних клопотань

домагалися дозволу на будівництво церкви. Тому у більшості міст та містечок Центру, Сходу та Півдня України вірмени мали молитовні дома, а не церкви. Усі джерела також відзначають, що в роки I-ї Світової війни відчутно зросло переселення вірмен з території Західної Вірменії внаслідок Геноциду вірмен в Османській імперії.

У Ногайську (суч. Приморськ Запорізької обл.) дерев'яна вірменська церква Сурб Аствацацин була побудована вже 1812 р, 1845 р. її зруйнували, а 1858 р. на цьому місці побудували муровану церкву. Відомо, що 1902 р. його настоятель також виконував треби для вірмен Бердянська та Маріуполя. При церкві функціонувала школа [12, 200-201]. У Слов'янську (суч. Донецька обл.) молитовний дім вірмен вперше згадується 1910 р., а його священик обслуговував також і Краматорськ. Молитовні дома мали вірмени Бахмута (Донецька обл.) та Луганська [12, 136-137]. У Києві, згідно з архівними даними, 1886 р. вірмен було так мало, що їхні духовні потреби, а також релігійні потреби вірмен Полтави, Харкова, Вітебська, Могилева, Риги й Варшави, обслуговував один священик Ншан Терншанян [12, 102-103].

У Мелітополі вірмени (переважно – кримські) осіли бл. середини XIX ст. 1883 р. вірні ВАЦ отримали дозвіл на будівництво церкви, яка була вимурована в 1885 р. і висвячена під назвою Сурб Аветман (Благовіщенська) [12, 145]. 1888 р. в місті також було відкрито церковне училище.

У Юзівці (суч. Донецьк) вірменська колонія виникла наприкінці XIX ст., її сформували вихідці з Закавказзя, а після першої і другої хвилі Геноциду відчутно поповнили вірменські біженці з Туреччини. Вони мали свій молитовний дім (дані з 1907 р.), церковно-парафіяльну школу [12, 302].

Короткий сплеск релігійної активності вірменських громад у період НЕПу закінчився наприкінці 1920-х рр., коли майже всі вірменські церкви та молитовні дома були закриті (окрім Одеси та Харкова): 1925 р. – в Ногайську, 1929 р. – в Донецьку, Луганську та Мелітополі [11].

Згідно з документами Харківського державного архіву, в Харкові 1902 р. вірмен – вірних ВАЦ купецького та ремісничого станів було приблизно 800 ос., молоді, яка вчилася, – 150 ос., понад 900 солдат; розпорошених по селах і залізничних станціях Харківської губернії та в містечках Слов'янську та Сумах – бл. 300 «душ вірмен-григоріанців обох статей» [4]. Тому, наказом від 3.11. 901 р. для Харківської вірменської колонії було призначено парафіяльного священика о. Срапіона Самуеляна, який виконував всі церковні треби не лише для вірмен Харкова, але й для «вірмен-григоріан Харківської, Полтавської, Курської, Орловської та Київської Губерній та всіх офіцерів та нижчих чинів Вірмено-Григоріанського віросповідання Київського Військового Округу [4].

1916 р. число прихожан ВАЦ в Харкові становило 2 тис. осіб, з них - 1400 були біженцями з Туреччини. Однак, церковного приміщення віруючі тут не мали – лише молитовний дім по вул. Чернишевського, № 5. У місті працювала і церковно-парафіяльна школа, в якій станом на 1916 р. навчалось понад 40 дітей і викладали 10 вчителів.

З оглядової довідки по архівно-слідчій справі № 960449 на Абгарьяна Григорія Михайловича (1885 р.н., уродженець м. Гюмрі, радянс. Ленінакан) відомо, що в березні 1926 р. він прибув до Харкова на посаду настоятеля вірменської церкви, а 1935 р. був призначений головою ВАЦ в Україні. Отця Абгарьяна заарештували 6 лютого 1938 р. за звинуваченням в участі в антирадянській терористичній організації «Дашнакцутюн». 21 жовтня 1938 р. на закритому засіданні виїзної Військової колегії Верховного суду СРСР о. Абгарьян було засуджено до вищої міри покарання [5, 114-125].

Окрім вірмен ВАЦ у Харкові також була невелика громада вірмен-католиків, які були прикріплені до римо-католицького костелу. Вони мали свого окремого священика. З 1928 р. тут правив отець Карапет Мхітарович Єганян (оглядова довідка з архівно-слідчої справи № 19328 на Єганяна Карапета Мхітаровича, 1880 р.н., уродженця с. Аліджакрак (Туреччина)) [6, 183-191]. 14 лютого 1938 р. о. Єганяна заарештовано за звинуваченням в участі в контрреволюційній та шпигунській організації; 19 квітня 1938 р. засуджено до вищої міри покарання. 27 травня 1938 р. розстріляний.

ВКЦ в Західній Україні проіснувала дещо довше – до 1945 р., хоча перша хвиля переслідувань духовенства припала на 1939-1941 рр. У грудні 1938 р. помер архієпископ Й. Теодорович. До виборів нового митрополита його обов'язки виконував капітульний вікарій о. Д. Каєтанович. У вересні 1939 р. радянські війська окупували Львів. 1 грудня 1939 р. у Львові стартувала масова націоналізація не лише великих та середніх заводів й фабрик, але й дрібних ремісничих майстерень і кустарних підприємств. Почалися репресії та масові депортації місцевого населення. Духівництво було обкладене податками, які часто перевищували його фактичні доходи, послідовно ліквідовувалися всі церковні навчальні установи. Упродовж 1939-1941 рр. львівська вірменська архідієцезія втратила внаслідок репресій і депортаційної політики радянської влади близько половини своїх вірних [17, 378-379]. Зазнав втрат і вірменський клір Львова: 1941 р. НКВД замордувало о. Адама Богдановича, а о. Богдан Агопсович загинув при спробі перейти кордон на Черемоші.

20 серпня 1945 р. у Львові були заарештовані всі вірмено-католицькі священики за звинуваченням у співробітництві з німцями. Деякі з них були вислані у Сибір, дехто залишився у в'язницях. о. Д. Каєтановича засудили на 10 років таборів. Інформаційні джерела Папської курії повідомляли, що він відмовився підписати акт розриву стосунків Вірменської Церкви з Ватиканом [17, 380]. ВКЦ на українських землях була остаточно ліквідована.

Наукова новизна дослідження полягає у відтворенні загальної картини церковно-релігійного життя вірменських громад України з врахуванням специфіки історичного розвитку різних регіонів країни внаслідок перебування під владою різних держав.

Висновки. Перебіг культурно-релігійного життя вірменських колоній був помітно різним внаслідок перебування українських земель під владою різних держав. У Галичині, яка в XIX - першій пол. XX ст. була у складі Австро-Угорщини, потім – Польщі, релігійне життя вірмен протікало в лоні ВКЦ. Натомість в усіх регіонах України, що опинилися під владою Російської імперії, абсолютно переважають громади ВАЦ, хоча в деяких містах була незначна кількість вірмен-католиків, які часто навіть не мали окремого пароха і були прихожанами римо-католицьких храмів. І і II світові війни однаково болісно позначилися на культурно-релігійному житті вірменських громад, хоча ВКЦ перестала функціонувати лише в серпні 1945 р., тоді як ВАЦ на Лівобережжі та Правобережжі фактично припинила свою діяльність після розстрілу останнього її владика о. Абгаряна 1938 р.

Література

1. Азізян С. Ліквідація Львівської архієпархії Вірменської католицької церкви у 1945-1946 рр. // 36. «На межі між Сходом і Заходом». Львів, 2018. 456 с. С. 213-228.
2. Давтян Д. История храма Св. Григория Просветителя Армянской апостольской церкви в Одессе. Одесса, 2004. 108 с.
3. Дашкевич Я. Ліквідація Вірмено-католицької церкви в Галичині 1945 р. // Вірмени в Україні: дорогами тисячоліть. Львів: Логос, 2012. 1328 с. С. 1072-1074.
4. Державний архів Харківської області (далі – ДАХО). Ф. 45, оп.1, спр. 2851, 5 арк.
5. ДАХО. Ф. Р-6452, оп.2, спр. 1136, 610 арк., т. 3, арк. 114-125.
6. ДАХО. Ф. Р-6452, оп.2, спр. 1136, 610 арк., т. 3, арк. 183-191.
7. Зарубин В.Г. Депортация из Крыма армян, болгар, греков и граждан других национальностей. (1944 г.) // 36. Историческое наследие Крыма. №5, Симферополь. 2004. 204 с. С. 24-28.
8. Івано-Франківський державний архів. Ф. 52, оп.1. спр. 6.
9. Кочарян С. Армянская община Харькова (1863-2010 гг.). Харьков, 2013. 244 с.
10. Кочарян С. Армянские религиозные общины Харькова (1900–1917) в контексте истории Армянской церкви / Вісник Харківського національного університету. Харків, 2009. № 852, вип. 41. С. 126-133.
11. Пивоварська К. Вірменська національна меншина в Україні в 20-30-ті роки XX ст. : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. історич. наук: спец. 07.00.01 «Історія України». Харків, 2004. 17 с.
12. Российская и Ново-Нахичеванская епархия Армянской Апостольской Церкви. Исторический путь. – М., 2013. 479 с.
13. Agopsowicz M. Kresowe Pokucie. Łomianki, 2014. 351 с.
14. Chrzyszczewski J. Kościoły ormian polskich. Warszawa, 2001. 160 с.
15. Lechicki Czesław. Kościół Ormiański w Polsce. Lwów, 1928. 182 с.
16. Pełczyński G. Ormianie Polscy w XX wieku. Warszawa, 1997. 183 с.
17. Petrowicz G. La Chiesa Armena in Polonia e nei paesi limitrofi. Roma, 1988. 418 с.

References

1. Azizyan S. (2018). Liquidation of the Lviv Archeparchy of the Armenian Catholic Church in 1945-1946 // Collection «At the Border between East and West». Lviv, 213-228 [in Ukrainian].
2. Davtyan D. (2004). History of the Church of St. Gregory the Illuminator of the Armenian Apostolic Church in Odessa. Odessa, 108 p. [in Russian].
3. Dashkevych Ya. (2012). Liquidation of the Armenian-Catholic Church in Galicia in 1945 // Armenians in Ukraine: roads for millennia. Lviv: Logos, 1072-1074 [in Ukrainian].
4. The State Archive of Kharkiv region (hereinafter - DAHO). F. 45, op.1, file №2851, 5 l. [in Russian].
5. DAHO. F. P-6452, op 2, file №1136, 610 l., vol. 3, 114-125 [in Russian].
6. DAHO. F. P-6452, op 2, file №1136, 610 l., vol. 3, 183-191[in Russian].
7. Zarubin V.G. (2004). Deportation from the Crimea Armenians, Bulgarians, Greeks and citizens of other nationalities. (1944) // Sob. Historical heritage of the Crimea. №5, Simferopol, 24-28 [in Russian].
8. Ivano-Frankivsk State Archive. F. 52, op.1. file № 6 [in Ukrainian].
9. Kocharyan S. (2013). The Armenian community of Kharkov (1863-2010). Kharkiv, 244 p. [in Russian].
10. Kocharyan S. (2009). Armenian religious communities of Kharkov (1900–1917) in the context of the history of the Armenian Church / Bulletin of Kharkiv National University. Kharkiv, No. 852, ed. 41, 126-133 [in Russian].

11. Pyvovarska K. (2004). Armenian national minority in Ukraine in the 20-30th years of the XXth century: the author's abstract of dissertation for the degree of candidate of historical sciences: specialty 07.00.01 «History of Ukraine». Kharkiv, 17 p. [in Ukrainian].
12. Russian and Novo-Nakhichevan Diocese of the Armenian Apostolic Church. The historical road (2013). М., 479 p. [in Russian].
13. Agopsowych M. (2014). Borderline Pokucie. Łomianki, 351 p. [in Polish].
14. Hrzonchewski J. (2001). Churches of Polish Armenians. Warsaw, 160 p. [in Polish].
15. Lechicki Ch. (1928). The Armenian Church in Poland. Lviv, 182 p. [in Polish].
16. Pełczyński G. (1997). Ormiane Polish in the XXth century. Warsaw, 183 p. [in Polish].
17. Petrowicz G. (1988). The Armenian Church in Poland and neighboring countries. Rome, 418 p. [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 23.03. 2019 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
ORCID 0000-0003-2253-5762
elena.kovalenko.ya@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ ПІЗНЬОГО ІНДУСТРІАЛІЗМУ

Мета роботи – теоретико-методологічний аналіз формування культури менеджменту пізнього індустріалізму. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в узагальненні теоретичних положень щодо виникнення, становлення і розвитку культури менеджменту пізнього індустріалізму, виявленні специфіки й закономірностей цих процесів. **Висновки.** Становлення культури менеджменту пізнього індустріалізму, в основі якого кількісний, системний і ситуаційний підходи, належить до періоду славного 30-ліття в історії капіталізму й соціалізму, тобто до повоєнного періоду 1945–1975 рр., хоча зародження елементів теорії цього менеджменту відбулося набагато раніше. Об'єктивними передумовами необхідності в названих підходах саме в цей період стали стрімкий розвиток науково-технічного прогресу, ускладнення устрою і середовища організацій та неспроможність тогочасної управлінської науки дати дієві рекомендації щодо їхнього функціонування. Початком поширення кількісного підходу слід вважати 50-ті рр. У рамках цього підходу управління розглядається як логічний процес, що піддається математичній формалізації. Його передумовою було винайдення електронно-обчислювальних машин, математичних методів дослідження операцій, моделювання та прогнозування. Це дало змогу швидко обробляти великі масиви інформації, створювати моделі управління з великою кількістю змінних, умов та обмежень і знаходити оптимальні управлінські рішення. Посилення взаємозалежності привело до розповсюдження у 60-х рр. системного підходу, з точки зору якого будь-яка організація розглядається як відкрита, динамічна система, а управління – як багатопланове явище, покликане забезпечити цілісність і життєздатність системи-організації у мінливому зовнішньому оточенні. У 70-х рр. в умовах наростання невизначеності велике поширення здобував ситуаційний підхід, сутність якого полягає в ідентифікації ситуацій і визначенні та здійсненні адекватних управлінських дій, що дозволяє забезпечити виграні позиції для організації.

Ключові слова: культура менеджменту, пізній індустріалізм суспільство.

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

Особенности культуры менеджмента позднего индустриализма

Цель работы – теоретико-методологический анализ формирования культуры менеджмента позднего индустриализма. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный и исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры управления. Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, формализация. **Научная новизна** полученных результатов заключается в обобщении

11. Pyvovarska K. (2004). Armenian national minority in Ukraine in the 20-30th years of the XXth century: the author's abstract of dissertation for the degree of candidate of historical sciences: specialty 07.00.01 «History of Ukraine». Kharkiv, 17 p. [in Ukrainian].
12. Russian and Novo-Nakhichevan Diocese of the Armenian Apostolic Church. The historical road (2013). М., 479 p. [in Russian].
13. Agopsowych M. (2014). Borderline Pokucie. Łomianki, 351 p. [in Polish].
14. Hrzonchewski J. (2001). Churches of Polish Armenians. Warsaw, 160 p. [in Polish].
15. Lechicki Ch. (1928). The Armenian Church in Poland. Lviv, 182 p. [in Polish].
16. Pełczyński G. (1997). Ormiane Polish in the XXth century. Warsaw, 183 p. [in Polish].
17. Petrowicz G. (1988). The Armenian Church in Poland and neighboring countries. Rome, 418 p. [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 23.03. 2019 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
ORCID 0000-0003-2253-5762
elena.kovalenko.ya@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ ПІЗНЬОГО ІНДУСТРІАЛІЗМУ

Мета роботи – теоретико-методологічний аналіз формування культури менеджменту пізнього індустріалізму. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в узагальненні теоретичних положень щодо виникнення, становлення і розвитку культури менеджменту пізнього індустріалізму, виявленні специфіки й закономірностей цих процесів. **Висновки.** Становлення культури менеджменту пізнього індустріалізму, в основі якого кількісний, системний і ситуаційний підходи, належить до періоду славного 30-ліття в історії капіталізму й соціалізму, тобто до повоєнного періоду 1945–1975 рр., хоча зародження елементів теорії цього менеджменту відбулося набагато раніше. Об'єктивними передумовами необхідності в названих підходах саме в цей період стали стрімкий розвиток науково-технічного прогресу, ускладнення устрою і середовища організацій та неспроможність тогочасної управлінської науки дати дієві рекомендації щодо їхнього функціонування. Початком поширення кількісного підходу слід вважати 50-ті рр. У рамках цього підходу управління розглядається як логічний процес, що піддається математичній формалізації. Його передумовою було винайдення електронно-обчислювальних машин, математичних методів дослідження операцій, моделювання та прогнозування. Це дало змогу швидко обробляти великі масиви інформації, створювати моделі управління з великою кількістю змінних, умов та обмежень і знаходити оптимальні управлінські рішення. Посилення взаємозалежності привело до розповсюдження у 60-х рр. системного підходу, з точки зору якого будь-яка організація розглядається як відкрита, динамічна система, а управління – як багатопланове явище, покликане забезпечити цілісність і життєздатність системи-організації у мінливому зовнішньому оточенні. У 70-х рр. в умовах наростання невизначеності велике поширення здобував ситуаційний підхід, сутність якого полягає в ідентифікації ситуацій і визначенні та здійсненні адекватних управлінських дій, що дозволяє забезпечити виграні позиції для організації.

Ключові слова: культура менеджменту, пізній індустріалізм суспільство.

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

Особенности культуры менеджмента позднего индустриализма

Цель работы – теоретико-методологический анализ формирования культуры менеджмента позднего индустриализма. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный и исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры управления. Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, формализация. **Научная новизна** полученных результатов заключается в обобщении

нии теоретических положений относительно возникновения, становления и развития культуры менеджмента позднего индустриализма, выявлении специфики и закономерностей этих процессов. **Выводы.** Становление культуры менеджмента позднего индустриализма, в основе которого количественный, системный и ситуационный подходы, относится к периоду славного 30-летия в истории капитализма и социализма, то есть к послевоенному периоду 1945–1975 гг., хотя зарождение элементов теории этого менеджмента состоялось намного раньше. Объективными предпосылками востребованности названных подходов именно в этот период стали стремительное развитие научно-технического прогресса, усложнение устройства и среды организаций и несостоятельность тогдашней управленческой науки дать действенные рекомендации относительно их функционирования. Началом распространения количественного подхода следует считать 50-е гг. В рамках этого подхода управление рассматривается как логический процесс, который поддается математической формализации. Его предпосылкой было изобретение электронно-вычислительных машин, математических методов исследования операций, моделирования и прогнозирования. Это позволило быстро обрабатывать большие массивы информации, создавать модели управления с большим количеством переменных, условий и ограничений и находить оптимальные управленческие решения. Усиление взаимозависимости привело к распространению в 60-х гг. системного подхода, с точки зрения которого любая организация рассматривается как открытая, динамическая система, а управление – как многоплановое явление, призванное обеспечить целостность и жизнеспособность системы-организации в изменчивом внешнем окружении. В 70-х гг. в условиях нарастания неопределенности большое распространение получил ситуационный подход, сущность которого заключается в идентификации ситуаций, определении и осуществлении адекватных управленческих действий, что позволяет обеспечить выигрышные позиции для организации.

Ключевые слова: культура менеджмента, поздний индустриализм общество.

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

Features of the managerial culture of late industrialism

The purpose of the article is a theoretical and methodological analysis of the formation of the managerial culture of late industrialism. **The methodology** of research is the dialectical principle of cognition, sociocultural and historical approaches of the systems, fundamental positions of theory and history of management culture. The scientific and interdisciplinary methods of research are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, formalization. **The scientific novelty** of the obtained results is the generalization of theoretical propositions regarding the emergence, formation, and development of a culture of management of late industrialism, identify the specific features and regularities of these processes. **Conclusions.** The formation of managerial culture of late industrialism, based on quantitative, system and situational approaches, refers to the period of the glorious 30th anniversary in the history of capitalism and socialism, that is, until the post-war period of 1945-1975, although the origin of the elements of the theory of this management took place much earlier. The objective prerequisites for the relevance of both approaches, in this period, began a rapid development of scientific and technological progress, complications of device and environment associations and the failure of the then management science to make effective recommendations for their functioning. The beginning of the spread quantitative approach should be considered the 50-ies In this approach, management is viewed as a logical process, which lends itself to mathematical formalization. Its precondition was the invention of electronic computers, mathematical methods of operations research, modeling and forecasting. This allowed to quickly process large amounts of information to create a management model with a large number of variables, conditions, and restrictions and to find optimal management solutions. The increasing interdependence has led to a proliferation in the 60-ies of the system approach, from the point of view of which any organization viewed as open, dynamic system, and as a multidimensional phenomenon, designed to ensure the integrity and viability of the system-organization in a changing external environment. In the 70-ies, in the conditions of growing uncertainty, received widespread situational approach, the essence of which is to identify situations and identifying and implementing adequate management actions that allow you to provide a winning position for the organization.

Key words: management culture, late industrialism society.

Актуальність теми дослідження. У другій пол. XX ст. завдяки посилення орієнтації теорії управління на розв'язання конкретних практичних завдань, управлінська культура вийшла на принципово новий рівень. Стало можливим говорити про появу нового напрямку в менеджменті, заснованому на науковому дослідженні, яке акцентує увагу на тому, що потрібно не займатися пошуком єдиного вірного рішення, а вибирати з безлічі рішень ті, які будуть оптимальними.

Самостійними підходами, пов'язаними з цим новим напрямком у менеджменті, є кількісний, системний і ситуаційний. Водночас у чистому вигляді, самі по собі, вони не існують, а вважаються способами мислення при вирішенні проблем управління. І в певному сенсі їх можна розглядати як заключний етап у становленні менеджменту індустріального суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Вагомий внесок у формування теорії пізноіндустріального менеджменту здійснили такі видатні мислителі, як: В. Дмитрієв [4], Л. Канторович [6], В. Немчинов [13], Є. Слуцький [14] (кількісний підхід); Л. Берталанфі [15], О. Богданов [1], Я. Сматс [20], Б. Трен-

товський [21] (системний підхід); Лао-цзи [7], Н. Макіавеллі [8], Р. Моклер [18], М. Фоллетт [16] (ситуаційний підхід). Їхніми послідовниками є П. Друкер [5], Я. Мартинішин [9–12], Д. Пінк [19], Г.Хемел [17] та багато ін.

На відміну від механістичного і гуманістичного напрямів індустріального менеджменту, для представників пізньоіндустріального менеджменту не характерна ні методологічна, ні теоретична єдність. Їхні розробки – це, скоріш за все, сукупність різних способів управління й, по суті, набір інструментальних теорій менеджменту, що відповідають реальним запитам практики.

Проте, незважаючи на велику їх практичну значущість, поза увагою науки залишаються культурологічні аспекти пізньоіндустріального менеджменту, його культурні особливості, що обумовлює актуальність проведення нових наукових досліджень в цьому зрізі багатогранного явища менеджменту.

Мета роботи – теоретико-методологічний аналіз виникнення, становлення і розвитку культури менеджменту пізнього індустріалізму.

Виклад основного матеріалу. Початком поширення кількісного підходу в культурі пізньоіндустріального менеджменту слід вважати 50-ті рр. XX ст. У рамках цього підходу управління розглядається як логічний процес, що піддається математичній формалізації. Передумовою розвитку кількісного підходу була поява ЕОМ, що дало змогу швидко обробляти великий обсяг інформації, створювати складні моделі управління з великою кількістю змінних, умов та обмежень, а також теоретико-методологічні й методичні напрацювання вчених на стику математики, статистики, економіки та управління.

Відмінною особливістю кількісного підходу в культурі менеджменту є заміна описового аналізу явищ, процесів і словесних міркувань моделями, символами та кількісними значеннями. Представники цієї школи досліджували різні сторони, компоненти й елементи об'єкта управління за допомогою кількісних методів, розробляючи відповідні економіко-математичні та логічні моделі.

Тим самим, перед розробниками кількісного підходу ставилося завдання – дослідити процеси прийняття рішень на основі математичних методів аналізу й за допомогою ЕОМ. Проблеми управління стали досліджуватися за кількома напрямками: дослідження операцій, теорія прийняття рішень, економетрика та ін.

Традиційно початок використання математичних методів в управлінських дослідженнях пов'язують з французьким економістом *Анрі Кауном* (кін. XIX ст.), а появу перших економіко-математичних методів і моделей – з маржиналістами (Л. Вальрас, В. Джевонс, Ф. Еджуорт, В. Парето), які застосовували їх під час дослідження граничної економічної рівноваги, вподобань споживачів й оптимального розподілу ресурсів (поч. XX ст.).

Великий вплив на розробку методів дослідження операцій, тобто використання математики для операційних проблем функціонування організацій і прийняття оптимальних рішень, надали вітчизняні вчені В. Дмитрієв і Є. Слуцький.

Першим вітчизняним економістом-математиком був *Володимир Дмитрієв*. У своїй праці «Економічні нариси» (1904 р.) за допомогою системи лінійних рівнянь він дав спосіб вираження повних витрат, увів поняття технологічних коефіцієнтів витрат продукції однієї галузі на виробництво продукції інших галузей [4]. Ця ідея лягла в основу сучасного методу управління міжгалузевими балансами.

Видатним вітчизняним економістом-математиком вважається також *Євген Слуцький*, популярність якому принесли праці з теорії ймовірності та статистики, а також роботи із заснованої ним нової науки – праксеології, яка досліджує принципи раціональної організації діяльності людей при різних комбінаціях умов [14].

У першій пол. XX ст. сформувався економіко-математичний напрямок, представники якого здійснили величезний внесок у розвиток культури кількісного підходу в менеджменті. Найвідомішими з них є: Г. Фельдман, Л. Канторович, В. Новожилов та В. Немчинов.

Великий внесок у розробку кількісного підходу здійснив єдиний вітчизняний лауреат Нобелівської премії академік *Леонід Канторович*. Ним було розроблено новий економіко-математичний метод – лінійне програмування, що висвітлено в його праці «Математичні методи організації і планування виробництва» (1939 р.). У цій книзі автор описав досвід застосування цього методу для вирішення різних практичних оптимізаційних завдань: розподіл робіт, складання плану перевезень, розподіл посівних площ між культурами і т. д. [6].

Великий внесок у розробку кількісного підходу здійснив єдиний вітчизняний лауреат Нобелівської премії з економіки, академік *Леонід Канторович*. Ним було розроблено новий економіко-математичний метод – лінійне програмування, що висвітлено в його праці «Математичні ме-

тоди організації і планування виробництва» (1939 р.). У цій книзі автор описав досвід застосування цього методу для вирішення різних практичних оптимізаційних завдань: розподіл робіт, складання плану перевезень, розподіл посівних площ між культурами і т. д. [6].

Згодом у США лінійне програмування було відкрито заново Дж. Данцигом, а також Т. Купмансом. Однак пріоритет Л. Канторовича визнаний у всьому світі.

1958 р. була створена перша в СРСР економіко-математична лабораторія. Її керівником був *Василь Немчинов*, основним підсумком роботи якого стала книга «Економіко-математичні методи та моделі» (1965 р.), в якій були наведені шляхи використання ЕОМ у менеджменті: оптимальне планування, розробка міжгалузевих і територіальних балансів, економіко-математичний аналіз та ін. [13].

Важливу роль у розвитку методології дослідження менеджменту зіграли економетрика – наука про вивчення кількісної сторони економічних явищ і процесів засобами математичного та статистичного аналізу (Й. Шумпетер, І. Фішер, М. Калецький, Р. Фріш, Я. Тінберген та ін.), а також кібернетика, яка розглядає управління як інформаційний процес. Засновником останньої є американський вчений *Норберт Вінер*. Кібернетика як загальна наука управління являє собою найбільш загальний, неконкретний підхід до розгляду управлінського процесу, оскільки передбачає майже повне абстрагування від його змістовної сторони.

У 50-х рр. XX ст. математичні методи дослідження операцій, які пов'язані з необхідністю врахування поведінки людей, стали широко застосовуватися для прийняття рішень у складних управлінських ситуаціях. Насамперед це стосується вирішення таких проблем, як: управління запасами і транспортними потоками; оптимізація виробничої програми; розподіл матеріальних і трудових ресурсів для виробництва різної продукції; вибір оптимальної стратегії поведінки та ін.

Таким чином, з другої пол. XX ст. математичні методи набули широкого поширення в менеджменті й вивели управлінську культуру на новий рівень.

Посилення взаємозалежності всіх сторін діяльності організацій (виробничої, фінансової, маркетингової та ін.), розширення й ускладнення їх внутрішніх і зовнішніх відносин привело до формування у 60-х рр. XX ст. системного підходу в культурі управління. В основі цього підходу лежить поняття «система», яке з'явилося у Стародавній Греції і спочатку означало організм, будову, організацію, устрій.

Першим питання про управління складними системами поставив французький фізик *Андре Ампер* (поч. XIX ст.). При побудові класифікації наук він виділив науку про управління державою і назвав її кібернетикою, що спершу означало мистецтво управління кораблем, а потім отримало ширше значення мистецтва управління взагалі. Ампер наголосив на системних особливостях управління.

Ідеї системності стосовно до управління державою розвивалися також польським філософом *Броніславом Трентовським*. У праці «Ставлення філософії до кібернетики як мистецтва управління народом» (1843 р.) він підкреслював, що менеджмент повинен враховувати всі найважливіші зовнішні та внутрішні чинники, що впливають на об'єкт управління. Зокрема, вчений писав: «Наші успіхи пов'язані з тим, наскільки системно ми підходимо до вирішення проблем, а наші невдачі викликані відхиленнями від системності» [21, 42].

До числа основоположників системного підходу в культурі менеджменту можна віднести російського вченого-енциклопедиста *Олександра Богданова*. Протягом 1911–1925 рр. вийшли у світ три томи його книги «Загальна організаційна наука (тектологія)», в основі якої ідея про те, що всі існуючі об'єкти та процеси мають певний ступінь організованості. На відміну від природничих наук, які вивчають особливості організації конкретних явищ, тектологія, на думку Богданова, повинна вивчати загальні закономірності організації [1, 27]. Усі явища він розглядав як безперервні процеси організації та дезорганізації й відзначав, що рівень організації тим вище, чим сильніше властивості цілого відрізняються від простої суми властивостей його окремих частин. Важливою особливістю тектології є те, що основна увага в ній приділяється закономірностям розвитку організації, значенню зворотного зв'язку, врахуванню цілей організації, ролі відкритих систем.

Як необхідну передумову виникнення системного підходу можна розглядати ідею південно-африканського державного і військового діяча *Яна Смата* про цілісність різних форм життя. 1927 р. він виклав своє синергетичне уявлення про всесвіт, зазначивши, що «організм складається із частин, але не є простою сумою цих частин» [20, 93].

Методологічними передумовами виникнення системного підходу в культурі менеджменту можна вважати також розробку Л. Берталанфі, А. Рапопортом і К. Боулдінгом загальної теорії систем, створення Н. Вінером науки кібернетики та розвиток теорії інформації.

Ідея побудови теорії, яку можна застосувати до систем будь-якої природи, була висунута 1968 р. австрійським професором *Людвигом фон Берталанфі* у знаменитій книзі «Загальна теорія систем».

На думку Л. Берталанфі, організм є чимось більшим, ніж сума окремих елементів, оскільки використовує для організації їх взаємодії принцип синергізму. Всі організми існують у тісному взаємозв'язку із зовнішнім середовищем, їхні функції та структура підтримуються за допомогою безперервного обміну інформацією з ним. Тому будь-який організм, а стосовно до менеджменту – будь-яка організація може розглядатися як відкрита система.

Базовими поняттями теорії відкритих систем стали концепції самоорганізації як способу прогресивної диференціації, еквіфінальності, що означає незалежність фінального стану від початкових умов, і телеології, яка описує залежність поведінки організму від деяких відомих йому заздалегідь цілей в майбутньому [15]. Ця теорія розглядає організації як системи, що складаються з частин, які слід вивчати як єдине ціле. Завданням менеджменту є забезпечення виживання організацій за рахунок трансформування зовнішніх впливів й адаптації до змін, що відбуваються.

На протигагу відкритим системам, замкнуті системи ґрунтуються на тих самих принципах, які діють у фізиці. Мислення у термінах замкнутих систем відповідає механістичній культурі менеджменту. Відповідно до цього, замкнуті організації управляються адміністративним персоналом, операції в них носять рутинний, повторюваний характер і зводяться до вирішення заздалегідь визначених завдань. У цих системах існує жорстка ієрархія, сувора підпорядкованість, велика увага приділяється забезпеченню ефективності діяльності окремих структурних одиниць.

Таким чином, Л. Берталанфі дав перший імпульс розвитку нового системного напрямку в науці взагалі й культурі менеджменту зокрема.

Теорії, засновані на методології системного аналізу в подальшому були розвинуті такими вченими, як П. Друкер, Т. Пітерс, Р. Вотерман і багатьма іншими.

У другій пол. XX ст. подальше прискорення науково-технічного прогресу сприяло швидким змінам у зовнішньому та внутрішньому середовищі організацій. На протигагу попередньому, порівняно плавному й багато в чому визначеному ходу подій, починаючи приблизно з кін. 60-х рр. ситуація стала стрімко та часто непередбачувано змінюватися. У результаті конкурентоспроможність бізнесу стала визначатися його гнучкістю, динамічністю й адаптивністю до вимог зовнішнього середовища. За цих умов велике поширення і популярність в культурі менеджменту здобував ситуаційний підхід.

Масове поширення ситуаційного підходу відноситься до 70-х рр. XX ст., хоча виникнення елементів цього підходу відбулося набагато раніше. Зокрема, про це свідчать праці Лао-цзи, Н. Макіавеллі й Б. Трентовського.

Давньокитайський мислитель *Лао-цзи*, погляди якого викладені у трактаті «Книга шляху і благодаті» (V ст. до н. е.), висловив деякі ідеї щодо ситуаційного підходу в культурі управління. Він наголошував, що мистецтво менеджменту полягає у здатності правильно вибрати метод і стиль управління, відповідний конкретній ситуації, оскільки немає від самого початку поганих або гарних методів чи стилів управління – є відповідні ситуації або невідповідні їй [7, 178].

У період Відродження флорентійський філософ *Ніколо Макіавеллі* у своїй неперевершеній праці «Державець» (1513 р.) також сформулював ідеї ситуаційного аналізу. Він вказував на наступні моменти: «зберігають добробут ті, чий образ дій відповідає особливостям часу, і втрачають добробут ті, чий образ дій не відповідає своєму часу; поки для того, хто діє обережністю і терпінням, час та обставини складаються сприятливо, він процвітає, але варто часу й обставинам змінитися, як процвітання його вичерпується, бо він не змінив свого способу дій» [8, 482].

У XIX ст. *Броніслав Трентовський* першим сформулював один із головних принципів сучасного ситуаційного підходу, згідно з яким у менеджменті необхідне врахування складної системи зворотного зв'язку й адаптація управлінського рішення до конкретної ситуації [21]. Як і більш ранні вчені, він вважав, що рішення, прийняте сьогодні в одних умовах, може виявитися абсолютно непридатним завтра, коли умови зміняться.

Американська дослідниця *Мері Фоллетт* у 20-х рр. XX ст. акцентувала увагу на врахуванні вимог ситуації. Вона обґрунтовувала положення, які є базовими для ситуаційного підходу: ситуація завжди змінюється; рішення має бути законом ситуації; рішення повинні включати в себе кругову, а не лінійну поведінку [16, 214–215]. А це означає, що врахування умов конкретних ситуацій передбачає постійні зміни в культурі менеджменту.

Перетворення ситуаційного підходу у впливову теоретичну позицію почалося в 60-х рр., коли став проводитися синтез існуючих раніше концепцій на підставі теорії систем. Однак тільки в кін. 60-х рр. XX ст. менеджмент і суміжні науки отримали достатній розвиток, щоб упоратися з чинниками,

що впливають на організацію й ефективність управління в різних ситуаціях. До цього часу вважали, що менеджер повинен знати основи теорії управління, а вміння їх застосовувати на практиці і є мистецтвом менеджменту. Згідно ж із ситуаційним підходом, аналіз ситуації та підбір відповідних ситуацій методів управління якраз і переходить у розряд науки. Таким чином, те, що раніше вважали мистецтвом успішного менеджера, тобто сам підбір відповідних прийомів управління відповідно до ситуації, сьогодні увійшло в методологію і науковий інструментарій менеджменту.

Більшість авторитетних творців ситуаційного підходу (Дж. Вудворд, Дж. Лорш, П. Лоуренс, Р. Моклер, Ф. Фідлер та ін.) пояснюють виникнення його не стільки прагненням створити єдину теорію управління, скільки наслідком зусиль переорієнтувати її в напрямі практики управління [2, 128]. Конкретними причинами формування ситуаційного підходу в культурі менеджменту можна вважати: різноманіття типів організаційних структур; невідповідність традиційних теорій потребам практики; недостатню ефективність існуючих теорій і їх відірваність від реального світу; нездатність тієї чи іншої теорії управління послужити конкретним інструментом у практиці менеджменту.

На думку американського вченого *Роберта Моклера*, теорії менеджменту були виявлені незадовільними з точки зору практиків, оскільки раз і назавжди встановлених принципів управління, розрахованих на загальне застосування, мало (якщо вони взагалі є). Тому в найкращому випадку можна розробити умовні або ситуаційні принципи, які є корисними в певних конкретних ділових ситуаціях [18].

У результаті досліджень в 1970-х рр. акцент у розробці теорії управління став переноситися на вивчення дійсних умов ситуації, в якій знаходиться та чи інша компанія, і розробку на цій основі специфічної організаційної структури й управлінських рішень, які відповідають конкретним умовам. Отже, можна сказати, що ситуаційний підхід переводить теорію культури управління у світ реальності.

Ситуаційний підхід становить певні рамки взаємовідносин між різними умовами середовища організації (зовнішнього та внутрішнього) і різними типами організаційних структур. Ґрунтуючись на принципах ситуаційного аналізу, його прихильники створили різноманітні теорії, що описують алгоритм конструювання такої структури організації і такої системи управління, яка найбільшою мірою відповідала б вимогам конкретної ситуації.

Залежно від того, на дослідженні яких змінних чинників акцентували увагу вчені, було сформовано кілька напрямів ситуаційної теорії в культурі менеджменту. У число цих чинників включали: технологію (Дж. Вудворд); стан навколишнього середовища (П. Лоуренс і Дж. Лорш); розміри організації (Д. Хіксон); стратегію організації (А. Чандлер); стиль керівництва (Ф. Фідлер) [3, 476–492]. Крім зазначених, до ситуаційних змінних, що впливають на філософію менеджменту, можна віднести природні, національно-історичні, культурні, релігійні чинники. Специфіка моделей управління, що реалізовані в різних країнах, є предметом дослідження крос-культурного менеджменту. Таким чином, тією чи іншою мірою ситуаційний підхід зачіпає майже всі основні концепції, школи та напрямки в менеджменті й сьогодні є домінуючою тенденцією розвитку зарубіжної теорії організації та управління.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в узагальненні теоретичних положень щодо виникнення, становлення і розвитку культури менеджменту пізнього індустріалізму, виявленні специфіки й закономірностей цих процесів, а практичне значення – у збагаченні культурологічної науки новими знаннями з теорії та історії розвитку управлінського мистецтва. Перспективами подальших розвідок у цьому напрямі може стати дослідження альтернативних культур менеджменту індустріального суспільства.

Висновки. Дослідження культурологічних аспектів менеджменту пізнього індустріалізму дало змогу дійти таких висновків:

1. Становлення культури менеджменту пізнього індустріалізму, в основі якого кількісний, системний і ситуаційний підходи, належить до періоду славного 30-ліття в історії капіталізму й соціалізму, тобто до повоєнного періоду 1945–1975 рр., хоча зародження елементів теорії цього менеджменту відбулося набагато раніше.

2. Об'єктивними передумовами затребуваності кількісного, системного та ситуаційного підходів, саме в цей історичний період, стали стрімкий розвиток науково-технічного прогресу, ускладнення устрою і середовища організацій та неспроможність тогочасної управлінської науки дати дієві рекомендації щодо їхнього функціонування.

3. Початком поширення кількісного підходу в культурі менеджменту слід вважати 50-ті рр. У рамках цього підходу управління розглядається як логічний процес, що піддається математичній формалізації. Його передумовою було винайдення електронно-обчислювальних машин, математич-

них методів дослідження операцій, моделювання, аналізу та прогнозування. Це дозволило швидко обробляти великі масиви інформації, створювати моделі управління з великою кількістю змінних, умов та обмежень і знаходити оптимальні управлінські рішення.

4. Посилення взаємозалежності привело до розповсюдження у 60-х рр. в культурі менеджменту системного підходу, з точки зору якого будь-яка організація розглядається як відкрита, динамічна система з притаманними їй властивостями самоорганізації, еквіфінальності, телеології та синергізму, а управління – як комплексне, багатопланове явище, покликане забезпечити цілісність і життєздатність системи-організації у мінливому зовнішньому оточенні.

5. У 70-х рр. в умовах загострення конкуренції, наростання невизначеності й безпорадності загальних управлінських теорій, щодо пояснення різноманітних виробничих ситуацій, велике поширення в культурі менеджменту здобував ситуаційний підхід, сутність якого полягає в ідентифікації ситуації, в якій опиняється організація, й визначенні та здійсненні адекватних управлінських дій, що дозволяє забезпечити вигірні позиції для організації. Отже, ситуаційний підхід переводить теорію культури управління у світ реальності, забезпечуючи гнучкість, динамічність й адаптивність організацій до вимог зовнішнього середовища.

Література

1. Богданов А. А. Тектология (всеобщая организационная наука). Москва : Директ-Медиа, 2014. Кн. 1. 825 с.
2. Гвишиани Д. М. Организация и управление. Москва : МГТУ, 1998. 536 с.
3. Государственное управление. Словарь-справочник (по материалам «International Encyclopedia of Public Policy and Administration»). Пер. с англ. Под ред. Л. Т. Волчковой. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 632 с.
4. Дмитриев В. К. Экономические очерки. Москва : ГУ ВШЭ, 2001. 580 с.
5. Друкер П. Управление в обществе будущего. Пер. с англ. Москва : Вильямс, 2007. 320 с.
6. Канторович Л. В. Математические методы организации и планирования производства. Ленинград : ЛГУ, 1939. 67 с.
7. Лао-цзы. Дао дэ цзин. Пер. с древнекит. Москва : Центрполиграф, 2016. 224 с.
8. Мак'явеллі Н. Державець. Флорентійські хроніки. Державець. Пер. з італ. Харків : Фоліо, 2007. С. 415–487.
9. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Видавець Пшонківський О. В., 2018. 374 с.
10. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Сенси в культурі управління. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 26–31.
11. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності. 2018. Вип. 1. С. 7–24.
12. Мартинишин Я. М., Хлистун О. С. Феномен ідей в управлінні життєдіяльністю суспільства. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності. 2018. Вип. 2. С. 7–25.
13. Немчинов В. С. Экономико-математические методы и модели. Москва : Соцэкгиз, 1962. 410 с.
14. Слуцкий Е. Е. Экономические и статистические произведения. Москва : Эксмо, 2011. 1152 с.
15. Bertalanffy L. General System Theory. New York: George Braziller, 1969. 296 p.
16. Follett M. P. Dynamic Administration: The Collected Papers of Mary Parker Follett. Eastford: Martino Fine Books, 2014. 322 p.
17. Hamel G. The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press, 2007. 255 p.
18. Mockler R. J. Situational Theory of Management Situational Theory of Management. Harvard Business Review. 1971. № 3. P. 146.
19. Pink D. A whole new mind why right-brainers will rule the future. New York: Riverhead Books, 2015. 329 p.
20. Smuts J. Holism and Evolution. London: MacMillan Press, 1927. 392 p.
21. Trentowski B. Stosunek filozofii do cybernetyki czyli sztuki rządzenia narodem. Poznań : Żupański, 1843. 268 s.

References

1. Bogdanov, A. A. (2014). Tectology (universal organizational science). (Vol. 1). Moscow: Direkt-Media [in Russian].
2. Gvishiani, D. M. (1998). Organization and management. Moscow: MG TU [in Russian].
3. Volchkova, L. T. (2001). Administration of the state. Dictionary (based on "International Encyclopedia of Public Policy and Administration"). (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Petropolis [in Russian].
4. Dmitriev, V. K. (2001). Economic essays. Moscow: GU VShE [in Russian].

5. Druker, P. (2007). Managing in the society of the future. (Trans. in Eng.). Moscow: Vil'iams [in Russian].
6. Kantorovich, L. V. (1939). Mathematical methods of organizing and planning production. Leningrad: LGU [in Russian].
7. Lao-tszy. (2016). Dao de tszin. (Trans. in ancient China.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
8. Mak'iavelli, N. (2007). The Prince. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 415-487 [in Ukrainian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Art of management and educational technologies of preparation of managers of social and cultural activity. Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2017). The measures in culture of management. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 4, 26-31 [in Ukrainian].
11. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seria: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 1, 7-24 [in Ukrainian].
12. Martynyshyn, Y. M., & Khlystun, E. S. (2018). The phenomenon of ideas in the management activity of the society. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seria: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 2, 7-25 [in Ukrainian].
13. Nemchinov, V. S. (1962). Economic-mathematical methods and models. Moscow: Sotsekgiz [in Russian].
14. Slutskii, E. E. (2011). Economic and statistical works. Moscow: Eksmo [in Russian].
15. Bertalanffy, L. (1969). General System Theory. New York: George Braziller.
16. Follett, M. P. (2014). Dynamic Administration: The Collected Papers of Mary Parker Follett. Eastford: Martino Fine Books.
17. Hamel, G. (2007). The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press.
18. Mockler, R. J. (1971). Situational Theory of Management Situational Theory of Management. Harvard Business Review, 3, 146.
19. Pink, D. (2015). A whole new mind why right brainers will rule the future. New York: Riverhead Books.
20. Smuts, J. (1927). Holism and Evolution. London: MacMillan Press.
21. Trentowski, B. (1843). The Relationship of philosophy to Cybernetics it is the art to lead the people. Poznań: Żupański [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018 р.

УДК 008

Кундеревич Олена Вікторівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7248-5033
l.kunderevich@gmail.com

СПЕЦИФІКА ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНЬОГО ОСЯГНЕННЯ СВІТУ ЯК ПРОБЛЕМА ЦІЛІСНОСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є аналіз підходів щодо співвідношення філософського та художнього осягнення світу, розгляд проблеми цілісності духовної культури, а також пошук моделей співвідношення мудрості й творчості. **Методологія** дослідження базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів пізнання, зокрема: аналізу, синтезу, логічного методу та методу узагальнень. **Наукова новизна** полягає у запровадженні твердження про те, що філософська творчість, що йде за людиною в мистецтво, зустрічається із зовсім новим образом людини. Бути людиною – означає відхилитися від мети, означає відвернутися від абстрактності, подолати зведеність до ідеї. Людину, нарешті, можна зрозуміти як саму творчість, що бере свій початок в житті нумеральному, тобто в свободі. **Висновки.** Філософія і мистецтво є тими духовними просторами, в яких не тільки втілюється індивідуальна буттєвість, але й формується мета подальшого розвитку людини і людства. Творчий потенціал митців і філософів створює певний настрій та часто є поштовхом до самозаглиблення й сходження людської душі шляхом добра до осягнення себе.

Ключові слова: духовна культура, філософія, мистецтво, творчість, свобода, людина.

Кундеревич Елена Викторовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств

Специфика философско-художественного постижения мира как проблема целостности духовной культуры

5. Druker, P. (2007). Managing in the society of the future. (Trans. in Eng.). Moscow: Vil'iams [in Russian].
6. Kantorovich, L. V. (1939). Mathematical methods of organizing and planning production. Leningrad: LGU [in Russian].
7. Lao-tszy. (2016). Dao de tszin. (Trans. in ancient China.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
8. Mak'iavelli, N. (2007). The Prince. Florentijs'ki khroniky. Derzhavets' (Trans. in Ital.). Kharkiv: Folio, 415-487 [in Ukrainian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Art of management and educational technologies of preparation of managers of social and cultural activity. Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2017). The measures in culture of management. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 4, 26-31 [in Ukrainian].
11. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seria: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 1, 7-24 [in Ukrainian].
12. Martynyshyn, Y. M., & Khlystun, E. S. (2018). The phenomenon of ideas in the management activity of the society. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seria: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 2, 7-25 [in Ukrainian].
13. Nemchinov, V. S. (1962). Economic-mathematical methods and models. Moscow: Sotsekgiz [in Russian].
14. Slutskii, E. E. (2011). Economic and statistical works. Moscow: Eksmo [in Russian].
15. Bertalanffy, L. (1969). General System Theory. New York: George Braziller.
16. Follett, M. P. (2014). Dynamic Administration: The Collected Papers of Mary Parker Follett. Eastford: Martino Fine Books.
17. Hamel, G. (2007). The Future of Management. Boston: Harvard Business School Press.
18. Mockler, R. J. (1971). Situational Theory of Management Situational Theory of Management. Harvard Business Review, 3, 146.
19. Pink, D. (2015). A whole new mind why right brainers will rule the future. New York: Riverhead Books.
20. Smuts, J. (1927). Holism and Evolution. London: MacMillan Press.
21. Trentowski, B. (1843). The Relationship of philosophy to Cybernetics it is the art to lead the people. Poznań: Żupański [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 12.09.2018 р.

УДК 008

Кундеревич Олена Вікторівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7248-5033
l.kunderevich@gmail.com

СПЕЦИФІКА ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНЬОГО ОСЯГНЕННЯ СВІТУ ЯК ПРОБЛЕМА ЦІЛІСНОСТІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є аналіз підходів щодо співвідношення філософського та художнього осягнення світу, розгляд проблеми цілісності духовної культури, а також пошук моделей співвідношення мудрості й творчості. **Методологія** дослідження базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів пізнання, зокрема: аналізу, синтезу, логічного методу та методу узагальнень. **Наукова новизна** полягає у запровадженні твердження про те, що філософська творчість, що йде за людиною в мистецтво, зустрічається із зовсім новим образом людини. Бути людиною – означає відхилитися від мети, означає відвернутися від абстрактності, подолати зведеність до ідеї. Людину, нарешті, можна зрозуміти як саму творчість, що бере свій початок в житті нумеральному, тобто в свободі. **Висновки.** Філософія і мистецтво є тими духовними просторами, в яких не тільки втілюється індивідуальна буттєвість, але й формується мета подальшого розвитку людини і людства. Творчий потенціал митців і філософів створює певний настрій та часто є поштовхом до самозаглиблення й сходження людської душі шляхом добра до осягнення себе.

Ключові слова: духовна культура, філософія, мистецтво, творчість, свобода, людина.

Кундеревич Елена Викторовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств

Специфика философско-художественного постижения мира как проблема целостности духовной культуры

Целью работы является анализ подходов соотношения философского и художественного постижения мира, рассмотрение проблемы целостности духовной культуры, а также поиск моделей соотношения мудрости и творчества. **Методология** исследования базируется на применении общенаучных и специальных методов познания, в частности: анализа, синтеза, логического метода и метода обобщений. **Научная новизна** заключается во введении утверждения о том, что философское творчество, следующего за человеком в искусство, встречается с совершенно новым образом человека. Быть человеком – значит отклониться от цели, значит отстраниться от абстрактности, преодолеть отождествление с идеей. Человека можно понять также как творчество, которое берет свое начало в жизни ноуменальной, то есть в свободе. **Выводы.** Философия и искусство являются теми духовными пространствами, в которых не только воплощается индивидуальная бытийственность, но, собственно, в которых формируется цель дальнейшего развития как человека, так и человечества. Творческий потенциал художников и философов создает определенное настроение и часто является толчком к сосредоточению и восхождению человеческой души путем добра к постижению себя.

Ключевые слова: духовная культура, философия, искусство, творчество, свобода, человек.

Kunderevich Olena, candidate of Philosophy, Associate Professor, associate Professor of Philosophy, Kyiv National University of Culture and Arts

The specificity of the philosophical and artistic comprehension of the world as a problem of the integrity of spiritual culture

The purpose of the article is to analyze the approaches of the ratio of philosophical and artistic understanding of the world, to consider the problem of the integrity of spiritual culture, as well as the search for models of the ratio of wisdom and creativity. **The methodology** is based on the application of General scientific and special methods of cognition, in particular: analysis, synthesis, logical method and generalization method. **The scientific novelty** lies in the introduction of the statement that philosophical creativity, following man into art, meets with a completely new image of man. To be human is to deviate from the goal, to distance oneself from abstraction, to overcome identification with the idea. Man can also be understood as creativity, which originates in the life of noumenal, that is, in freedom. **Conclusions.** Philosophy and art are those spiritual spaces in which not only individual beingness is embodied, but, in fact, in which the goal of further development of both man and humanity is formed. The creative potential of artists and philosophers creates a certain mood and is often the impetus for the concentration and ascent of the human soul through good to comprehend themselves.

Key words: spiritual culture, philosophy, art, creativity, freedom, man.

Актуальність теми дослідження. Тяжіння філософії до мистецтва, їх взаємне доповнення та взаємозбагачення мають давню традицію в історії вітчизняної та зарубіжної культури. Прагнення сучасного наукового знання до цілісного світосприйняття активізує пошуки нових – поза логічних, не дискурсивних способів осягнення істини і характеризується підвищеною увагою до вивчення сфер взаємодії філософського та художнього мислення. Як зазначав Х. Ортега-і-Гасет: «У наші дні людині починає розкриватися велика реальність життя, для якої інтелект не більш, ніж звичайна функція; отже, життя володіє значно радикальнішим характером, ніж усі світи сконструйовані інтелектом» [1].

Сучасне розуміння взаємодії філософії та мистецтва зумовлене прагненням сутнісної єдності, принципової неподільності філософського та художнього пізнання дійсності. Протягом ХХ століття у практиці розвитку мистецтва та в мистецтвознавстві відбулися показові зміни, які вплинули і на теоретичні концепції художньої культури в цілому, і на пошуки вираження певних концептуальних ідей.

Аналіз досліджень і публікацій. Цікавими доробками щодо побудови моделей розуміння мистецтва, художньої і філософської творчості є дослідження сучасних естетиків і мистецтвознавців: С. Д. Безклубенка, М. М. Бровка, В. І. Панченко, Л. Т. Левчук, О. О. Осьмак та ін.

Ідея естетики як метатеорії мистецтва набуває особливого значення в умовах ХХІ століття і цілком закономірно бажання теоретиків узагальнити ті процеси, які властиві розвитку мистецтва протягом досить тривалого часу. У цьому контексті мають значення як тенденції розвитку мистецтва загалом, так і його конкретних проявів. Крім аналізу загальнотеоретичних джерел особливого значення набувають також спроби естетико-мистецтвознавчого розгляду конкретних напрямків мистецтва.

Метою статті є аналіз підходів щодо співвідношення філософського та художнього осягнення істини, розгляд проблеми цілісності духовної культури, а також пошук моделей співвідношення мудрості й творчості.

Виклад основного матеріалу. Питання про специфіку теоретико-естетичного знання є одним із найбільш важливих для сучасної естетики. Мова йде про те, щоб зрозуміти функціональну значущість естетики, тобто розуміння того, як теоретико-естетичне знання може впливати на власне естетичний розвиток суспільства та живу практику естетичного виховання однією із найважливіших причин, що стримує подальший розвиток естетичної думки є, за словами О. Воєvodина, "... як це не парадоксально, її тісний зв'язок із філософією, з притаманною останній спекулятивною формою мислення. Суть питання в тому, що естетика до цього так і не визначила власну методологічну базу для

дослідження естетичних процесів, оскільки історично як наука оформлюється в середині філософського та сциентистського мислення і відчуває на собі методологічний та категоріальний тиск філософсько-наукового знання» [2]. Звісно, естетика не може бути просто філософією мистецтва, або методологією мистецтвознавства, бо це загрожує втратою власного предмету дослідження. Теоретико – естетичне знання є знанням себе, власного емоційного стану дослідження. Воно не може служити засобом для отримання нового знання, через те, що це особливе знання. Воно дивовижним чином охоплює засіб та ціль і тим відрізняється від науково-технічного, бо естетичний стан, що естетика категоризує, є для неї і засобом входження до предмету естетики, і кінцевою метою естетичного сприйняття.

Філософія ж завжди залишається формою раціонально-рефлексивної свідомості. При цьому філософському досвіду, як і художньому, притаманне суб'єктивна забарвленість, індивідуальне бачення загального, тобто, самобутність форм свого завжди особистісного культурного буття. Стверджуючи себе у світі, людина намагається відшукати можливості вкоріненого існування в ньому. Всесвіт відкриває свої безмежні горизонти, аби їх досягнути та засвоїти. «Філософія, перш за все, духовний орієнтир особистості, що прагне до мудрості, до оцінювання власного життя не лише в масштабах сьогодення» [3].

Освоєння Універсуму у формулах логіко-раціональної рефлексії потребує свого доповнення образно-інтуїтивним, емоційно насиченим сприйняттям світу, характерним для науки рівнем пошуковості, на якому вона знаходиться. Це той рівень розкриття втаємниченого, де досягнуте не набуває ще загального визначення, де істина існує ще в усній оболонці з заблудженням, і в цій єдності міститься величезний потенціал розгортання істини. На цьому рівні діє найвища духовна сила людськості, сила уяви, яку Я. Голосовкер назвав імагінативним абсолютом людського існування, найвищим виразом творчої здатності. Отже, сама потенція, творча здатність, сила уяви надає водночас і поштовх до розгортання істини, і сенс існування індивідуальної свідомості, яка прагне цього розгортання і крізь уяву і “серце” якої проходить “містерія творчості” і життя взагалі.

Філософська уява створює такі образи буття людини у світі, які надалі стають проектами цього буття, втілюються в реальність у вигляді багатоманітних способів людської самореалізації.

Відмінністю філософії від інших наук є те, що вона не прив'язана до аргументацій, логічно побудованих доказів, постулатів, теорем тощо. Ще Аристотель зазначав, що ознакою філософської невихованості є: «нічого не приймати без доказів». Але разом з тим, філософія є способом раціонального досягнення світу. Вона близька до науки властивими їй засобами викладення свого змісту. Філософія постійно розширює горизонти світогляду, хоча і знаходиться в колі постійно відтворюваних питань, що стосуються загальних орієнтирів людського буття. Проблеми, над якими постійно б'ється філософія, сформулював Кант: “Хто я є? Що я можу пізнати? На що я можу сподіватися?”. Пошук відповідей на них і є тим простором, в якому філософія знаходить своє призначення. Специфічні особливості філософського досвіду, як абстрактно-логічного мислення, певною мірою обмежують всебічне розкриття багатьох проблем антропології, серед яких знаходяться й дотичні до внутрішнього світу людини, її індивідуального досвіду, який включає й не рефлексивні шари. Тому звернення до художнього досвіду видається доцільним і з точки зору вихідної полі змістовності художнього твору, яка звільняє людину від монолітного розуміння і виводить на шлях неоднозначності, поліфонічності буття. При цьому кожне значення виражає, являє художню істину у певному аспекті, але жодне не розкриває, не вичерпує її сповна.

Проте шлях художнього пізнання спрямовується не лише не лінійністю, просторово-часовою незавершеністю буття художнього досвіду і не тільки його ірраціональною та емоційною визначеністю, що доповнює раціонально-рефлексивні форми досягнення світу. Універсальність самого художнього досвіду полягає в тому, що образно-інтуїтивні та логіко-раціональні витoki індивідуального буття постають в ньому у гармонічній єдності.

Філософська творчість, що йде за людиною в мистецтво, зустрічається із зовсім новим образом людини. Цей образ вже не регулюється інтелектуальною перед посилкою “що є”. Образ людини складається з питання “що означає”. Предмет перетворюється в символ. Бути людиною – означає відхилитися від мети, означає відвернутися від абстрактності, подолати зведеність до ідеї. Людину, нарешті, можна зрозуміти як саму творчість, що бере свій початок в житті ноуменальному, тобто в свободі.

Переорієнтація філософії на розуміння людини значно сприяла розширенню духовних контактів Заходу і Сходу. Філософія ведичної традиції (індуїзм, буддизм), наприклад, позбавлена активної установки і орієнтована на внутрішнє духовне самовдосконалення. Акцент у східній філософії зроблено на людину у Всесвіті, що здатна до духовного пошуку.

Досвід філософії існування в дослідженні мистецтва має судження, що в ньому символічно відображається те, що відбувається в глибині духу, а значить, філософія в мистецтві перебуває як розум і душа герменевтика. Ідеї філософії екзистенціалізму проростають крізь образи мистецтва, знаходячи в них живильне середовище, сприятливий клімат та творче підґрунтя. У світі чуттів, образів, живих енергій, тобто в світі чистого змісту, в якому перебуває мистецтво, є можливість зупинитися тільки на почутті, тільки на образі і мислити за допомогою образів, як, наприклад, представляв А. Камю того, хто філософствує. Пізнання творчого Всесвіту обов'язково повинно йти поруч з абсолютним комплексом переживань, під тиском котрих виникає і реалізується творчий акт. Погляд філософа або художника стає проникливим та готовим до глибинних прозрінь тільки після того, як йому з'являється "ангел смерті", і він (філософ, художник)... "... раптово починає бачити понад те, що бачать всі інші, ... як бачать не люди, а сутності інших світів... а через те, що решта органів чуттів і самий розум узгоджені із звичайним зором, а також увесь особистий та колективний "досвід" людини також узгоджений із звичайним зором, через це нові видіння здаються неймовірними та фантастичними... Здається, що ще трохи і вже наступить божевілля..." [4]. Геніальна творчість знаходиться в постійному бажанні заховати предмет своєї болісної чуттєвості навіть для себе, тому що потрібно звертатися не тільки до позитивного, але й до негативного.

Отже, як мислення філософа, так і чуттєвість художника повинні навчитися здібності занурюватися в зло, в жахливість, в негативно естетичне, в деструктивну динаміку думок генія. Істина потребує від мислителя й художника уваги до пороку. У геніальності відбивається не тільки вище духовне напруження сучасності, але й "божевілля" минулих епох. Увесь вантаж "духовного виробництва" проходить крізь серце і розум митця і справа ця видається, дійсно, дещо "понад людською". Геніальність є свідченням духовних потенцій самої людини, будь-якого конкретного життя. Кожна людина здатна відкрити в собі творчу природу, але в людині також ховається й темний бік, що знаходиться всередині. Геніальність виштовхує на поверхню два боки внутрішнього людського буття, як "низький початок". Але "божевілля" й "жахливість", як би вони не були проявлені, не можуть бути домінантною при погляді на людину, на генія. "Перший початок" в людині є свідченням людської свободи, можливості вибирати. Досвід зла, на думку М. Бердяєва, наприклад, потрібен людині, це є необхідний довід того, хто пізнає, це є данина його універсальній природі. Проникнення у специфічний світ художнього досвіду свідчить про сутнісну єдність, взаємозв'язок та взаємозумовленість його окремих сторін, кожна з яких має, усе ж, свою специфіку й самоцінність.

Художник наповнює світ неповторним суб'єктивним змістом, так само відбувається і з процесом саморефлексії, і світ цей здобуває людський сенс і суб'єктні форми, що відбивають єдність сутності людини та її існування. Але часто, художник або філософ, що доторкнувся до невідомих підвалин, до буття самої істини, повинен правду, яку він знайшов передавати за допомогою вигадки. Не тільки у художника і філософа існує багато причин для того, щоб говорити неправду. Творча людина завжди відчуває в собі потребу до вигадки, брехні. "Перед людьми, як і перед художником, дилема: будеш говорити так, як бачиш у чуєш, інші не побачать і не почують" [4]. У цьому і полягає трагічна діалектика життя і творчості. І якщо філософ намагається відкрити істину, спираючись не на розум, а на творчість, то з часом розум починає тільки заважати?..

Художній синтез як результат безпосередньої зустрічі "Я" з навколишнім світом виражає їх діалектичну єдність: структуру цих двох крайностей становить умову або феноменологічний привід для нескінченно різноманітного здійснення цього синтезу. Цінність художнього твору усуває розрив об'єктивного і суб'єктивного, зовнішнього і внутрішнього і тим самим дозволяє зрозуміти активність внутрішнього у його об'єктивному змісті й оформленні.

Стихія мистецтва глибше і загальніше за всі окремі мистецтва. Звісно, художниками народжуються не всі, але до мистецтва через натхнення красою покликане все людство. Мистецтво є прекрасним матеріалом для підкреслення висновків екзистенційної феноменології. Феноменологія ідентична творам мистецтва. Їх поєднує бажання зрозуміти смисл світу та історії.

М. Мерло-Понті завершив у своїй феноменології мовлення дослідження феномену. Він ввів акт мовлення в розуміння феномена і дійшов висновку: тепер перед нами всі його елементи. Слово стає для Мерло-Понті центральним моментом людської спонтанності, а отже і творчості. Ось чому він вважав, що феноменологія слова допоможе розкрити людський суб'єкт в його найфундаментальніших вимірах. Особливого значення Мерло-Понті надає літературі, літературній творчості, де, як він вважає, мова перестає бути простим засобом повідомлення про те, що є і стає "тілом письменника", самим письменником. Мова стає вже не прислугою значень, а самим актом означення, і для письменника залишається лише один засіб зрозуміти мову – улаштуватися в ній. Переходячи від "означаючої" мови до чистої літератури – одночасно з живописом – ми звільняємось від потягу до схожості з

речами та від ідеалу “закінченого” твору мистецтва. Мистецтво – це завжди “слово, що говорить”, його твори незавершені, оскільки в них виражається те, що тільки хочуть виразити, і, оскільки в них автор сподівається дати ім’я тому, що ще не має назви.

Література досить переконливо доводить, що мова улаштована незвичайним чином, що вона дає нам більше, ніж в ній закладено. Коли людина слухає або читає, слова не обов’язково стосуються значення, яке воно вже мало – вони мають унікальну здібність виводити того, хто сприймає їх за межі його думок, роблять у його відокремленому світі отвори, крізь які проникають думки “іншого”. Письменник перетворює мову у своє тіло; дещо подібне відбувається і з художником, тільки він, перетворюючи світ в живопис, віддає своє тіло світові. Дійсно людське тіло і з’являється тоді, коли між видимим і тим, хто дивиться, відбувається свого роду переплетіння, за яким, так би мовити, біжить іскра, а потім спалахує вогонь.

Експресіонізм має справу з “подразниками”, що походять від предметів зовнішнього світу. Це нове мистецтво, що саме по собі не володіє сенсом. Воно є абстрактним мистецтвом, де життєвий потік демонструється не метою, а рушійною силою, що має виток у можливості безпосереднього сприйняття самого себе. Метою цього мистецтва є максимально створити умови для вираження нового досвіду. Хоча мистецтво експресіонізму глибоко занурене в сучасне життя і його прояви, все ж таки саме велика віра у майбутнє об’єднує експресіоністів. Завданням сучасного художника-експресіоніста є викриття потворності та безглуздя зовнішнього світу: “Тріумф душі над реальністю” та необхідність створення “нової дійсності”.

Саме з функцією творення “нової дійсності” пов’язаний аналіз експресіонізму з боку його символічності, наприклад повість Ф. Кафки “Перетворення”, Ю. Борев пропонує інтерпретувати її зміст через відомий зразок слов’янського фольклору – казку “Червона квіточка”. У казці перетворення відбувається двічі: юнак – на жадливу потвору, воно – на прекрасного юнака. Причиною другого перетворення є людське співчуття, кохання. У тому світі, який змальовує Кафка, перетворення можливе лише у гірший бік, воно незворотне, оскільки нема кому співчувати людині... Грегор Замза гине тому, що його самотність нездоланна” [5].

Про поєднання в мистецтві уяви естетичної та моральної писала Марина Цветаєва: “Поряд з уявою власне естетичною існує й відіграє незамінну роль у духовному житті людей також уява совісті – напружений пошук духовних сходжень у реальних людських суперечностях і конфліктах, розкриття і передбачення можливісного аспекту моральної проблематики загалом. Для справжнього мистецтва це його совісне джерело” [6]. Народжуючись із самого життя, мистецтво, як жодна з форм духовної діяльності людини, завжди було з ним щільно пов’язане і відбивало освітні напрями культурного розвитку певного суспільства, їх зв’язки й протиріччя.

Як чисто теоретичний пошук у XIX столітті філософські концепції представлені, зокрема, німецькою класичною філософією. Створення “істинної філософії”, яка побудована на системі мудрості, синонімом якої і є розум, покликане досягти абсолютного синтезу протилежностей (абсолютного в плані діалектики). Саме в такому ракурсі підмітив цікаву закономірність процесу реформування філософії Кантом Шеллінг. “Кант, – зауважує Шеллінг, – не може бути зрозумілим в його істинній геніальності, якщо розглядати його, як це звично робиться, тільки як філософа. Проте без сумніву, що лише людина такого духовного складу могла отримати рішучу перемогу над догматизмом і розчистити від нього горизонт філософії. Якщо б веселий старий Парменід, як він описаний у Платона, і діалектик Зенон побачили його мистецьки зроблені антиномії – ці неперехідні свідчення перемоги над догматизмом і вічні пропілеї істинної філософії, вони радісно визнали б його своїм духовним побратимом” [7].

Процес оновлення філософії передбачає реконструкцію згідно з різними основоположеннями чи принципами, чи, просто, з принципом, і, як стверджував Кант, це вимагає навіть певного плану. Це є складна інтелектуальна праця, як і саме філософування та його тип – діалектика. Більш того, ця претензія може здатися навіть “темним” і незрозумілим актом. Тому корисно і цікаво саме з цього навести можливо й дещо сократичні вислови Канта й Шеллінга. Кант у Пролегоменах пише: “Хто знайде темним і цей попередній план майбутньої метафізики, той хай втямить, що немає ніякої необхідності займатися саме метафізикою, що бувають таланти, які досить устигають у солідних і навіть глибоких науках, більш близьких до чуттєвого споглядання, але яким не вдаються дослідження чисто абстрактні, і що в такому випадку слід присвячувати свої таланти іншим предметам; але хто хоче судити про метафізику, або сам упорядковувати метафізичну систему, той повинен цілком задовольнитися вимогам, викладеним у цій книзі, тобто він повинен або прийняти моє вирішення завдання, або ж ґрунтовно його спростувати і поставити на його місце інше, – тому що просто його усунути він не має права” [8]. А ось характерна думка Шеллінга: “Інтелектуальне споглядання є дещо таке, що можна

вимагати або до чого можна спонукати; тим же, хто цієї здатності позбавлений, у крайньому разі варто б її мати” [9]. “Інтелектуальне споглядання” – термін, яким Шеллінг позначає “орган” філософування.

Питання про взаємозв'язок і сутнісну схожість філософського і художнього пізнання видається значно глибшим, ніж здається на перший погляд. Співвіднесення мистецтва і філософії, творчої стихії, що розгортається крізь пізнання світу говорить нам про те, що життєві енергії мають вияв як суто логічний, абстрактний, так і чисто “енергетичний”, “мистецький”, “експресіоністичний”. Спростовувати, або уподібнювати одне з іншим не має ніякого сенсу, важливо “відчути” і “зрозуміти”, як про це говорить Ф. Шеллінг і застерігає І. Кант. Філософи, для яких раціональність у пізнанні була чужорідною і нестерпною, все ж таки застерігали від того, що проходячи крізь мистецькі шари й естетизацією філософія може вийти вже не філософією, про це у своїх працях пише, наприклад, Л. Шестов, Г. Гегель виступає у філософії Л. Шестова головним його опонентом. Він критикує його за відому фразу: “Все дійсне – розумне”. “За Гегелем, людина мислить погано, якщо вона не віддається цілком під владу сторонньої їй речі і хоча б щось від себе додає: людина зобов'язана приймати буття таким, яким воно їй дане, або все дане, або як він воліє говорити, все дійсне – розумне” [10]. Метод віршування істини, коли треба “нишпорити” за “саморуком поняття”, наприклад, у Шестова – викликає сарказм. Л. Шестов порушує питання про критерії істини. Західноєвропейська думка атрибутами істини вважає її тривкість та постійність. Але, підкреслює філософ, “істина не терпить єдності, так само, як вона не терпить постійності. Основним предметом... метафізичної істини у нашому світі є те, чого люди найбільше бояться та уникають – це мінливість і пов'язана з мінливістю безперервна тривога” [10].

Висновки. Філософія і мистецтво є тими духовними просторами, в яких не тільки втілюється індивідуальна буттєвість, але, власне, в яких формується мета подальшого розвитку як людини, так і людства. “Філософія ж є могутнім лікувальним засобом від хвороби смисловтрати сучасного людства, загрозливі симптоми якої сьогодні надто відчутні. Софотерапія – відкриті двері виходу з цього становища. Для суспільства, а точніше – для людей, що його утворюють, вона спосіб духовного відродження, подолання хвороби і самозбереження людей” [3].

Природний потяг людини до гармонії, краси є рушійною силою на шляху самовдосконалення, “творіння” особистої історії людини і людства. Протягом багатьох віків не перестають вражати, як вдало помітив Кант, “зоряне небо над нами й моральний закон всередині нас”. Навернення митців до тем морального пошуку, самозаглиблення, очищення і сходження особистості на вищий щабель свого духовного розвитку важливі як у філософії, так і в мистецтві. “Художник, який усвідомив реальність мистецтва, не може на цьому зупинитись, щоб не прагнути далі до самої реальності. Він хоче, щоб весь той світ Фаворський, розсіяні промені якого він ловить в фокусі своєї творчості, осіяв би весь світ” [11]. Творчий потенціал митців і філософів створює певний настрій та часто є поштовхом до самозаглиблення й сходження людської душі шляхом добра до досягнення себе.

Література

1. Ортега-и-Гассет Х. История как система. Вопросы философии. 1996. № 6.
2. Воеводін О. Про своєрідність теоретико-естетичного знання. Дні науки. 1998 р. Київ: “Київський університет”, 1998. С. 65.
3. Горак Г. І. Філософія. Київ, 1998. С. 4.
4. Шестов Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Москва: Наука, 1993. С. 27.
5. Боров Ю. Эстетика. Москва, 1988. С. 388.
6. Цветаева М.И. Об искусстве. Москва, 1991. С. 371.
7. Шеллинг Ф.В.И. Иммануил Кант. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Москва, 1989. С. 30.
8. Кант И. Пролегомены. Москва, 1934. С. 118.
9. Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. Соч. в 2 т. Т. 1. Москва, 1987. С. 264.
10. Шестов Л. На весах Иова. Странствование по душам. Париж., 1975. С. 240.
11. Булгаков С. Свет невечерний. Москва, 1994. С. 332.

References

1. Ortega y Gasset H. (1996). History as a system. Voprosy filosofii, 6 [in Russian].
2. Voyevodin O. (1998). About originality of theoretical and aesthetic knowledge. Dni nauky. Kyiv.: “Kyivskyi universytet” [in Ukrainian].
3. Gorak G.I. (1998). Philosophy. Kyiv [in Ukrainian].
4. Shestov L. (1993). Compositions. Vol. 2. Moscow: Nauka [in Russian].
5. Borev Yu. (1988). Aesthetics. Moscow [in Russian].
6. Tsvetaeva M. I. (1991). About art. Moscow [in Russian].

7. Schelling F.V.I. (1989). Immanuel Kant. Vol. 2. Moscow [in Russian].
8. Kant I. (1934). Prolegomeny. Moscow [in Russian].
9. Schelling F.V.I. (1987). The system of transcendental idealism. Vol. 1. Moscow [in Russian].
10. Shestov L. (1975). On the scales of Job. Wandering souls. Paris [in France].
11. Bulgakov S. (1994). Light of non-evening. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 379.85: 261.6

Панченко Світлана Анатоліївна
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-8010-8318
dolga100@ukr.net

РОЗВИТОК РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ І СПРИЯННЯ ПАЛОМНИЦТВУ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ ХРИСТІЯНСЬКИХ МАРШРУТІВ)

Мета роботи – розглянути релігійний туризм на прикладі християнських маршрутів з акцентуванням на важливості розвитку цього напрямку і необхідності розробки нових маршрутів із урахуванням конфесійних особливостей. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного, феноменологічного та релігієзнавчого методів. Завдячуючи цим методам стає більш доступним і зрозумілим вивчення цього важливого питання для окультурення соціуму і підняття духовності українського народу. **Наукова новизна** полягає в розширеному вивченні питання релігійного туризму і паломництва з точки зору впровадження інновацій у цю сферу із урахуванням конфесійних особливостей. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що для успішного розвитку релігійного туризму в Україні необхідно популяризувати духовні надбання на державному і регіональному рівнях, поширювати інформацію про культурну та духовну спадщину України не лише українською, а й іноземними мовами, зробити інформацію доступною і насиченою для іноземних туристів. Популяризувати паломницькі маршрути, враховуючи конфесійні особливості і впроваджуючи інноваційні програми зі сприяння паломництву на державному рівні.

Ключові слова: релігійний туризм, паломництво, святині, релігійні об'єкти, конфесійні особливості.

Панченко Светлана Анатольевна, кандидат культурологии, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Развитие религиозного туризма и содействие паломничеству в Украине (на примере христианских маршрутов)

Цель работы - рассмотреть религиозный туризм на примере христианских маршрутов с акцентом на важности развития этого направления и необходимости разработки новых маршрутов с учетом конфессиональных особенностей. **Методология** исследования заключается в применении культурологического, феноменологического и религиоведческого методов. Благодаря этим методам становится более доступным и понятным изучения этого важного вопроса для окультуривания социума и поднятия духовности украинского народа. **Научная новизна** заключается в расширенном изучении вопроса религиозного туризма и паломничества с точки зрения внедрения инноваций в этой сфере с учетом конфессиональных особенностей. **Выводы.** В результате исследования установлено, что для успешного развития религиозного туризма в Украине необходимо популяризовать духовные достояния на государственном и региональном уровнях, распространять информацию о культурном и духовном наследии Украины не только украинской, а и иностранными языками, сделать информацию доступной и насыщенной для иностранных туристов. Популяризовать паломнические маршруты, учитывая конфессиональные особенности и внедряя инновационные программы по содействию паломничеству на государственном уровне.

Ключевые слова: религиозный туризм, паломничество, святини, религиозные объекты, конфессиональные особенности.

Panchenko Svitlana, Ph.D. in Cultural studies, associate professor of the Art-management and event technologies chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Development of religious tourism and the promotion of pilgrimage in Ukraine (on the example of Christian routes)

7. Schelling F.V.I. (1989). Immanuel Kant. Vol. 2. Moscow [in Russian].
8. Kant I. (1934). Prolegomeny. Moscow [in Russian].
9. Schelling F.V.I. (1987). The system of transcendental idealism. Vol. 1. Moscow [in Russian].
10. Shestov L. (1975). On the scales of Job. Wandering souls. Paris [in France].
11. Bulgakov S. (1994). Light of non-evening. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 379.85: 261.6

Панченко Світлана Анатоліївна
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-8010-8318
dolga100@ukr.net

РОЗВИТОК РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ І СПРИЯННЯ ПАЛОМНИЦТВУ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ ХРИСТІЯНСЬКИХ МАРШРУТІВ)

Мета роботи – розглянути релігійний туризм на прикладі християнських маршрутів з акцентуванням на важливості розвитку цього напрямку і необхідності розробки нових маршрутів із урахуванням конфесійних особливостей. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного, феноменологічного та релігієзнавчого методів. Завдячуючи цим методам стає більш доступним і зрозумілим вивчення цього важливого питання для окультурення соціуму і підняття духовності українського народу. **Наукова новизна** полягає в розширеному вивченні питання релігійного туризму і паломництва з точки зору впровадження інновацій у цю сферу із урахуванням конфесійних особливостей. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що для успішного розвитку релігійного туризму в Україні необхідно популяризувати духовні надбання на державному і регіональному рівнях, поширювати інформацію про культурну та духовну спадщину України не лише українською, а й іноземними мовами, зробити інформацію доступною і насиченою для іноземних туристів. Популяризувати паломницькі маршрути, враховуючи конфесійні особливості і впроваджуючи інноваційні програми зі сприяння паломництву на державному рівні.

Ключові слова: релігійний туризм, паломництво, святині, релігійні об'єкти, конфесійні особливості.

Панченко Светлана Анатольевна, кандидат культурологии, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Развитие религиозного туризма и содействие паломничеству в Украине (на примере христианских маршрутов)

Цель работы - рассмотреть религиозный туризм на примере христианских маршрутов с акцентом на важности развития этого направления и необходимости разработки новых маршрутов с учетом конфессиональных особенностей. **Методология** исследования заключается в применении культурологического, феноменологического и религиоведческого методов. Благодаря этим методам становится более доступным и понятным изучение этого важного вопроса для окультуривания социума и поднятия духовности украинского народа. **Научная новизна** заключается в расширенном изучении вопроса религиозного туризма и паломничества с точки зрения внедрения инноваций в этой сфере с учетом конфессиональных особенностей. **Выводы.** В результате исследования установлено, что для успешного развития религиозного туризма в Украине необходимо популяризовать духовные достояния на государственном и региональном уровнях, распространять информацию о культурном и духовном наследии Украины не только украинской, а и иностранными языками, сделать информацию доступной и насыщенной для иностранных туристов. Популяризовать паломнические маршруты, учитывая конфессиональные особенности и внедряя инновационные программы по содействию паломничеству на государственном уровне.

Ключевые слова: религиозный туризм, паломничество, святини, религиозные объекты, конфессиональные особенности.

Panchenko Svitlana, Ph.D. in Cultural studies, associate professor of the Art-management and event technologies chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Development of religious tourism and the promotion of pilgrimage in Ukraine (on the example of Christian routes)

The purpose of the article is to consider religious tourism on the example of Christian routes, with an emphasis on the importance of developing this sphere and the need to develop new routes, taking into account religious peculiarities. **The methodology** consists of applying cultural, phenomenological and religious studies methods. Thanks to these methods, it becomes more accessible and understandable to study this important issue for the cultivation of social and the elevation of the spirituality of the Ukrainian people. **The scientific novelty** consists in an extended study of the issue of religious tourism and pilgrimage from the point of view of introducing innovations in this sphere, taking into account religious peculiarities. **Conclusion.** For successful development of religious tourism in Ukraine, it is necessary to popularize spiritual wealth at the state and regional levels, disseminate information about the cultural and spiritual heritage of Ukraine not only in Ukraine but also in foreign languages, to make information accessible and rich for foreign tourists. To promote pilgrimage routes, taking into account religious peculiarities and introducing innovative programs to promote pilgrimage at the state level.

Key words: religious tourism, pilgrimage, shrines, religious objects, confessional peculiarities.

Актуальність теми дослідження. В Україну можна привабити сотні тисяч релігійних туристів і паломників щороку, зважаючи на кількість значущих релігійних об'єктів, сакральних і святих місць, культових пам'яток, їхню історичну важливість у масштабах Європи, а також зважаючи на принагідні історичні об'єкти (як-от фортеці, палаци, архітектурні комплекси, пантеони тощо). Ці дані можна підтвердити подібними явищами в інших країнах Європи, відомих історико-релігійною складовою (Італія, Рим, Греція).

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченням соціальних аспектів туристичної діяльності, осмислення її ціннісного значення висвітлені в працях сучасних філософів, науковців, мислителів, істориків: В.Пазенка, М.Поповича, А.Єрмоленка, В.Ляха, Я.Любивога, С.Горського, В.Малахова, В.Табачковського, М.Кисельова, В.Федорченка, С.Соляник, О.Кручека, І.Зоріна, В.Квартальнова, М.Цюрупи, О. Любовець. Фахівці, в дослідженнях яких аналізуються конфесійні вияви паломництва, а також розглядається релігійний туризм як феномен: П. Яроцький, Є. Бойцова, В. Генкевич, В. Григор'янц, С. Житеньов, І. Хроненко, М. Кирюшко, В. Лебедєв, В. Пашенко, О. Турій, М. Якубович, М. Альфакі, А. Атік, Г. Грабар, В. Жолдоков, С. Копилов, Н. Крюкова, Е. Слободенюк, С. Соляник, В. Фуркало, С. Панченко.

Мета роботи - розглянути релігійний туризм на прикладі християнських маршрутів, з акцентуванням на важливості розвитку цього напрямку і необхідності розробки нових маршрутів із урахуванням конфесійних особливостей, а також підняття цього виду туризму на високий культурний рівень із залученням державних і іноземних інвестицій.

Виклад основного матеріалу. В Україні розташована унікальна кількість православних, греко-католицьких, римо-католицьких святинь та сакральних місць. Ось тільки кілька прикладів: в Україні діють 3 лаври — найбільше в одній країні (в Греції та РФ — по 2): Києво-Печерська, Почаївська, Святогірська. Найпопулярнішою святиною світового рівня для християн-паломників є Свята Земля (Ізраїль). Тут паломники відвідують Віфлеєм (храм Різдва Христового), Назарет (Базиліка Благовіщення, Грот Діви - місце Благовіщення), Єрусалим (Ворота Ірода, Левові Ворота, Золоті Ворота, Сіон-Ахі Ворота, церква Святої Анни, церква Плачу Господнього, Гефсиманія - Оливковий Сад, церква Бичування, церква Гробу Господнього) та інші місця.

Місцями масового паломництва православних є:

- свята гора Афон (Греція);
- храм святого Лазаря з його гробницею і мощами (Кіпр);
- монастир Сопочани із діючою церквою Святої Трійці та фресками XIII ст. (Сербія);
- церква Святої Софії, собор О. Невського і церква Святого Пантелеймона (Болгарія);
- Сіонський собор, храм Метехі, Монастир Святого Давида (Тбілісі), храм Светіцховелі та монастир Гелаті (Мцхета) у Грузії;
- Києво-Печерська лавра (м. Київ, Україна);
- Почаївська Лавра (м. Почаїв, Україна);
- Святогірська Лавра (м. Святогірськ, Донецька область).

На території України сотні святинь регіонального і світового значення, серед яких чудотворні ікони, будівлі, святі джерела, печерні скити (напр. Звіринецькі печери (давній Звіринецький скит), засновані ще задовго до скиту Антонія Печерського), нетлінні мощі.

Місцями масового паломництва православних в Україні є: Софійський Собор (м. Київ), Михайлівський Золотоверхий собор (м. Київ), Віденський монастир (м. Київ), Андріївська церква (м. Київ), Видубицький монастир (м. Київ), Преображенський Мгарський чоловічий монастир (Полтавська область), Вознесенський Собор (м. Київ, Флорівський Монастир), Церква Святої Катерини (м. Чернігів), Успенський Собор (м. Чернігів, Єлецький Успенський Монастир), Миколаївський Собор

(м. Ніжин, Чернігівська область), Троїцький Собор (Чернігівська область, Прилуцький Район, Густиня, Троїцький Монастир), Кирилівська Церква (м. Київ), Спасо-Преображенський Собор та Миколаївська Церква-Дзвіниця (м. Прилуки, Чернігівська область).

Проща для православних – це традиція, певний культ, який за внутрішнім бажанням може бути здійсненим кожною людиною. Паломництво сприяє підтримці релігійного почуття у віруючих, спрямованості їх думок до Бога завдяки духовному спілкуванню в місцях здійснення прощі. Православна церква позитивно ставилась і виступала організатором паломництва ще з часів Київської Русі, про це свідчать такі друковані джерела як: праця «Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников» (1871р.), довідник «Русский паломник. Святые места, чтимые православным русским народом» (1886р.), збірка «Земная жизнь Пресвятой Богородицы» (1898р.), путівник «Паломник Киевский» (1845р.). Хотілося б звернути увагу на ставлення прочан до київських святинь, зокрема в книзі «Богородиця» (1909р.) описуються ці почуття: «Благоговійний прочанин...ніколи не забуде тих почуттів, котрі хвилюють душу, коли він у натовпі прочан підходить після літургії до опущеної з іконостасу та покладеної на аналої ікони» [4]. Прочани з відкритою душею, сповнені вірою звертались до чудотворної ікони Успіння Богородиці (основна святиня Києво-Печерської Лаври), яка вважалася заступницею християн, про це свідчать літописні джерела 1871 року (зокрема путівник по Києву). У путівнику описуються поклоніння паломників до ікони, масових звернень прочан до святині у кризових ситуаціях: напад «галів» у 1812 році, епідемії 1831 р., 1847р., 1866 р. [1, 42].

Православне паломництво, незважаючи на значні утиски соціалістичного періоду збереглося саме завдяки подорожі до Святої Землі (сучасний Ізраїль, Єрусалим), а також прагненням віруючих доторкнутися до вітчизняних святинь, серед яких основними об'єктами є Києво-Печерська Лавра (1051 р.), Софія Київська (1037 р.), Почаївська Лавра (1240 р.), Свято-Успенська Святогірська лавра (1526 р.). Як описується в 32-му слові Патерика: «И нісмы николи же обходилъ святыхъ мысть, ни Іерусалима видѣхъ, ни Синайскыя горы, да быхъ что приложилъ къ повѣсти, яко же обычай имуть хытрословесныи симъ краситисе. Мнѣ же да не буди похвалитиса, но токмо о святѣмъ семъ монастыри Печерскомъ и в немъ бывшихъ святыхъ черноризецъ, и тѣхъ житіемъ и чудесы, ихъ же поминаю радуясь, желаю бо и азъ грѣшныхъ святыхъ тѣхъ отецъ молитвы» [2, 156]. Автор розповідає про духовний центр прочан – Єрусалим і про паломництво із Русі до Єрусалиму, проте головна ідея полягає в пропагуванні руських святинь, зокрема Печерського монастиря, а в ньому Успенської церкви. Завдяки своїм пам'яткам культури зароджується релігійний туризм і Київ стає центром паломництва.

Основні пам'ятки і споруди Києво-Печерської Лаври, які викликають інтерес паломників: Велика Лаврська дзвіниця, Свято-Успенський собор, Велика Лаврська дзвіниця, Троїцька Надбрамна церква, Монастирські печери, Успенський собор, Трапезна церква Св. Антонія і Феодосія. Антонія цілком певно можна вважати одним із перших православних паломників, оскільки саме він за волею Божою залишив свою домівку і прийшов на Землю Руську закладати церкву: «...І тієї ночі, як молився він, явився йому Господь, кажучи: «Отримав ти Благодать переді Мною». Антоній же мовить: «Господи, коли отримав Благодать перед Тобою то [нехай] буде по всій землі роса, а на місці, яке велиш освятити, хай буде сухо». Назавтра знайшли сухим місце, де тепер церква стоїть, а по всій землі роса...» [2, 158].

Із стін Печерського монастиря вийшла ціла плеяда високоосвічених церковних ієрархів. Але найбільше ця чернеча обитель прославилася талантами рядових постриженців-монахів, людей виключного обдаровання і таланту, які стояли у витоків вітчизняної культури. Це були церковні письменники Никон Великий, Нестор Літописець, Полікарп, Симон, живописці Аліпій і Григорій, лікарі Даміан і Агапіт. З кінця XVI ст. Печерський монастир як захисник православної віри, відіграв надзвичайно важливу роль в боротьбі проти насильно насадженої Річчю Посполитою католицької та уніатської віри. Зберігши в умовах жорсткого зовнішнього тиску свою духовну місію, Печерський монастир став на чолі культурно-національного пробудження в епоху українського Відродження XVIII ст. Один лише перелік імен видатних діячів національної культури, науки, мистецтва, які жили й творили в Печерському монастирі в цей час, займе багато місця.

Найбільшою святинею для прочан був Успенський собор Печерського монастиря, який (собор) з середини XIV ст. практично став усипальницею княжих та інших вельможних родів, церковних ієрархів, оголошених святими [3, 40]. Печерський монастир постійно притягував до своїх святинь безкінечні потоки паломників не тільки з України, а й з Литви, Московщини, Молдови, Болгарії, Сербії та інших православних країн. У Печерському монастирі побував російський поет О.С. Пушкін. Увагу поета привернув надгробок Іскри і Кочубея біля Трапезної церкви, про що він згадує в поемі «Полтава». Незабутні юнацькі враження від відвідання Печерського монастиря описані М.С. Леско-

вим у його «Печерських антиках». З ганку типографського корпусу Лаври милувався задніпровською далечиною Т.Г. Шевченко. Саме тут наш Великий Кобзар створив відомий малюнок «Всехсвятська церква» (1846 р.). 14-16 червня 1879 р. Печерський монастир відвідав Л.М. Толстой, після чого у щоденнику письменника з'явився запис: «Київ надзвичайно притягує мене».

В Україні здавна шанували Діву Марію як Богоматір і Покрову (покровительку, заступницю, утішительку). Культ Богоматері, Покрови йшов від козацьких часів, оскільки в Запорізькій Січі всі церкви носили її ім'я, а запорожці вважали її своєю покровителькою. Звідси особлива увага паломників була звернена до образу Успіння Божої Матері в головному соборі Печерського монастиря. На Різдво Пресвятої Богородиці, Введення в храм Пресвятої Богородиці, Благовіщення і Успіння Божої Матері – в ці чотири свята, присвячені матері Ісуса Христа, тисячі паломників, особливо жінок і незаміжніх дівчат, тягнулися до її образу, сподіваючись отримати її благословення для здійснення своїх дівочих мрій, покращення своєї жіночої долі, зміцнення сімейних стосунків, отримання Божої благодаті для дітей і внуків.

Образ Успіння Божої матері паломники вважали особливо чудотворним, оскільки він з'явився в Києві ще в XI ст. і вважався найдавнішим і найкоштовнішим. Лавра випускала малюнки цього образу, поширювали їх по всій Україні і за її межами, і вони були своєрідною «рекламою» і «візиткою» Києво-Печерської Лаври.

Мощі були і залишаються головною святинею Лаври. Лаврські мощі правили за зразки для утворення і визнання мощей в усіх інших монастирях. Цікаво, що навіть в смутні часи розгулу антирелігійної пропаганди в 30-ті роки минулого століття радянські господарі Всеукраїнського музейного городка, в який була перетворена Києво-Печерська Лавра, дослідження Дальніх і Ближніх печер вважали «невідкладною і важливою науковою справою» [3, 272], оскільки печерські ніші, церкви, арксолюї сприяли релігійному використанню печер, їх широкій популяризації, притягували до них навіть у ті часи тисячі паломників і звичайних радянських туристів.

Найвизначнішими і найбільш відомими місцями паломництва українських католиків є «Марійський духовний центр» – одна з головних святинь греко-католиків усього світу, що здавна прославилася чудотворною іконою Божої Матері. Щоб поклонитися їй, сюди століттями приходили і продовжують ходити тисячі прочан (Зарваницька Божа Матір, с. Зарваниця); костел Святої Трійці (с. Микулинці); костел Святої Варвари (Бердичівська Божа Матір, м. Бердичів); костел Успіння Богородиці з Мадонною Рафаеля (с. Бучач); костел Святого Станіслава (м. Чортків), Петропавлівський кафедральний костел (м. Кам'янець-Подільський); Летичівський монастир (ікона Летичівської Божої Матері, м. Летичів); Марійський санктуарій (м. Більшівці); Церква Пресвятої Богородиці (Галицька чудотворна ікона Богородиці, с. Кринос), Костел Ельжбети. Церква Ольги та Єлизавети (м. Львів), Костел Святого Юра (м. Львів), Воскресенський собор (м. Івано-Франківськ).

Для католиків найбільшими сакральними реліквіями є: Істинний Хрест (м. Рим), Свята Кров (м. Брюгге, Бельгія), Терновий Вінець, Собор Паризької Богоматері (м. Париж, Франція), Лурд (Франція), Туринська плащаниця (м. Турин, Італія), Святі Цвяхи (Ітонський коледж, Велика Британія), Ченстохово (Польща) тощо.

Відомі центри релігійного туризму та паломництва католиків:

- Рим з Ватиканом – резиденція Папи Римського, які відвідують щорічно близько 8 млн. паломників;
- Ассізі (Італія), пов'язаний із пам'яттю святого Франциска Ассизького;
- Сантьяго-де-Компостела (Іспанія), де спочивають мощі апостола Якова;
- Уолсінгем (Англія), відновлений дім, в якому жив маленький Ісус;
- Ла Салет (Франція) – місце Об'явлення Богородиці;
- Кальварія Зебжидовська – «польський Єрусалим» (Польща);
- Санктуарій пратулинських мучеників у Польщі;
- Нарбонн – перлина християнської Франції;
- Паломницький Мілан (Італія);
- Християнські скарби Падуї (Італія);
- Меджугор'є – місце об'явлення Пресвятої Богородиці (Боснія);
- Марія Повч – один із найвідоміших паломницьких центрів Західної Європи (Угорщина).

[<http://pilgrimage.in.ua/category/svitovi-palomnytski-mistsya>].

Ікона Гошівської Богоматері від 1737 р. зберігається в греко-католицькому монастирі о. Василян на Ясній горі в Гошеві на Прикарпатті. Ікона Жировицької Богоматері (1470, с. Жирова, Білорусь) зберігається при Патріяршому Дворі в Римі і служить метою паломництва українців-католиків. У Відні існує українська католицька церква св. Варвари, споруджена в XVII ст., перебудована

вана відповідно східному обрядові у 1775 р., після чого незабаром вона стала парохіальною церквою українців-католиків столиці Австрії.

Римо-католики мають свої святі місця в Україні. Масово проходить храмове свято у костелі Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії (монастирський комплекс Кармелітів Босих у м. Бердичів). Кожного року на це свято прибуває 5-6 тис. віруючих. Постійними учасниками урочистостей є представники дипломатичного корпусу Ватикану, Польщі, Австрії, Хорватії, Литви, польського духовенства. У смт. Летичеві Хмельницької обл. розташований санктuario Матері Божої. У головному вівтарі храму зберігається копія чудотворної ікони Матері Божої. Щорічно 6 липня сюди приходять тисячі паломників з Хмельницької, Вінницької та інших областей України. Інколи прибувають паломники з Польщі. Об'єктом регіонального паломництва католиків Житомирщини та прилеглих районів Хмельниччини є костел Св. Фатими в смт. Довбиш Баранівського району.

Разом із тим варто зазначити, що тисячі українських греко-католиків і римо-католиків щорічно здійснюють паломництво до святих місць за межами України – у Рим (Ватикан), до Лурду, Фатими, як і, зрештою, православні вірні – до Святої Землі (Єрусалим).

Л. Пиріг описує історію ікон, які є культовими для греко-католиків і римо-католиків. Цікавим є образ «Чорної Божої Матері», 988 р. її привезли до Києва, де вона вважалась зразком іконопису для перших давньоруських іконописців. Згодом ікону перевезли до Белза. Приблизно 1382 р. польський князь Владислав перевозить «Матір Божу Белзьку» до Ченстохови, де вона стає «Ченстоховською» і куди щорічно на Ясну Гору, щоб помолитись, стікаються тисячі прочан – римо-католиків [5, 167–173]. Летичівський костюл став відомим і цікавим для палігримів завдяки чудотворній іконі Летичівської Божої Матері, святий лик якої був написаний на початку XVII ст. у Римі та привезений у Летичів отцями-домініканцями. Ікона зазнала багато випробувань під час татарської навали, чудом вдалося врятувати ікону 1920 р. від безбожних більшовицьких атеїстичних погромів. Нині ікона Матері Божої знаходиться у Любліні, й подолани мріють про повернення святині у відроджений Летичівський монастир. Щороку тисячі прочан з України та Польщі вирушають на Поділля, аби вшанувати цей чудотворний образ [5, 167–173].

Більшість святинь, сакральних місць, а особливо архітектурних пам'яток, знищені, занедбані або у вкрай поганому стані. Особливо у жалюгідному стані перебувають дерев'яні церкви — унікальне явище в будівництві; залишки давніх церков, монастирів, могил визначних діячів різних конфесій; стародруків, релігійних предметів (чимало з них перебувають у сховищах і недоступні до огляду).

Майже повністю відсутня популяризація духовного надбання не тільки на державному, а й регіональному рівнях. Інформація про культурні надбання України дуже скупа й спорадична, а іноземними мовами така практично відсутня. Історія визначних храмів різних конфесій, унікальних архітектурних пам'яток, значення потужних релігійних осередків та їх діячів у житті не тільки України, а й Європи фактично недоступна для іноземного читача.

Релігійні об'єкти в системі туризму перебувають на правах факультативних (як доповнення до розважального туризму), повністю відсутні спеціалізовані маршрути для релігійних туристів. Не розроблено жодної оптимальної логістичної схеми для потенційних релігійних туристів, не створено відповідної інфраструктури обслуговування цього сектору туризму (інформаційне забезпечення, транспорт, готелі, заклади харчування тощо).

Наукова новизна полягає в розширеному вивченні питання релігійного туризму і паломництва з точки зору впровадження інновацій у цю сферу із урахуванням конфесійних особливостей.

Висновки. Для успішного розвитку релігійного туризму в Україні необхідно провести повномасштабну реставрацію давніх релігійних архітектурних об'єктів; відновити дерев'яну релігійну архітектуру; реставрувати і відновити давні живописні, писемні і скульптурні культові об'єкти. Необхідно реставрувати палацові комплекси та облаштувати їхні території; потрібне видання популярної літератури іноземними мовами, в яких у доступній і захопливій формі системно інформувати про релігійну історію України, розвиток окремих релігійних і духовних центрів, про її видатних діячів, чимало з яких проживали і на території Західної Європи, про існування в країні сакральних і святих місць. Сформувати систему пільг тим туристичним організаціям, які активно просувають у своєму пакеті послуг релігійний туризм; сформувати системи пільг для інвесторів із метою залучення інвестицій у відновлення історичних пам'яток України; розробити оптимальні маршрути для релігійних туристів, при цьому із залученням до маршруту принагідних інших історичних місць України.

У результаті дослідження встановлено, що для успішного розвитку релігійного туризму в Україні необхідно популяризувати духовні надбання на державному і регіональному рівнях, поширювати інформацію про культурну та духовну спадщину України не лише українською, а й інозем-

ними мовами, зробити інформацію доступною і насиченою для іноземних туристів. Популяризувати паломницькі маршрути, враховуючи конфесійні особливості і впроваджуючи інноваційні програми зі сприяння паломництву на державному рівні.

Література

1. Берлинский М. Краткое описание Киева, содержащее историческую перечень сего города, так же показание достопамятностей оного / М. Берлинский. Санкт-Петербург., 1820. С.42.
2. Києво-Печерський патерик. Репр. вид. Київ: Час, 1991. С. 156.
3. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. Киев: Радянська Україна, 1992. 288 с.
4. Поселянин Е. Богоматерь: Репр. изд. 1909 г. Киев: Феникс, 1998. 807с.
5. Пиріг Л. Український іконопис у дзеркалі філателії. Художня культура. Актуальні проблеми. 2009. Вип. 6. С. 167–173.
6. Яроцький П. Л. Релігієзнавство: навч. посіб. Київ: Кондор, 2004. 308 с.
7. Панченко С. А. Релігійний туризм в Україні: стан, потенціал, перспективи. Монографія. Київ: Автограф, 2019. 163 с.
8. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005. 288 p.
9. Пазенок В.С. Теоретический образ туризма. К.: Альтерпрес, 2012.

References

1. Berlinskiy M. (1820). Kratkoye opisaniye Kiyeva, soderzhashcheye istoricheskuyu perechen' sего goroda, tak zhe pokazaniye dostopamyatnostey onago / M. Berlinskiy. – Sankt-Peterburg [in Russian].
2. Kyiv-Pechersk paterik (1991). Repr view. Kiev. P. 156. [in Ukrainian].
3. Essays on the history of the Kyiv-Pechersk Lavra and the reserve (1992). Kyiv: Radyanska Ukraine [in Russian].
4. Poselyanin Y. Bogomater' (1998): Repr. izd. 1909 g. Kiev: Feniks. 807 s. [in Russian].
5. Pyrig L. (2009). Ukrainian icon painting in the mirror of philately. Artistic culture. Actual problems [in Ukrainian].
6. Yarotsky P. (2004). Religious Studies: Teach. manual Kyiv: Condor. 308 p. [in Ukrainian].
7. Panchenko S. (2019). Religious tourism in Ukraine: state, potential, perspectives. Monograph. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
8. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005.288 p.
9. Pazenok V. (2012). Theoretical image of tourism. K.: Al'terpres [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.12.2018 р.

УДК165.9:130.2

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

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи полягає в дослідженні соціокультурних умов, характеру, шляхів, методів і напряму формування правової культури, культурних норм і цінностей як соціокультурних механізмів формування правової культури. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу культурологічного аналізу, комплексного та системного підходів, що дозволило окреслити соціально-культурну проблематику правової культури в соціокультурному просторі, виокремити у ній сутнісні виміри та аспекти. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні культурних норм і цінностей як соціокультурних механізмів формування правової культури. **Висновки.** Правова культура є багатозначною характеристикою однієї з найважливіших сторін життя суспільства, яка містить в собі як устояні цінності, зокрема в галузі права, так і різні правові інститути та поведінкові взаємовідносини в галузі державно-правових питань. Оскільки культура проявляється насамперед у діяльності людей в різноманітних сферах суспільства, саме вона несе в собі можливість позитивних змін та ціннісних трансформацій. Отже, без впровадження домінуючих загальнолюдських культурних цінностей, цінностей самовираження жодне суспільство не має перспективи стати суспільством розвиненої правової культури. Формування образу культурної людини, яка знає свої права та здатна їх використовувати та відстоювати власні інтереси, бути почутим в суспільстві та приймати активну участь в його соціокультурному житті є першочерговим завданням, вирішення якого змінить життя наступних поколінь на краще.

ними мовами, зробити інформацію доступною і насиченою для іноземних туристів. Популяризувати паломницькі маршрути, враховуючи конфесійні особливості і впроваджуючи інноваційні програми зі сприяння паломництву на державному рівні.

Література

1. Берлинский М. Краткое описание Киева, содержащее историческую перечень сего города, так же показание достопамятностей онаго / М. Берлинский. Санкт-Петербург., 1820. С.42.
2. Києво-Печерський патерик. Репр. вид. Київ: Час, 1991. С. 156.
3. Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. Киев: Радянська Україна, 1992. 288 с.
4. Поселянин Е. Богоматерь: Репр. изд. 1909 г. Киев: Феникс, 1998. 807с.
5. Пиріг Л. Український іконопис у дзеркалі філателії. Художня культура. Актуальні проблеми. 2009. Вип. 6. С. 167–173.
6. Яроцький П. Л. Релігієзнавство: навч. посіб. Київ: Кондор, 2004. 308 с.
7. Панченко С. А. Релігійний туризм в Україні: стан, потенціал, перспективи. Монографія. Київ: Автограф, 2019. 163 с.
8. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005. 288 p.
9. Пазенок В.С. Теоретический образ туризма. К.: Альтерпрес, 2012.

References

1. Berlinskiy M. (1820). Kratkoye opisaniye Kiyeva, soderzhayshcheye istoricheskuyu perechen' sего goroda, tak zhe pokazaniye dostopamyatnostey onago / M. Berlinskiy. – Sankt-Peterburg [in Russian].
2. Kyiv-Pechersk paterik (1991). Repr view. Kiev. P. 156. [in Ukrainian].
3. Essays on the history of the Kyiv-Pechersk Lavra and the reserve (1992). Kyiv: Radyanska Ukraine [in Russian].
4. Poselyanin Y. Bogomater' (1998): Repr. izd. 1909 g. Kiev: Feniks. 807 s. [in Russian].
5. Pyrig L. (2009). Ukrainian icon painting in the mirror of philately. Artistic culture. Actual problems [in Ukrainian].
6. Yarotsky P. (2004). Religious Studies: Teach. manual Kyiv: Condor. 308 p. [in Ukrainian].
7. Panchenko S. (2019). Religious tourism in Ukraine: state, potential, perspectives. Monograph. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
8. Khristov T. T. Religious tourism. Moscow: Academia, 2005.288 p.
9. Pazenok V. (2012). Theoretical image of tourism. K.: Al'terpres [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.12.2018 р.

УДК165.9:130.2

Савченко Анжеліка Анатоліївна

кандидат культурології,

суддя господарського суду Харківської області

ORCID 0000-0002-4875-7884

angelikasavch@gmail.com

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи полягає в дослідженні соціокультурних умов, характеру, шляхів, методів і напряду формування правової культури, культурних норм і цінностей як соціокультурних механізмів формування правової культури. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу культурологічного аналізу, комплексного та системного підходів, що дозволило окреслити соціально-культурну проблематику правової культури в соціокультурному просторі, виокремити у ній сутнісні виміри та аспекти. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні культурних норм і цінностей як соціокультурних механізмів формування правової культури. **Висновки.** Правова культура є багатозначною характеристикою однієї з найважливіших сторін життя суспільства, яка містить в собі як устояні цінності, зокрема в галузі права, так і різні правові інститути та поведінкові взаємовідносини в галузі державно-правових питань. Оскільки культура проявляється насамперед у діяльності людей в різноманітних сферах суспільства, саме вона несе в собі можливість позитивних змін та ціннісних трансформацій. Отже, без впровадження домінуючих загальнолюдських культурних цінностей, цінностей самовираження жодне суспільство не має перспективи стати суспільством розвиненої правової культури. Формування образу культурної людини, яка знає свої права та здатна їх використовувати та відстоювати власні інтереси, бути почутим в суспільстві та приймати активну участь в його соціокультурному житті є першочерговим завданням, вирішення якого змінить життя наступних поколінь на краще.

Ключові слова: правова культура, культура, право, цінності, соціокультурний розвиток суспільства, формування правової культури особистості.

Савченко Анжеліка Анатольевна, кандидат культурології, судья хозяйственного суда Харьковской области

Социокультурные измерения правовой культуры

Цель работы – исследовать социокультурные условия, характер, пути, методы и направления формирования правовой культуры, культурных норм и ценностей как социокультурных механизмов формирования правовой культуры. **Методология** исследования заключается в применении метода культурологического анализа, комплексного и системного подходов, что позволило обозначить социально-культурную проблематику правовой культуры в социокультурном пространстве, выделить в ней существенные измерения и аспекты. **Научная новизна** работы заключается в обосновании культурных норм и ценностей как социокультурных механизмов формирования правовой культуры. **Выводы.** Правовая культура является многозначительной характеристикой одной из важнейших сторон жизни общества, которая содержит в себе как устоявшиеся ценности, в том числе в области права, так и разные правовые институты и поведенческие взаимоотношения в области государственно-правовых вопросов. Поскольку культура прежде всего проявляется в деятельности людей в разнообразных сферах общества, именно она несет в себе возможность позитивных изменений и ценностных трансформаций. Таким образом без внедрения доминирующих общечеловеческих культурных ценностей, ценностей самовыражения ни одно общество не имеет перспективы стать обществом развитой правовой культуры. Формирование образа культурного человека, который знает свои права и способен их использовать и отстаивать собственные интересы, быть услышанным в обществе и принимать активное участие в его социокультурной жизни является первоочередным заданием, решение которого изменит жизнь следующих поколений к лучшему.

Ключевые слова: правовая культура, культура, право, ценности, социокультурное развитие общества, формирование правовой культуры личности.

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

Socio-cultural measures of legal culture

Purpose of the article is to study the socio-cultural conditions, character, ways, methods, and direction of the formation of legal culture, cultural norms and values as socio-cultural mechanisms for the formation of legal culture. **The methodology** of the research lies in using the method of culturological analysis, complex and holistic approaches, that allows outlining the socio-cultural problematics of legal culture in the socio-cultural environment, to highlight its essential measurements and aspects. **The scientific novelty** of the paper lies in reasoning the cultural norms and values as socio-cultural mechanisms for the formation of legal culture. **Conclusions.** The article studies socio-cultural conditions, character, ways, methods, and directions of the formation of legal culture, cultural norms and values as socio-cultural mechanisms for the formation of legal culture. It is outlined that legal culture is a multi-valued characteristic of one of the most important aspects of the life of society, which includes both the settled values, including the ones in the field of law, and various legal institutions and behavioral relations in the field of state and legal issues. The author attempts to ground the cultural norms and values as socio-cultural mechanisms for the formation of legal culture.

Key words: legal culture, culture, law, values, socio-cultural development of society, the formation of the legal culture of the individual.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що культура є якісною характеристикою людини й суспільства. Новий етап розвитку соціуму пов'язаний з формуванням і функціонуванням сучасної культури суспільства, що діалектично поєднує в собі нові та традиційні цінності. Цей процес веде до кардинальної зміни соціального, культурного, політичного, правового життя суспільства, становлення нових і трансформації старих культурно-правових інститутів. Посідаючи особливе місце в соціокультурному просторі, правова культура як складова частина людської культури відображає рівень розвитку в суспільстві культури і права загалом і безпосередньо впливає на формування суспільної свідомості та життєдіяльність людей в різних сферах. Правова культура є немислимою поза суспільством, яке формує ціннісні орієнтації, культурні та правові норми на тому або іншому етапі його розвитку, що знаходить своє відображення у рівні правової культури, що є вкрай актуальним питанням та потребує осмислення.

Багатозначність підходів до визначення поняття правової культури, її суті і специфічних характеристик, недостатність розгляду як об'єкта культурологічних досліджень викликає необхідність усебічного дослідження соціокультурних механізмів її формування, місця та ролі в соціокультурному просторі сучасності та житті людини.

Аналіз досліджень і публікацій. Правова культура та її проблеми досліджувалися відомими науковцями, зокрема, С. Алексєєвим, В. Бачиніним, А. Венгерівим, П. Гуревичем, І. Голосніченко, М. Каганом, А. Козловським, В. Копейчиковим, М. Костицьким, Д. Керімовим, В. Лемак,

В. Нерсисянц, В. Сальниковим, Е. Соколовим, Т. Синюковою, О. Скакун, А. Флієром І. Яков'юк й ін. У працях науковців поняття правової культури переосмислюється, подається його нова сутність. Зокрема, В. Копейчиков вважає, що правова культура є системою правових цінностей, які відповідають рівню досягнутого суспільством правового прогресу і відображують стан свободи особи та інші найважливіші соціальні цінності [3, 140]. У межах культурологічного підходу поняття правової культури фахівцями трактується з точки зору культури – як явище, притаманне не тільки правовій сфері, а таке, що пронизує всю систему суспільних відносин, тобто культура, в даному випадку постає головним суб'єктом цього явища, а право – предикатом [4]. Таким чином виникає необхідність всебічно досліджувати соціокультурні умови, характер, шляхи, механізми, методи і напрямки формування правової свідомості та правової культури України в ході становлення нової державності.

Мета дослідження. Дослідити соціокультурні умови, характер, шляхи, методи і напрями формування правової культури, культурних норм і цінностей як соціокультурних механізмів формування правової культури.

Виклад основного матеріалу. У суспільстві головну роль відіграють закони, цінності, ідеали, ідеологічні домінанти. Особливості сьогодення свідчать про те, що право постає певним регулятором соціальних взаємовідносин. Оскільки саме людина є єдиним діючим суб'єктом права, вона у процесі життєдіяльності несе в собі певні особистісні, соціальні та культурні характеристики, які у свою чергу безпосередньо впливають на формування взаємовідносин у суспільстві й відповідно визначають рівень в ньому правової культури та її соціальну необхідність. Відповідно до цього правова культура формується на основі правових наук, культурології та соціології. Але в центрі правової культури завжди перебувають особистість, її права, інтереси, свободи і, звичайно, її обов'язки, дотримання яких є обов'язковим для всіх членів суспільства. Говорячи про правову культуру, ми маємо на увазі передусім права людини, суспільства і держави.

Питання правової культури постають найбільш актуальними у період кардинальних зрушень і суспільних трансформацій, які несуть в собі зміну пріоритетів, цінностей, нормативних установок, соціальних, політичних і правових інститутів. У суспільстві встановлюються нові правила взаємодії, змінюються способи і засоби реалізації соціальних потреб, що викликає необхідність правового регулювання цілого спектру суспільних відносин.

Наше суспільство якраз проходить подібний період. Корінні соціальні і політичні перетворення, кризи і трансформації усіх сфер життя, розшарування суспільства за матеріальною ознакою призвели до прояву в суспільстві негативних тенденцій, пов'язаних з криміналізацією багатьох явищ громадського життя сучасного суспільства. Ці тенденції визначаються як загальнокультурними, так і культурно-правовими чинниками, тому їх подолання неможливе без переорієнтації, переосмислення напрямів соціокультурного розвитку суспільства, шляхів і механізмів формування правової свідомості і правової культури, пошуку способів і методів, здатних здолати моральний і політичний нігілізм громадян, підвищити культуру особистості, рівень правосвідомості, зміцнити культурно-цивілізаційні і правові основи державності, що вимагає відповідної правової культури кожного члену суспільства.

На думку О. Ф. Скакун, правова культура є тісно пов'язаною з загальною культурою народу, ґрунтується на її засадах, відображує рівень її розвитку. Формування правової культури не є відокремленим процесом від розвитку інших видів культури – політичної, моральної, естетичної, а є комплексним процесом, який поєднує спільність завдання, яке полягає в створенні морально-правового клімату в суспільстві, що гарантував би кожній людині реальну свободу поведінки у поєднанні з відповідальністю перед суспільством, забезпечував її права, соціальну захищеність, повагу гідності, тобто поставив би людину в центр економічних, соціальних, політичних та культурних процесів [5]. При цьому важливо, щоб суспільство будувалося на принципах рівності прав кожного і гарантувало відповідний правовий захист в разі порушення будь-яких прав, наданих кожному члену суспільства незалежно від його статусу.

Зауважимо, що правова культура будується на ставленні людини і суспільства до права, уявлення про яке передається з покоління в покоління у процесі навчання, виховання, розвитку культури спілкування. Основою цих взаємовідносин є цінності, ідеали, переконання, які формуються в процесі життєдіяльності в певному культурному середовищі. Право несе в собі увесь набір людських цінностей і культурних норм, які є значимими для всіх членів суспільства, відображує увесь накопичений досвід на тому чи іншому етапі розвитку суспільства та визначає основні лінії його розвитку, створюючи захисні механізми культури. Отже, як наслідок сформовані у відповідному суспільстві правові та соціальні нормативні настанови відображають культуру суспільства в цілому і виробляють захисні механізми культури, визначаючи напрями соціокультурного розвитку суспільства. Зрештою

“Кожна правова система... є “унікальним продуктом” цілого комплексу особливих і не в останню чергу культурних чинників”[7, 41], в “кожній культурі є своє особливе правове життя, а в кожному правовому житті є своя особлива культура”[9, 5].

Отже, правова культура як результат спільної творчої діяльності багатьох поколінь людей відображає накопичені людською цивілізацією цінності на певному етапі її розвитку, що сприяє культурному розвитку суспільства, держави, цивілізації, соціальному прогресу і вдосконаленню людини. Вона завжди існує в реальності, є динамічною, тому, залежна від стану культури суспільства, сама значно впливає на існуючу дійсність. При цьому саме культура є потужним регулятором усіх соціальних змін у суспільстві, його ціннісних орієнтацій, оскільки продукує в соціокультурний простір певну систему цінностей, формуючи моральні основи суспільства, його пріоритети і зрештою правову культуру. У центрі культури завжди перебуває людина – активна і творча особистість, що взаємодіє з соціумом і навколишнім середовищем на всіх рівнях її буття. Культура не може існувати поза людиною, так само, як і людина не може існувати поза культурою – культурою певного соціуму. На думку А. А. Жигуліна культурна норма завжди є соціальною, оскільки соціальною є людська діяльність, яка нею унормована. Нормативність культури забезпечує координацію і організацію дій індивідів, які входять в єдине соціальне ціле[2].

Людина з народження перебуває в певному соціокультурному просторі. У цьому просторі сформовані устояні вірування, ідеї, правила поведінки, пріоритети, на підставі яких людина формує свій світогляд, своє життя, мислення, поведінку й культуру. Саме переконання, загальні припущення і зовнішні мотивуючі фактори відіграють визначну роль у створенні загального рівня правової культури. Відомий антрополог і соціолог з Нідерландів Гірт Хофштеде (Geert Hofstede), використовуючи аналогію з програмним забезпеченням комп'ютера, називає культуру “програмним забезпеченням розуму”, наголошуючи, що моделі або ментальні програми, за якими людина думає, відчуває і поводить, повністю або частково прищеплюються цілій групі людей, які живуть у певному соціальному середовищі. Це колективне програмування відрізняє сформовані групи людей одна від одної, тому ключовим чинником прискорення або пригнічення прогресивних змін є саме колективний досвід та культурні вірування[8]. Отже, сформовані у відповідному суспільстві культурні традиції, правила поведінки, цінності та переконання є головними для формування та розвитку правової культури відповідного суспільства.

За культурно-історичною теорією Л. Виготського, яка останнім часом набирає популярності серед науковців, мислення і дії людей є невід’ємним продуктом середовища, в якому вони формувалися одноосібно і професійно. На його думку, саме середовище, колективна поведінка впливає на формування внутрішнього процесу поведінки та є головним джерелом розвитку особистості[1, 197]. Отже, саме навколишнє середовище, цінності, вірування, переконання, які в ньому набувають розвитку, формують правову культуру відповідного соціуму, впливаючи безпосередньо на спосіб життя, поведінку, культуру людини та суспільства.

За даними програми “Всесвітнє вивчення цінностей”, масові цінності, переконання і настанови допомагають формуванню важливих політичних, соціальних, економічних та культурних феноменів [6]. Якщо ми проаналізуємо культурні цінності розвинених держав, то побачимо, що в основі цінностей самовираження, які розвинені у цих державах, завжди домінуючим є акцент на свободі вибору і рівності можливостей, розвитку індивідуальності і праві власного голосу.

Характерною ознакою людини є перетворювальна діяльність, за допомогою якої перетворюються сама людина й суспільство, що являють собою єдине ціле. Цілі та завдання, які людина ставить за мету, простір її можливостей диктує щоденний вибір тих або інших варіантів дій та думок, які формують спосіб життя людини, її мислення, світогляд, правову культуру. При цьому саме активні перетворювальні дії формують соціум, його соціальні, політичні й культурні інститути, цінності, правові та культурні норми.

Таким чином, рівень правової культури людини безпосередньо залежить від рівня її життєвої активності, ціннісних пріоритетів, використання знань, навичок спілкування та їхньої реалізації у життєдіяльності суспільства. На сучасному етапі розвитку суспільства людина, її життя, гідність, права і свободи повинні бути домінуючими соціальними цінностями, а загальнолюдські і національні цінності мають бути покладені в основу прав і свобод людини.

Слід відзначити і моральні цінності людини, які займають у правовій культурі важливе значення, оскільки саме моральність, шанобливе ставлення один до одного, взаєморозуміння і співпраця повинні бути пріоритетом розвитку суспільства розвиненої культури і становлення правової культури зокрема. Отже, головним є те, щоб дотримання тих або інших норм було викликано передусім розумінням і усвідомленням їх необхідності і важливості, а не було тільки результатом примусу і страху.

Правова культура як істинна культура в соціокультурному просторі суспільства повинна втілювати і реалізовувати в собі тільки найкраще – те, що веде шляхом розвитку і вдосконалення, сприяє зміцненню в суспільстві дисципліни, правопорядку і законності, поліпшенню життєдіяльності людей, забезпеченню гарантій захисту прав, свобод й інтересів кожної людини, які охороняє закон.

Доведено, що культурнішим є суспільство, то більш культурною є людина. І навпаки. За допомогою культури людина накопичує й відтворює досвід життєдіяльності, який проявляється в культурологічних вимірах. Взаємодіючи зі світом природи, соціумом людина відчуває на собі його вплив і своєю діяльністю впливає на нього. Отже, культура є своєрідним мостом між природою людини й середовищем її перебування, біологічним й соціальним, природним й набутим в процесі життєдіяльності людини, що веде до її еволюції.

В умовах докорінної соціокультурної трансформації усвідомлення ролі наших вірувань та переконань, як індивідуальних, так і колективних, в формуванні нашого життя, відкриває нам необмежені можливості, веде до позитивних змін. Людина має свободу волі, свободу вибору і тому постає відповідальною за своє життя, власний вибір, свої думки та дії. Отже, від того, як людина сприймає своє життя й навколишній світ, реагує на ті, чи інші обставини, у що вірить та у чому переконана, зрештою, залежить рівень показників її біологічної системи, життєдіяльності, поведінка й культура.

Формуючи переконання, вірування, які будуть домінуючими в людині або суспільстві, ми створюємо ту реальність, яка їх відображає. Від того, яка система цінностей і домінант отримує в суспільстві визнання й розвиток, залежить не тільки сьогодення, але і його майбутнє. Якщо ці домінанти спрямовуватимуться на прогрес, єдність, внутрішній розвиток та цілісність людини, взаємопов'язаність і взаємозалежність, нові покоління матимуть значно більше, ніж нині.

Ключовим фактором, який здатен внести прогресивні зміни в ту чи іншу діяльність у суспільстві є культура та правове виховання. Правове виховання є важливим та ефективним засобом формування правосвідомості людей, який передбачає здійснення за допомогою державних політичних, культурних та правових інститутів низки різноманітних заходів навчального, виховного та інформаційного характеру та вплив за допомогою культури, мистецтва, сфери освіти. Основою його має бути гармонійний розвиток, знання своїх прав і обов'язків та вміння їх відстоювати й дотримуватись, гуманізація всіх сфер життя, формування правової культури особистості тощо. При цьому особливо виділяється такий найважливіший аспект правового виховання, як наочний приклад правової культури самих державних органів і посадових осіб [2].

Отже, правова культура є багатозначною характеристикою однієї з найважливіших сторін життя суспільства, яка містить в собі як устояні цінності, зокрема в галузі права, так і різні правові інститути та поведінкові взаємовідносини в галузі державно-правових питань. Правова культура – це соціокультурний феномен, що втілює в собі здобутки суспільства в галузі культури, захисту прав та свобод людей, формує ціннісно-нормативні уявлення, які відображаються у правосвідомості людей, їхній поведінці, і відіграє в соціокультурному просторі роль нормативного орієнтира, забезпечуючи свідому культурну соціально-правову активність.

Висновок. В Україні з певною правовою незахищеністю, поділом суспільства за матеріальною ознакою, нерівними можливостями, недовірою до влади та її нездатністю повною мірою забезпечити дотримання прав та свобод своїх громадян більшою мірою розвиваються цінності виживання, а не самовираження, що негативно впливає на українське суспільство, його благополуччя, забезпечення належних умов життя кожної людини та гармонічний розвиток. Наслідком цього є правовий нігілізм громадян і відповідний цьому рівень правової культури.

Оскільки культура проявляється насамперед у діяльності людей в різноманітних сферах суспільства, саме вона несе в собі можливість позитивних змін та ціннісних трансформацій. Отже, без впровадження домінуючих загальнолюдських культурних цінностей, цінностей самовираження жодне суспільство не має перспективи стати суспільством розвиненої правової культури, оскільки таке суспільство передбачає рівність можливостей, саморозвиток, доступність, свободу вибору, правову обізнаність і захищеність, уміння й бажання відстоювати свої законні права та інтереси та очікувати зворотного від решти членів суспільства. Формування образу культурної людини, яка знає свої права і здатна їх використовувати та відстоювати власні інтереси, бути почутим в суспільстві і брати активну участь в його соціокультурному житті є першочерговим завданням, вирішення якого змінить життя наступних поколінь на краще. Але це тематика подальших досліджень.

Література

1. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти т. Т.5 Основы дефектологии / Под редакцией Т. А. Власовой. — Москва: Педагогика, 1983. 368 с.

2. Жигулин А. А. Правовая культура личности как форма правосознания / А. А. Жигулин // Территория науки. 2012. № 3. С. 98-106.
3. Загальна теорія держави і права / за ред. акад. АПрН України, докт. юрид. наук, проф. В.В.Копейчикова. К. : Юрінком, 1997. 320 с.
4. Коваленко І. П. Правова соціалізація особистості як процес формування правової культури / І. П. Коваленко// Культура України. Вип. 32, 2011. С.110-117.
5. Скакун О. Ф. Теорія держави і права: підручник / О. Ф. Скакун; пер. з рос. Х.:Консум, 2009. 656 с.
6. Херпфер Христиан О международной научно-исследовательской программе «Всемирное изучение ценностей» и Всемирной ассоциации по изучению ценностей / Христиан Херпфер // Социология : научно-теоретический журнал. Белорусский государственный университет. 2013. № 4. С. 33-41.
7. Grossfeld B. The Strength and Weakness of Comparative Law. Oxford. 1990. P. 41.
8. Hofstede G. Cultures and organizations: Software of the mind. Boston: McGraw-Hill. 2004. P.5.
9. Kohler N. Das Recht als Kulturerscheinung, Wurtzburg. 1885. S. 5.

References

1. 1.Vygotskij L.S., Vlasova T.A. (Red.) (1983). Coll. of works. Fundamentals of defectology. Moscow, Pedagogy. Vol.5, p. 197. [in Russian].
2. Zhigulin A. A. (2012). Legal culture of the person as a form of legal awareness. Territory of Science, 3, 98-106. [in Russian].
3. Kopejchikov V. V. (1997) (Eds.). Common theory of state and law. Kyiv, Yurinkom. [in Ukrainian].
4. Kovalenko I. P. (2011). Legal socialization of personality as a process of formation of legal culture. Culture of Ukraine, 32, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. [in Ukrainian].
5. Skakun O. F. (2009). Theory of State and Law. Textbook. Kharkiv, Consum. [in Ukrainian].
6. Herpfer, Hristian (2013). About the international research program "World study of values" and the World Association for the Study of Values. Sociology. Belarusian State University, 4, 33-41. [in Belarusian].
7. Grossfeld, B (1990). The Strength and Weakness of Comparative Law. Oxford. p. 41.
8. Hofstede, G. (2004). Cultures and organizations: Software of the mind. Boston, McGraw-Hill, p.5.
9. Kohler, N. (1885). Das Recht als Kulturerscheinung, Wurtzburg. p. 5.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2019 р.

УДК 72.012.6 : 316.772.5

Тормахова Анастасія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0001-7178-850X
tormakhova@ukr.net

ВЗАЄМОДІЯ МІСТА І ВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА-ТЕХНОЛОГІЙ КРІЗЬ ПРИЗМУ URBAN STUDIES

Мета роботи полягає в окресленні основних напрямків взаємодії архітектурного простору і медіа-технологій, висвітленні специфіки їхніх взаємовпливу та тенденцій, пов'язаних зі зміною візуального образу міста. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного підходу стосовно питання впливу медіа на міський простір. За допомогою методу синтезу здійснено узагальнення уявлень стосовно формування нового образу міста. **Наукова новизна.** Уперше системно представлено особливості впливу медіа на формування візуального образу міста. Висвітлено специфіку проектів, що вкладаються в концепт смарт-урбанізму, який підтримується громадською організацією Future Cities Catapult. Представлено інші шляхи взаємодії технологій та архітектурного простору, як-от створення медіа фасаду та встановлення рухомої архітектури. **Висновки.** Місто є центром життя більшості населення. З розвитком технологій відбувається поступова трансформація міста, візуальний образ якого змінюється завдяки медіа. Медіа-простір постає формою унаочнення шляхів реформування міста, відбувається формування різних проектів в рамках програми Future Cities Catapult, які пов'язані зі смарт-урбанізмом. Шляхом взаємодії медіа та міського архітектурного простору виступає формування медіа-фасаду. Стирання меж, які були встановлені у класичних видах мистецтва, призводить до зміни сутнісних характеристик архітектури та перетворення її на рухому мінливу конструкцію, що відтворює парадигми запитів, наявних у сучасному суспільстві. Місто виступає як живий організм, який поступово набуває іншого візуального образу, тісно взаємодіючи з медіа-технологіями.

Ключові слова: архітектура, місто, візуальні медіа, смарт-урбанізм.

2. Жигулин А. А. Правовая культура личности как форма правосознания / А. А. Жигулин // Территория науки. 2012. № 3. С. 98-106.
3. Загальна теорія держави і права / за ред. акад. АПрН України, докт. юрид. наук, проф. В.В.Копейчикова. К. : Юрінком, 1997. 320 с.
4. Коваленко І. П. Правова соціалізація особистості як процес формування правової культури / І. П. Коваленко// Культура України. Вип. 32, 2011. С.110-117.
5. Скакун О. Ф. Теорія держави і права: підручник / О. Ф. Скакун; пер. з рос. Х.:Консум, 2009. 656 с.
6. Херпфер Христиан О международной научно-исследовательской программе «Всемирное изучение ценностей» и Всемирной ассоциации по изучению ценностей / Христиан Херпфер // Социология : научно-теоретический журнал. Белорусский государственный университет. 2013. № 4. С. 33-41.
7. Grossfeld B. The Strength and Weakness of Comparative Law. Oxford. 1990. P. 41.
8. Hofstede G. Cultures and organizations: Software of the mind. Boston: McGraw-Hill. 2004. P.5.
9. Kohler N. Das Recht als Kulturerscheinung, Wurtzburg. 1885. S. 5.

References

1. Vygotskij L.S., Vlasova T.A. (Red.) (1983). Coll. of works. Fundamentals of defectology. Moscow, Pedagogy. Vol.5, p. 197. [in Russian].
2. Zhigulin A. A. (2012). Legal culture of the person as a form of legal awareness. Territory of Science, 3, 98-106. [in Russian].
3. Kopejchikov V. V. (1997) (Eds.). Common theory of state and law. Kyiv, Yurinkom. [in Ukrainian].
4. Kovalenko I. P. (2011). Legal socialization of personality as a process of formation of legal culture. Culture of Ukraine, 32, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. [in Ukrainian].
5. Skakun O. F. (2009). Theory of State and Law. Textbook. Kharkiv, Consum. [in Ukrainian].
6. Herpfer, Hristian (2013). About the international research program "World study of values" and the World Association for the Study of Values. Sociology. Belarusian State University, 4, 33-41. [in Belarusian].
7. Grossfeld, B (1990). The Strength and Weakness of Comparative Law. Oxford. p. 41.
8. Hofstede, G. (2004). Cultures and organizations: Software of the mind. Boston, McGraw-Hill, p.5.
9. Kohler, N. (1885). Das Recht als Kulturerscheinung, Wurtzburg. p. 5.

Стаття надійшла до редакції 11.02.2019 р.

УДК 72.012.6 : 316.772.5

Тормахова Анастасія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID 0000-0001-7178-850X
tormakhova@ukr.net

ВЗАЄМОДІЯ МІСТА І ВІЗУАЛЬНИХ МЕДІА-ТЕХНОЛОГІЙ КРІЗЬ ПРИЗМУ URBAN STUDIES

Мета роботи полягає в окресленні основних напрямків взаємодії архітектурного простору і медіа-технологій, висвітленні специфіки їхніх взаємовпливу та тенденцій, пов'язаних зі зміною візуального образу міста. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного підходу стосовно питання впливу медіа на міський простір. За допомогою методу синтезу здійснено узагальнення уявлень стосовно формування нового образу міста. **Наукова новизна.** Уперше системно представлено особливості впливу медіа на формування візуального образу міста. Висвітлено специфіку проектів, що вкладаються в концепт смарт-урбанізму, який підтримується громадською організацією Future Cities Catapult. Представлено інші шляхи взаємодії технологій та архітектурного простору, як-от створення медіа фасаду та встановлення рухомої архітектури. **Висновки.** Місто є центром життя більшості населення. З розвитком технологій відбувається поступова трансформація міста, візуальний образ якого змінюється завдяки медіа. Медіа-простір постає формою унаочнення шляхів реформування міста, відбувається формування різних проектів в рамках програми Future Cities Catapult, які пов'язані зі смарт-урбанізмом. Шляхом взаємодії медіа та міського архітектурного простору виступає формування медіа-фасаду. Стирання меж, які були встановлені у класичних видах мистецтва, призводить до зміни сутнісних характеристик архітектури та перетворення її на рухому мінливу конструкцію, що відтворює парадигми запитів, наявних у сучасному суспільстві. Місто виступає як живий організм, який поступово набуває іншого візуального образу, тісно взаємодіючи з медіа-технологіями.

Ключові слова: архітектура, місто, візуальні медіа, смарт-урбанізм.

Тормахова Анастасія Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

Взаимодействие города и визуальных медиа-технологий через призму urban studies

Цель исследования заключается в определении основных направлений взаимодействия архитектурного пространства и медиа-технологий, освещении специфики их взаимовлияния и тенденций, связанных с изменением визуального образа города. **Методология** исследования заключается в применении аналитического подхода к вопросу влияния медиа на городское пространство. С помощью метода синтеза осуществлено обобщение представлений по формированию нового облика города. **Научная новизна.** Впервые системно представлены особенности влияния медиа на формирование визуального образа города. Освещена специфика проектов, которые относятся к концепту смарт-урбанизма, поддерживаемого общественной организацией Future Cities Catapult. Представлены другие пути взаимодействия технологий и архитектурного пространства, как создание медиа- фасада и установка подвижной архитектуры. **Выводы.** Город является центром жизни большинства населения. С развитием технологий происходит постепенная трансформация города, визуальный образ которого меняется благодаря медиа. Медиа пространство возникает формой иллюстрации путей реформирования города, происходит формирование различных проектов в рамках программы Future Cities Catapult, связанных со смарт-урбанизмом. Путем взаимодействия медиа и городского архитектурного пространства выступает формирование медиа фасада. Стирание границ, которые были установлены в классических видах искусства, приводит к изменению сущностных характеристик архитектуры и превращения ее в подвижную изменяющуюся конструкцию, воспроизводит парадигмы запросов, имеющихся в современном обществе. Город выступает в качестве живого организма, который постепенно приобретает другой визуальный образ, тесно взаимодействуя с медиа-технологиями.

Ключевые слова: архитектура, город, визуальные медиа, смарт-урбанизм.

Tormakhova Anastasiia, PhD, assistant professor of ethics, aesthetics and culture department Taras Shevchenko National University of Kiev

Interaction of city and visual media technologies through the prism of urban studies

The purpose of the article is to outline the main areas of the interaction of architectural space and media technology, highlighting the specifics of their interactions and trends associated with changing the visual image of the city. **The methodology** is to apply an analytical approach regarding the issue of media influence on urban space. Using the synthesis method, generalizations of representations concerning the formation of a new city image have been made. **Scientific novelty.** The peculiarities of media influence on the formation of the visual image of the city are systematically presented firstly. The specificity of projects of smart urbanism, which is supported by the public organization Future Cities Catapult, is highlighted. Other ways of interaction between technologies and architectural space are presented, such as the creation of a media facade and the establishment of mobile architecture. **Conclusions.** The city is the center of life for most of the population. With the development of technology, there is a gradual transformation of the city, the visual image of which is changing due to the media. The media space is a form of reflection on the ways of reforming the city, with the formation of various projects within the framework of the Future Cities Catapult program, which is associated with smart urbanism. The media facade forms the way of interaction between media and urban architectural space. The eradication of the boundaries established in the classical arts leads to a change in the essential characteristics of architecture and transformation into a moving, changing structure that reproduces the paradigms of the quest available in modern society. The city acts as a living organism, which gradually acquires another visual image, working closely with media technologies.

Key words: architecture, city, visual media, smart urbanism.

Актуальність теми дослідження. Одним з перспективних напрямків сучасних досліджень є Urban Studies. Дане поле наукових розвідок з кожним роком стає дедалі більш актуальним. Наразі ця сфера набуває надзвичайного поширення, що приводить до виникнення цілого ряду відгалужень у межах Urban Studies. На етапі зародження цього напрямку наукових досліджень, теоретики наголошували на тому, що міські райони є гідним предметом для аналізу, а їхній розгляд сприятиме виявленню певних закономірностей. Аналіз результатів дослідження окремих аспектів розвитку міських районів, сприймався як такий, що міг мати надзвичайні потенційні можливості на шляху вирішення проблем міста. Серед напрямків, які сформувались в надрах урбаністики, чимале місце відводиться аналізу візуальності міста, його образу та вимірів, зокрема тих, що пов'язані з медіа-простором. Дане поле наукових розвідок є малодослідженим у вітчизняному філософсько-культурологічному дискурсі, а, отже, потребує висвітлення, як його вихідних позицій, так і перспектив подальшого розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості предмету Urban Studies висвітлюються в праці У. Боумена, Р. Дана та Д. Кесдана. Проекти, пов'язані з смарт-урбанізмом, окреслюються у праці Ф. Капротті. Специфіка кінетичного мистецтва аналізується у працях таких авторів, як А. Ліпов та Н. Маньковська. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій досліджуються у праці вітчизняного автора О. Чепелик. Попри актуальність та ґрунтовність розробок

даних філософів, культурологів та мистецтвознавців бракує праць, де було б синтезовано уявлення про шляхи взаємодії медіа та урбаністики, що й планується здійснити в даній статті.

Мета дослідження полягає в окресленні основних напрямків взаємодії архітектурного простору та медіа-технологій, висвітленні специфіки їхніх взаємовпливу та тенденцій, пов'язаних зі зміною візуального образу міста.

Виклад основного матеріалу. Сфера урбаністики як напрям культурології є полем, яке має практичне значення, вона орієнтована на створення, збереження, передачу знань про системи міського поселення та їхнього застосування в обслуговуванні міських громад. Область урбаністичних досліджень, що наголошують сучасні автори, відрізняється від більш академічних дисциплін в її зобов'язанні брати участь у двосторонній взаємодії зі складними реаліями, які формують і визначають міський контекст. Урбаністика протистоїть тенденції до спеціалізації та фрагментації університетського навчання, адже вона враховує значне коло різних наукових знань та наголошує на потребі їхньої інтеграції та безпосередньому практичному застосуванні. «Саме у зв'язку з цим розширеним поглядом на науку і супутніми наслідками для активного залучення безлічі можливостей і проблем, з якими стикаються сьогодні міста, ми знаходимо і найбільшу причину для надії і найбільшу причину для занепокоєння з приводу майбутнього поля» [5, 201].

Наразі наявне надзвичайно швидке зростання міст. Ряд дослідників вказують, що 2050 році понад 80% населення світу буде жити в містах. У той же час деякі країни вже на даний час здебільшого опанували міста. У такій країні, як Великобританія у містах сконцентровано 83% населення. Відповідно виникає потреба у модернізації міст, створення умов для їхнього розвитку, процвітання та підвищення зручності усіх його складників. «Якщо ми хочемо, щоб мешканці міста процвітали, ми повинні прийняти і подолати взаємозалежні виклики в міській інфраструктурі, транспорті та міських системах і службах, які впливають на здоров'я, добробут і економіку» [4]. Різноманітні аспекти дослідження міста та міського простору з позицій економічної доцільності різних проектів, висвітлення особливостей впливу чинників на формування культури потребували винайдення можливості спочатку спрогнозувати їхні наслідки, а потім вже реалізувати на практиці. Логічним продовженням цієї потреби стало впровадження технологій, які б дозволили унаочнити віртуальні та потенційні візії, пов'язані з містом. Відповідно з розвитком технологій виникла практика поєднання такого «константного» об'єкту, як місто і у певному сенсі протилежного до нього, «змінного» та плінного, як візуальні медіа.

Медійність у місті, що має візуальний характер, може мати різні форми втілення. Мова йде про впровадження медіа у міський простір не у відокремлених та спеціалізованих інституціях, які є цілісними системами, обладнаними високотехнологічним мультимедійним устаткуванням, а про їхнє залучення у вже існуючому сталому міському просторі. Вітчизняна авторка О. Чепелик, згадуючи про архітектурний простір постіндустріальної доби, вказує на розвиток медіа фасаду. «Медіа фасад — новий технологічний винахід, що розробляється сьогодні в архітектурі як відповідь на потребу рекламних замовників, але у світі він також активно застосовується і в розвитку нових художніх і соціальних практик, що використовують новітні медіа і впливають на формування середовища постіндустріального міста. Public art є новим інструментом партисіпації і соціальних комунікацій в урбаністичному просторі. У світі він фінансується з бюджету муніципалітетів, політика яких будується на відрахуванні 1% для мистецтва від вартості будівництва міських об'єктів, що вказує на його значиму роль у формуванні суспільного простору постіндустріального міста» [3, 12]. Практика залучення медіа-технологій, які впливають на зміну образу міста, набуває все більшого поширення. Причому використовуватись даний принцип може як задля досягнення суто естетичних цілей, так і задля комерційних. Проекти, що включають архітектурну проекцію набувають надзвичайної популярності. Архітектурна проекція є відеопроєкцією, яка здійснюється з однієї або декількох точок на різноманітні об'єкти і поверхні складної форми. Проекція на будівлю з урахуванням архітектури будівлі дає змогу змінити зовнішній вигляд будівлі, навіть створити ілюзію зміни контурів будівлі. За рахунок того, що вона може відтворюватись на різних об'єктах, відкриваються широкі можливості для їх застосування. «Деякі звичайні формальні аспекти великомасштабного дигітального середовища, такі як архітектурні моделі, навігаційні моделі, які використовують інтерфейс руху, дослідження будови віртуального світу, та розповсюджені мережеві моделі, дозволяють користувачам залучатися до роботи на відстані. Так чи інакше, усі вони стосуються можливих зв'язків між фізичним і віртуальним світом, і що відрізняє їх, це, власне, баланс між двома реальностями та метод переходу з одного світу до іншого. Деякі мистецькі роботи намагаються перекласти якості віртуального світу на фізичне середовище, інші намагаються знаходити фізичні якості у віртуальному світі, а інші мають за мету змішати обидва світи» [3, 136].

Інший вимір поєднання медіа та міського простору є можливість переміщатися по симульованому місту, тобто такому, яке створено за допомогою медіа-технологій. Причому іноді можна досягнути надзвичайних результатів – за рахунок зв'язку між віртуальністю та фізичними враженнями. На розвиток таких можливостей спрямовані провідні європейські організації, які вбачають у них значні можливості. Велике значення в сучасній урбаністиці має впровадження проектів, об'єднаних під назвою Smart urbanism, які поступово розповсюджуються в містах Західної Європи та США, демонструють чималий культуротворчий потенціал у питанні розвитку міського простору та його впливу на життя сучасного міського населення. Smart urbanism (розумний урбанізм) є одним з популярних та поширених способів концептуалізації майбутнього міста. Засновниками даного концепту визначається, що «смарт-урбанізм – це незалежна, безкоштовна ініціатива, спрямована на дослідження та розвиток нової теорії та практики в плануванні, дизайні та реалізації життєздатних міст, районів» [7]. Разом з тим, ця технологія критикується рядом вчених як така, яку важко визначити, і як буття, яке не можна побачити неозброєним оком.

Реалізація різних проектів, які пов'язані зі смарт-урбанізмом, здійснюється в рамках системного та комплексного проекту Future Cities Catapult. У рамках даного проекту здійснюється кооперація як між рівнем, пов'язаним з розвитком промисловості, керівництвом міст та урядами, так і з науковими колами. Метою Future Cities Catapult постає визначення, створення, тестування та продаж товарів і послуг для міст. За рахунок створення смарт-технологій надається можливість для перевірки ідей та концепцій перед тим, як вони будуть втілені у реальному світі.

Future Cities Catapult є громадською приватно фінансованою, некомерційною організацією. Втіленими та реалізованими проектами, впровадженими даною організацією, які відповідають принципам Smart urbanism є такі інституції, як Bristol Data Dome та Центр операцій в Глазго. Bristol Data Dome – це перший у Великобританії повнокупольний планетарій, адаптований для презентації медіа та даних. Як частина проекту Bristol is Open купол призначений для візуалізації складних експериментів, створення інтерактивних середовищ віртуальної реальності та можливості висловлення своєї унікальної точки зору присутнім. Подібні проекти спрямовані на використання різноманітного контенту як робочого середовища та здатності демонстрації їх потенціалу. Модернізація планетарію була здійснена в рамках програми Gigabit Bristol та ініціативи Bristol Is Open, а також Міської ради, які фінансувала проект. Загальна місія полягала в залученні громадськості, як виробників, так і споживачів вмісту візуалізації даних, до розуміння важливості відкритих даних та їхнього використання у створенні розумного міста. Smart urbanism є одним з найбільш прогресивних напрямків у межах сучасної урбаністики, що має тісний зв'язок між різними сферами людського життя, адже він поєднує практику архітектурного планування, перспектив соціального, культурного розвитку.

Ф. Капротті розмірковує про те, які саме виклики постають завдяки концепту смарт-урбанізму. Наголошується на тому, що відкривається чимало можливостей задля втілення розумного урбанізму в сучасному місті, проте вони потребують обґрунтування. Має ініціюватися дискусія з цього питання, адже, оскільки цифрові інфраструктури стають все більш включені в міську сферу, вивчення важливості візуальних виразів розумного урбанізму стає ключовим проектом для розуміння повороту до конкретних ітерацій до цифрового міста. «Перший момент для роздумів стосується подвійного характеру смарт-урбанізму як простору, що позбавлений вікон і як простору максимальної візуалізації потоків даних. Як видно вище, монади – це сутності, які відображають специфічний погляд на міську реальність, при цьому не беруть участь у спілкуванні з нею. Це стосується ідеї утворення смарт міської диспетчерської, яка буде зі своїми сотнями екранів і асептичних консолей створювати місто, що буде відомим, вимірним і потенційно регульованим» [6, 11].

Ще одним напрямком модернізації міста та зміни його візуальності є винайдення принципово нового підходу до архітектури – не як до монолітної та стабільної конструкції, а як рухомої структури, для якої константною ознакою є мінливість. Така ідея – тобто подолання нерухомості архітектури віднаходила різні форми втілення. Одним з кроків, який підготував ідею можливості впроваджувати кардинальні зміни у містобудівництві, стало кінетичне мистецтво. Даний напрямок, що остаточно сформувався у 50-х роках XX століття як художня течія, почав орієнтуватися на просторово-динамічні експерименти з нетрадиційними матеріалами. «Кінетичне мистецтво багато в чому спирається на естетику Баухауза, Югенд Стилю, російського конструктивізму. Його ініціатори (Ф.Морреля, 3. Хюльтен) виходили з прерогативи руху як засобу протистояння нескінченному повторенню художніх форм, здатного викликати «вичерпання» мистецтва, «втому» творчості» [2, 231]. Творець постає в даному напрямку не лише як певна натхненна персона, а як проектувальник з наявними інженерними навичками. Даний напрямок покликав до життя експерименти з оживленням машинної техніки, прискоренням чи уповільненням руху певних об'єктів, впровадженням практик з

використання світла та тіні, практикою вироблення скульптур з нетрадиційних матеріалів, зокрема таких як магнітні скульптури Такісу. Усі ці практики спрямовані на глядача і передбачають елемент хепенінгу. Конструктивні особливості кінетичного мистецтва реалізувались часто не у роботі одного митця, а цілої групи, часом такої, що прагнула залишатись невідомою загалу. А роботи, отримані в результаті колективної творчості могли проявити всі свої потенційно закладені якості за рахунок сторонніх мало контрольованих чинників, як-от вітер, світло чи температура навколишнього середовища. «Іноді конструкції художників цього напрямку, деякі з яких об'єднані в групи, що виступають інкогніто, (наприклад, група Н., група Т., група Зеро), постають у вигляді композицій зі скла, дерева, металу. У цьому випадку вони представлені у вигляді так званих мобілів – легких, тріпотливих, декоративних, металізованих конструкцій, пов'язаних воєдино, які приводяться в рух коливаннями повітря або електричними двигунами. Подібні конструкції створюють різного роду оптико-кінетичні ефекти, як правило, недосяжні для суто оптичного мистецтва» [1, 148].

Безпосередні зміни, пов'язані з провадженням рухомості у архітектурі отримували різні форми, як-от створення цікавих конструкцій, де кольорова гама, структура сприймалась як рухома під впливом різних зовнішніх чинників, залишаючись при цьому константними. Маються на увазі будівлі, при будові яких використовувались викривлені лінії чи оптичні ілюзії. Проте реальні зміни будівлі, втілення руху у архітектурній споруді набуло втілення у проекті італійця Девіда Фішера – Хмарочосі, що обертається, який будується у Дубаї. Будівля має складатися з 80 поверхів, кожен з яких може обертатися на 360 градусів. Сама будівля має виступати як конструкт, що є замкненою системою з індивідуальною системою вироблення енергії, яка буде використовуватись задля руху частин. Рух має відбуватись за рахунок вітрових турбін, які розташовані між поверхами. На даний час конструкція на етапі будівництва, вартість помешкання там коливається від 3,6 до 36 мільйонів доларів. Така ціна обумовлена надзвичайно амбітними ідеями архітектора. Рух поверхів має відбуватись в залежності від погодних умов, на це буде впливати напрямок вітру, положення сонця на небосхилі і характер опадів, причому має приводитися в рух за допомогою голосових команд. Окрім суто житлових помешкань там мають бути басейни, сади і вантажні ліфти, які б дозволяли піднімати автомобілі прямо до квартир їх власників.

Наукова новизна. Уперше системно представлено особливості впливу медіа на формування візуального образу міста. Висвітлено специфіку проектів, що вкладаються в концепт смарт-урбанізму, який підтримується громадською організацією Future Cities Catapult. Представлено інші шляхи взаємодії технологій та архітектурного простору, як-от створення медіа фасаду та встановлення рухомої архітектури.

Висновки. Місто є центром життя більшості населення. З розвитком технологій відбувається поступова трансформація міста, візуальний образ якого змінюється завдяки медіа. Медіа простір постає формою унаочнення шляхів реформування міста, відбувається формування різних проектів в рамках програми Future Cities Catapult, які пов'язані зі смарт-урбанізмом. Шляхом взаємодії медіа та міського архітектурного простору виступає формування медіа фасаду. Стирання меж, які були встановлені у класичних видах мистецтва, призводить до зміни сутнісних характеристик архітектури та перетворення її на рухому мінливу конструкцію, що відтворює парадигми запитів, наявних у сучасному суспільстві. Місто виступає як живий організм, який поступово набуває іншого візуального образу, тісно взаємодіючи з медіа-технологіями.

Література

1. Липов А.Н. Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Москва: ИФ РАН, 2006. Вып. 2. С.144-161.
2. Маньковская Н. Кинетическое искусство. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. С. 231.
3. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія. Київ: Хімджест, 2009. 272 с.
4. About Future Cities Catapult. URL: <https://futurecities.catapult.org.uk/about/> (дата звернення 15.04.2019).
5. Bowen W. M., Dunn R. A., Kasdan D. O. What is "Urban Studies"? context, internal structure, and content. Journal Of Urban Affairs, 2010. Volume 32, Number 2. pp. 199–227. DOI: 10.1111/j.1467-9906.2009.00474.x.
6. Caprotti F. Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary. Urban Studies Journal Limited, 2018. DOI: 10.1177/0042098018798597.
7. The smart urbanist. URL: <http://www.smarturbanism.org.uk> (дата звернення 15.04.2019).

References

1. Lipov, A.N. (2006). Optical kinetic art. The search for new types of shaping. *Estetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. Moscow: IF RAN, (Issue. 2), (pp.144-161) [in Russian].
2. Man'kovskaja, N. (2003). Kinetic art. *Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka*. Moscow: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija, p. 231 [in Russian].
3. Chepelyk, O. V. (2009). Interaction of architectural spaces, contemporary art and new technologies, or multimedia utopia. Kyiv: Khimdzhest [in Ukrainian].
4. About Future Cities Catapult. Retrieved from: <https://futurecities.catapult.org.uk/about/>.
5. Bowen, W. M., Dunn, R. A., Kasdan, D. O. (2010). What is "Urban Studies"? context, internal structure, and content. *Journal Of Urban Affairs*, (Volume 32, Number 2), (pp. 199–227). DOI: 10.1111/j.1467-9906.2009.00474.x.
6. Caprotti, F. (2018). Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary. *Urban Studies Journal Limited*. DOI: 10.1177/0042098018798597.
7. The smart urbanist. Retrieved from: <http://www.smarturbanism.org.uk>.

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019 р.

УДК 008:379

Шевченко Наталія Олександрівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
nataliya-ametist@ukr.net
ORCID 0000-0003-0645-8648

ОБЪЕКТЫ МИСТЕЦТВА З КАЛЕНДАРНОЮ СИМВОЛІКОЮ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета роботи – характеристика впливу пам'яток календарного значення на формування нових елементів культурної спадщини як культурних констант ідентичності українського народу. **Методологія** дослідження базується на компаративному підході із застосуванням принципів соціокультурного і системного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено ґрунтовний аналіз сучасних джерел з проблематики дослідження пам'яток календарного значення, визначено їхній потенціал як елементів культурної спадщини і роль у формуванні культурної ідентичності українського народу з позицій залучення об'єктів мистецтва з календарною символікою до туристичного використання і створення нових програм туристичних маршрутів. **Висновки.** Встановлено, що на території сучасних українських земель протягом кількох тисяч років сформувалася система відображення календарно-астрономічних уявлень, яка у певні проміжки часу мала різне знакове оформлення: орнаменти із паралельних штрихів або насічки на іклі мамонта та браслетах мізинської культури; керамічні рогаті крісельця у вигляді голови бика як символ поклоніння трипільців небесному Тільцю; орнаментация на пряслі-колесі бронзового часу, що відповідає основним сузір'ям, які Сонце проходило від точки весняного до точки осіннього рівнодення; кам'яна скульптура календарного значення; календарні символи на глиняних виробах древніх слов'ян; обрядові свята та календарна словесність, що пов'язує трипільську цивілізацію і сучасні елементи сакральної сфери життя українців. Популяризація об'єктів мистецтва календарної символіки як елементів культурної спадщини та включення їх до програм туристичних маршрутів сприятиме формуванню культурної ідентичності українського народу.

Ключові слова: об'єкти мистецтва з календарною символікою, елементи культурної спадщини, культурні константи ідентичності.

Шевченко Наталия Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Объекты искусства с календарной символикой как элементы культурного наследия

Цель статьи – характеристика влияния памятников календарного значения для формирования новых элементов культурного наследия как культурных констант идентичности украинского народа. **Методология** исследования базируется на компаративном подходе с применением принципов социокультурного и системного анализа. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые осуществлен подробный анализ современных источников по проблематике исследования памятников календарного значение, определены их потенциал как элементов культурного наследия и роль в формировании культурной идентичности украинского народа, с позиций привлечения объектов искусства с календарной символикой к туристическому использова-

References

1. Lipov, A.N. (2006). Optical kinetic art. The search for new types of shaping. *Estetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. Moscow: IF RAN, (Issue. 2), (pp.144-161) [in Russian].
2. Man'kovskaja, N. (2003). Kinetic art. *Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka*. Moscow: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija, p. 231 [in Russian].
3. Chepelyk, O. V. (2009). Interaction of architectural spaces, contemporary art and new technologies, or multimedia utopia. Kyiv: Khimdzhest [in Ukrainian].
4. About Future Cities Catapult. Retrieved from: <https://futurecities.catapult.org.uk/about/>.
5. Bowen, W. M., Dunn, R. A., Kasdan, D. O. (2010). What is "Urban Studies"? context, internal structure, and content. *Journal Of Urban Affairs*, (Volume 32, Number 2), (pp. 199–227). DOI: 10.1111/j.1467-9906.2009.00474.x.
6. Caprotti, F. (2018). Spaces of visibility in the smart city: Flagship urban spaces and the smart urban imaginary. *Urban Studies Journal Limited*. DOI: 10.1177/0042098018798597.
7. The smart urbanist. Retrieved from: <http://www.smarturbanism.org.uk>.

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019 р.

УДК 008:379

Шевченко Наталія Олександрівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
nataliya-ametist@ukr.net
ORCID 0000-0003-0645-8648

ОБЪЕКТЫ МИСТЕЦТВА З КАЛЕНДАРНОЮ СИМВОЛІКОЮ ЯК ЕЛЕМЕНТИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета роботи – характеристика впливу пам'яток календарного значення на формування нових елементів культурної спадщини як культурних констант ідентичності українського народу. **Методологія** дослідження базується на компаративному підході із застосуванням принципів соціокультурного і системного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено ґрунтовний аналіз сучасних джерел з проблематики дослідження пам'яток календарного значення, визначено їхній потенціал як елементів культурної спадщини і роль у формуванні культурної ідентичності українського народу з позицій залучення об'єктів мистецтва з календарною символікою до туристичного використання і створення нових програм туристичних маршрутів. **Висновки.** Встановлено, що на території сучасних українських земель протягом кількох тисяч років сформувалася система відображення календарно-астрономічних уявлень, яка у певні проміжки часу мала різне знакове оформлення: орнаменти із паралельних штрихів або насічки на іклі мамонта та браслетах мізинської культури; керамічні рогаті крісельця у вигляді голови бика як символ поклоніння трипільців небесному Тільцю; орнаментация на пряслі-колесі бронзового часу, що відповідає основним сузір'ям, які Сонце проходило від точки весняного до точки осіннього рівнодення; кам'яна скульптура календарного значення; календарні символи на глиняних виробах древніх слов'ян; обрядові свята та календарна словесність, що пов'язує трипільську цивілізацію і сучасні елементи сакральної сфери життя українців. Популяризація об'єктів мистецтва календарної символіки як елементів культурної спадщини та включення їх до програм туристичних маршрутів сприятиме формуванню культурної ідентичності українського народу.

Ключові слова: об'єкти мистецтва з календарною символікою, елементи культурної спадщини, культурні константи ідентичності.

Шевченко Наталия Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Объекты искусства с календарной символикой как элементы культурного наследия

Цель статьи – характеристика влияния памятников календарного значения для формирования новых элементов культурного наследия как культурных констант идентичности украинского народа. **Методология** исследования базируется на компаративном подходе с применением принципов социокультурного и системного анализа. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые осуществлен подробный анализ современных источников по проблематике исследования памятников календарного значение, определены их потенциал как элементов культурного наследия и роль в формировании культурной идентичности украинского народа, с позиций привлечения объектов искусства с календарной символикой к туристическому использова-

нию и созданию новых программ туристических маршрутов. **Выводы.** Установлено, что на территории современных украинских земель в течение нескольких тысяч лет сформировалась система отображения календарно-астрономических представлений, которая в определенные промежутки времени имела различное знаковое оформление: орнаменты с параллельных штрихов или насечек на клыке мамонта и браслетах Мизинской культуры; керамические рогатые креслица в виде головы быка как символ поклонения трипольцев небесному Тельцу; орнаментация на прясла-колесе бронзового времени, что соответствует основным созвездиям, которые Солнце проходило от точки весеннего до точки осеннего равноденствия; каменная скульптура календарного значения; календарные символы на глиняных изделиях древних славян; обрядовые праздники и календарная словесность, что связывает трипольскую цивилизацию и современные элементы сакральной сферы жизни украинцев. Популяризация объектов искусства календарной символики как элементов культурного наследия и включения их в программы туристических маршрутов будет способствовать формированию культурной идентичности украинского народа.

Ключевые слова: объекты искусства с календарной символикой, элементы культурного наследия, культурные константы идентичности.

Shevchenko Nataliia, Ph.D. of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Objects of art with calendar symbols as elements of cultural heritage

Purpose of the article: the characteristic of the influence of monuments of the calendar value on the formation of new elements of the cultural heritage as cultural constants of the identity of the Ukrainian people. **Methodology** of the research is based on a comparative approach using the principles of socio-cultural and system analysis. **Scientific novelty** of the work is that for the first time a thorough analysis of modern sources on the issues of study of monuments of calendar value has been made, their potential as elements of cultural heritage and their role in shaping the cultural identity of the Ukrainian people have been determined, from the point of view of attracting objects of art with calendar symbols to tourist use and creation of new programs of tourist routes. **Conclusions:** it has been established that in the territory of modern Ukrainian lands for several thousand years a system of display of calendar and astronomical representations was formed, which at different intervals had a different sign design: ornaments from parallel strokes or inscriptions on the mantle's neck and bracelets of the mystic culture; ceramic horned armchair in the form of a bull's head as a symbol of the worship of Trypillians to the heavenly Tilts; ornamentation on a spin-wheel of bronze time, corresponding to the main constellation, which the Sun passed from the point of spring to the point of autumnal equinox; stone sculpture of calendar value; calendar symbols on the clay products of the ancient Slavs; ceremonial holidays and calendar literature, which relates Trypillian civilization and modern elements of the sacred sphere of life of Ukrainians. The popularization of the objects of art of calendar symbols as elements of cultural heritage and their inclusion in the programs of tourist routes will contribute to the formation of the cultural identity of the Ukrainian people.

Key words: objects of art with calendar symbols, elements of cultural heritage, cultural identity constants.

Актуальність теми дослідження. Календар, архітектура і мистецтво ще з давніх давен утворювали складні системи символів, які об'єднували значну частину людей певної культури і визначали поведінку багатьох поколінь. У різних народів у певні проміжки часу астрономічні культи мали неоднакове оформлення: побудова штучних споруд – земляних насипів, дерев'яних стовпів і конструкцій, мегалітів, реперних вогнищ, використання природних майданчиків, звідки спостерігався рух небесних світил, пов'язаний з особливостями місцевого горизонту; малюнки і петрогліфи, що зображали моменти появи комет, планет, зорепадів; відображення астрономічних уявлень у вигляді гри і танцю; кам'яна скульптура календарного значення; календарно-астрономічні символи на глиняних виробах.

Внутрішній ритм обрядового календаря, який існував тисячоліттями на теренах сучасної України, засвідчує, що накопичені у процесах праці, у спілкуванні людей, досвід і знання передавалися з роду в рід, формуючи генетичну пам'ять праукраїнської цивілізації. Звісно ж, туристичний інтерес до культурної спадщини, відображеної в стародавніх об'єктах мистецтва календарно – астрономічних форм, пов'язаний не лише із тенденціями задовольнити попит на нові враження, а й бажанням виявити внутрішні важелі самоідентифікації землеробських народів, що особливо актуально в сучасному світі.

Нові тренди в міжнародному туризмі епохи глобалізму, що акцентують увагу на етнографічних особливостях певних територій, їхньому культурному потенціалі, креативних підходах до популяризації історико-культурних ресурсів, привертають увагу фахівців туристично-рекреаційної сфери, особливо менеджерів індустрії дозвілля. Саме в галузі популяризації календарних об'єктів та обрядових свят, що збереглися з часів трипільської культури, можливий «прорив» у майбутньому на європейському ринку освоєння культурної спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженнями вивчення древніх цивілізацій та народів, що проживали на території сучасної України, їхніх календарів і обрядів, займалися багато вчених, є чис-

ленні публікації як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. У цих роботах характеризовані порівняльні дослідження палеолітичного мистецтва і міфології [9], найдавніших мегалітичних пам'яток України [2,3,7], різні аспекти літочислення від найдавніших часів до сучасного періоду [4], проведено семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем на мальованому посуді [5,8], особливості уявлень трипільців про навколишній світ і будову Всесвіту [1], дослідження пам'яток археології та стародавньої історії України [10], проаналізовано різні види календарних зображень на гончарних виробках слов'янських народів [6]. Проте не висловлені точки зору науковців щодо ролі об'єктів мистецтва календарних форм як поліфункціональних елементів культурної спадщини та необхідності переосмислення ролі календарних об'єктів та обрядових свят в структурі туристичної діяльності, переоцінці цих ресурсів сакральної сфери в соціальному і культурному піднесенні.

Тому метою дослідження є характеристика впливу пам'яток календарного значення на формування нових елементів культурної спадщини як культурних констант ідентичності українського народу.

Виклад основного матеріалу. У давніх культурах існували численні знакові системи для передачі набутих календарних знань, найдавніші серед яких образотворче мистецтво, календарна міфологія та обряди, які повторювалися з великою точністю. На основі календарної міфології виростала календарна словесність: це загадки, прислів'я і приказки, пророцтва і гороскопи, які викликають живий інтерес і в наших сучасників, а для участі в календарних обрядах в Чічен-Іці (Мексика) та Стоунхенджі (Велика Британія) з'їжджаються тисячі туристів з усього світу.

Ознаки фіксації знань у вигляді піктограм і особливих структур найдавніших орнаментів фігурують уже в древніх календарях. Це зображення фаз Місяця і зірок на скелях і стінках печер, насічки на кістяних і дерев'яних стержнях, узорі на гончарних виробках, ритуальні ігри та танці. До числа найдавніших пам'яток календарно-астрономічного значення на території України належить пізньопалеолітична стоянка 15-го тисячоліття до н.е. поблизу с. Гінці Полтавської області. При археологічних розкопках особливу увагу привернуло ікло мамонта, вкрите різьбою. Трактуючи дану знахідку, археологи висловили думку, що це таблиця спостережень фаз Місяця, оскільки чітко виділяється група насічок, що утворює зображення чотирьох місячних циклів. Наш давній предок за допомогою кремінного ножа робив відмітки на зубі мамонта льодовикової епохи і сформував групу "місячних малюнків". Це вказує на те, що давня людина не лише відмічала зміну фаз Місяця, але й фіксувала час за місячним календарем.

При розкопках стоянки Мізинь на річці Десні поблизу Новгород-Сіверського, виявлено предмети із кісток мамонта, серед яких браслет з орнаментом із паралельних штрихів або насічок. Кожна частина браслета, яка містить 27-29 насічок, інтерпретується ученими, як календар [4, 14]. Інший мізинський браслет має орнамент, що складається із 564 ліній – це число днів в 19-місячних циклах. На думку дослідника календарів Б.А. Фролова, мізинські браслети свідчать, що вже у верхньому палеоліті людина проводила рахунок місячних фаз, мала складну місячно-сонячну міфологію та використовувала місячні і сонячні цикли для підрахунку часу [9]. Знахідки культурних пам'яток епохи палеоліту до яких належить мізинська культура зустрічаються на Київщині, Полтавщині, Тернопільщині.

В Україні у V-IV тисячоліттях до нашої ери найвищого рівня розвитку набула трипільська культура, розвиток якої тривав понад дві тисячі років і яка входила в єдине ціле тодішнього культурного світу і значно вплинула на формування виробничих сил та культури народів України, передала йому в спадок частину своєї цивілізації. Вона цікава не лише своєю географією, а й тим, що в ній виражено розквіт первісного землеробського мистецтва, багатого космогонічним та міфологічним змістом [1, 356]. Саме сакральна сфера поєднала цей конгломерат культур та народів в той феномен, який нині називають трипільською цивілізацією і стала основою більшості обрядових свят, що дійшли до нашого часу: посів та збирання врожаю, освячення води і лікарських трав, початок і закінчення аграрного циклу.

У музеях нашої країни та зарубіжних колекціях збереглися багато керамічних рогатих крісець у вигляді голови бика-Тельця та зображень бика на тронах трипільської Праматері [5], що свідчить про поклоніння трипільців небесному Тільцю, який символізував схід Сонця в день весняного рівнодення і пов'язувався із початком польових робіт. Знайдені моделі трипільських храмів, які нині зберігаються у Національному музеї історії України, мають розташовані на одній лінії вхід і вікно, що свідчить про їхнє орієнтування саме на рівнодення, адже лише в ці дні Сонце встає чітко на сході, а зникає за горизонтом на заході. Шлях Сонця небосхилом пізніше знайшов своє втілення у будові язических капищ та аркових склепіннях давньоруських храмів, що підтверджує продовження культурних традицій трипільців.

Ціла система орнаментів, пов'язаних з уявленнями трипільців про навколишній світ і будову Всесвіту знайшла втілення у неповторних гончарних виробках, на яких небесна сфера позначалася сонячними та місячними символами, а земну символізували намальовані зерна [8]. У музеї трипільської культури, розташованому в місті Трипілья на Київщині, зберігається велика колекція посуду, що має календарно-астрономічних символи. На них дуже часто присутнє чотирикратне повторення зображення Сонця і спіралей, що знаходить своє відображення у міфологічних уявленнях про чотири сонячні божества, які змінюють один одного від дня весняного рівнодення протягом року [6, 199].

Орнаментация прясла-колеса бронзового часу з села Таценки на Київщині, ймовірно, теж має астрономічно-календарне значення. За висновком М.А. Чмихова, композиція з виїмок на спицях прясла відповідає основним зорям і символам семи сузір'їв, які Сонце проходило від точки весняного до точки осіннього рівнодення в 1620–1650 рр. до н. е. [10, 151]. Доцільно припустити, що жреці за допомогою прясел визначали потрібні їм зірки та орієнтувалися в небі. Пряслиця, прикрашені променями, що прокреслені на нижній частині виробу знайдені також на Східному укріпленні Більського городища [3]. Утвердження культу Сонця, яке відбулося в епоху бронзи супроводжувалося будівництвом численних святилищ та кам'яних монументів, що відображають уявлення наших предків про сторони світу та перебіг часу. У цей час з'являються різнопланові пам'ятки календарного значення, до яких відносять кам'яну скульптуру, яка зосереджена у степовому регіоні між Доном і Дунаєм. Ідоли, за матеріалами картографування науковців, ніби охоплюють український степ, виступаючи його вартовими: Новочеркаськ на Дону, Сватове на Луганщині, Федорівка на Полтавщині, Керносівка, Білогірський ліс під Уманню, Чобруча в Молдові, Новоселиця на Дунаї, Чорноріччя та Ак-Чокрак у передгір'ях Криму [2].

Шедевром монументальної скульптури цієї доби є Керносівський ідол. Знайдено його випадково поблизу села Керносівка на річці Орелі у Дніпропетровській області. Фігура з обох боків укрита орнаментом: на спині змодельоване "Дерево життя", а на лопатках – символи Сонця та Місяця. Інший ідол, з села Федорівка Карлівського району Полтавської області, що виявлений поблизу розораного кургану, теж має календарну символіку у вигляді графічного зображення "Дерева життя", що зустрічається на подібних пам'ятках. Зокрема, український археолог А.Б.Супруненко наводить декілька інтерпретацій присутності календарних основ у графіку "Дерева життя" і робить висновок, що зображення на стелі являються відображенням уявлень давнього населення Лівобережжя про вмираюче і воскресле божество [7].

Традиції зображати календарно-астрономічні символи продовжуються і в подальшому, а об'єкти мистецтва з календарним значенням, які зберігаються в українських музеях, найпоширеніші на глиняних виробках. Походження більшості посудин, що мають календарні позначки, пов'язане із регіонами інтенсивного слов'янського землеробства і лісостепової смуги Середньої Подніпровщини. Більшість стародавніх календарів зображених на глиняних чашах і глечиках – це своєрідні орнаменти у вигляді півмісяців, геометричних узорів, що позначають фази місяця чи певні сезонні роботи.

Ранні слов'янські календарі, створені задовго до Київської Русі, виявив серед археологічних артефактів Б. А. Рибаків. Учений звернув увагу на своєрідний "неритмічний" орнамент на посудинах Черняхівського часу. Дві із них походили із сільського святилища в Лепесівці, а один глечик був знайдений Вікентієм Хвойкою в Ромашках. Аналіз зображення на цих глечиках підтвердив, що це добре розроблена календарна система, за допомогою якої древні слов'яни рахували дні.

Зображені сюжети Ромашківського глечика-календаря довгий час являли загадку для дослідників, поки 1962 року вчений неспростовно довів, що це стародавній слов'янський календар. Ключем до розгадки стало шестигранне колесо, нанесене на верхньому поясі – так званий громовий знак. Громовий знак позначає головний грозовий день року – 20 липня (за старим стилем), день Перуна чи архаїчного Рода (пізніше день Іллі) [6, 06]. За допомогою квадратиків були відмічені дні сільськогосподарського річного циклу і календарно точно позначені числа найважливіших язичницьких свят в честь Ярила, Купала і Перуна. Обґрунтувавши кожен із семи точок календаря, Б.А. Рибаків зазначає, що аграрний характер відібраного для календарного рахунку відрізка року не підлягає сумніву.

Ромашківський глек – календар датується IV століттям н.е., але цілком очевидно, що він відображає агротехнічні спостереження давніх українців за багато тисячоліть і побудований в розрахунок на ті ярі культури, які вирощувалися придніпровськими хліборобами з епохи Трипілья, тобто не менше ніж за 3500 років до черняхівської культури. Календарі давніх слов'ян, які дійшли до нашого часу відображають окремі аграрні цикли, тобто вони неповні, але це підтверджує, що вони могли успішно функціонувати лише завдяки щорічним астрономічним спостереженням за Місяцем і Сонцем. Цикл прикмет відображений на глечико-календарі відображає язичницькі, дохристиянські

аграрні обряди, а це означає, що при аналізі пізніх місяцеликів можна порівнювати давній землеробський календар із церковним, який почав вживатися після запровадження християнства на Русі

Крім того, існування такого детального календаря, як Ромашківський, неминуче порушує питання: а хто проводив ці розрахунки? Втілені у реальному календарі точні дати обрядодійств, наштовхують на думку про існування слов'янських жерців чи іншої категорії людей, які займалися ритуальною стороною життя і вели метеорологічні та астрономічні спостереження. Щоб встановити смислові зв'язки між певними святами або знайти приховані цикли, варто уважніше проаналізувати календарну словесність, придивитися до прислів'їв та прикмет, пов'язаних із кожним днем. Сьогодні вже важко встановити в які часи вони з'явилися, але їхня календарна символіка не викликає сумнівів.

Наукова новизна і висновки. Календарні знання фіксуються уже в найдавніших орнаментах. Це зображення фаз Місяця та положення зірок на стінках печер, узорі на гончарних виробках, ритуальні ігри та танці у певні дати язичницьких свят. За допомогою сучасних астрономічних знань та моделювання положення сузір'їв в давні часи, проводиться аналіз пам'яток календарного значення, серед яких антропоморфні скульптури та стели, сонячні годинники і гномони, майданчики для спостереження за ходом Сонця у певні дні. Це дає змогу визначити особливості їхньої орієнтації щодо основних точок небесної сфери, таких як сторони світу, точки сонцестоянь і рівнодень, сходу і заходу Сонця та Місяця, зір і сузір'їв та роль, яку вони виконували в язичницьких обрядодіях, пов'язаних із циклами небесних світил. Календарно-астрономічні символи допомагають "знімати" пізніші нашарування різних культів і вірувань, щоб добратися до першооснов святкувань тих чи інших дат календарного кола, встановити історичні зв'язки між різними цивілізаціями, що проживали на території сучасної України і в умовах гібридної війни визначити напрямки виявлення культурних констант ідентичності українського народу.

Література

1. Бурдо Н. Б., Відейко М.Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік: монографія. Харків : Фоліо, 2008. 415 с.
2. Довженко Н. Д. Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. Праці центру пам'яткознавства. Київ, 1993. Вип. 2. С. 108–135.
3. Задников С. А., Шрамко И.Б. Памятники скифского времени в бассейне реки Ольховатки. Проблеми історії та археології України : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. до 100-річчя XII Археологічного з'їзду в м. Харкові 25 – 26 жовтня 2003 р. Харків : Східно-регіональний центр гуманітарно-освітніх ініціатив, 2003. С. 37–40.
4. Очерки истории отечественной астрономии с древнейших времен до начала XX века / под. ред. И. А. Климишина. К. : Наукова думка, 1992. 512 с.
5. Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья / отв. ред. В. И. Молодин. Институт истории, филологии и философии. Новосибирск : Наука, 1983. 144 с.
6. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян: монография. М. : Наука, 1981. 608 с.
7. Супруненко А. Б. О Федоровском идоле и кургане. Охорона і дослідження пам'яток археології Полтавщини: Третій обласний науково-практичний семінар : тези доповідей. Полтава, 1990. С. 80 – 86.
8. Ткачук Т. М., Мельник Я.Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд): монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2000. 238 с.
9. Фролов Б. А. Палеолитическое искусство и мифология. У истоков творчества (первобытное искусство). Новосибирск, 1978. С. 103–115.
10. Чмихов М. О., Кравченко Н.М., Черняков І.Т. Археологія та стародавня історія України: курс лекцій. Київ : Либідь, 1992. 376 с.

References

1. Burdo N. B. M. & Yu. Videiko (2008). Trypillian culture. Memories of the golden age. Kharkiv : Folio, 415 p. [in Ukrainian].
2. Dovzhenko N. D. (1993). Problems of research of ancient megalithic monuments of Ukraine. Works of the Center of Memory Studies. (Vols. 2), (pp. 108–135). Kyiv: [in Ukrainian].
3. Zadnykov S. A. & Shramko Y. B. (2003). Monuments of the Scythian time in the basin of the Olkhovatka River. Problems of the history and archeology of Ukraine : зб. матеріалів Proceedings of the International Scientific Conference to the 100th anniversary of the XII Archaeological Congress. (pp. 37–40), Kharkiv : Skhidno-rehionalnyi tsentr humanitarno-osvitnikh initsiatyv. [in Ukrainian].
4. Klymyshyn Y. A. (Eds.). (1992). Essays on the history of domestic astronomy from ancient times to the beginning of the twentieth century. Kyiv: Naukova dumka, 512 p. [in Ukrainian].
5. Pogozheva A P. (1983). Anthropomorphic plastic Tripoli. V I Molodin (Eds.). Institut istorii filologii i filosofii. Novosibirsk: Nauka, 144 p. [in Russian].
6. Rybakov B A. (1981). Paganism of the ancient Slavs. Moskva: Nauka, 608 p. [in Russian].
7. Suprunenko A. B. (1990). About Fedorovsky idol and barrow. Guard and study of archeology monuments of Poltava region: Abstracts of Papers, (pp. 80 – 86), Poltava. [in Ukrainian].

8. Tkachuk T. M. & Melnyk Ya. H. (2000). Semiotic analysis of Trypilly-Cuckoo sign systems (figurines). Ivano-Frankivsk : Plai, 238 p. [in Ukrainian].
9. Frolov B. A. (1978). Paleolithic art and mythology. At the origins of creativity (primitive art). (pp. 103–115), Novosibirsk. [in Russian].
10. Chmykhov M. O, Kravchenko N. M, & Cherniakov I. T. (1992). Archeology and ancient history of Ukraine. Kyiv: Lybid, 376 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.11.2018 р.

УДК 008. 316

Олійник Оксана Миколаївна
викладач кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4687-2408
oksana_oliynyk@ukr.net

БРЕНДИНГ МІСТА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: КЛЮЧОВІ ПОЗИЦІЇ

Мета роботи – з визначенням ключових позицій обґрунтувати актуальність дослідження міського брендингу в межах культурології. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах (аналізу, синтезу, узагальнення тощо). В основі дослідження – міждисциплінарна методологія з опорою на культурологічний підхід, який і дав можливість досягнути його мети. **Наукова новизна** полягає у приверненні уваги до необхідності врахування у брендингу міста низки культурних феноменів, зокрема ідентичності й образу міста, менталітету жителів, культурної спадщини. **Висновки.** Створення ефективної моделі функціонування міст відповідно до світових стандартів створює для них передумови позиціонування себе як своєрідної «території безпеки», де гарантують об'єктивне економічно-сприятливе конкурентне середовище для бізнесу, що у свою чергу сприяє залученню зовнішніх інвестицій. Вони є тими додатковими важелями і ресурсами для збереження культурно-історичних здобутків і розвитку сучасної зручної і привабливої для туристів інфраструктури, а відтак багато в чому визначають культурно-комунікативну привабливість міського простору. Дас змогу сформувати бренд міста чітке позиціонування пріоритетів, цінностей, а також ідентифікація міста як культурно-комунікативного простору зі своєрідними традиціями та менталітетом жителів, згуртованих навколо вирішення спільних завдань. усі ці ключові позиції поряд з розвитком туризму, збереженням культурної спадщини, залученням інвестицій тощо визначає чи не ключові аспекти міського брендингу і вимагає дослідження у межах і методами культурології.

Ключові слова: брендинг, бренд міста, імідж міста, ідентифікація міста, культурна спадщина, туризм, міське населення.

Олейник Оксана Николаевна, преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Брендинг города как предмет культурологического исследования: ключевые позиции

Цель статьи - с определением ключевых позиций обосновать актуальность исследования городского брендинга в пределах культурологии. **Методология** исследования основана на общенаучных методах (анализа, синтеза, обобщения и т.п.). В основе исследования - междисциплинарная методология с опорой на культурологический подход, который и дал возможность достичь его цели. **Научная новизна** заключается в привлечении внимания к необходимости учета в брендинге города ряда культурных феноменов, в частности идентичности и образа города, менталитета жителей, культурного наследия. **Выводы.** Создание эффективной модели функционирования городов в соответствии с мировыми стандартами создает для них предпосылки позиционирования себя как своеобразной «территории безопасности», где гарантируется объективная экономически благоприятная конкурентная среда для бизнеса, что в свою очередь способствует привлечению внешних инвестиций. Они являются теми дополнительными рычагами и ресурсами сохранения культурно-исторических достижений и развития современной удобной и привлекательной для туристов инфраструктуры, а также во многом определяют культурно-коммуникативную привлекательность городского пространства. Позволяет сформировать бренд города четкое позиционирование приоритетов, ценностей, а также идентификация города как культурно-коммуникативного пространства со своеобразными традициями и менталитетом жителей, сплоченных вокруг решения общих задач. Все эти ключевые позиции, наряду с развитием туризма, сохранением культурного наследия, привлечением инвестиций и т.д., составляют едва ли не ключевые аспекты городского брендинга и требуют исследования в пределах и методами культурологии.

8. Tkachuk T. M. & Melnyk Ya. H. (2000). Semiotic analysis of Trypilly-Cuckoo sign systems (figurines). Ivano-Frankivsk : Plai, 238 p. [in Ukrainian].
9. Frolov B. A. (1978). Paleolithic art and mythology. At the origins of creativity (primitive art). (pp. 103–115), Novosibirsk. [in Russian].
10. Chmykhov M. O, Kravchenko N. M, & Cherniakov I. T. (1992). Archeology and ancient history of Ukraine. Kyiv: Lybid, 376 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.11.2018 р.

УДК 008. 316

Олійник Оксана Миколаївна
викладач кафедри готельно-ресторанного
і туристичного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4687-2408
oksana_oliynyk@ukr.net

БРЕНДИНГ МІСТА ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: КЛЮЧОВІ ПОЗИЦІЇ

Мета роботи – з визначенням ключових позицій обґрунтувати актуальність дослідження міського брендингу в межах культурології. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових методах (аналізу, синтезу, узагальнення тощо). В основі дослідження – міждисциплінарна методологія з опорою на культурологічний підхід, який і дав можливість досягнути його мети. **Наукова новизна** полягає у приверненні уваги до необхідності врахування у брендингу міста низки культурних феноменів, зокрема ідентичності й образу міста, менталітету жителів, культурної спадщини. **Висновки.** Створення ефективної моделі функціонування міст відповідно до світових стандартів створює для них передумови позиціонування себе як своєрідної «території безпеки», де гарантують об'єктивне економічно-сприятливе конкурентне середовище для бізнесу, що у свою чергу сприяє залученню зовнішніх інвестицій. Вони є тими додатковими важелями і ресурсами для збереження культурно-історичних здобутків і розвитку сучасної зручної і привабливої для туристів інфраструктури, а відтак багато в чому визначають культурно-комунікативну привабливість міського простору. Дас змогу сформувати бренд міста чітке позиціонування пріоритетів, цінностей, а також ідентифікація міста як культурно-комунікативного простору зі своєрідними традиціями та менталітетом жителів, згуртованих навколо вирішення спільних завдань. усі ці ключові позиції поряд з розвитком туризму, збереженням культурної спадщини, залученням інвестицій тощо визначає чи не ключові аспекти міського брендингу і вимагає дослідження у межах і методами культурології.

Ключові слова: брендинг, бренд міста, імідж міста, ідентифікація міста, культурна спадщина, туризм, міське населення.

Олейник Оксана Николаевна, преподаватель кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Брендинг города как предмет культурологического исследования: ключевые позиции

Цель статьи - с определением ключевых позиций обосновать актуальность исследования городского брендинга в пределах культурологии. **Методология** исследования основана на общенаучных методах (анализа, синтеза, обобщения и т.п.). В основе исследования - междисциплинарная методология с опорой на культурологический подход, который и дал возможность достичь его цели. **Научная новизна** заключается в привлечении внимания к необходимости учета в брендинге города ряда культурных феноменов, в частности идентичности и образа города, менталитета жителей, культурного наследия. **Выводы.** Создание эффективной модели функционирования городов в соответствии с мировыми стандартами создает для них предпосылки позиционирования себя как своеобразной «территории безопасности», где гарантируется объективная экономически благоприятная конкурентная среда для бизнеса, что в свою очередь способствует привлечению внешних инвестиций. Они являются теми дополнительными рычагами и ресурсами сохранения культурно-исторических достижений и развития современной удобной и привлекательной для туристов инфраструктуры, а также во многом определяют культурно-коммуникативную привлекательность городского пространства. Позволяет сформировать бренд города четкое позиционирование приоритетов, ценностей, а также идентификация города как культурно-коммуникативного пространства со своеобразными традициями и менталитетом жителей, сплоченных вокруг решения общих задач. Все эти ключевые позиции, наряду с развитием туризма, сохранением культурного наследия, привлечением инвестиций и т.д., составляют едва ли не ключевые аспекты городского брендинга и требуют исследования в пределах и методами культурологии.

Ключевые слова: брендинг, бренд города, имидж города, идентификация города, культурное наследие, туризм, городское население.

Oliinyk Oksana, Lecturer, Department of Hotel and Restaurant and Tourism Business, Kyiv National University of Culture and Arts

Branding of the city as a subject of culturological research: key positions

The purpose of the article - with the definition of key positions to justify the relevance of the study of urban branding within cultural studies. **The methodology** of the research is based on general scientific methods (analysis, synthesis, generalization, etc.). The research is based on an interdisciplinary methodology based on a cultural approach, which has made it possible to achieve its goal. **The scientific novelty** is to draw attention to the need to take into account a number of cultural phenomena in the city's branding, in particular, the identity and image of the city, the mentality of the inhabitants, and the cultural heritage. **Conclusions.** Creating an effective model of urban functioning in line with world standards, in turn, creates the preconditions for them to position themselves as a kind of "security zone", which guarantees an objective, economically favorable competitive environment for business, which in turn contributes to attracting foreign investment. They are these additional levers and resources for preserving cultural and historical achievements and the development of modern convenient and attractive infrastructure for tourists, and therefore, in many respects, determine the cultural and communicative attractiveness of urban space. It enables to form a brand of the city with a clear positioning of priorities, values, as well as the identification of the city as a cultural and communicative space with original traditions and mentality of the inhabitants, united around solving common problems. All these key positions, along with the development of tourism, the preservation of cultural heritage, the attraction of investments, etc., are almost key aspects of urban branding and require research within the limits and methods of culturology.

Key words: branding, city brand, city image, city identification, cultural heritage, tourism, urban population.

Актуальність теми дослідження. Нині просування національного та регіонального брендів країни стало важливим напрямом загальнодержавної політики більшості країн. Його завдання спрямовані на покращення відношення до країни, стимулювання цікавості до її історії і культури та на формування позитивного образу (іміджу) на світовій арені. Брендинг країни дає можливість не лише подолати низку негативних стереотипів і уявлень про неї, а й створити сприятливий у туристичному та інвестиційному відношенні клімат.

У цьому контексті не менш важливим є брендинг окремих міст, як створення їхнього бренду й просування на міжнародному рівні, зокрема в контексті територіально-адміністративної реформи, яка передбачає, зокрема, оперття на європейську систему управління територіями.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання брендингу міст – не нова тема в українській науці. Водночас вона переважно перебуває в колі наукового зацікавлення економістів, маркетологів, менеджерів, які займаються різними аспектами регіонального управління, планування та розвитку територій (М. Аверкіна, О. Біловодська, О. Євсєєва, І. Буднікевич, О. Мілашовська, Р. Крамаренко та ін.).

Дослідженню брендів окремих міст присвячені публікації Ю. Моклиці «Класифікаційні аспекти туристичного потенціалу міста Луцька», В. Єрмаченко, Н. Дехтяр «Брендинг як елемент стратегії туристичного розвитку міста Харкова» та ін. Вийшла друком колективна монографія за редакцією О. Соскіна «Брендинг міст: досвід країн Вишеградської групи для України» в межах міжнародного проекту «Брендинг і промоушен малих міст відповідно до стандартів Європейського Союзу: досвід країн Вишеградської групи для України», що ініційований та впроваджений Інститутом трансформації суспільства (Київ) за підтримки Міжнародного Вишеградського Фонду.

Проте в межах культурології досліджень ще не достатньо, що й актуалізує дослідження подібного спрямування. Так, найбільш наближеними до теми нашої розвідки є статті І. Білюк «Реклама міст у сучасному комунікативному просторі», О. Мадієвської «Місто з великої літери», присвячені просуванню бренду міста засобами реклами та створенням міських логотипів, а також низка інших. Найбільш ґрунтовною працею культурологічного спрямування є дисертаційна робота М. Чернець «Культурна столиця у контексті розвитку національного бренду (на прикладі європейського досвіду)».

Мета дослідження – обґрунтувати актуальність дослідження брендинга міста в межах культурології з визначення ключових позицій.

Виклад матеріалу. Вважається, що бренд міста - це найбільш стійкий бренд, позаяк він майже не залежить від різних суспільно-політичних впливів, які у свою чергу впливають із загальнодержавної кон'юнктури або політики уряду на світовій арені. Місто – це окремий організм, який функціонує за власною схемою, яка лише почасти слідує за загальнодержавними тенденціями, що є надзвичайно цінною особливістю.

При цьому брендинг міста фактично втримує ті ж самі ключові позиції, що й брендинг країни чи окремого регіону. Це насамперед виокремлення й акцентування уваги на конкретних особливостях, регіональних перевагах, а також зменшення недоліків. Для цього потрібно ретельно вивчити минуле і надати йому нового звучання в новітньому форматі. Тобто акцентувати на тому, що може бути привабливим для туристів чи інвесторів. Утім фактично ці два завдання є невіддільними одне від одного. Адже від правильного позиціонування бренду залежить не стільки тактичний, наприклад, туристичний, скільки стратегічний план розвитку міста із залученням інноваційних заходів для розвитку того ж таки туризму, який так стає і метою, і засобом розвитку міста. Крім того, розробка стратегії і програми комплексного просування бренду дає змогу оптимізувати витрати на різні проекти - інформаційні, соціокультурні, спортивні, які у будь-якому випадку відбуваються в місті. Загалом бренд – це реклама, яка за рахунок розкрутки «просуває» місто з метою покращення умов життя і забезпеченості громадян.

Дедалі більше міст намагаються візуалізувати свій «образ міста», сформувати своє «ідентифікаційне обличчя» з метою виділитися на тлі інших міст. Ідентифікація міста включає безліч характеристик, таких як матеріальна і функціональна організація, соціальні, естетичні та емоційні чинники. Місто, яке має своє обличчя, свої унікальні цінності, притягує людей. Вирішенням проблеми ідентифікації сучасних міст займається сучасний напрям дизайну - територіальний брендинг [9, 53]. Дослідники вказують на два основних етапи створення бренду:

1) пошук і виокремлення відмінностей, тобто створення власної теми, ідеї - місії, мети; 2) посилення цих відмінностей: полягає у звеличуванні найдрібніших відмінних рис, доки вони не стануть досить важливими, щоб справити враження на інших [8, 53].

Загалом брендинг міста, незважаючи на своє зовнішнє позиціонування, насамперед є важливим для внутрішнього розвитку міста, не останню роль у чому відіграє звернення уваги на стан культурної спадщини у межах міського простору та її збереження. З іншого боку, брендинг міста має важливе культурно-ідеологічне значення для міста у плані згуртованості міських жителів, які починають усвідомлювати свою ментальну єдність і об'єднуватися довкола виконання спільних завдань, спрямованих на забезпечення основних позицій, заявлених у брендингу.

Також вдалий брендинг міста виховує у його мешканців почуття гордості та сприяє більш шанобливому відношенню до його культурних традицій та культурно-історичних пам'яток. Так формується своєрідний егрегор - енергетично-інформаційне поле, яке складається з думок, почуттів, емоцій групи людей, об'єднаних спільною ідеєю, переконаннями. Саме такі бренди є найбільш перспективними. Узагалі це ще раз підкреслює, що брендинг міста і питання збереження традицій та культурно-історичної спадщини невіддільні один від одного.

Успішний брендинг нерозривно пов'язаний з образом (іміджем) міста, який є одним з визначальних чинників у його сприйнятті формуванні навколо нього суспільного інформаційно-комунікативного простору. О. Соскін визначає вісім параметрів іміджу міста: якість життя, кадрові ресурси, інфраструктура, високі технології, капітал, контролюючі органи, інфраструктура бізнесу і влада [1, 22].

Імідж кожного міста є самотутнім, унікальним, як унікальною є історія, культура, архітектурний вигляд, знамениті городяни, ландшафти і краєвиди. Усе це надає місту харизматичності, архетипічних смислів. Так формуються асоціації, пов'язані з містом. Так формується його ідентичність, яка є головною відмінністю бренду міста. Недарма імідж сучасного міста існує в просторі суспільної свідомості як сукупність стійких уявлень про місто [2, 7].

І саме ця унікальність, неповторність, яка вимагає серйозного, продуманого і глибокого осмислення, є однією з основних складових бренду, який потрібно творчо переосмислити з урахуванням сучасних тенденцій і правильно доносити до цільових аудиторій. Фактично, привабливість міста не виникає на порожньому місці, а є наслідком актуалізованого іміджу. Тому зазвичай міста вже мають історично сформовані елементи іміджу, які можна активно використовувати при створенні бренду. Вони вже автоматично асоціюються з конкретним містом і важливі у вибудовуванні стратегічних комунікацій міста з цільовими аудиторіями та вимагають лише відповідної маркетингової корекції. В. Тамберг наголошує, що брендинг не обмежується ідентифікаційними символами, тому потрібно чітко визначати цільову аудиторію і враховувати саме її інтереси, навіть за рахунок інших, також брендинг повинен стати основою інфраструктурних змін, а перевага має віддаватися місцевим спеціалістам, які розуміють підґрунтя культурних комунікацій локальної одиниці [7].

Важливе значення для брендингу міст має конкуренція, яка фактично і визначає його характер та вибір основних цільових груп. Так, для залучення туристів потрібно розвивати відповідну інфраструктуру. Це насамперед функціонування туристичних інформаційних центрів, транслітерація

назв вулиць, низка туристичних бюро тощо. Узагалі цільовий брендинг наче переводить стратегічні переваги території на мову, зрозумілу конкретним групам, тобто намагається відповідати інтересам різних груп людей, які відвідують місто, підсилюючи відповідні преференції. Наприклад, позиціонування Львова як культурної столиці України потребує підвищеної уваги не лише до пам'яток, а й до сучасної культурної інфраструктури, проведення різноманітних заходів, які усталюють відповідне уявлення про місто. Так, подієвий туризм у місті забезпечує понад 100 фестивалів, які відбуваються в різні пори року: влітку – Альфа Джаз, Леополіс Гранд Прі, Нічний Львів; навесні – Тиждень моди, День міста і Великодній; восени – Театральний, Кавовий і Винно-сирний тощо. Діловий туризм забезпечують галузеві форуми, наприклад, Форум видавців або форум інновацій IT Arena». Крім того, Львів останнім часом позиціонує себе ще й як кавово-шоколадна столиця. Поряд з іншими вдалим брендинг-проектами, це дало змогу розвинути міський туризм. Нині кількість туристів у місті сягає близько 1 700 тис. чоловік на рік [4].

Українські дослідники аналізували питання ідентифікації міст із образами людини та тварин [3]. Як приклад, символом Львова є лев. Такий акцент теж є вдалим напрямом брендингу. Зокрема, у листопаді у місті проходить туристичний форум «Перемагай з Левом!».

У Львові діє проект «Львівський туристичний барометр» на кшталт Амстердамського барометра, який повідомляє про завантаженість центрів розміщення. Наголошується на двох пріоритетних галузях розвитку міста: туризм та IT-інновації. Так формується бренд Львова як креативного, розумного міста [4].

Брендингу міста сприяють і відповідні слогани, як, наприклад, відомі «I love NewYork», «Sydney Freedom Capital» тощо. Так, 2006 р. у Львові затвердили слоган «Львів відкритий для світу» або «Lviv — friendly city» та промоційний логотип: 4 дзвіниці центральних храмів міста різних конфесій і адміністративна будівля - міська ратуша. Під час засідання виконавчого комітету Львівської міської ради 22 березня 2019 р. затвердили нову редакцію бренд-буку міста. Його розробив дизайнер Ю. Крукевич.

А, наприклад, Київ часто асоціюється з каштанами, кручами Дніпра. Каштани стали невід'ємним символом міста. Своєрідним брендом є також відомий Київський торт, на пакуванні якого зображено цвіт каштанів. Для популяризації міста щорічно проводиться Міжнародний музичний фестиваль «Київська весна», Міжнародний музичний фестиваль «О-ФЕСТ», МКФ-КРОК Міжнародний фестиваль анімаційних фільмів тощо.

Створення брендів, на нашу думку, важливо для всіх обласних центрів країни. Наприклад, у Кропивницькому облаштували дендропарк, а у Вінниці відкрили музичні фонтани. Не відстають і більш маленькі міста. Так, у Кам'янці-Подільському проводиться Фестиваль повітряних кульок, хоча місто і так відоме своїм старовинним центром та Хотиним. Взагалі, найбільш вдалий брендинг українських міст заслуговує на окреме дослідження.

Крім того, основне завдання брендингу – це присутність міста в інформаційному просторі, особливо за його територіальними межами, забезпечення його впізнаваності, що можливе знову ж таки за рахунок низки заходів. Серед них і демонстрація культурно-історичних особливостей та привабливих для туристів об'єктів, і створення відповідних торгових марок і под. Узагалі важливо сформувати концепцію міста в інформаційному просторі, що, у свою чергу, неможливо без формування і управління комунікативним медіа-середовищем. «У перспективі важливо, щоб міське середовище стало цілісним логіко-смысловим культурним середовищем, в якому медіа-культурному простору належить домінуюча роль» [6, 73].

На жаль, поки що ні одне українське місто, яким би воно не здавалося привабливим у межах нашої країни, не відповідає світовим критеріям міста, яке є брендом у світовому чи хоча б європейському масштабі. Так, всі наче б то знають про Львів як культурну столицю України чи Одесу як місто зі специфічним мультикультурним колоритом. Але навряд чи таке знання про ці міста можна вважати аналогічним за силою впливу на інтерес до них, як, наприклад, про Відень чи Париж.

Зараз у світі існує близько кількох десятків міст, які вважають «командними пунктами» світової економіки. Українська дослідниця Т. Нагорняк виокремлює також такі поняття, як «міста світу», «комфортні для життя» та «глобальні» міста» [5]. Прикметно, що вони більш зацікавлені в зміцненні співпраці між собою, ніж з іншими містами, тому досить важко потрапити до їхнього фактично «закритого клубу».

Наукова новизна полягає у приверненні уваги до необхідності врахування у брендингу міста низки культурних феноменів, зокрема ідентичності й образу міста, менталітету жителів, культурної спадщини.

Висновки. Створення ефективної моделі функціонування міст відповідно до світових стандартів створює для них передумови позиціонування себе не лише як привабливого у туристичному відношенні простору, а й як своєрідної «території безпеки» – території, де гарантують об'єктивне економічно-сприятливе конкурентне середовище для бізнесу, що у свою чергу сприяє залученню зовнішніх інвестицій, а відтак покращує соціально-економічний розвиток міста. І лише на перший погляд інвестиції не мають ніякого відношення до туризму чи збереження культурної спадщини. Насправді саме вони є тими додатковими важелями і ресурсами для збереження культурно-історичних здобутків і розвитку сучасної зручної і привабливої для туристів інфраструктури, а відтак багато в чому визначають культурно-комунікативну привабливість міського простору.

Дає змогу яскраво (впізнавано) сформувати бренд міста чітке позиціонування пріоритетів, цінностей, а також ідентифікація міста як культурно-комунікативного простору зі своєрідними традиціями та менталітетом жителів, згуртованих навколо вирішення спільних завдань. Усі ці ключові позиції, поряд з розвитком туризму, збереженням культурної спадщини, залученням інвестицій і кваліфікованих кадрів, що дає змогу розвиватися місту, наповнюватися новою енергією, становить чи не ключові аспекти міського брендингу і вимагає дослідження у межах і методами культурології.

Література

1. Брендинг міст: досвід країн Вишеградської групи для України / За заг. ред. О. І. Соскіна. К. : Вид-во "Інститут трансформації суспільства", 2011. 80 с.
2. Дубейковский В. Вопрос № 9. Что такое идентичность города? URL: <http://citybranding.ru/vopros9>.
3. Лисенко С.М. та ін. Стратегічне бачення бренду міста очима його мешканців // Актуальні проблеми економічного і соціального розвитку регіону: Зб. мат. всеукраїнської наук.-практ. конференції. В 2 т. Т. 2. Красноармійськ : КІІ ДонНТУ, 2011. 363 с. С. 83-90.
4. Львов: город, открытый для мира. URL: <http://zavarnik.biz/lvov-gorod-otkrytyj-dlya-mira>.
5. Нагорняк Т.Л. Міста як бренди за умов глобалізації // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 1(111). С. 40-43.
6. Ремизов В. А., Садовская В. С. Культурная антропология : учебное пособие. Москва:МГИК, 2017. 188 с.
7. Тамберг В. 4 заблуждения брендинга территорий / портал комунікаційної групи "Region PR". URL: <http://regionpr.ru/page422.html>.
8. Шапкина Ю. Брендинг городов: особенности формирования бренда города. URL: <file:///C:/Users/Ira/Downloads/brending-gorodov-osobennosti-formirovaniya-brenda-goroda.pdf>.
9. Шилехина М. С. Культурное пространство города как его идентификационное лицо: сущность и формирование // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3(77). С. 52–62.

References

1. Branding of cities: the experience of the Visegrad Group countries for Ukraine / According to the commissions. edit O. I. Soskin. K. : View "Institute for the Transformation of Society", 2011 [in Ukrainian].
2. Dubeykovsky V. Question No. 9. What is the identity of the city? URL: <http://citybranding.ru/vopros9>. [in Russian].
3. Lysenko S.M etc. Strategic vision of the city's brand through the eyes of its inhabitants // Actual problems of the economic and social development of the region: Zb. mate. All-Ukrainian sciences.-practice. conferences. In 2 tons of T. 2. Krasnoarmeysk: KII DonNTU, 2011, 83-90. [in Ukrainian].
4. Lviv: a city open to the world. Retrieved from: <http://zavarnik.biz/lvov-gorod-otkrytyj-dlya-mira>. [in Russian].
5. Nagornyak T.L. Cities as Brands in Conditions of Globalization // Bulletin of the Taras Shevchenko National Taras Shevchenko University. 2013. No. 1 (111), 40-43. [in Ukrainian].
6. Remizov V.A, Sadovskaya V.S. (2017). Cultural anthropology: a manual. Moscow: MGIIK. [in Russian].
7. Tamberg V. 4 delusions of branding of territories / portal of communication group "Region PR". Retrieved from: <http://regionpr.ru/page422.html> [in Russian].
8. Shapkina Y. Branding of cities: features of forming a brand of a city. Retrieved from: [brending-gorodov-osobennosti-formirovaniya-brenda-goroda.pdf](file:///C:/Users/Ira/Downloads/brending-gorodov-osobennosti-formirovaniya-brenda-goroda.pdf) [in Russian].
9. Shilehkina M.S. Cultural space of the city as its identity person: essence and formation // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts. 2017. No. 3 (77), 52-62 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.12.2018 р.

ІСТОРИЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мета статті – виявити історичні чинники формування національного культурного простору. **Методологія** статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає застосування таких наукових методів, як аналіз для розкриття основних елементів формування національного культурного простору. **Наукова новизна** полягає у дослідженні процесу розвитку культурної політики, в такі періоди: вплив християнства на становлення та розвиток середньовічної української культури, розвиток культурної політики в період козацько-гетьманської держави, формування національного культурного простору в роки українських визвольних змагань та формування державної культурної політики в Україні в умовах незалежності. **Висновки.** Найважливішого значення набуває проблема законодавчого визначення державного статусу української мови та поширення її функціонування у всіх сферах суспільного життя. Позитивно на процесах націотворення мають відбитися й активне утвердження історичної державної символіки, відновлення єдності національної церкви, розповсюдження української «високої» культури, збереження та розвиток усіх форм народної культури.

Ключові слова: вплив християнства, становлення середньовічної української культури, розвиток культурної політики в період козацько-гетьманської держави, формування національного культурного простору в роки українських визвольних змагань, державна культурна політики в Україні в умовах незалежності.

Недзельский Роман Стефанович, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Исторические факторы формирования национального культурного пространства

Цель - выявить исторические факторы формирования национального культурного пространства. **Методология** статьи основывается на междисциплинарном подходе, который предусматривает применение таких научных методов, как анализ для раскрытия основных элементов формирования национального культурного пространства. **Научная новизна** заключается в исследовании процесса развития культурной политики, в такие периоды: (влияние христианства на становление и развитие средневековой украинской культуры, развитие культурной политики в период казацко-гетманского государства, формирование национального культурного пространства в годы украинских освободительных соревнований и формирования государственной культурной политики в Украине в условиях независимости). **Выводы.** Важнейшее значение приобретает проблема законодательного определения государственного статуса украинского языка и распространения ее функционирования во всех сферах общественной жизни.

Ключевые слова: влияние христианства, становления средневековой украинской культуры, развитие культурной политики в период казацко-гетманского государства, формирование национального культурного пространства в годы украинских освободительных соревнований, государственная культурная политики в Украине в условиях независимости.

Nedzelsky Roman, Applicant of the National Academy of Managerial Staff of Cultural and Arts

Historical factors of forming of national cultural space

Aim of the article is to reduce the historical factors of the forming of national cultural space. **The methodology** of the article is based on the interdisciplinary approach that envisages the application of such scientific methods, as an analyst for the opening of basic elements of forming of national cultural space. **A scientific novelty** consists in research of process of development of cultural politics, in such periods: (influence of Christianity is on becoming and development of the medieval Ukrainian culture, development of cultural politics in the period of the Cossack-hetman state, forming of national cultural space in the years of the Ukrainian liberation competitions and forming of public cultural policy in Ukraine in the conditions of independence). **Conclusions.** A major value is acquired by the problem of legislative determination of state status of Ukrainian and distribution of her functioning in all spheres of life.

Keywords: influence of Christianity, becoming of the medieval Ukrainian culture, development of cultural politics in the period of the Cossack-hetman state, forming of national cultural space in the years of the Ukrainian liberation competitions, state cultural politicians in Ukraine in the conditions of independence.

Актуальність теми дослідження. Із здобуттям Україною державної незалежності головною метою в культурно-гуманітарній сфері мала стати така культурна політика, яка б цілком відповідала ідеям національно-культурного відродження. Нагальним завданням нині є формування нової культурної мо-

делі з урахуванням як економічних можливостей нашої держави, так і специфіки її багатоетнічного соціального складу.

Розробка теоретичних, методологічних і організаційних аспектів культурної політики така ж значуща, як і визначення провідних імперативів державної політики в царинах економічного, екологічного, соціального, національного, міжнародного розвитку. Крім того, культурна політика є однією з найбільш ефективних форм національно-державної ідеології, яка здійснюється шляхом цілеспрямованої регуляції процесів культурного життя в суспільстві та вихованні громадян засобами культури.

Мета статті – виявити історичні чинники формування національного культурного простору.

Виклад основного матеріалу. *Вплив християнства на становлення та розвиток середньовічної української культури.* Хрещення Русі поступово зробило Київську Русь складовою європейського християнського простору. Розширювалися і змінювалися політичні, економічні та культурні різноманітні зв'язки Русі з Болгарією, Польщею, Угорщиною, Чехією, Німеччиною, Францією, Римом, скандинавськими державами тощо.

Незважаючи на політичні протиріччя, християнство передусім зблизило Русь з Візантією – найрозвиненішою на той час феодальною державою з передовою культурою. У зв'язку з цим доречно зробити акцент на величезному впливі Візантії на культурний розвиток Київської Русі. Разом із християнством на східнослов'янських землях були запроваджені церковний візантійський календар, культ «чудотворних» ікон і святих.

Вже в часи князювання Ярослава Мудрого (1019-1054 рр.) митрополит Іларіон трактував божественну благодать як суспільну норму, закон. Християнські канони лягли в основу «Руської правди» – зведення норм давньоруського права.

Християнство, підтримане державною владою, стало головним соціальним інститутом, яке по суті володіло монополією на культурне творення в Давньоруській державі.

Як влучно відзначає П.П. Толочко, відомий український дослідник України-Русі, «Руська православна церква не обмежувалась конфесійною діяльністю, але становила відчутний вплив на всі сфери державного життя й була, по суті, частиною самої держави. Велика політична і правова традиція, принесена на Русь із Візантії, дозволила їй швидко стати в ряд провідних суспільно-політичних структур і взяти на себе деякі державні функції. Церква сприяла встановленню на Русі нового способу виробництва, допомогла виробити норми феодального права» [5, 278].

Прийняття християнства вплинуло на все духовне життя суспільства, привело до значного його збагачення. Християнство внесло позитивні зміни у світогляд людей. Якщо в основі політеїстичних релігійних вірувань стародавніх слов'ян лежав страх перед стихійними силами природи, ворожими і пануючими, то християнство плекало надію на порятунок, почуття захоплення навколишнім світом. У суспільстві розповсюджуються ідеали любові до ближнього, упокорювання і всепрощення, які орієнтували людину на послух. Християнство сприяло поширенню писемності, створенню пам'яток літератури, почався інтенсивний розвиток освіти, літератури, мистецтва. Під впливом християнства розвивалися живопис, кам'яна архітектура, музичне мистецтво.

Розвиток культурної політики в період козацько-гетьманської держави (середина XVII - кінець XVIII ст.). Основи вітчизняної культурної політики зазначеного періоду були закладені в кінці XVI – початку XVII ст., коли національно-культурне піднесення в Україні водночас збіглося з поширенням реформаційної ідеології та ренесансно-гуманістичного світогляду. М. Грушевський назвав цей період «першим українським відродженням» [2, 65].

Саме в барокову добу вперше в українській історії та літературі вживаються поняття «Україна» й «український народ» як територіально і національно усталені категорії. Як писав Д. Антонович, «гуманістичний рух другої половини XVI ст. урятував українську національність. Ренесанс українського життя, побуту й мистецтва, гуманізм як інтелектуальна, зв'язана з ренесансом течія відіграли вирішальну роль в перехідній добі» [6, 112].

В Україні стиль бароко порівняно із Західною Європою поширився із значним запізненням. У часовому просторі він охоплює другу половину XVII – XVIII ст. Мали місце й особливості. Саме гуманістична теза з орієнтацією на пересічну людину знайшла благодатний ґрунт в українській землі. Елітарні мотиви в українському бароко були притаманні лише літературному процесу, всі ж інші види барокового мистецтва – досить демократичні сюжетно, з використанням традицій народної творчості. Українське бароко утверджувало образи, які характеризували колективні, суспільні, національні риси народу в цілому.

Саме культура бароко зумовила спрямування найхарактерніших рис духовно-змістовної визначеності українського етносу в його православному вимірі. Найяскравіше це проявилось у процесі формування професійної філософії як специфічної сфери теоретичного мислення нації. Тут слід

відзначити роль Києво-Могилянської академії в історії становлення національної філософської думки, у стінах якої формуються перші українські філософи-професіонали.

Чи не найвизначнішим серед них був Григорій Савич Сковорода (1722-1794 рр.), який показав себе співцем свободи, критиком вад сучасного йому суспільства. Загалом барокова природа вітчизняної філософії того часу дає змогу пояснити притаманне їй, подекуди внутрішньо суперечливе, поєднання ідей, що в різні часи розроблялося європейською філософською думкою. У колі проблематики, що розробляється в цей період, акцент переноситься на проблему «Людина – Всесвіт» [3, 267-270].

Українське бароко стало концентрованим матеріальним виявом «психологічного стану» народу, того гармонійного світогляду, на який здатний етнос у часи високого духовного злету, а той злет – невід'ємний від усвідомлення особистої і національної свободи. Адже середина XVII ст. увійшла в історію нашого народу як період Української національно-визвольної революції 1648-1676 рр. Остання типологічно належала до одного ряду з європейськими революціями XVI ст. – XVII ст., які теж розв'язували питання національної незалежності та встановлення буржуазних відносин, виборювання особистої свободи і вільної власності на землю тощо. Особливістю національно-державницької ідеї в той час стали дійсно демократичні підвалини архітектури державницького будівництва. Українська козацька держава – «Держава Війська Запорозького» – суттєво відрізнялася від абсолютистських монархій Західної Європи.

Формування національного культурного простору в 1917-1921 рр. Українська національно-демократична революція стала наслідком логічного розвитку подій в контексті європейської та світової історії. Революційні змагання охоплюють період з лютого 1917 до 18 березня 1921 р. (до підписання Ризького мирного договору).

Революційні події 1917-1921 рр. стали зламними в історії української культури. Падіння російського царату, розпад Австро-Угорської імперії, боротьба за національну державність і визначення її соціального змісту дуже суттєво, але знов-таки суперечливо вплинули на культурний розвиток народу. З одного боку, цього часу зроблено значні кроки до становлення державних форм організації культурної сфери, української вищої освіти, розвитку народного шкільництва, піднесення національно-культурного життя.

З іншого, розрив поступальності розвитку, фатальні події братовбивчої війни призвели до того, що в часах, коли гасла розвитку української культури набули надзвичайного поширення, нових, непересічних, здатних пережити випробування часом, витворів мистецтва з'явилося небагато, а велика кількість справді визначних пам'яток історії та культури була втрачена у вирі революцій та громадянської війни, знищена або вивезена за кордон.

Українізація вищої школи, зокрема, передбачала створення кафедр українознавства (української мови та літератури, історії, економіки, права) та викладання українською мовою. Та якщо в Харківському університеті діяли кафедри української історії та української філософії, ректорати Київського та Одеського університетів ставили всілякі перешкоди на шляху українізації керованих ними закладів.

Завдяки зусиллям професора П. Тутковського, доцентів І. Сушицького, О. Грушевського, І. Огієнка (Київський університет), ректора Харківського університету професора Д. Багалія та професора М. Сумцова українознавчі дисципліни впроваджувалися в навчальний процес [1, 89-93].

Було вжито заходів для заснування українських музеїв. Проте у цій царині низку проєктів так і не вдалося втілити в життя: це стосується, зокрема, ідеї створення природничого й сільськогосподарського музею та національного музею-архіву [4, 94-95].

Отже, за умов, в яких діяли Директорія та уряд УНР, важко говорити про налагодження повноцінної та результативної роботи в галузі освіти й культури. Проте простежувався інтенсивний процес їх українізації. У цьому контексті важливо зазначити, що прихильність окремих діячів УНР до насильницької українізації, неприхована відразу до культурної спадщини минулого не збільшувала кількість прихильників нової влади. Деякі з особливо ревних «революціонерів» пропонували ліквідувати «буржуазні» гетьманські заклади, зокрема й такі, як Академія наук.

Формування державної культурної політики в Україні в умовах незалежності. Серед чинників, що негативно відбилися на становищі в культурній сфері, на малоефективній і часто інертній державній культурній політиці, слід назвати також значний потік мас-культурного імпорту з Росії та Заходу.

Сьогодні повним ходом здійснюється комерціалізація духовних відносин. Діти, наслідуючи псевдогуманні теорії, втрачають інтелігентність, національну ментальність, все більше обмінюють високі духовно-моральні цінності на зручності і пишаються цим. Сучасні широкомасштабні політичні й економічні реформи спрямовані на забезпечення системної трансформації сфери культури для збереження духовних здобутків українського народу і його традицій з одночасною модернізацією культурного життя суспільства. Адже нові засади державної політики у сфері культури, створені за роки незалежності, які відповідають загальноновизнаним у світі демократичним принципам. З'явилися реаль-

ні можливості для вільного розвитку вітчизняної культури, свободи творчості митців, досягнення і збереження цілісності української національної культури, її інтеграції в європейський і світовий культурний простір. Разом з цим, в умовах становлення ринкових відносин не вдалося визначити адекватні соціокультурним процесам підходи до здійснення державної культурної політики, визначити оптимальні шляхи та механізми її реалізації. І це призвело до істотного погіршення функціонування зазначеної сфери.

Висновки. Існуючий розрив між цілями державної політики та реальним станом культурного розвитку суспільства свідчить про важливість правильної розстановки акцентів під формування сучасної культурної політики держави.

По-перше, розвал тоталітарної держави, планової економіки, у межах яких десятиліттями розвивалася національна культура, виявили неготовність останньої функціонувати без щоденної адміністративної та фінансової державної опіки, до ринкової боротьби за читача, слухача, глядача. Тут важливо передбачити, з одного боку, формування інфраструктури, в тому числі управлінської, пристосованої до умов вільного ринку. З іншого – не допустити розвалу існуючої мережі державних і комунальних закладів культури і мистецтва, збереженої загальними зусиллями держави, місцевого самоврядування та культурно-мистецької громадськості (театрів, музеїв, бібліотек і будинків культури, культурно-мистецьких навчальних закладів).

По-друге, державна культурна політика повинна максимально враховувати загальносвітові тенденції відкритості та глобалізації. Адже сучасна національна культура є малоприспосованою до конкуренції із ринковою західною культурою, а також з російською культурою, яка стрімко комерціалізувалася. Сьогодні важливо якнайшвидше розробити й активніше реалізовувати заходи по цивілізованому протекціонізмі щодо вітчизняного виробника культурного продукту, захисту українського культурного простору.

По-третє, необхідно вказати на фундаментальну проблему, яка зберігає актуальність упродовж всіх років державної незалежності, кризи ідентичності. Завдання полягає в тому, щоб державна культурна політика була спроможна інтегрувати широке коло ментальних феноменів: етичні норми, світоглядні установки, політичні цілі, релігійну апологетику, які стали б засадами для ідентичності української нації в сучасному глобалізованому світі.

По-четверте, культурна політика держави має бути спрямована на формування нової парадигми гуманітарного розвитку, яка полягає у відмові від ідеології споживання та ствердженні нових цінностей гармонії індивідуального та державного. Без кардинальних змін у царині цінностей українське суспільство не має шансів на успішну модернізацію.

По-п'яте, складовою державної культурної політики повинно стати забезпечення взаємозв'язку інноваційної та національної культури. Інновації часто суперечать традиціям, позаяк вони спрямовані на руйнування усталених моделей суспільних відносин та способу життя. Водночас традиції можуть виконувати функції захисту від непередбачених та волюнтаристських новацій, реалізація яких призводить до руйнівних наслідків.

По-шосте, культурна політика держави має враховувати весь спектр інтересів доволі неоднорідного суспільства громадян України. Адже україномовна національна культура, що здебільше обслуговує запити соціально-культурної групи «свідомих українців», сьогодні не здатна успішно реагувати на смаки та культурні потреби всього суспільства України.

У такому контексті, на наш погляд, найважливішого значення набуває проблема законодавчого визначення державного статусу української мови та поширення її функціонування у всіх сферах суспільного життя. Позитивно на процесах націєтворення мають відбитися й активне утвердження історичної державної символіки, відновлення єдності національної церкви, розповсюдження української «високої» культури, збереження та розвиток усіх форм народної культури.

Література

1. Верстюк В. Ф. Українська Центральна Рада : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 344 с.
2. Грушевський М. С. З історії релігійної думки на Україні // М. С. Грушевський. Духовна Україна: [зб. творів]. К.: Либідь, 1994. 560 с.
3. Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки. Київ : Наукова думка. 2010. 560 с.
4. Рубльов О. С. Українські визвольні змагання: 1917-1921 рр. / О. С. Рубльов, О. П. Реєнт. Україна крізь віки : [у 15-ти т.]. Т. 10. Київ : Альтернативи, 1999. 320 с.
5. Толочко О. П. Київська Русь / О. П. Толочко, П. П. Толочко. Україна крізь віки : [у 15 т.]. Т. 4. Київ : Альтернативи, 1998. 352 с.
6. Українська культура: [лекції за ред. Д. Антоновича] / упор. С. В. Ульяновська; вст. слово І. М. Дзю-

би; перед, слово М. Антоновича; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

References

1. Verstyuk, V. F. (1997). The Ukrainian Central Rada: K.: Nauk, dumka [in Ukrainian].
2. Grushevskiy, M. S. (1994). From the history of religious thought in Ukraine. K.: Lybid [in Ukrainian].
3. Zhulyns'kyj, M. G. (2010). Nation. Culture. Literature: national-cultural myths and ideological and aesthetic quest. K. : Nauk, dumka [in Ukrainian].
4. Rubl'ov, O. S. (1999). Ukrainian Liberation Contest: 1917-1921. Ukrayina kriz viky. K. : Al'ternatyvy [in Ukrainian].
5. Tolochko, O. P. (1998). Kievan Rus. K. : Al'ternatyvy [in Ukrainian].
6. Ukrainian culture. (1993). K.: Lybid [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2019 р.

УДК 316.733(477)

Струтинський Богдан Дмитрович
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МЕНТАЛЬНО-ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ЦІННОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження – проаналізувати роль ментальних цінностей як національно-культурних ідентифікаторів в динаміці глобалізаційних процесів сучасності. **Методологія** роботи включає застосування культурологічного, аксіологічного методів для з'ясування сутності ментальних цінностей в контексті глобалізаційної проблематики; аналітичний – для дослідження перебігу глобалізаційних процесів з огляду на різноспрямовані вектори заломлення відповідно до етнонаціонального середовища. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше виокремлено категорію ментально-ідентифікаційних цінностей як маркера національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації, що визначають ядро ідентифікаційної етнокультурної моделі. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження виявлено, що ментально-духовні цінності народів не повинні конкурувати з новітніми цінностями, що визначаються технологізованими і універсалізованими зразками культури, а культурні зразки, опосередковані глобалізаційним культурним контекстом, не повинні «розмивати» етнонаціональні цінності та сформовані на їхній основі культурні ідентичності. Гомогенізована культура на сьогодні є рівноправним учасником діалогу культур. На вирішення проблем з формування основ культурного діалогу та толерантності повинна бути спрямована робота держави на засадах виховання дружнього ставлення до інших культур, розвитку різних форм міжкультурного обміну, але за обов'язкової умови наголошення на збереженні етнонаціональної ідентичності та культурної специфічності в умовах глобалізаційної трансформації. При цьому також варто враховувати, що для багатьох представників етнонаціональної більшості визнання прав соціокультурних меншин теж стає проблемою ціннісного вибору.

Ключові слова: культура, глобалізація, міжкультурний діалог, гомогенізована культура, етнокультурні цінності, ментальні цінності, національно-культурна ідентичність.

Струтинский Богдан Дмитриевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ментально-идентификационные ценности в условиях глобализационных трансформаций

Цель исследования - проанализировать роль ментальных ценностей как национально-культурных идентификаторов в динамике глобализационных процессов современности. **Методология** работы включает применение культурологического, аксиологического методов для выяснения сущности ментальных ценностей в контексте глобализационной проблематики; аналитический - для исследования течения глобализационных процессов, учитывая разнонаправленные векторы преломления в соответствии с этнонациональной средой. **Научная новизна** заключается в том, что впервые выделена категория ментально-идентификационных ценностей как маркер национально-культурно-идентичности в условиях глобализации, определяющие ядро идентификационной этнокультурной модели. **Выводы.** В результате проведенного исследования выявлено, что ментально-духовные ценности народов не должны конкурировать с новейшими ценностями, которые определяются технологизированными и универсализованными образцами культуры, а культурные образцы, опосредкованные глобализационным культурным контекстом, не должны «размывать» этнонациональные ценности и сформированные на их основе культурные идентичности. Гомогенизированная культура сегодня является равноправным участником диалога культур. На решение проблем по формированию основ культурного диалога и толерантности должна быть направлена работа государства на основе воспитания дружественного отношения к другим культурам, развития различных форм межкультурного обмена, но при обязательном условии сохране-

би; перед, слово М. Антоновича; додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. Київ: Либідь, 1993. 592 с.

References

1. Verstyuk, V. F. (1997). The Ukrainian Central Rada: K.: Nauk, dumka [in Ukrainian].
2. Grushevskiy, M. S. (1994). From the history of religious thought in Ukraine. K.: Lybid [in Ukrainian].
3. Zhulyns'kyj, M. G. (2010). Nation. Culture. Literature: national-cultural myths and ideological and aesthetic quest. K. : Nauk, dumka [in Ukrainian].
4. Rubl'ov, O. S. (1999). Ukrainian Liberation Contest: 1917-1921. Ukrayina kriz viky. K. : Al'ternatyvy [in Ukrainian].
5. Tolochko, O. P. (1998). Kievan Rus. K. : Al'ternatyvy [in Ukrainian].
6. Ukrainian culture. (1993). K.: Lybid [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2019 р.

УДК 316.733(477)

Струтинський Богдан Дмитрович
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МЕНТАЛЬНО-ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ЦІННОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Мета дослідження – проаналізувати роль ментальних цінностей як національно-культурних ідентифікаторів в динаміці глобалізаційних процесів сучасності. **Методологія** роботи включає застосування культурологічного, аксіологічного методів для з'ясування сутності ментальних цінностей в контексті глобалізаційної проблематики; аналітичний – для дослідження перебігу глобалізаційних процесів з огляду на різноспрямовані вектори заломлення відповідно до етнонаціонального середовища. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше виокремлено категорію ментально-ідентифікаційних цінностей як маркера національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації, що визначають ядро ідентифікаційної етнокультурної моделі. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження виявлено, що ментально-духовні цінності народів не повинні конкурувати з новітніми цінностями, що визначаються технологізованими і універсалізованими зразками культури, а культурні зразки, опосередковані глобалізаційним культурним контекстом, не повинні «розмивати» етнонаціональні цінності та сформовані на їхній основі культурні ідентичності. Гомогенізована культура на сьогодні є рівноправним учасником діалогу культур. На вирішення проблем з формування основ культурного діалогу та толерантності повинна бути спрямована робота держави на засадах виховання дружнього ставлення до інших культур, розвитку різних форм міжкультурного обміну, але за обов'язкової умови наголошення на збереженні етнонаціональної ідентичності та культурної специфічності в умовах глобалізаційної трансформації. При цьому також варто враховувати, що для багатьох представників етнонаціональної більшості визнання прав соціокультурних меншин теж стає проблемою ціннісного вибору.

Ключові слова: культура, глобалізація, міжкультурний діалог, гомогенізована культура, етнокультурні цінності, ментальні цінності, національно-культурна ідентичність.

Струтинский Богдан Дмитриевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ментально-идентификационные ценности в условиях глобализационных трансформаций

Цель исследования - проанализировать роль ментальных ценностей как национально-культурных идентификаторов в динамике глобализационных процессов современности. **Методология** работы включает применение культурологического, аксиологического методов для выяснения сущности ментальных ценностей в контексте глобализационной проблематики; аналитический - для исследования течения глобализационных процессов, учитывая разнонаправленные векторы преломления в соответствии с этнонациональной средой. **Научная новизна** заключается в том, что впервые выделена категория ментально-идентификационных ценностей как маркер национально-культурно-идентичности в условиях глобализации, определяющие ядро идентификационной этнокультурной модели. **Выводы.** В результате проведенного исследования выявлено, что ментально-духовные ценности народов не должны конкурировать с новейшими ценностями, которые определяются технологизированными и универсализованными образцами культуры, а культурные образцы, опосредкованные глобализационным культурным контекстом, не должны «размывать» этнонациональные ценности и сформированные на их основе культурные идентичности. Гомогенизированная культура сегодня является равноправным участником диалога культур. На решение проблем по формированию основ культурного диалога и толерантности должна быть направлена работа государства на основе воспитания дружественного отношения к другим культурам, развития различных форм межкультурного обмена, но при обязательном условии сохране-

ния этнонациональной идентичности и культурной специфичности в условиях глобализационных трансформаций. При этом также следует учитывать, что для многих представителей этнонационального большинства признание прав социокультурных меньшинств тоже становится проблемой ценностного выбора.

Ключевые слова: культура, глобализация, межкультурный диалог, гомогенизированная культура, этнокультурные ценности, ментальные ценности, национально-культурная идентичность.

Stroutinsky Bogdan, Applicant of the National Academy of Cultural and Arts Management

Mentally identifiable values in the conditions of globalization transformations

The purpose of the research is to analyze the role of mental values as national and cultural identifiers in the dynamics of globalization processes of our time. **The methodology** of work involves the use of culturological, axiological methods to clarify the essence of mental values in the context of globalization issues; analytical - for the study of the globalization processes taking into account the various directional refraction vectors in accordance with the ethno-national environment. **Scientific novelty** is that for the first time the category of mental-identifying values as a marker of national-cultural-identical in the conditions of homalization, which determine the core of the identification ethno-cultural model, is distinguished. **Conclusions.** As a result of the study, it was discovered that the spiritual and spiritual values of peoples should not compete with the newest values that are determined by technologized and universalized cultural models, and cultural patterns that are apocryphalized by a globalized cultural context should not "erode" ethnonational values and cultural identities formed on their basis. Homogeneous culture today is an equal participant in the dialogue of cultures. The work of the state on the principles of fostering a friendly attitude towards other cultures, the development of various forms of intercultural exchange, but a mandatory condition for the preservation of ethno-national identity and cultural specificity in the conditions of globalization transformation should be directed at solving problems of forming the foundations of cultural dialogue and tolerance. It should also be borne in mind that for many representatives of the ethnic majority, the recognition of the rights of socio-cultural minorities also becomes a problem of value choice.

Key words: culture, globalization, intercultural dialogue, homogenized culture, ethnocultural values, mental values, national and cultural identity.

Актуальність теми дослідження. Досить помітним явищем за останні сто років стала глобалізація культури на основі колосального зростання культурного обміну між країнами, розвитку індустрії масової культури, нівелювання смаків і пристрастей публіки тощо. Цей процес супроводжується стиранням національних особливостей літератури і мистецтва, інтеграцією елементів національних культур у сформовану загальнолюдську культурну сферу.

Глобалізація культури проявилася також відображенням космополітизації буття, мовної асиміляції, поширенням англійської мови як глобального засобу спілкування та інших процесів. У цьому аспекті відбувається дедалі зростаюче домінування у світовому масштабі англійської мови, поширення масового туризму, уніфікація музичної культури, культурна експансія Голлівуду тощо. Ці феномени набувають загальносвітової значущості. У результаті у свідомості людей переплітаються пласти різних культур, внаслідок чого національні держави в загальносвітовому культурному потоці починають відігравати досить обмежену роль.

Крім того, глобалізація сприяє прискоренню процесу соціодинаміки культури, під впливом якої різко зростають темпи виробництва, поширення та споживання культурних цінностей. Час циклу обернення культури різко скорочується, що призводить до збільшення обсягу інформації, яку отримує індивід, до розширення його світогляду та підвищення інтелектуального рівня.

Водночас ні в кого не викликає сумніву теза про те, що глобалізація сприяє стрімкому поглибленню культурної нерівності між країнами і народами. Так, саме глобалізація поглибила відмінності в темпах культурного розвитку країн-лідерів та країн-аутсайдерів. Якщо раніше показники їх культурного розвитку наближалися до середньої позначки, то тепер сподівання на те, що останні зможуть наздогнати розвинені країни, практично зникає.

Аналіз дослідень і публікацій. Проблематиці глобалізації присвячені роботи ряду зарубіжних та вітчизняних дослідників: У Бека, Д.Белла, З.Бжехінського, С.Хантінгтона, М.Кастельса, Л.Бевзенко, О.Удовика, В.Горського, Б.Парахонського та ін.

Мета дослідження – проаналізувати роль ментальних цінностей як національно-культурних ідентифікаторів в динаміці глобалізаційних процесів сучасності

Виклад основного матеріалу. Розходження у темпах культурного розвитку з кожним роком стають все помітнішими, провокуючи зростання націоналізму, шовінізму, ксенофобії, створюючи передумови для виникнення радикального екстремізму, в основі якого, зокрема, уявлення про власну провідну роль у культурному розвитку, втрачену у результаті культурної експансії, тривалий час здійснюваної країнами, які належать до іншої, більш розвиненої у цивілізаційному плані, культурної системи.

Глобалізація реанімувала принцип європоцентризму, неспроможність якого була виявлена і почасти доведена ще представниками європейського Просвітництва. Згідно з їх думкою, автори досліджень, що ґрунтуються на цьому принципі, стають апологетами західної цивілізації і втрачають здатність до об'єктивного сприйняття та обґрунтованого оцінювання складних процесів, які розгортаються у духовній сфері життя західних, а згодом і не західних суспільств.

Хоча сам термін європоцентризм (також прийнятний варіант - євроцентризм), на думку деяких дослідників, є позитивно забарвленим, оскільки з ним пов'язують всебічний процес впровадження різного роду інновацій. Загалом він передбачає, що процеси модернізації неминуче призведуть до конвергенції «транзитних суспільств» та їх інтеграції на основі культурних, політичних, соціальних стандартів, характерних для сучасної євроатлантичної цивілізації. Щоправда, у ХХІ ст. цей термін набув виражених анти-європоцентристських конотацій (Т. Айзатулін, С. Кара-Мурза, І. Тугаринов) [4, 89].

Російський дослідник модернізації О. Ким у праці «Терія модернізації: між євроцентризмом та множиною «модерностей» продовжує, що загалом у теоретичних аспектах євроцентризм (як і теорія модернізації) став підґрунтям різноманітних концепцій вестернізації, а сама парадигма вестернізації надовго стала ключовою у поясненні історії та перспектив розвитку неєвропейських країн, країн «третього світу» [4, 90].

Глобалізація також загострює як міжнаціональну, так і міжрегіональну конкуренцію. Більше того, відбувається швидка глобалізація самої конкуренції, перш за все на інформаційному та фінансовому ринках. При цьому глобалізація не турбується про рівність умов такої конкуренції. Глобальна конкуренція безкомпромісна і дедалі більше набуває монопольного характеру. Глобалізація абсолютно байдужа до того, наскільки рівномірно триває процес прискорення економічного і соціокультурного розвитку, про що можна судити за тим фактом, що цілі держави і соціальні верстви з процесу глобалізації випали і навряд чи коли-небудь стануть його активними учасниками.

Принагідно зазначимо, що у відповідь на всі перераховані глобалізаційні виклики, а також на тенденцію до формування культурно-монополярного світу, посилюється процес диференціації локальних цивілізацій як культурно-історичних ареалів. На думку низки дослідників, сьогодні можна виділити 12 локальних цивілізацій (хоча є й інші варіанти класифікації): «чотири західних (західноєвропейська, східноєвропейська, північноамериканська, латиноамериканська), п'ять східних (японська, китайська, індійська, буддистська, мусульманська) і три змішаних (євразійська, африканська, океанічна)» [2, 19].

Процес глобалізації породжує широке коло проблем, пов'язаних з різними сферами трансформації суспільного життя. Нині більшість дослідників дедалі частіше переорієнтовують увагу з економічної, політичної та інших складових глобалізації на культурну, акцентуючи увагу на зростанні культурної експансії, уніфікації національних культур, перетворенні масової культури в її американізованому (вестернізованому) варіанті на домінуючий у сучасному світоустрої тип культури. Така увага пояснюється змінами у структурі свідомості більшості представників різних культур, які в міру розширення і поглиблення глобалізаційних процесів почасти починають не лише втрачати розуміння актуальності власної культурної ідентичності, а й забувають, що саме зрушення в процесах самоідентифікації можуть найбільш негативно вплинути на трансформаційні процеси. Останні пов'язані з проблемами відчуження, негативними соціокультурними зрушеннями, зниженням культурного рівня не лише кожного окремого представника національно-культурної спільноти, а й всього населення відповідної країни як окремішньої культурної спільноти. Так, українська дослідниця національної ідентичності в умовах глобалізації Г. Ковальова наголошує, що основні зміни у сучасному суспільстві визначені антиноміями «між універсальними глобальними цінностями та вимогами зберегти власну самобутність». На думку дослідниці, «глобалізація прагне розчинити національну ідентичність у глобальних процесах демократизації, становлення інформаційного суспільства, ущільнення часу і простору, релятивізації цінностей, виникнення глобальної культури, що призводить до кризи ідентичності як протиріччя між прагненням зберегти цілісність особистості й сучасною розмаїтістю суспільних відносин» [5, 18].

Протягом століть, як слушно зазначає видатний український дослідник, культуролог С.Кримський, у нашій країні формувалася і склалася самобутня духовна цивілізація. Її високі духовно-моральні цінності, найбільш повно розкриваються у християнській етиці, працелюбності, доброчинності, взаємодопомозі і самоврядуванні, у тій структурі буття, де духовні мотиви життя домінували над матеріальними, де метою життя були не речі та боротьба за володіння ними, тобто не споживання, а самовдосконалення душі. Саме ці духовні форми буття пронизують все історичне життя українського народу і саме вони є фундаментом самобутньої української цивілізації [6, 61-70].

У цьому контексті, на нашу думку, на найбільшу увагу продовжують заслуговувати проблеми етнічної, національної та релігійної культурної ідентичності. Останнє й спонукає дослідників не лише знову і знову звертатися до аналізу сучасних глобалізаційних процесів, а й почасти відмовлятися від традиційного розгляду її геополітичних і соціально-економічних проблем. Акцентується увага насамперед на культурологічних проблемах людини, її ідентифікації та самоідентичності, трансформації яких, на наше переконання, власне, і викликали до життя ті процеси, які сьогодні прийнято називати глобалізаційними. Саме людина, перш за все, зміни в її духовно-ментальних цінностях, когнітивній сфері, становлять ядро диспозицій (атитюдів) її поведінки. У диспозиції, у свою чергу, є основною змінно-проміжною ланкою перетворення дедалі зростаючих потреб у мотиви раціональної (а інколи й ірраціональної) поведінки для їх задоволення - основний активний діючий чинник глобалізації та трансформації культури. Тому дослідження духовних, ментально-ціннісних трансформацій та проблем, пов'язаних із самовизначенням людини в складному і неоднозначному глобалізованому соціокультурному просторі, - без сумніву, повинні перебувати в центрі сучасної культурологічної науки.

У глобальному суспільстві, що формується, для низки націй та етнічних груп виникла реальна загроза втрати своєї культурної самобутності через розмивання базисних (світоглядно-ментальних) цінностей культури, які становлять її ядро. Тому нині глобалізація різко загострила *проблему ідентичності*, поставивши її на перше місце серед тих проблем, які хвилюють не лише науковців, а й політиків, релігійних діячів, митців тощо. Відзначаючи важливість даної проблеми, М. Кастельс наголошує, що головним протиріччям процесу глобалізації є антиномія між соціальною мережею та ідентичністю, мережею і «Я». На його авторитетну думку, люди дедалі частіше не здатні відповісти на питання, до якої культури вони відносяться, не можуть ідентифікувати себе з тією чи іншою соціальною, соціально-професійною групою чи територіальною спільнотою, не кажучи вже про політичну партію чи рух. Їх «Я» все частіше розчиняється серед інших «Я», які орієнтуються на однакову систему цінностей і норм [3].

Суголосною є позиція Г. Ковальової: «Національна ідентичність відповідає на цей виклик глобалізації зростанням національної самосвідомості, набуваючи можливість реконструювати і зберегти власну автентичність у процесі постійного самовідтворення власної причетності до певних структур і спільнот» [5, 18].

Глобалізація поставила людину, позбавлену уявлення про свою ідентичність, перед необхідністю створення нових ідентичностей, зокрема й таких, яких набувають за умови входження до різних релігійних сект, кримінальних спільнот тощо. Так глобалізація тісно сусідє і почасти породжує і супроводжується посиленням безладу, який, у свою чергу, набуває ознак глобального.

Недарма безальтернативним та єдино можливим шляхом відповіді на глобалізаційні виклики в умовах етнокультурного розмаїття, на думку українського дослідника М. Козловця, є шлях до формування в Україні інтегративної моделі національної культури, коли різні етнокультурні ідентичності не самоізолюються, не виштовхують одна одну на периферію, а беруть безпосередню участь у націєтворенні [7, 416].

При цьому масове високотехнологічне виробництво почасти остаточно витісняє форми традиційного виробництва, побуту, сімейних відносин, способів комунікації. Відбувається уніфікація праці, побуту, культурних традицій і національних особливостей, що, у свою чергу, «знеособлює» нормативні системи цінностей національних культур, що відповідають за збереження етносів і народів. Реакцією у відповідь на посилення глобалізації та кризи національної держави є спроби урядів деяких країн ізолюватися від світу ідеологічними, економічними і митними бар'єрами. І в такий спосіб підтвердити суверенітет не лише власної держави, а й власної культурної ідентичності.

У сучасних суспільствах проблема збереження національної культурної ідентичності сприймається по-різному – залежно від особливостей національного менталітету і розуміння рівня загрози його руйнуванню. Наприклад, США, прагнучи до світового панування, не переймаються проблемою власної національної ідентичності, оскільки в Америці «немає проблем з ідентифікацією», як відзначає Ж. Бодрійяр. «Для Америки немає питання про витоки, вона не культивує своє коріння, ... вона не має ні минулого, ні основоположної істини» [1, 150]. Водночас їй вдається на практиці реалізувати універсалістичний принцип «єдність з багатоманіття». Загалом усі дослідники суголосні в тому, що культурна ідентифікація відбувається лише у процесі взаємодії з об'єктом, що володіє іншими, відмінними від суб'єкта характеристиками. Вона актуалізується у ситуації натиску «чужих» цінностей, який використовується як один з методів утвердження глобалізації. Відтак, процеси глобалізації на початку ХХІ ст. актуалізували безліч проблем, що потребують теоретичного вирішення, серед них дедалі щільніше місце, як вже зазначалося, починають займати питання духовно-ціннісної та етнонаціо-

нальної ідентифікації та самоідентичності. Так, ще відомий дослідник соціокультурної динаміки П. Сорокін виокремлював у «структурі соціокультурної взаємодії» три компоненти, які знаходяться в очевидній взаємозалежності: *«особистість як суб'єкт взаємодії, суспільство як сукупність взаємодіючих індивідів з його соціокультурними відносинами і процесами та культуру – як сукупність значень, цінностей і норм, якими володіють взаємодіючі особи, сукупність носіїв, які об'єктивують, соціалізують і розкривають ці значення»* [8, 218]. Ці компоненти поєднуються в єдине ціле завдяки саме ідентичності, яка розглядається як сукупність уявлень людини про себе і про своє становище в суспільстві. Саме завдяки процесам ідентифікації та самоідентифікації, а також пов'язаними з ними потребами, уявленнями, почуттями, цінностями, намірами, мотивами, і формується ототожнення людини себе з певними культурними зразками і моделями, поведінково-рольовими функціями, соціальними інститутами, відносинами тощо.

Висновки. Отже, проведене дослідження дає змогу зробити такі висновки. Завдання будь-якої національної держави, яка розуміє невідворотність глобалізаційних процесів, – насамперед, зберегти власні ментально-духовні цінності, які становлять ядро її культури. Етнонаціональна ідентичність дійсно потерпає під активним натиском глобалізаційних викликів, що потребує трансформації культури, але із збереженням етнокультурного ядра. Спільна територія проживання та спільне минуле, історична пам'ять, традиції, ритуали, звичаї – все те, що становить основу етнічної та національно-культурної ідентичності народу, сьогодні дедалі частіше опиняється на периферії тих проблем, які повинні вирішувати держави, що потерпають від міграції, насаджування вестернізованих зразків, масовізації та мозаїчності культури тощо. На вирішення проблем з формування основ культурного діалогу та толерантності повинна бути спрямована робота держави на засадах виховання дружнього ставлення до інших культур, розвитку різних форм міжкультурного обміну, але за обов'язкової умови наголошення на збереженні етнонаціональної ідентичності та культурної специфічності, в умовах глобалізаційної трансформації. При цьому також варто враховувати, що й для багатьох представників етнонаціональної більшості визнання прав соціокультурних меншин теж виявляється проблемою ціннісного вибору.

Література

1. Бодрийяр Ж. Америка / пер. с франц. Д. Калугин. СПб: Владимир Даль, 2000. 206 с.
2. Диалог цивилизаций. Повестка дня. Горбачев-Фонд / Сост. общ. ред. М.: ИФ РАН, 2005. 145 с.
3. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 607 с.
4. Ким О.В. Теория модернизации: между европоцентризмом и «множеством модерностей». Вестник Томского государственного университета. История. 2012. №1. С.89-94.
5. Ковальова Г.П. Національна ідентичність та її формування в незалежній Україні в умовах глобалізації: культурологічні проблеми: автореф. дис. ... канд культурології. Х., 2010. 23 с.
6. Крымский С. Запросы философских смыслов. К.: Видавец ПАРАПАН, 2003. 240 с.
7. Козловец М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житоми: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2009. 558 с.
8. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. 543 с.

References

1. Bodriyyar, Zh. (2000). America. (D. Kalugin, Trans). Saint Petersburg: Vladimir Dal [in Russian].
2. Dialogue of civilizations. Agenda. Gorbachev-Fund. (2005) Moscow: IF RAN [in Russian].
3. Kastels, M. (2000). Information Age: economy, society, culture. Moscow: GU VShE [in Ukrainian].
4. Kim, O.V. (2012). Theory of Modernization: Between Eurocentricism and the "Many Modernities". Vestnik of Toms State University. History, 1 [in Russian].
5. Kovaljova, G.P. (2010). National identity and its formation in an independent Ukraine in the conditions of globalization: cultural problems. Extended abstract of candidate's thesis. X. [in Ukrainian].
6. Krymskyj, S. (2003). Requests for philosophical meanings. Kyiv: Publisher PARAPAN. [in Ukrainian].
7. Kozlovcej, M.A. (2009). The phenomenon of national identity: the challenges of globalization: monograph. Zhytomy: Publisher ZhDU im. I.Franka [in Ukrainian].
8. Sorokin, P.A. (1992). Person. Civilization. Society. Moscow: Politizdat [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.02.2019 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 339.138

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

МАРКЕТИНГ МИСТЕЦТВА ТА ІНТЕГРОВАНІ
МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ
(РЕКЛАМА, СТИМУЛЮВАННЯ ЗБУТУ, ПАБЛІК РИЛЕЙШНЗ)

Мета дослідження – розгляд проблеми використання системи інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК) та її окремих складових у маркетингу мистецтва, аналіз специфіки деяких конкретних засобів системи ІМК, що використовуються у маркетингу мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні комунікативних технологій та методів ІМК, що активно використовуються в маркетингу мистецтва, та використання методів стимулювання збуту (аукціони, ярмарки предметів мистецтва), технології паблік рилейшнз (організація PR-кампаній, немедійна трансляція, івент-маркетинг, кросс-промоушн) тощо. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні технологій маркетингу мистецтва, що пов'язані з функціонуванням інтегрованих маркетингових комунікацій, а саме – реклами, стимулювання збуту та паблік рилейшнз у процесі просування на арт-ринках художніх творів. Здійснено аналіз основних функцій інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК), та визначено їх особливості щодо застосування у маркетингу мистецтва у процесі просування іміджів та брендів художників та їхніх творів на арт-ринку. **Висновки.** Проведений аналіз ІМК дозволив дійти висновку, що три основні складові ІМК – реклама, стимулювання, збуту, паблік рилейшнз є актуальними в маркетингу мистецтва, серед яких паблік рилейшнз є пріоритетним на арт-ринку щодо просування творів мистецтва. При використанні ІМК у маркетингу мистецтва використовуються такі спеціальні технології стимулювання збуту та PR, як аукціони, ярмарки предметів мистецтва, немедійна трансляція, івент-маркетинг, кросс-промоушн. Ці технології, а також брендинг та іміджмейкінг забезпечують активне та ефективне функціонування арт-ринку.

Ключові слова: інтегровані маркетингові комунікації, реклама, стимулювання збуту, паблік рилейшнз.

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

Маркетинг искусства и интегрированные маркетинговые коммуникации (реклама, стимулирование сбыта, паблик рилейшнз)

Цель исследования – рассмотрение проблемы использования системы интегрированных маркетинговых коммуникаций (ИМК) и ее отдельных составляющих в маркетинге искусства, анализ специфики некоторых конкретных средств системы ИМК, используемых в маркетинге искусства. **Методология** исследования заключается в применении коммуникативных технологий и методов ИМК, активно используются в маркетинге искусства, и использования методов стимулирования сбыта (аукционы, ярмарки предметов искусства), технологии паблик рилейшнз (организация PR-кампаний, немедийной трансляция, ивент-маркетинг, кросс-промоушн) и др. **Научная новизна** работы заключается в выявлении технологий маркетинга искусства, связанные с функционированием интегрированных маркетинговых коммуникаций, а именно – рекламы, стимулирования сбыта и паблик рилейшнз в процессе продвижения на арт-рынках художественных произведений. Осуществлен анализ основных функций интегрированных маркетинговых коммуникаций (ИМК), и определены их особенности по применению в маркетинге искусства в процессы продвижения имиджей и брендов художников и их произведений на арт-рынке. **Выводы.** Проведенный анализ ИМК позволил сделать вывод, что три основные составляющие ИМК – реклама, стимулирование, сбыта, паблик рилейшнз актуальны в маркетинге искусства, среди которых паблик рилейшнз является приоритетным на арт-рынке по продвижению произведений искусства. При использовании ИМК в маркетинге искусства используются такие специальные технологии стимулирования сбыта и PR, как аукционы, ярмарки предметов искусства, немедийной трансляция, ивент-маркетинг, кросс-промоушн. Эти технологии, а также брендинг и имиджмейкинг обеспечивают активное и эффективное функционирование арт-рынка.

Ключевые слова: интегрированные маркетинговые коммуникации, реклама, стимулирования сбыта, паблик рилейшнз.

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

Marketing art and integrated marketing communications (advertising, stimulation of object, please releases)

The purpose of the article is to consider the problem of using the integrated marketing communications system (IMC) and its individual components in art marketing, analyzing the specifics of some specific IMC systems used in art marketing. **The methodology** consists in the application of communication technologies and methods of IMC, are actively used in the marketing of art, and the use of sales promotion methods (auctions, art fairs), public relations technologies (organization of PR campaigns, direct broadcasting, event marketing, cross-promotion) and others. **The scientific novelty** of the work lies in the identification of technologies for the marketing of art related to the functioning of integrated marketing communications, namely, advertising, sales promotion and highlight in the process of promotion in the art markets of art works. The analysis of the main functions of integrated marketing communications (IMC) was carried out, and their features were determined for applying art to marketing in promoting the images and brands of artists and their works on the art market. **Conclusions.** The analysis of the IMC led to the conclusion that the three main components of IMC - advertising, promotion, marketing, public relations are relevant in the marketing of art, among which public relations is a priority on the art market for the promotion of works of art. When using the IMC in the marketing of art, such special technologies of sales promotion and PR as auctions, art fairs, non-media broadcasting, event marketing, cross-promotion are used. These technologies, as well as branding and image making, ensure the active and effective functioning of the art market.

Key words: integrated marketing communications, advertising, sales promotion, public relations.

Актуальність теми дослідження. Однією з ключових проблем, які покликаний розв'язувати маркетинг мистецтва, є використання інформаційних і комунікаційних методів та технологій, що сприяють просуванню творів мистецтва на арт-ринку. Арт-ринок - це система культурних та економічних відносин, що визначають сферу пропозиції та попиту на твори мистецтва. На арт-ринку відбуваються ринкові процеси, реалізуються твори мистецтва і поширюється інформація про них з метою впливу на потенційних споживачів та покупців, для чого використовується система інтегрованих маркетингових комунікацій, яка складається з реклами, стимулювання збуту, паблік рилейшнз, тобто – системи ІМК (як ми її надалі називатимемо). Ми детально розглянемо основні елементи системи ІМК, які використовуються на ринку мистецтва. Відомий теоретик маркетингу Ф. Котлер охарактеризував ІМК як концепцію планування маркетингових комунікацій, що базується на оцінці стратегічної ролі їх окремих напрямків (реклама, PR тощо) та пошуку їх оптимального сполучення для впливу комунікаційних програм за допомогою інтеграції усіх окремих повідомлень [1, 26-27].

Мета статті. Розгляд проблеми використання системи інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК) та її окремих складових у маркетингу мистецтва, аналіз специфіки деяких конкретних засобів системи ІМК, що використовуються у маркетингу мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Основна ціль створення системи інтегрованих маркетингових комунікацій – це реалізація головної мети маркетингу – забезпечення просування товару або послуги на ринку. «Просування, – вважає Ф. Колбер, – це переважно, у першу чергу, той комунікативний інструмент, за допомогою якого споживачу передається офіційне корпоративне повідомлення та імідж компанії» [2, 176]. Наведене визначення стосується діяльності ринку культури та мистецтв. Просуваючи культурний продукт, організація чи окремих митець можуть створити нове, або модифікувати існуюче уявлення, інформованість потенційного та реального споживача відносно продукту, що просувається, його основних параметрів та якостей. Просування культурного продукту має на меті виконати три основні завдання маркетингу. По-перше, споживач отримує інформацію про існування художнього твору та про час та місце його експонування та реалізації, ціни на квитки в музеї, ціни на художні твори в галереях, аукціонах та ярмарках. По-друге, споживач отримує переконливі докази якості та унікальності товару, можливості отримання подальшого прибутку від придбання твору мистецтва. По-третє, відбуваються заходи щодо оцінки та експертизи художнього продукту, який реалізується.

Зазначені завдання маркетингу реалізуються завдяки використанню системи інтегрованих маркетингових комунікацій (ІМК), що є «цілісним комплексом інформаційних маркетингових засобів, пов'язаних з формуванням попиту та просуванням товарів. Комплекс ІМК утворюється шляхом об'єднання окремих комунікаційних засобів та інструментів з метою забезпечення максимального впливу на цільову аудиторію» [3, 269].

Комплекс інтегрованих маркетингових комунікацій (в тому числі у маркетингу мистецтва) реалізує такі основні функції:

– реклама, що, у першу чергу, забезпечує формування попиту на товари та послуги. Маркетинг мистецтва ставить на меті рекламу діяльності музеїв та художніх галерей, організацію телевізійних та радіо тематичних передач, публікацію тематичних статей у друкованих та електронних ЗМІ, інші рекламні заходи;

– стимулювання збуту творів мистецтва з використанням методів і технологій заохочення колекціонерів та широкої публіки. Для реалізації таких завдань проводяться художні ярмарки, аукціони, виставки, зустрічі з митцями, розповсюджуються буклети, листівки, сувеніри тощо;

– паблік рилейшнз (PR) – основне завдання якого у тому, щоб просувати твори мистецтва на художньому ринку через формування іміджів художників та їх робіт, брендів і навіть певних міфів, які складаються навколо найбільш відомих творів мистецтва. Серед методів і технологій PR, що використовуються у маркетингу мистецтва – проведення спеціальних PR-кампаній, прес-конференцій та брифінгів, брендінг, іміджмейкінг, маркетинг подій (івент-маркетинг), заходи в музеях та галереях тощо.

Основні методи і технології ІМК, що використовуються у маркетингу мистецтва, представлені у наведеній нижче таблиці. Запропонований перелік можна було б продовжити. Наприклад, можна згадати засоби невідкладної трансляції, івент-маркетингу, крос-промоушн тощо.

Розглянемо складові інтегрованих маркетингових комунікацій (у першу чергу паблік рилейшнз), та механізми їхнього використання у маркетингу мистецтва. Просування інформації про художні твори з метою їхньої реалізації часто має проблему невизначеності співвідношення ціни та цінності художнього твору, що викликає можливе коливання цін у десятки разів. Також реалізація художніх творів має певну ірраціональну складову, до якої можна віднести такі мотиви, як радість володіння, патріотичні та сентиментальні мотиви, усвідомлення статусу твору мистецтва, та навіть міфи, що складаються навколо твору [4, 38-39].

Розглянемо проблему використання в маркетингу мистецтва такої складової ІМК, як реклама. Російський фахівець І. А. Гольман, наприклад, вважає, що в технологіях продажу творів графіки та живопису стандартні рекламні методи є неефективними [5, 122]. Тим не менше, розміщення рекламних повідомлень у ЗМІ, проведення спеціальних прес-конференцій та брифінгів, відкриття сайтів в інтернеті відіграють значну роль у просуванні творів мистецтва.

Таблиця 1

Основні засоби та канали інтегрованих маркетингових комунікацій у маркетингу мистецтва

Реклама	Організація стандартної реклами ATL з використанням інформаційних засобів, телевізійних, радіо передач, друкованих статей, заходів. Організація повідомлень про роботу музеїв, картинних галерей, безкоштовних послуг, що ними надаються. Вулична реклама (бігборди, лайтбокси), електронні табло. Виготовлення та розповсюдження плакатів, листівок тощо. Відкриття та використання спеціальних сайтів в інтернеті.
Стимулювання збуту	Організація та проведення аукціонів. Організація та проведення художніх виставок. Проведення ярмарків мистецтва. Випуск та розповсюдження спеціальних сувенірів, колекцій марок та ін. спеціально для формування колекцій. Вільна демонстрація творів мистецтва при проведенні різних спеціальних заходів. Організація творчих зустрічей із художниками, скульпторами та іншими митцями. Проведення заходів у клубах колекціонерів та на майданчиках, де вони збираються.
Паблік рилейшнз	Організація спеціальних піар-компаній для просування митців та художніх творів. Створення брендів творів мистецтва та художників, інших митців. Розробка фірмового стилю, символіки, логотипів для просування творів мистецтва.

	Використання невідкладної трансляції. Проведення івент-компаній. Крос-промоушн. Проведення прес-конференцій, брифінгів, присвячених організації виставок, продажу творів мистецтва. Проведення презентацій творів мистецтва, круглих столів з обговорення проблем образотворчого мистецтва. Спонсорство та благодійність у просуванні творів мистецтва, забезпечення користування ними публікою.
--	---

Як вважає П. Доссі, присутність відповідної інформації у «ЗМІ – це ключ до формування попиту, тобто одного зі стовпів успіху. Спочатку розробляється медіа-план для того, щоб розрекламувати значення зібрання творів або конкретної роботи та пробудити прагнення потенційних покупців. Після продажу об'єкта засоби масової інформації слугують розповсюдженню афродіака високої ціни. Тому, що стає сенсацією не тільки зміст мистецтва, але й його ціна» [6, 142].

Реклама у ЗМІ активно використовується при продажі творів мистецтва не для пропаганди творів (що малоефективно), а для реклами системи, термінів організації продажів. Приклад використання реклами у маркетингу мистецтва надав директор аукціонного дому «Сотбіс» Пітер Уілсон. Він поставив рекламу торгів аукціонного дому на науковий рівень, найнявши спеціальну сторонню фірму для постійної реклами торгів. Уже за місяць до дати торгів газети та часописи двадцяти трьох країн публікували рекламні статті, які були присвячені кожному наступному розпродажу на «Сотбіс» [7, 347].

Наступна складова ІМК, що використовується у маркетингу мистецтва, це – система стимулювання збуту творів мистецтва, яка суттєво відрізняється від специфіки стимулювання збуту при продажу будь-яких інших товарів і послуг.

По-перше, в інших сферах маркетингових відносин спочатку вивчається попит на товари, продукти, послуги, а вже потім вони потрапляють на ринок для реалізації. Проте маркетинг мистецтва має інший алгоритм, адже художній твір спочатку створюється, а вже потім шукаються та визначаються його потенційні та реальні споживачі.

По-друге, в маркетингу мистецтва, відповідно, стимулювання збуту теж має інший алгоритм, ніж в інших сферах маркетингових відносин. Спеціалісти виділяють наступні чотири основних групи подібних методів стимулювання збуту:

1. Цінові маніпуляції – знижки, заохочувальні кредити, гарантії повернення грошей у випадках, якщо товар не підходить покупцю або є неякісним тощо.
2. Натуральне заохочення – проведення рекламних дегустацій, надання безкоштовних зразків різноманітних товарів, рекламний продаж сувенірних наборів чи інших товарів зі знижками тощо.
3. Ігрові форми заохочення та привертання уваги – конкурси на місцях продажів, різноманітні лотереї.
4. Спеціальні форми заохочення – забезпечення вільної демонстрації товарів, поширення різних інформаційних матеріалів про товари (твори мистецтва), проведення опитувань у місцях здійснення акцій, мерчандайзинг – розміщення товарів на певних позиціях [3, 281-282].

До того ж усі чотири методи стимулювання збуту можуть використовуватись як у класичному маркетингу, так й в маркетингу мистецтва. Проте наведемо деякі уточнення та приклади, які є загальновідомими.

1. Цінові маніпуляції при продажі творів мистецтва застосовуються практично завжди і повсюдно. Коли твори мистецтва реалізуються арт-дилерами, художніми галереями, а також на художніх ярмарках, спостерігається інколи зростання чи зменшення цін у десятки разів.
2. Натуральне заохочення використовується у маркетингу мистецтва через виготовлення, розповсюдження спеціальних сувенірів, колекцій листівок та поштових марок, які роздаються потенційним покупцям, колекціонерам, відвідувачам ярмарків, музеїв, галерей.
3. Ігрові форми заохочення: у маркетингу мистецтва, в першу чергу, використовуються аукціони, проведення яких передбачає азартні, емоційні конкурсні змагання між колекціонерами, музеями, галереями за ті чи інші твори мистецтва.

4. Спеціальні форми заохочення, що використовуються при організації стимулювання збуту творів мистецтва, дуже різноманітні. Це – вільна демонстрація творів перед продажами на художніх ярмарках, у галереях та на аукціонах, розповсюдження інформації про твори мистецтва у спеціалізованих клубах колекціонерів, проведення опитувань серед поціновувачів і колекціонерів творів мистецтва.

стецтва, а також мерчандайзинг, тобто розміщення творів певним чином у художніх галереях для того, щоб стимулювати увагу колекціонерів збільшити попит на твори мистецтва.

Наведемо приклад методів стимулювання збуту, а саме – організації ярмарків предметів мистецтв. «Ярмарки предметів мистецтв, – зауважує Ф. Хук, – зараз займають значне місце в календарі арт-подій. Ярмарок предметів мистецтва – це відповідний удар, що завдається дилерами аукціонним домам з їх страхітливою владою на ринку. На крупні міжнародні ярмарки (у Базелі, Маямі, в Лондоні на «Фрізе» демонструється сучасне та новітнє, а в Маастріхті – старовинне мистецтво) привозять та пропонують увазі європейських, американських та азійських поціновувачів свої товари провідні комерційні галереї світу... Їх мета повторити лихоманку та навіть божевільня популярного аукціонного тижня у Лондоні чи Нью-Йорку» [7, 415].

Ярмарки створюють у середовищі колекціонерів атмосферу напруженого очікування. Потенційні покупці максимально використовують власну репутацію та грошові кошти, щоб як можна раніше здобути доступ до тих предметів мистецтва, якими публіка найбільше цікавляться, а також до тих творів, які вперше будуть демонструватися. Саме тому на арт-ярмарках вирує бурхлива комерційна та творча діяльність.

Перейдемо тепер до характеристики третьої, основної складової ІМК – паблік рилейшнз (PR). До того ж, по-перше, коротко охарактеризуємо відмінності піару від реклами. По-друге, зупинимось на характеристиці декількох піарівських технологій, що розробляються та використовуються у маркетингу мистецтва (немедійна трансляція, івент-маркетинг, крос-промоушн).

Замислимося, чому за своїми можливостями та ефективністю піар випереджає рекламу у сфері маркетингу мистецтва? На це запитання дуже переконливу відповідь надали Ел та Лора Райс у своїй роботі «Розцвіт PR та занепад реклами». Наведемо приклад аргументації авторів відносно ролі реклами та піару у процесі формування брендів.

«Запустити новий бренд, – відзначають Ел та Лора Райс, – за допомогою реклами неможливо, оскільки довіра до неї втрачена. Реклама – це голос самої компанії, що намагається продати свою продукцію. Для того, щоб запуск нового бренду пройшов успішно, необхідна скоординована інформаційна кампанія або PR. Він дозволяє повідомити споживачам необхідні відомості не напругу, а як би, з третіх рук, тобто через засоби масової інформації. Піару, на відміну від реклами, довіряють. З його допомогою можна створити позитивний образ, яким потім користуватися» [8, 7]. «Рекламу очікує блискуче майбутнє, якщо вона буде займати у життєвому циклі бренду притаманну їй роль. Після створення бренду за допомогою PR-технологій, його позицію необхідно підтримувати за допомогою реклами [8, 297].

Охарактеризуємо маркетингову технологію проведення PR-кампаній в маркетингу мистецтва. PR-кампанія – це координований та цілеспрямований, довгостроковий захід, що розробляється та здійснюється для досягнення важливих, ключових цілей організації шляхом впливу на громадськість та громадську думку з використанням спеціальних креативних PR-засобів, методів та технологій [9, 25]. Завдання піар-кампанії в маркетингу мистецтва – вплинути на музеї, галереї, колекціонерів творів образотворчого мистецтва, широкий загал публіки з метою певного формування сприйняття ними того чи іншого художника, тієї чи іншої колекції картин або зібрання художніх творів.

В основі PR-кампанії має бути креатив, який спрямований на те, щоб викликати у широкій публіки та колекціонерів певний, можливо навіть ірраціональний мотив, що спрямований на високу оцінку та наступне придбання твору мистецтва.

Привернути увагу покупця може відомість митця, вік художнього твору та його висока художня цінність, повнота художньої колекції та навіть надзвичайно висока вартість полотна чи колекції на арт-ринку.

PR-кампанія може мати наступну структуру [9, 30]:

По-перше, оцінюється ситуація, яка склалася навколо твору мистецтва, що просуватиметься на ринку. Чи треба продати його швидше, чи «притримати».

По-друге, визначаються цілі майбутнього продажу – здобуття максимального прибутку, або естетичної насолоди від придбання, або конкурентне придбання.

По-третє, визначається аудиторія, тобто ті музеї, галереї, колекціонери, що зацікавлені у придбанні твору.

По-четверте, проводиться відбір каналів комунікації, що будуть задіяні у просуванні художнього твору на арт-ринку. Це можуть бути ЗМІ, галереї, арт-дилери, аукціони, художні виставки, інтернет-сайти.

По-п'яте, планується бюджет кампанії, тобто – які витрати необхідно здійснити на просування художнього твору на ринку та на його продаж.

По-шосте, оцінюються результати проведення PR-кампанії, підраховуються витрати та прибутки, аналізується зміна рейтингу художнього твору та його автора на арт-ринку.

Приклад PR-кампаній, спрямованих на реалізацію творів мистецтва, дуже багато. Так, Ф. Хук наводить приклади з реалізацією аукціонним домом «Сотбіс» картин Вінсента Ван Гога, Сезанна [7, 347-348] Моне, Ренуара, Сіслея [7, 191-193].

При зазначених продажах застосовувалися цікаві маркетингові технології. Так, при організації виставки картин Клода Моне в Нью-Йорку виникла проблема з тим, що художник не встигав підготувати необхідну кількість картин для заходу. Тоді його арт-дилер Бюран-Рюель придумав неправдиву, але креативну легенду – й публічно заявив, що частина картин, яку художник готував на виставку, Мане не задовільнила і автор їх спалив. Американці були переконані, що Мане – високопрофесійний та дуже вимогливий до себе митець й ті картини, що не були знищені, а демонструвалися в Нью-Йорку, мають найвищу художню цінність [7, 204-205].

Наведемо ще приклади маркетингових комунікаційних технологій, що розроблені та використовуються у маркетингу мистецтва. Перша з них – невідкладна трансляція, комунікаційний вплив, що здійснюється на кінцевого споживача наспросте, обминаючи посередництво ЗМІ та інші рекламні носії [1, 261]. Використання невідкладної трансляції у маркетингу мистецтв важливо тому, що на думку фахівців вона є найбільш потужним механізмом піару, адже цільова група таких акцій (потенційні покупці) є дуже специфічною.

Наступна технологія, що використовується у маркетингу мистецтва – івент-маркетинг, що є однією з форм невідкладної трансляції. «Маркетинг подій, – уточнює М.В. Гундарін, – це послідовність комунікаційних заходів, що має на меті зв'язати організацію чи торгову марку з певною соціальною подією, явищем або його аспектом» [1, 262]. У результаті суб'єкт маркетингу мистецтва (музей, галерея, митець), що організує маркетинг подій, набуває певний «соціальний або художній капітал», що йде на користь репутації бренду.

Автор спеціальної роботи «Маркетинг подій» О. Назірко відносить цю технологію до інтегрованих маркетингових комунікацій та зауважує наступне: «Маркетинг подій – це різновид інтегрованих маркетингових комунікацій, що є комплексом заходів, спрямованих на просування бренду у внутрішньому та/або зовнішньому маркетинговому середовищі за допомогою організації спеціальних подій; сфера послуг з організації спеціальних заходів» [10, 14]. Цей автор зазначає, що принципи художності, що розробляються у філології та мистецтвознавстві, парадоксальним образом нагадують нам систему комунікацій, що має місце в межах спеціального заходу [10, 112].

Ще одна дуже цікава технологія PR, що виникла саме у межах маркетингу мистецтва та поки застосовується не дуже часто, це – крос-промоушн. Якою була основна причина виникнення цієї технології? Буває, що на художню виставку протягом дня приходять обмаль відвідувачів. Щоб оптимізувати Крос-промоушн допомагає оптимізувати витрати, поєднуючи кілька суб'єктів та подій одночасно в одному місці. В одному приміщенні одночасно може відбуватися виставка, концерт, спектакль дегустація тощо.

Переваги івент-подій наступні: По-перше, зростає кількість відвідувачів заходу. По-друге, бюджет заходу розподіляється на декілька організаторів. По-третє, в івент-подіях можна використовувати технологію бартеру, тобто – обміну товарами та послугами. По-четверте, з'являються більш вагомі підстави для запрошення ЗМІ. Такі заходи є дуже важливими для популяризації творів мистецтва, особливо, коли мова йде про популяризацію нових імен митців.

Розглянувши три основні складові ІМК – рекламу, стимулювання збуту, PR, варто сказати й про четверту складову, а саме, про персональні продажі, які деякі фахівці включають в ІМК. Персональні продажі використовуються при маркетинговому просуванні лише окремих товарів та послуг. Передача повідомлень від однієї людини до іншої напряму дозволяє продавцеві донести покупцеві переконливі докази необхідності придбання того чи іншого товару.

Саме персональні продажі є потужною технологією в маркетингу мистецтва, що використовується арт-дилерами. Ф. Колбер зазначає, що комунікативний процес при реалізації персональних продажів складається з восьми ступенів: розвідка, підготовка, підхід, діагностика, презентація, робота з запереченнями, завершення, відслідковування [2, 178]. Підкреслимо, що у класичному маркетингу існуючі комунікації поділяються на особистісні та неособистісні [11, 128]. Механізми особистісних комунікацій та персональних продажів потребують спеціального розгляду – й не тільки при аналізі інтегрованих маркетингових комунікацій.

Висновки: Проведений аналіз ІМК дозволив дійти висновку щодо використання ІМК у маркетингу мистецтва. Таким чином, основні складові ІМК – реклама, стимулювання, збуту, публік рилейшнз є актуальними в маркетингу мистецтва, серед яких публік рилейшнз є пріоритетним на арт-

ринку щодо просування творів мистецтва. При використанні ІМК у маркетингу мистецтва використовуються такі спеціальні технології стимулювання збуту та PR, як аукціони, ярмарки предметів мистецтва, невідкладна трансляція, івент-маркетинг, крос-промоушн. Ці технології, а також брендинг та іміджмейкінг забезпечують активне та ефективне функціонування арт-ринку.

Література

1. Гундарин М. В. Книга руководителя отдела PR. СПб. : Питер, 2006. 368 с.
2. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Издатель Васин А. И., 2004. 256 с.
3. Полторак В. А. Маркетингові дослідження: навч. посіб. 3-тє вид. Київ: «Центр учбової літератури», 2014. 342 с.
4. Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей: курс лекцій. Київ: НАКККІМ, 2016. 108 с.
5. Гольман И. А. Эвент-маркетинг премиумных товаров (на примере современного российского арт-рынка). Научные труды Московского гуманитарного университета. 2017. № 3, С. 118-128.
6. Досси П. Продано! Искусство и деньги. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.
7. Хук Ф. Галерея аферистов: История искусства и тех, кто его продает: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 448с.
8. Райс Э. Расцвет PR и упадок рекламы: Пер. с англ. Москва: АСТ, 2007. 313 с.
9. Полторак В. А. PR в бизнесе: Конспект лекций. Днепропетровск : Изд-во ДУЗП, 2008. 112 с.
10. Назимко А. Е. Событийный маркетинг : руководство для заказчиков и исполнителей. Москва : Вершина, 2007. 224 с.
11. Акимов Д. И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества: монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2010. 312 с.

References

1. Gundarin, M. V. (2006). Book of the head of the department PR. St. Petersburg: Piter [in Russian].
2. Kolber, F. (2004). Marketing culture and art: Trans. from English St. Petersburg: Publisher Vasin A. I. [in Russian].
3. Poltorak, V. A. (2014). Marketing Research: Teaching Means 3rd form. Kyiv: : «Center for Educational Literature» [in Ukrainian].
4. Platonov, B. O. (2016). Collections of cultural values: a course of lectures. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].
5. Gol'man, I. A. (2017). Event marketing of premium products (on the example of the modern Russian art market). Scientific works of the Moscow Humanitarian University, 3, 118-128 [in Russian].
6. Dossi, P. (2017). Sales! Art and money. St. Petersburg: Limbus Press, K. Tublina Publishing House [in Russian].
7. Hook, F. (2018). Gallery of speculators: The history of art and those who sell It: Trans. from English. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus [in Russian].
8. Rice E. (2007). The heyday of PR and the decline of advertising: Trans. from English. Moscow: AST [in Russian].
9. Poltorak, V. A. (2008). PR. in business: Lecture notes. Dnepropetrovsk: Publishing house of the DUZP [in Ukrainian].
10. Nazimko, A. E. (2007). Event Marketing: A Guide for Customers and Performers. Moscow: Vershina [in Russian].
11. Akimov, D. I. (2010). Social marketing and social sphere Society: monograph. Kharkov: KhNU named after V.N. Karazin [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.09.2018 р.

Бермес Ірина Лаврентіївна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики музичного
виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка
ORCID 0000-0001-5752-9878
irunabermes@ukr.net

ПЕДАГОГІЧНІ МЕТОДИ МИКОЛИ КОЛЕССИ (НА ОСНОВІ СПОГАДІВ ТА ІНТЕРВ'ЮВАННЯ УЧНІВ І КОЛЕГ МАЕСТРО)

Мета роботи. Розкрити прийоми навчання та виховання диригентів, які використовував у педагогічній діяльності М. Колесса. Головними **методами** дослідження є інтерв'ювання й узагальнення, що дали можливість вирізнити педагогічний досвід видатного диригента та теоретика, автора навчального посібника «Основи техніки диригування», засновника львівської диригентської школи М. Ф. Колесси. **Наукова новизна.** У статті вперше окреслено педагогічний досвід майстра, який сприймав процес навчання в єдності двох складових: як «творення людини» (В. Сухомлинський) і виховання музиканта-професіонала високого рівня. **Висновки.** Узагальнено головні принципи практичної роботи професора зі студентами, спрямовані на опанування техніки диригування, вивчення хорової партитури, за допомогою яких «прочитується» й інтерпретується твір, втілюється у виконавській версії художній задум композитора. Для М. Колесси творення людини – це не тільки вплив педагога на своїх студентів (як людини та музиканта-професіонала), а й кропітка праця над самовдосконаленням. Підкреслено, що визначальні домінанти педагогічної майстерності М. Колесси можуть успішно використовуватися в практичній діяльності викладачів і студентів, впроваджуватися в навчальний процес вищої школи.

Ключові слова: Микола Колесса, педагог, техніка диригування, майстерність.

Бермес Ирина Лаврентьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко

Педагогические методы Николая Колессы (на основе воспоминаний и интервьюирования учеников и коллег маэстро)

Цель работы. Раскрыть приемы обучения и воспитания дирижеров, которые использовал в педагогической деятельности Н. Колесса. Главными **методами** исследования являются интервьюирование и обобщение, позволившие выделить педагогический опыт выдающегося дирижера и теоретика, автора учебного пособия «Основы техники дирижирования», основателя львовской дирижерской школы Н. Ф. Колессы. **Научная новизна.** В статье впервые очерчен педагогический опыт мастера, который воспринимал процесс обучения в единстве двух составляющих: как «созидание человека» (В. Сухомлинский) и воспитание музыканта-профессионала высокого уровня. **Выводы.** Обобщены главные принципы практической работы профессора с студентами, направленные на овладение техникой дирижирования, изучение хоровой партитуры, с помощью которых «прочитывается» и интерпретируется произведение, воплощается в исполнительской версии художественный замысел композитора. Для Н. Колессы создание человека – это не только влияние педагога на своих студентов (как человека и музыканта-профессионала), но и кропотливая работа над самосовершенствованием. Подчеркнуто, что определяющие доминанты педагогического мастерства Н. Колессы могут успешно использоваться в практической деятельности преподавателей и студентов, реализовываться в учебном процессе высшей школы.

Ключевые слова: Николай Колесса, педагог, техника дирижирования, мастерство.

Bermes Iryna, Dr. of Sc. in Arts, professor of the methodology of music education and conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

Mykola Kolessa's pedagogical methods (based on memoirs and interviewing his students and colleagues)

Purpose of the article. To reveal the methods of training and education of conductors used by M. Kolessa's in his pedagogical activity. **Methodology.** The main methods of research are interviewing and generalization, which made it possible to distinguish the pedagogical experience of the outstanding conductor and theorist, the author of the textbook «Fundamentals of conducting techniques», the founder of M. Kolessa Lviv conducting the school. **Scientific novelty.** The article is the first to outline Professor's pedagogical experience who perceived the process of learning in the unity of the two components: as «the creation of man» (V. Sukhomlynsky) and the upbringing of a high-level musician. **Conclusions.** The author generalizes the main principles the Professor's practical work with the students, aimed at mastering the technique of conducting, studying the choral score, enabling the work to be «read» and interpreted. For M. Kolessa, the creation of man is not only the influence of a teacher on his students (both a man and a musician-professional), but also a painstaking work on self-improvement. It is emphasized that the basic dominant of

M. Kolessa's pedagogical skills can be successfully used in the practical activity of teachers and students, and, consequently, introduced into the educational process of higher education.

Key words: Mykola Kolessa, a teacher, conducting technique, skillfulness.

Актуальність теми дослідження. Серед різних виконавських сфер диригентська, зокрема питання навчання та виховання диригентів, ще недостатньо вивчена. Ці проблеми почасти висвітлювали науковці в контексті вивчення досвіду зачинателів і представників українських диригентських шкіл. Однак важливі методичні прийоми окремих видатних диригентів-педагогів залишилися на маргінесі й потребують ґрунтовного висвітлення.

Розвиток українського диригентського мистецтва неможливо уявити без імені видатного диригента і педагога – Миколи Філаретовича Колесси, який виховав плеяду талановитих митців, неперевершених самотніх виконавців (С. Турчак, Ю. Луців, А. Кушніренко, І. Гамкало, Т. Микитка, Б. Антків, Я. Скибінський, І. Юзюк, Р. Филипчук і ін.), диригентів-педагогів (Ю. Луців, Є. Вахняк, В. Василевич, Б. Завойський, М. Антків, І. Небожинський, О. Сотничук, Л. Бобер, І. Юзюк, Ю. Балух і ін.). Усі вихованці професора вирізняються високою виконавською культурою і професіоналізмом, гідно продовжують справу Вчителя. М. Колесса як диригент-педагог створив одну з найяскравіших за художніми досягненнями шкіл українського диригентського мистецтва – львівську. В окресленні методичних принципів диригентської педагогіки М. Колесси полягає актуальність статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Постаті М. Колесси в українському музикознавстві приділялося достатньо уваги. Згадаймо низку статей С. Павлишин, Л. Кияновської, Я. Якуб'яка, Л. Ніколаєвої, Л. Мельник, І. Гояна, Ю. Присяжної, Г. Вдовиченко, С. Димченка, нарис із серії «Творчі портрети українських композиторів» авторства О. Паламарчук, збірку статей «Микола Колесса – композитор, диригент, педагог» (редактор Я. Якуб'як), окремі розділи в історіографічних працях українських музикознавців. До 100-річчя від дня народження майстра побачила світ монографія Л. Кияновської «Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел із життя артиста», в якій авторка розкриває «художній аромат» музики М. Колесси, грані таланту неординарної особистості в контексті духовного життя Галичини ХХ ст., апелюючи до «особистих рефлексій» [3, 12] майстра. Усі ці публікації допомагають осмислити як життєпис композитора, так і сутність його творчого доробку та багатогранність особистості.

Про М. Колессу – диригента-педагога – написано не так багато. Це статті Л. Бобер, І. Юзюка, І. Ярошенко, Ю. Балуха. Утім, методичні прийоми М. Колесси як спільна діяльність викладача та учнів, спрямована на досягнення певної мети навчання, не були предметом окремої уваги. Тому мета дослідження полягає в розкритті прийомів навчання та виховання диригентів, які використовував у педагогічній діяльності М. Колесса.

Виклад основного матеріалу. Головні педагогічні домінанти М. Колесси виокремлені на основі інтерв'ювання та спогадів його учнів, колег, особисті контакти яких із митцем сприяли ґрунтовному вивченню досвіду педагога. Більше того, спогади й інтерв'ю вихованців передають атмосферу творчого процесу в класі М. Колесси, допомагають «приторкнутися» до методів роботи майстра, збагнути спадкоємність традицій. Оскільки автор статті навчалася у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка в класі О. Сотничук – учениці М. Колесси, відтак упродовж трьох років працювала на кафедрі оперно-симфонічного та хорового диригування й мала можливість спілкуватися з учнями майстра (Ю. Луцивим, І. Юзюком, О. Сотничук, Л. Бобер, І. Небожинським), окреслення «колессівського» почерку навчання диригування видається вельми необхідним і актуальним.

Усі учні Миколи Філаретовича наголошували, що він був педагогом за покликанням. У його роботі з учнями все було до деталей обдумане і спрямоване на виховання високопрофесійного музиканта-диригента. Як педагог М. Колесса був дуже терплячим і послідовним, намагався навчити кожного студента розуміти музику, відкрити йому таємниці диригентського мистецтва. Усе життя майстра було жертвним служінням улюбленій справі.

Щоб краще збагнути сутність методики М. Колесси-педагога, уявити ту неповторну атмосферу, в якій відбувалися заняття зі студентами, інтерв'ювання та спогади його учнів і колег будуть вельми доречними.

Л. Бобер згадує: «На початковому етапі навчання професор приділяв багато уваги правильній постановці рук, голови, корпусу і ніг, оскільки все це відіграє важливу роль у сприйнятті загального образу диригента. Всякчас акцентував на розвиток і вдосконалення мануальної техніки, самостійність правої та лівої рук, вироблення таких диригентських жестів, які б найповніше передавали інформацію про зміст музики, її характер і образність. «Особливе значення, – підкреслював Микола Філаретович, – має виховання волі диригента, не самовдоволення, а внутрішнього стрижня, який

необхідний, щоби підкорити власній інтерпретації колектив виконавців. Від того, як вийде диригент на сцену, залежатиме увага хору чи оркестру. Виконавцям передається внутрішня зосередженість і настрої диригента. Тому за пульт треба виходити впевнено, з доброзичливим обличчям, яким поглядом, не дивитися в підлогу. Диригент повинен стати володарем музики, котрий торкається найпотаємніших струн людської душі».

Професор любив повторювати: «Диригентська воля – особливий інструмент у руках керівника хору чи оркестру. Диригент сам начебто не грає і не співає, проте відтворення музики залежить від того, як глибоко він уміє передати свою концепцію твору колективу виконавців».

«Техніка диригування – це трудомісткий процес, який не зводиться до доладного відображення жестів, вона є допоміжним елементом виразності монолітного образу диригента, його внутрішнього світогляду, його обличчя, його міміки», – часто наголошував Микола Філаретович, і як приклад наводив один із афоризмів М. Римського-Корсакова: «Диригування – справа темна!». Далі професор продовжував: «Є музиканти, які не навчалися диригувати, однак незграбними руками вміють підпорядкувати колектив своїй волі. Буває навпаки: перед виконавським колективом стають прекрасні музиканти, які володіють технічними засобами і непогано диригують, а слухач розуміє – це не диригент!».

М. Колесса висував до студентів універсальні вимоги: бачити і чути партитуру в усіх деталях, вміти донести до слухача художній задум композитора, навчити виконавський колектив сприймати емоційний настрій і відповідати найменшим порухам диригентської палички, кисті, пальців, голови, а головне – виразності обличчя, міміки і очей диригента.

«Саме вдосконаленню всіх засобів мануальної техніки присвятив професор багато уваги на початковому етапі мого навчання», – підкреслює Л. Бобер. «Я, як і всі студенти, вивчала приклади за навчальним посібником М. Ф. Колесси «Основи техніки диригування» протягом семестру» (така практика збереглася на кафедрі оперно-симфонічного та хорового диригування дотепер – І. Б.). Методичні поради М. Колесси допомагають студентам опанувати диригентську поставу, позбутися паралелізму жестів, неосмислених зайвих рухів, недоліків у засвоєнні основних і похідних схем тактування на конкретних прикладах із хорової літератури, врешті – пізнати «таємниці» диригентського фаху тощо.

На другому етапі роботи зі студентами Микола Філаретович зосереджував увагу на детальному аналізі партитури твору, на розумінні логіки форми і ролі всіх елементів музичної виразності: мелодії, метро-ритму, гармонії, ладу, фактури тощо. Професор вимагав від студентів виявляти характерні мелодичні та гармонічні звороти, визначати інтонаційні, ритмічні та інші виконавські труднощі, темпові зміни, підходи до кульмінацій тощо. Тобто студент повинен усвідомлювати значущість музичної мови для відтворення художнього образу твору.

«Іноді мені здавалося, що професор занадто довго застрягає в деталях, забагато часу приділяє окремим «нюансам» твору. Про кожен такт, мотив чи фразу, їхнє місце в музичній драматургії вчиняв мені буквально «допит», вимагаючи відповіді на поставленні запитання. Мені ж стримувати свою запальну, нетерплячу натуру було, ой, як важко! Доводилося наполегливо аналізувати такт за тактом «Реквієм» В. Моцарта, чи симфонії Л. Бетховена, інші твори. Мені ж так хотілося диригувати, якнайшвидше позбутися «нудних» (як мені тоді здавалося!), «копирсань» у різних елементах музичної форми, художньої виразності. Але Микола Філаретович не допускав найменших погіршень, змушував доводити до логічного завершення кожен деталь. За це я йому безмежно вдячна, бо навчилася зосереджувати увагу на особливостях композиторського письма, котрі розкриваються тільки при серйозній, скрупульозній роботі над твором», – згадує Лариса Григорівна.

Професор змушував студентів по кілька разів програвати на фортепіано окремі епізоди творів, які вивчалися, вдумуватись у фразування, аналізувати почуття й асоціації, що виникають мимовільно, та згодом повинні стати основою для створення власної концепції художнього образу на основі композиторського задуму. Для того, щоби переконати студентів у необхідності детального розбору твору, Микола Філаретович демонстрував власні партитури, в яких було зроблено гармонічний аналіз, виписані на полях різні позначення тембрових поєднань, чітко розставлені смислові акценти, навіть деякі характерні жести, «скопійовані» ним у визначних диригентів, які чітко окреслювали динамічні кульмінації та архітектоніку форми. Якщо другий етап навчання характеризувався інтенсивністю опанування тексту, заглибленням у його детальний аналіз, то, завершуючи роботу над тим чи іншим твором, наставала найбільш складна й відповідальна стадія – інтерпретація твору.

Пристаючи до подолання виконавських проблем, М. Колесса вимагав досконалого знання партитури, розуміння стильових особливостей, формування основного плану виконання, майстерного мануально-технічного «прочитання» твору. Багато уваги приділяв артистизму диригента. «Диригент

– це театр одного актора!», – підкреслював Учитель. «Він повинен прагнути до виконавського перевтілення, артистичної гнучкості, почувати себе немовби союзником композитора, повністю сходиться з ним духовно». При тому Маестро завжди нагадував про необхідний для кожного виконавця і диригента самоконтроль: поєднувати те, що чує музикант, із тим, що бачить художник, із пластичністю образів-картин. Завжди наводив приклад із творчого життя російського співака Ф. Шаляпіна, який казав: «На сцені завжди два Шаляпіни. Один грає, а другий «контролює» гру актора і, коли, гра недостатньо емоційна, другий Шаляпін каже – Додай сльозу, Шаляпін!, а коли занадто емоційна – «Зменш сльозу, Шаляпін!».

У класі М. Колесси важливого значення надавалося вивченню доробку класиків: Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, оскільки педагог вважав, що творчість цих майстрів допомагає «виробити» логіку мислення, лаконізм мануальної техніки, виразність рухів. Педантизм професора щодо класичного репертуару як основи основ музики, вивчення партитури, засвоєння техніки диригування виокремлював і С. Турчак. Микола Філаретович завжди застерігав від емоційної екзальтації, віртуозної пишності жестів і радив не диригувати «на публіку, а шукати музику в собі, не пишатися собою в музиці». Професор сам ставав за пульт і диригував окремі епізоди, чи частину симфонії, хорового твору. Охоче і щедро ділився думками і порадами, які почерпнув із праць чи особистого спілкування з великими майстрами диригентського мистецтва: А. Тосканіні, В. Фуртвенглера, Л. Стоковського, М. Мусіна, К. Кондрашина, О. Канерштейна, К. Симеонова, Є. Мравинського, Г. Рождественського та ін. Так, про диригування геніального А. Тосканіні Микола Філаретович відзивався так: «Жест Тосканіні не вражав особливою красою чи ясністю. Головне – це очі! Дивовижний вираз обличчя, що відображав музику, ні з чим незрівнянну енергетику». Ще Маестро образно порівнював пластичність, красу жесту, який гнучко передавав найтонші нюанси мелодійності музики П. Чайковського у виконанні Є. Светланова, з графічною точністю ліплення «фресок» музичного фразування у чудовому виконанні Г. Рождественським музики С. Прокоф'єва.

М. Колесса ніколи не старався декларувати щось принципово нове, що перекреслювало б уже досягнуте, навпаки, завжди акцентував, що диригент повинен збагачуватись арсеналом виконавських здобутків попередників, узагальнювати найкращі традиції різних шкіл, вивчаючи літературу, слухаючи «живе» виконання відомих диригентів.

Винятково важливою формою роботи зі студентами професор вважав слухання музики: Микола Філаретович радив робити це вже тоді, коли склалася власна інтерпретаційна модель твору. Не раз професор запрошував нас із С. Турчаком до себе додому і всі разом ми слухали композиції Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського, О. Глазунова, М. Римського-Корсакова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. у різних виконаннях.

Після прослуховування велися довгі бесіди про виконавські стилі, особливості «прочитання» різних елементів композиторського письма, темпові, динамічні прикмети, по-різному втілені диригентами. Багато розповідав професор про зустрічі з великими музикантами, яких він слухав на сцені. Сама атмосфера кімнати, на стінах якої красувалися картини відомих художників, старовинний рояль, великий письмовий стіл, на якому розміщувалися набір чорнильних ручок і гостро заструганих олівців, великий дзвіночок, записники, партитури – все це творило якусь особливо піднесену атмосферу наших бесід. І сам Микола Філаретович, невисокий на зріст, завжди стрункий і підтягнутий, на очах перевтілювався, говорячи про музику і диригентів-виконавців. Це було незабутнє дійство, що залишилося в моїй пам'яті до сьогодні», – наголошує Лариса Григорівна.

1963 р. Л. Бобер стала асистенткою в класі Миколи Філаретовича Колесси. Це дало їй змогу не тільки більше спілкуватися з професором, а й осягнути всі «секрети» його педагогічного мистецтва. Роки творчої співпраці з майстром високої культури диригування дали змогу збагнути важливі чинники успішної практики: «Хочеться відзначити ще одну грань педагогічного таланту професора, а саме – моделювання репетиційного процесу, який можна умовно поділити на три головних етапи: підготовка до репетицій, репетиція і заключна стадія – концерт».

Підготовка до репетицій включала в себе вивчення партитури внутрішнім слухом (напам'ять), програвання її на фортепіано, слухання творів у різних виконавських версіях, формування індивідуального плану вивчення твору з точним розподілом репетиційного часу, логічністю засвоєння репертуару. Певна річ, все це треба було підкріпити досконалою мануальною технікою.

Репетиції як головний запоруці успіху диригента Микола Філаретович надавав особливого значення. Від диригента вимагалось вміння так розкрити перед колективом усі свої наміри і головні задачі, щоб виконавці їх зрозуміли й активно включилися в творчий процес. Адже тільки вміло поставлене завдання допомагає сконцентрувати увагу музикантів. Великого значення надавав маестро енергійному, вдумливому проведенню репетиції. Диригент повинен обмірковувати цей процес, нама-

гатися не розсіювати свою увагу, не перетворювати репетицію в педантичне заучування тексту, проте, за необхідності, студіювати окремі місця, котрі не вдаються, для досягнення мети. Для цього можна вдаватися до розмаїтих психологічних прийомів спілкування з музикантам, бо ж нерідко влучне слово чи доречний жарт допомагають послабити напруження, створити плідну творчу атмосферу.

У концертному виконанні відображається художній результат проведеної репетиційної роботи. Диригент зобов'язаний якнайбільш переконливо передати задум композитора, розкрити глибину драматургії, принципи архітекτονіки твору в своїй індивідуальній виконавській інтерпретації. Його диригентська майстерність виражається в пропорційній емоційній розкритості та стриманості почуттів. Темпові зміни мають диктуватися простим правилом: в швидких темпах слід знаходити елементи стриманості та спокою, в повільних – жвавості та рухливості, в драматичному епізоді не раз підкреслити щось комічне і навпаки. Логіка співставлення великих пластів музики допомагає відтворити цілісність музичного твору.

Після концертів Микола Філаретович часто радив студентам дотримуватися таких правил: 1) від одного виконання до наступного треба вдосконалювати свою майстерність; 2) в мистецтві не буває кінця, а є тільки початок. Він учив своїх вихованців завжди зберігати людську та професійну гідність, вміло виходити з різних ситуацій, які часто трапляються на сцені» (зі спогадів Л. Бобер).

Відповідаючи на запитання про головні принципи методики М. Колесси О. Сотничук акцентувала: «Про основні принципи методики професора дуже складно розповісти кількома реченнями. Микола Філаретович вимагав «розкрити» творчий задум композитора, досконало «прочитати» його навіть у найменшому за формою творі.

Велику увагу приділяв техніці диригування як засобу оволодіння майстерністю, підкреслював, що виразність жесту залежить від багатства почуттів, думки, уяви та слуху диригента, котрі формуються завдяки життєвому та музично-професійному досвіду. Професор обожнював скупий, невеликої амплітуди кистьовий жест, «мову пальців». Він завжди любив повторювати: «У всьому повинна бути естетика». І ще мені дуже запам'ятався його улюблений вислів: «Мінімум рухів і максимум виразу».

Дуже часто Микола Філаретович розповідав студентам про своє навчання в Празі, де мав нагоду слухати багатьох видатних музикантів-виконавців. Професор наголошував: «Я все любив підглядати за кожним диригентом і схоплювати все те, що в нього було найкраще. Так я виробив свій стиль диригентської техніки».

Педагог вимагав, щоб студент розібрав хоровий твір, при цьому ставив такі вимоги: прочитати поетичний текст, як режисер читає п'єсу, щоб збагнути музичний образ, і емоційно відтворити партитуру за допомогою жестів.

Студенти класу М. Колесси всі разом приходили на його заняття, таким чином ми вивчали напам'ять весь репертуар (присутність студентів-слухачів давала можливість отримувати досвід публічного виступу). Студент-диригент начебто керував хором (із усіх присутніх студентів), мав із ним «живий» контакт. Концертмейстер відтворював партитуру (хоровий, фортепіанний виклад чи оркестровий клавір), а ми співали. Студенти не тільки спостерігали за процесом опрацювання творів, вони були його діяльними учасниками: реагували на зауваження педагога, подумки відтворювали той чи інший жест, аналізували погіршеності тощо. Кожен із нас мав різні прогалини, професор їх виправляв, ми ж фіксували для себе, щоби не повторювати. М. Колесса вказував на нечіткі жести, звертаючи водночас увагу як на технічну, так і музичну складові.

Опрацьовуючи хоровий твір, студенти обов'язково робили гармонічний аналіз. Мені хочеться насамперед акцентувати увагу на такому правилі, якого М. Колесса дотримувався впродовж своєї педагогічної діяльності. Починалася робота над твором за фортепіано. Професор виймав з кишеньки олівець і гумку та старанно перевіряв гармонічний аналіз твору, виконаний студентом. Неохайно написані чи неправильні позначки витирав і своєю рукою каліграфічно записував. Я диригувала оперу М. Мусоргського «Борис Годунов», і в моєму клавирі залишилися всі помітки, зроблені рукою мого дорогого Вчителя.

Аналізували кожну мелодичну лінію хору під оглядом фразування, кульмінації (часткова, загальна), дихання тощо. Маленьке дихання Микола Філаретович називав «передидшка» і, відповідно, позначав її невеликою рисою (i). Окремо професор позначав більший афтакт (v).

Зверталася увага на поетичний текст і його опрацювання з хоровим колективом (ішлося про дикцію й артикуляцію). Педагог давав завдання проаналізувати поезію, звертаючи увагу на сполучення приголосних звуків із голосними, здебільше зупиняючись на складних утвореннях.

Слід було також відтворити партитуру на фортепіано, співати хорові партії. Микола Філаретович вибирав нелегкі мелодичні звороти в кожній партії, з будь-якого такту партитури.

Приставаючи до вивчення того чи іншого твору, професор завжди ставив студентів питання щодо стилю композиторського письма. Якщо опрацьовувався твір у супроводі фортепіано – з'ясовувалася функція супроводу, позначалися складні місця для диригентського прочитання. Тож, готуючись до заняття, треба було все детально вистудіювати, продумати.

Ще Вчитель застосовував у роботі такий метод: якщо обличчя було невиразне, радив закласти руки за спину, продиригувати твір у стриманому темпі головою, очима, з виразною мімікою. Таким чином, Микола Філаретович намагався наголосити, що очі й обличчя є такими ж важливими в диригуванні, як і руки недоліків у засвоєнні основних і похідних схем тактування.

На запитання «Чим запам'ятався учням М. Колесса – педагог?» Олена Іванівна відповіла: Колесса-педагог – чудова людина. Мудрий, добрий, лагідний, доброзичливо ставився до студентів. У естві професора все надихало студентів, найперше – величезна працездатність, бажання навчити всіх, виховати високопрофесійного музиканта і людину, вміння створити в класі атмосферу доброзичливості та взаємоповаги. Це був винятковий педагог-ерудит, віртуоз своєї справи» (з інтерв'ю з О. Сотничук).

І. Небожинський у своїх спогадах про вчителя підкреслив: «М. Колесса мав цікавий і оригінальний метод ведення заняття. Він ніколи не сідав і не був байдужим спостерігачем творчого «дійства» студента на занятті. Він стояв поруч і уважно спостерігав за кожним рухом, експресією кожної фрази, драматургічним розвитком твору в цілому. Велика увага надавалася підготовці кульмінації і переконливому її проведенню. Не раз Микола Філаретович підкреслював думку, що не обов'язково вершиною мусить бути найвища і найсильніша динамічна точка. Наводив приклади, коли кульмінацією твору вважалася найнижча точка, завмираюча, або ж кульмінація на паузі.

Постійна увага приділялася відчуттю звуку в руках, володіння ним (володіти звуком – значить відчувати його насиченість, колорит, «протяжність», тобто, його «матеріальність»). М. Колесса все повторював: «Рука повинна співати, менше говорити – більше показувати». Не любив професор перебільшення в емоційному плані. «Зайвий вияв темпераменту в сильній динаміці часто приводить до невиправданого позування», – підкреслював він. У таких випадках руки втрачають чіткість малюнку і виразність, набувають форми «пустого вітряка», тим самим, знижується контроль над процесом виконання. Професор завжди нагадував: «Кожен рух диригента повинен бути оправданим відповідно до музики, її характеру, в міру економним, емоційним».

На уроках М. Колесси панував особливий творчий клімат. Під час заняття Микола Філаретович часто сам «запалювався» музикою. І той творчий порив передавався учневі. Це був стимул до активної роботи. А скільки цікавих творчих питань порушувалося на уроці! Причому професор ніколи не нав'язував своєї думки, він завжди намагався пробудити в студента власне «бачення» твору. Утім, якщо виникала потреба зробити зауваження (Микола Філаретович своїми коментарями пробуджував студентів до творчих пошуків), щось виправити – це робилося коректно і переконливо. Особистий показ Учителя того чи іншого фрагменту задля вирішення тієї чи іншої проблеми завжди був вірцевим.

Ще один принциповий момент, якого дотримувався М. Колесса у роботі зі студентом: спільний детальний аналіз партитури – гармонія, музична форма, ладо-тональний план твору, голосоведіння, темп і т.д. Усе це розбирав учитель за участі учня. Після теоретичного аналізу порушували питання художнього та виконавського плану твору: музичне фразування, зв'язок музики та поетичного тексту, динамічні відтінки, способи диригентського прочитання.

Часто виокремлювалися труднощі, що можуть виникнути в процесі роботи над твором, шукалися методи їх подолання. Лише після цього можна було відчуті «живий колектив» (хор – І. Б.) і почати з ним працювати. Такий метод опрацювання партитури наближав студента до творчого процесу, сприяв розвитку його творчої уяви.

«Микола Філаретович був вимогливим, принциповим, точним, талановитим учителем. Його батьківське ставлення до своїх учнів, доброта і щирість, високий професіоналізм, відданість мистецтву були для мене найвищим взірцем у житті», – ділився Іван Микитович. Професор учив не тільки диригентської майстерності, він виховував у студентів такі людські якості, як наполегливість, цілеспрямованість, вимогливість до себе, врівноваженість, делікатність, доброзичливість, чуття такту, справедливість, чуйність, доброта. Цього словами не навчиш, бо Микола Філаретович був зразком тих благородних людських якостей» (зі спогадів І. Небожинського).

М. Макара сім років працювала концертмейстером у класі М. Колесси і детально вивчила його методику роботи зі студентами. У своїх споминах вона наголосила: «Як диригент професор Колесса більшу частину репертуару апробував на сцені особисто, тому власний виконавський досвід, поєднаний із ґрунтовними теоретичними знаннями та композиторським мисленням, надзвичайно ре-

зультативно впливали на підготовку студентів. Микола Філаретович вимагав від них розуміння стилю композитора, дотримання авторських ремарок, знання виконавської техніки інструментів оркестру. На уроках професор завжди користувався своїми партитурами, де були власні позначки. Микола Філаретович вмів уже на початку заняття «зарядити» на творчу роботу і студента, і концертмейстера. Урок починався з програвання твору, далі звучало колессівське «Дуже добре, прошу ще раз» і наступала кропітка робота над партитурою чи клавіром, фразуванням, виразністю жестів тощо. Творчу індивідуальність кожного композитора Микола Філаретович дуже точно характеризував, часом додаючи фрагменти біографії митця чи якісь особливі деталі, пов'язані з написанням даного твору. Наприклад, щодо трактування творів П. Чайковського, то професор зазначав, що до його музичного тексту немає потреби щось додавати, адже композитор все докладно виписав, у іншому випадку – твір спотворюється. Часто М. Колесса допомагав студентам охопити цілісність музичної фрази мануально і динамічно, щоби вона не дробилася на малі епізоди. Микола Філаретович визначав в діалозі зі студентом музичну форму, її окремі елементи, тональний план, технічне вивчення поєднувалося з аналізом мелодики, гармонії, метро-ритму тощо. Професор виокремлював із усього музичного матеріалу найголовніше, вмів дуже виразно передати тембр звучання, штрихи окремих інструментів оркестру, вказавши при цьому на специфіку їхнього виконання. Для Миколи Філаретовича завжди важливою була ритмічна першооснова, яка в процесі вивчення переходила в логічно осмислену агогіку. На початковій стадії роботи над твором окремі елементи детально вираховувалися в повільному темпі, визначалися жести під час показу вступу, фермат, зняття (в середині та в кінці побудов). Усе це відпрацьовувалося для того, щоби диригентські жести були зрозумілими для виконавців, які могли б легко «піти за рукою». Кожен твір поєднувався з емоційною складовою. Професор образно пояснював зміст твору, його окремих частин (боротьбу і героїзм в увертюрах «Егмонт», «Коріолан», 3, 5 симфоніях Л. Бетховена, чуттєвість в сюїті «Дафніс і Хлоя» К. Дебюссі, зображальність в «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова, 9 симфонії А. Дворжака, велич і трагізм в симфоніях Й. Брамса і П. Чайковського). У Миколи Філаретовича був індивідуальний підхід до інтерпретації творів кожного композитора. Професійність і ретельність, терпеливість до студентів, поєднані з експресією – провідні риси притаманні М. Колессі-педагогу (зі спогадів М. Макари).

«Педагогічний почерк М. Колесси визначають загальна висока культура й ерудиція майстра, глибокі знання, активна творча композиторська і диригентська діяльність, уміння використати свій науковий і практичний досвід у пошуках нових форм та методів навчання», – наголошує І. Юзюк [5, 21]. Уроки видатного майстра відзначалися високою майстерністю, артистизмом, вимогливістю, водночас доброзичливістю, тактом щодо студентів. У роботі над твором М. Ф. Колесса, крім досягнення технічних прийомів (мануальна техніка розглядалася як основа «для успішної діяльності диригента», як засіб «для досягнення художньої мети» [1, 109]), важливого значення надавав музично-теоретичним знанням і виконавським навичкам, які в комплексі стають підґрунтям створення переконливого художнього образу твору.

Ю. Луців виокремив три найбільш вагомні педагогічні принципи Маестро: «Перше. У своїй педагогічній роботі він був надзвичайно докладний, навіть педантичний. ...Друге. Професор Колесса був прихильником виховання студентів на міцній класичній основі. ...Третє. Ніколи Микола Філаретович не зробив жодного жесту, не підняв руки при вивченні твору, перш ніж він його найдокладніше... не проаналізував» [3, 211].

М. Колессу-педагога характеризують такі риси, як «цілеспрямованість, ретельність, вдумливість, раціональність обмірковування кожної деталі, докладність опрацювання, увага до логічності форми і до наукової конкретності викладу матеріалу» [3, 48].

На думку І. Юзюка, «Секрет педагогічної майстерності М. Колесси... в тому, що він не тільки вмів розпізнати, оцінити і розвинути обдаровання учнів, а й пробудити любов до своєї професії» [5, 21]. Артистичність його особистості та педагогічний хист перетворювали кожне заняття в дивовижне і неповторне дійство.

Отже, в різнобічній діяльності Миколи Філаретовича Колесси (композиторській, диригентській) важливе місце займала педагогіка. Його педагогічні принципи сформувалися, з одного боку, на настановах видатних учителів – П. Щуровської, М. Долежіля, П. Дедечка, О. Острчіля, з іншого, – на виконавському досвіді. Педагогіка була для майстра безпосереднім продовженням виконавства. Це проявлялося і в методиці вивчення творів у класі, і в чудовій диригентській формі, що дозволяла М. Колессі віртуозно «демонструвати» студентам той чи інший фрагмент композиції. Індивідуальна робота зі студентами над твором підпорядковувалася головній художній ідеї, закладеній у ньому. Визначальними професійними рисами М. Колесси-педагога були висока компетентність та вимогливість, використання різних методів в опануванні твору, індивідуальний підхід до кожного студента. В

живому спілкуванні з учнями професор вирізнявся позитивним настроєм, терпінням, доброзичливістю, добротою, делікатністю, вмінням вселити віру в себе, готовністю допомогти. І найголовніше – своїми глибокими теоретичними та практичними знаннями Майстер охоче ділився з учнями, його серце завжди було «відкритим» для них.

Необхідно виокремити ще одну важливу рису педагогічного «почерку» М. Колесси: особливий емоційно-психологічний «клімат» роботи зі студентами, продиктований артистизмом (за В. Загвязинським, «артистизм – виняткова, образно-емоційна мова творення нового; проникливий стиль співтворчості педагога й учня» [2, 31]) та виконавською культурою вчителя, його творчим досвідом, бажанням розкрити вихованцям «секрети» диригентського мистецтва.

Наукова новизна. Своє головне завдання Микола Колесса-педагог вбачав у гармонійному вихованні студентів. Митець дбав про «творення людини» (В. Сухомлинський) і виховання музиканта-професіонала високого рівня. Володіючи педагогічною майстерністю (за І. Зязюном, «це комплекс властивостей особистості, що забезпечує самоорганізацію високого рівня професійної діяльності на рефлексивній основі» [5, 30]), М. Колесса виховав плеяду талановитих диригентів, які піднесли цей вид виконавства на небувалу висоту. Уперше об'єктом статті стала універсальна диригентська педагогіка М. Колесси, що сформувалася в самостійний виконавський напрям.

Висновки. Педагогічна діяльність М. Колесси проявилася в досягненні високих результатів, постійному творчому (технічному та художньому) вдосконаленні студентів, відкритті перед ними перспектив розвитку. Однією з найважливіших умов піднесення особистісної компетенції студентів було сприйняття практичного заняття як мистецтва, важливими складовими якого були загальні та музичні знання, мануальна техніка, здатність до самовдосконалення, водночас – творчий підхід до втілення художнього образу в диригентському жесті.

Індивідуальна робота в класі диригування спрямовувалася на виховання особистості диригента – гармонійної людини з духовними, морально-етичними цінностями, в яких криється вищий смисл її діяльності. Особистість студента асоціювалася в маестро з певним ідеалом, до якого він повинен прагнути як людина і музикант.

Окреслені методичні принципи Миколи Філаретовича Колесси можуть стати вагомою підмогою на шляху вдосконалення педагогічної майстерності викладачів диригування навчальних закладів різних рівнів акредитації з метою ефективної підготовки диригентських кадрів.

Література

1. Бобер Л., Юзюк І. Грані педагогічного таланту. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: збірка статей / Упоряд. Я. Якуб'як. Львів, 1997. С. 107–115.
2. Загвязинский В. Педагогическое творчество учителя. М.: Просвещение, 1987. 37 с.
3. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел із життя артиста. Львів, 2003. 294 с.
4. Педагогічна майстерність: підручник / За ред. І. Зязюна. К.: Вища школа, 1997. 249 с.
5. Юзюк І. Секрет педагогічної майстерності. Музика. 1996. № 2. С. 21.

References

1. Bober, L., Yuziuk, I. (1997). Facets of pedagogical talent. Mykola Kolessa – kompozytor, dyryhent, pedahoh: zbirka statei. Lviv [in Ukrainian].
2. Zahviazynskiy, V. (1987). Teacher's pedagogical creativity. M.: Prosveshchenye [in Russian].
3. Kyianovska, L. S. (2003). Son of the century. Mykola Kolessa in the Ukrainian culture of the twentieth century. Seven novels from the Life of the artist. Lviv [in Ukrainian].
4. Pedagogical skills. (1997). Za red. I. Ziaziuna. K.: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
5. Yuziuk, I. (1996). The Secret of pedagogical mastery. Muzyka. 2, 21 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2018 р.

10. Contemporary Urban Abstract and Graffitiurism Artists Showing at Pretty Portal. URL: <https://www.widewalls.ch/abstract-art-graffuturism-pretty-portal/> (дата звернення: квітень 2019).
11. Meggs Ph. A History of Graphic Design. NJ. John Wiley and Sons. 1998. 623 p.
12. Müller-Brockman J. History of the Poster. NY. Phaidon. 2004. 244 p.
13. 3d graphics: An effective tool to raise the awareness of the environment. URL: <https://www.sarasadek.com/3d-graphics.html> (дата звернення: квітень 2019).

References

1. Glinernik E. (2002). Graphic design as an art-communicative system and advertising medium. Sankt Peterburg: Izd-vo Peterburgskogo instituta pechaty [in Russian].
2. Klifford D. (2015). Graphic Design Icons. (A.Zaharova, Trans). Moscow: Eksmo [in Russian].
3. Kuznetsov V. Reusable paper is created. Retrieved from: <https://hi-news.ru/technology/sozdana-mnogorazovaya-bumaga-na-kotoroj-mozhno-pechatat-pri-pomoshhi-sveta.html> [in Russian].
4. Maklyuen M. (2003). Media understanding: external human extensions. Moscow: Kanon-Press-Ts [in Russian].
5. Pocheptsov G. (2001). The communication theory. Moscow: Refl-buk. [in Russian].
6. Riverz Sh. (2008). Maximalism. Graphic design of the era of decline and satiety. Moscow: Ast, Astrel [in Russian].
7. Stor I. (2003). Sense formation in graphic design: the metamorphosis of visual images. Moscow: Sovyazh Bevo [in Russian].
8. Chernevich Ye. (1975). Graphic design language: Materials for the method of artistic design. Moscow: VNIITE [in Russian].
9. Shevchenko V. (2004). Poster Composition. Kharkiv: Koloryt [in Ukrainian].
10. Contemporary Urban Abstract and Graffitiurism Artists Showing at Pretty Portal. Retrieved from: <https://www.widewalls.ch/abstract-art-graffuturism-pretty-portal/> [in English].
11. Meggs Ph. (1998). A History of Graphic Design. Hoboken, NJ. John Wiley and Sons [in English].
12. Müller-Brockman J. (2004). History of the Poster. L.; NY.: Phaidon [in English].
13. 3d graphics: An effective tool to raise awareness of the environment. Retrieved from: <https://www.sarasadek.com/3d-graphics.html> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2018 р.

УДК 78.031.4 (510)

Антошко Марина Олегівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри загального та

спеціалізованого фортепіано

Національної музичної академії України

імені П.І.Чайковського

ORCID: 0000-0002-4105-7519

antoshko.m@rambler.ru

ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ВИТОКІВ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

Мета роботи полягає у вивченні проблеми народної музики Китаю в історичному ракурсі. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного та біографічних методів у вивченні даної тематики. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні доцільності проблеми китайської народної музики та вивчення її історичних витоків. Уперше було виокремлено історичні імена діячів, які безпосередньо вплинули на розвиток китайського народного мистецтва, завдяки яким були з'ясовані культурні традиції країн Сходу. **Висновки:** на основі вивчення проблеми стосовно народної музики Китаю виявили процеси її розвитку та самобутню культуру.

Ключові слова: народна музика Китаю, музичне мистецтво, культурні традиції, фольклор Китаю, театр.

Антошко Марина Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского

О проблеме изучения исторических истоков китайской народной музыки

Цель работы заключается в изучении проблемы народной музыки Китая в историческом ракурсе. **Методология** исследования заключается в использовании исторического и биографических методов в изучении

данной тематики. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании целесообразности проблемы китайской народной музыки и изучения ее исторических истоков. Впервые были выделены исторические имена деятелей, которые непосредственно повлияли на развитие китайского народного искусства, благодаря которым были представлены культурные традиции стран Востока. **Выводы:** на основе изучения проблемы народной музыки Китая обнаружили процессы ее развития и самобытную культуру.

Ключевые слова: народная музыка Китая, музыкальное искусство, культурные традиции, китайский фольклор и театр.

Antoshko Marina, Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky

To the problem of studying the historical origins of Chinese folk music

The purpose of the article is to study the problem of folk music of China in historical perspective. **The methodology** of the research is to use historical and biographical methods in the study of this topic. **The scientific novelty** of the article is to investigate the feasibility of the problem of Chinese folk music and study its historical origins. For the first time, the historical names of the people who directly influenced the development of Chinese folk art, through which the cultural traditions of the East were clarified, were isolated. **Conclusions:** based on the study of the problem, in relation to Chinese folk music, discovered the processes of its development and original culture.

Key words: folk music of China, musical art, cultural traditions, Chinese folklore, theater.

Актуальність теми дослідження. Проблема вивчення народної музики є цікавою й актуальною, адже зумовила повернення до історичних витоків, які безпосередньо вплинули на музичну культуру Китаю. Роль народної творчості відігравала значну роль у мистецтві країн Сходу, зокрема Китаї. Говорячи про китайську культуру, слід зазначити, що спів, музика і танок тісно пов'язані між собою. Розуміння мистецтва музики проходить крізь всю китайську філософію та історію.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання народної музики Китаю завжди цікавило науковців, серед яких слід виокремити - Ю. В. Тавровського, Г. О. Шнеерсона, В.С. Виноградова. Серед китайських вчених слід зазначити С. Судзукі, який займався дослідженням культури Китаю та більш сучасні роботи, серед яких вирізняються праці Лю Ляня, Сюй Чжея та інші. Отже, ми бачимо, що питання народної музики Китаю є ще досі недостатньо висвітленим і потребує подальшого вивчення.

Метою дослідження є вивчення проблеми музичної культури Китаю, зокрема теми народної музики, цікавої своєю історією, коріння якої сягає давнини. Виклад основного матеріалу. Давня культура країн Сходу, зокрема Китаю, завжди привертала увагу українського народу. Серед перших китайських музичних діячів XIX століття вирізняються Не Ера, Сі Сін-хая, Хуан Цзи, Чжан Шу, Люй Цзи, Хо Лу-тіна, Хе Ші-де, Ма Сі-цуна. Одним з представників реалізму в літературі вважається письменник Лу Сін. Мистецтво Китаю тісно пов'язано з народною музикою, яка висвічувала традиції, характер, світогляд великого народу. Після утворення КНР (Китайської Народної Республіки) 1949 року починається значний розвиток культури та мистецтва: працюють дві консерваторії, музичні школи, реформами насичується оперна сфера, а китайські композитори випускають цікаві твори для музичного театру, симфонічні і камерні твори, з'являються пісні та хори. Особливої уваги заслуговує тема музичного фольклору, адже саме в Пекіні науково-дослідний інститут видає томи народних пісень та інструментальних мелодій різних провінцій КНР. Свої народнопісенні витоки, характерні ладо-інтонаційні та темброві особливості, музика Китаю зберігає дуже ретельно. Проблему «європеїзації» музики підіймає Люй Цзи, який стверджує, що музика повинна зберегти свій національний зміст. Проблему освоєння музичної культури Заходу ми знаходимо у судженнях музичних діячів та композиторів Хо Лу-тіна та Ма Сі-цуна. Цікавими є статті Ін Фалу про важливість розвитку традиційної китайської музики, та праці композиторів, Ма Ке, присвячена китайській народній пісні та Лі Хуань-чжи, розповідає про засновника нової китайської музики Сі Сін-хая [6,14].

Інь Фалу у своїх дослідженнях подає відомості щодо древніх музичних інструментів Шанської епохи (1766 - 1122), якими були, на його думку, гонги, барабани, дзвіночки. Більш довершеним музичним інструментом на думку дослідника був великий гонг – «дашіцин», вироблений з каменю. Цей раритет був знайдений близько міста Анянь. Також цікавими, на думку Ін Фалу є невеличкі гонги – «сяошицини» та музичні інструменти, так звані «бяньцини», які за своєю структурою нагадують набір підвішених різного настрою кам'яних плит. Важливе значення мало використання шовкових нитей для виготовлення струн, адже ці струни давали точно встановлену висоту звучання. Отже, китайська музика відображала життя народу, тому великого значення набував народний фольклор. Як зазначає дослідник, перші спроби збору національної музики відбулися в період (XII – VIII до н.е.), про що свідчить книга народних пісень «Шіцзін», до якої ввійшли твори епохи Західної Чжоу. Збірка містила як оди та гімни аристократичного походження, так і різні народні пісні. У період епохи Чжаньго (V – III до н.е.), відомий китайський поет Цюй Юань та його послідовники Сун Юя

і Цзін Ча (340 – 278 до н.е.) зібрали народний фольклор, на основі якого створили вірші. Це мистецтво увійшло в історію під назвою «Чуци». Саме в епоху Західної Чжоу, китайські теоретики-музиканти винайшли систему 12-ступеневого хроматичного звукоряду, який назвали «люй». Ця система вперше згадується у філософській роботі VII ст. до н.е. й отримала назву «Гуаньцзи». На той період відомими музикантами стають – Ші Куан, Ші Сян, Ші Цзюань та інші. В період Ханьської династії (206 р.до н.е. – 220 н.е.) починається розвиток конфуціанських ідей, які були спрямовані на вшанування музики. Адже саме музика впливала на людину, виховувала дух моралі: «Їхні погляди на музику визначалися прагненням зміцнювати за допомогою музики родові стосунки, починаючи із стосунків між батьком і сином, і закінчуючи стосунками між князем і його підлеглими. Конфуцій учив молодь вслухатися в «Шицзин». «Шицзин», - казав він, - навчить вас підкорятися батьку, а потім і самому імператору» [6, 24].

У період правління імператора Ханьської династії У Ди (140-87 р. до н.е.) починає розвиватись музична культура Китаю за рахунок контактів із західними країнами та музичною культурою Індії, країн Середньої Азії. Отже, до музичного використання починає входити музичний інструментарій цих країн. Це все призвело до появи значної кількості музикантів, які утворили течію «Ганська музика», в її основі лежала китайська музика. Музичні твори цієї епохи мали назву «дацзюй». Їх збереглося приблизно до трьох тисяч. Зміст «дацзюй» відображав події історичного характеру, а твори містили дванадцять частин. Згодом ці твори стали містити театральні риси і отримали назву «цзацзюй». Відомим «цзацзюй» вважаються «Пісні черниці Бай Ші» - на слова Цзян Куя. Це і стало першим китайським театром. До наших днів збереглося близько 280 різних «цзацзюй». Перші записи пісенної та танцювальної музики були знайдені близько міста Дуньхуан. У цей же період в містах починають з'являтися і спеціальні місця, де виступали народні актори-музиканти. Слід сказати, що великі збирання народного фольклору відбувалось під час Юаньської династії (період XIII – середина XIVст.) та носило назву «Юаньбень». До наших днів збереглося приблизно 690 пісень. Згодом діяльність музикантів імператора зменшується і приходять на зміну театральні постановки. Популярність починають здобувати Іанська та Куньшанська опери, саме остання є початком Піхуанської опери, яка поклала основи Пекінської опери [6, 30].

Щодо китайської народної пісні слід сказати, що корінням вона сягає давнини. У період династії Джоу (XI – III ст. до н.е.), починає розвиватись жанр народної пісні. Великий давньокитайський мислитель і філософ Конфуцій (551 до н.е. – 479 до н.е.) створив перший у Китаї збірник народних пісень – «Шицзін» («Книга пісень»). Зміст цієї книги допомагає зрозуміти традиції і звички китайського народу. Музика пісень не збереглась до наших днів, але беручи за основу ноти вченого Чжу Сі (XII ст), слід наголосити, що мелодії творів були наближені до музичної декламації. Саме китайська народна пісня стала натхненням для поетів та митців, адже віддзеркалювала всі сторони життя китайського народу.

Отже, під час збирання рису чи виконання різних робіт народ співав пісні, які ритмічно збігалися з руховими діями. А жіночі пісні, які співали під час вишивання чи прядіння, нагадували невеличкі дійства – концерти, під час яких учасниці були водночас як слухачами, так і артистами. Пісня була організатором тої чи іншої роботи: особливості праці впливали на характер і ритм рухів. Окрім організуючих дій музичного ритму, пісня виконувала роль підняття настрою під час робіт. Отже, пісня відображала життєві явища та історичні процеси у житті народу. Тема пісень була як печальною, що віддзеркалювала біль та переживання народу, так і саркастичні, з відтінками гумору. Значне місце належить любовній ліриці, її мелодії задушевні, відображують чисті почуття. Китайська народна пісня характеризується тонкою музичною мовою, малюючи яскраві образи. Учені вважають, що китайська музика має за будову пентатоніку, тобто звукову систему, яка включає п'ять звуків різної висоти продовж октави. Мелодичні обороти в китайській музиці мають національні особливості: плавні рухи по ступенях лада, чи характерні стрибки від кварта до октави. Структура у більшості випадків – одно- або двочастинна форма періоду, побудована на 4-х реченнях. Розвиток речень відбувається за рахунок повторів або вільної імітації з транспозицією мелодії на кварту або квінту. Ще одним засобів розвитку мелодії є введення протяжного приспіву, що йде за основним реченням. Це як пісня з декламацією, що було характерно для провінційних опер. Далі розвиток музичної форми йде по принципу варіацій та сюїт. Наприклад, «Гуцзи» - пісня декламаційного характеру під супровід барабана і струнних інструментів. А сюїтна форма вийшла внаслідок поєднання різномірних мелодій за певним принципом – притаманній контрастності сюжету, що відображає зміну емоцій. Музична форма «дацзюй» - пісенно-танцювальна побудова за цим принципом. Китайська музика зокрема одноголосна, в інструментарії рідко зустрічаються елементи гармонії. При виконанні використовуються. Відомими творами є «Кантата про річку Хуанхе» Сі Сінхя, пісня «Авангард» Не Ера, «Суйюаньська сюїта» Ма

Си-цуна для скрипки, «Танок національності Яо» Мао Юаня, «Весняне свято» Лі Хуань-чжі прелюдія для симфонічного оркестру, «Танок з барабаном» Цюй Вея, «Танок Сіньцзяна» Дин Шан-де для фортепіано, «Ван Гуй і Лі Сян-сян» Лян Хань-гуана та інші. Традиційне театральне дійство має давні витoki, спираючись на традиції країн Сходу. Одним з видів музичного компоненту народної китайської музики є амплуа героїв, які різняться відмінно від характеру та типу. Саме вивчення специфіки співу в рамках амплуа й є необхідна умова у розумінні китайського мистецтва в цілому. Традиційний китайський театр побудований на системі амплуа, що включає різних за характером героїв. Їхній характер, темперамент яскраво відображені прийомами звуку, тембру та інтонації. Виокремлюють п'ять типів амплуа: Шен – позитивні чоловічі ролі, Дань – жіночі ролі, переважно ролі молодих дівчат, Цзін чи дахуалянь – характерні чоловічі ролі, для яких характерний є яскравий макіяж та маски, Чоу – комічні чоловічі та жіночі ролі та Мо – другорядні ролі. Отже, різні ролі представлені різними вокальними техніками. Наприклад: тип лаошен характерний при виконанні ролей імператорів, офіційних постатей. Голос має бути насичений силою і глибиною. Серед представників цього амплуа називаємо – Чен Чжангена, Чжана Еркуя, Юй Саньшена. Ще одним з видів амплуа шен є Сяошен – роль, яку виконує молодий чоловік, який співає фальцетом. Дійство відбувається в більшості вистав з віялом для найкращого відтворення настрою та руху голосу. Представником цього типу були: Цзян Мяосян, Юй Чженьфей та інші. Різновидом амплуа дань є Чжендань – ролі, виконавицями яких є жінки. Образ серйозної та мудрої жінки середніх літ. Спів тут поєднується із декламацією та жестикуляцією, це ролі драматичного характеру. Серед представників цього направлення слід назвати: Мей Ланьфан, Чжан Цзюньцю. Театральне амплуа – хуадань чи гуйменьдань знайомить глядачів із образом молодої дівчини, з комічним та гумористичним характером. Спів тут переплітається з декламаційними нотами, це допомагає донести природність. Реформатором пекінської опери та яскравим представником цього стилю виконання був Сюн Хуйшен. Театральні ролі жінок-воїнів втілюються в амплуа – удань, даомадань. Цей вид передбачає володіння бойовими мистецтвами, адже включає в себе сцени боротьби та комплекс рухів, характерний для виконання даної ролі. Ця роль відображає драматичні сцени. Відомим виконавцем цих ролей був Шан Сяо Юнь, який володів прийомами бойових мистецтв, прекрасно відображаючи на сцені героїчні образи. Амлуа літньої жінки носить назву – лаодань. В основі вираження цього стилю є спів та танок, які допомагають передати вікові особливості образу та життєвий досвід. Відомим актором цього виду був Сі Юньфу. Ще одним амплуа є кайдань, чоудань, – образ комедійний, в основі якого лежав танок. Отже, вивчаючи китайську музику та театр, ми бачимо, що китайський театр відрізняється від західної театральної системи, де співаки проходять за діапазоном і тембром голосу – тенор, баритон, бас, сопрано, альт і контральто. Китайський театр підпорядковує всі ролі та типи голосів під певне амплуа.

Наукова новизна досліджуваної проблеми народної музики Китаю в тому, що вперше виявлено специфіку формування образно-емоційної складової в народному мистецтві. Спираючись на досвід вчених, вперше у роботі була відображена специфіка народної музики Китаю.

Висновки: Отже, народна музика Китаю вирізняється культурною єдністю та своєрідністю. А музика відігравала велику роль в житті стародавніх китайців. Світогляд китайців побудований на баченні природи як живого організму.

«Шицзін» – «Книга пісень», в якій присутні характерні для усної творчості народу зіставлення образів природи і глибоких людських переживань. Велика роль у «Книзі пісень» надається темі праці. Характерні риси давньокитайської народної музики – багатство і своєрідність мелодики, швидкі переходи з високого регістру в низький і навпаки, своєрідний метро-ритм, продумана, застосовувана з великою майстерністю структура: складна будова періоду (9 тактів), варіантне повторення мелодії тощо.

Однією з важливих особливостей китайської музики є нероздільна єдність поетичного тексту і музики, а також зв'язок музики з жестом і танцем, взаємозв'язок вокальної музики з фонетикою народної мови. У китайській музиці застосована переважно одноголосна мелодика, однак, іноді зустрічаються елементи поліфонії. Цікавим фактором китайської народної музики є пентатоніка, яка була встановлена китайськими музичними теоретиками близько IV століття до н. е. Своєрідність китайської музики виявляється і у використанні різноманітних музичних інструментів, виконаних з різноманітних природних матеріалів. У період середньовіччя відбувається подальший розвиток китайської музичної культури на основі народної пісенної і танцювальної музики. Виникають перші паростки музично-театрального мистецтва. XII і XIII століття ознаменовані зародженням китайської «опери». Китайський театр був в повному розумінні народним. Музична сторона класичного театру відрізняється нерозривною єдністю звуку, слова і танцю. Коло образів, настроїв, прийомів акторської гри характеризується певним типом мелодики, ритміки, складом оркестру. Отже, народна музика Ки-

таю є цікавою й не до кінця вивченою, що зумовлює потребу подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

Література

1. Виноградов В.С. Музыка в Китайской Народной Республике. Москва: Советский композитор. 1959. 87 с.
2. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. 2015. 17 с.
3. Судзуки С. Возвращение с любовью: Классический подход к воспитанию талантов. Москва: Попурри. 2005. 192 с.
4. Сюй Чже. Формування національних цінностей у студентів музичних спеціальностей у навчально-виховному процесі університету: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.07. Київ. 2014. 23 с.
5. Тавровський Ю.В. Загадки "японського духу". Москва: Сов. Россия. 1989. 89 с.
6. Шнеерсон Г. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов. Москва: ГМИ. 1958. Вып.1. 143 с.

References

1. Vinogradov, V.S. (1959). Music in the People's Republic of China. Moscow: Soviet composer [in Ukrainian].
2. Liu Lian. (2015). Musical-theoretical disciplines in the system of professional training of musicians in China. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Nat.un. im. I.P.Kotlyarevsky [in Ukrainian].
3. Suzuki, S. (2005). Grown up with love: A classic approach to the development of talent. M.: Popurri [in Ukrainian].
4. Xu Zhe (2014). Formation of national values in students of music specialties in the educational process of the university. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National. ped. univ. im. M.P.Drahomanov [in Ukrainian].
5. Tavrovsky, Yu.V. (1989). Riddles of the "Japanese Spirit". Moscow: Sov. Russia [in Ukrainian].
6. Shneerson, G. (1958) About Chinese music. Articles of Chinese composers and musicologists. Moscow: GMI [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.03.2019 р.

УДК 111.852:7.01

Безугла Руслана Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

ГЛАМУР І ТІЛЕСНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета роботи полягає в аналізі гламуру й гламурної тілесності у співвідношенні з критеріями художності і кризою теорії симулякрів культури постмодернізму. Сучасне візуальне мистецтво розглядається як динамічна система, яка зазнає впливу зовнішнього середовища: digital-технологій і суспільства споживання, а гламур досліджується як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію символічних цінностей та естетичного ідеалу й містить певні сценарії поведінки. **Методологія** дослідження – сукупність міждисциплінарного принципу, який дав змогу розглядати гламур у контексті естетичного ідеалу і як основну стратегію культури і мистецтва ХХІ століття. **Наукова новизна.** Обґрунтовується ідея, що гламур нав'язує певні естетичні канони в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Запропоноване визначення поняття «гламурної фетиш-краси». **Висновки.** Доведено, що гламур та його атрибутивні властивості безпосередньо впливають на процеси естетизації повсякденного життя людини, які набувають сьогодні загальний і вельми неоднозначний характер. Результати дослідження можуть стати основою для більш глибокого вивчення проблеми впливу візуальних образів на формування ціннісних засад сучасної культури і мистецтва.

Ключові слова: гламур, тіло, тілесність, гламурна тілесність, художність, краса, естетичний ідеал, повсякденність.

таю є цікавою й не до кінця вивченою, що зумовлює потребу подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

Література

1. Виноградов В.С. Музыка в Китайской Народной Республике. Москва: Советский композитор. 1959. 87 с.
2. Лю Лянь. Музично-теоретичні дисципліни в системі професійної підготовки музикантів у Китаї: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків. 2015. 17 с.
3. Судзуки С. Возвращение с любовью: Классический подход к воспитанию талантов. Москва: Попурри. 2005. 192 с.
4. Сюй Чже. Формування національних цінностей у студентів музичних спеціальностей у навчально-виховному процесі університету: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.07. Київ. 2014. 23 с.
5. Тавровський Ю.В. Загадки "японського духу". Москва: Сов. Россия. 1989. 89 с.
6. Шнеерсон Г. О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов. Москва: ГМИ. 1958. Вып.1. 143 с.

References

1. Vinogradov, V.S. (1959). Music in the People's Republic of China. Moscow: Soviet composer [in Ukrainian].
2. Liu Lian. (2015). Musical-theoretical disciplines in the system of professional training of musicians in China. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Nat.un. im. I.P.Kotlyarevsky [in Ukrainian].
3. Suzuki, S. (2005). Grown up with love: A classic approach to the development of talent. M.: Popurri [in Ukrainian].
4. Xu Zhe (2014). Formation of national values in students of music specialties in the educational process of the university. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National. ped. univ. im. M.P.Drahomanov [in Ukrainian].
5. Tavrovsky, Yu.V. (1989). Riddles of the "Japanese Spirit". Moscow: Sov. Russia [in Ukrainian].
6. Shneerson, G. (1958) About Chinese music. Articles of Chinese composers and musicologists. Moscow: GMI [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.03.2019 р.

УДК 111.852:7.01

Безугла Руслана Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1190-3646
r.bezuhla@gmail.com

ГЛАМУР І ТІЛЕСНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета роботи полягає в аналізі гламуру й гламурної тілесності у співвідношенні з критеріями художності і крізь призму теорії симулякрів культури постмодернізму. Сучасне візуальне мистецтво розглядається як динамічна система, яка зазнає впливу зовнішнього середовища: digital-технологій і суспільства споживання, а гламур досліджується як амбівалентний художньо-мистецький феномен, що спрямований на уніфікацію символічних цінностей та естетичного ідеалу й містить певні сценарії поведінки. **Методологія** дослідження – сукупність міждисциплінарного принципу, який дав змогу розглядати гламур у контексті естетичного ідеалу і як основну стратегію культури і мистецтва ХХІ століття. **Наукова новизна.** Обґрунтовується ідея, що гламур нав'язує певні естетичні канони в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Запропоноване визначення поняття «гламурної фетиш-краси». **Висновки.** Доведено, що гламур та його атрибутивні властивості безпосередньо впливають на процеси естетизації повсякденного життя людини, які набувають сьогодні загальний і вельми неоднозначний характер. Результати дослідження можуть стати основою для більш глибокого вивчення проблеми впливу візуальних образів на формування ціннісних засад сучасної культури і мистецтва.

Ключові слова: гламур, тіло, тілесність, гламурна тілесність, художність, краса, естетичний ідеал, повсякденність.

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

Гламур и телесность: к проблеме эстетического идеала в современном визуальном искусстве

Цель работы заключается в анализе гламура и гламурной телесности в соотношении с критериями художественности и сквозь призму теории симулякров культуры постмодернизма. Современное визуальное искусство рассматривается как динамическая система, которая подвергается воздействию внешней среды: digital-технологий и общества потребления, а гламур исследуется как амбивалентный художественный феномен, направленный на унификацию символических ценностей и эстетического идеала и содержит определенные сценарии поведения. **Методология** исследования представляет собой совокупность междисциплинарного принципа, который позволил рассматривать гламур в контексте эстетического идеала и как основную стратегию культуры и искусства XXI века. **Научная новизна.** Обосновывается идея, что гламур навязывает определенные эстетические каноны в области визуального искусства и визуальных образов. Введено новое понятие «гламурная фетиш-красота». **Выводы.** Доказано, что гламур и его атрибутивные свойства непосредственно влияют на процессы эстетизации повседневной жизни человека, которые приобретают сегодня общий и весьма неоднозначный характер. Результаты исследования могут стать основой для более глубокого изучения проблемы влияния визуальных образов на формирование ценностных основ современной культуры и искусства.

Ключевые слова: гламур, тело, телесность, гламурная телесность, художественность, красота, эстетический идеал, повседневность.

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

Glamour and physicality: to the problem of the aesthetic ideal in modern visual art

Purpose of the article is to analyze glamor and glamor physicality in relation to the criteria of artistry through the prism of the theory of simulacra of the culture of postmodernism. Contemporary visual art is viewed as a dynamic system that is exposed to the external environment: digital technologies and consumer society, and glamor is explored as an ambivalent artistic phenomenon aimed at unifying symbolic values and the aesthetic ideal and contains certain behavioral scenarios. **The methodology** is based on the use of an interdisciplinary principle, which made it possible to consider glamor in the context of the aesthetic ideal and as the main strategy of culture and art of the 21st century. **Scientific novelty.** The idea that glamor imposes certain aesthetic canons in the field of visual art and visual images is substantiated. Introduced a new concept of "glamorous fetish beauty." **Conclusions.** It is proved that glamor and its attributive properties directly affect the processes of aestheticization of everyday human life, which are becoming common and very ambiguous today. The results of the study can be the basis for a more in-depth study of the problem of the influence of visual images on the formation of the value bases of modern culture and art.

Key words: glamor, body, physicality, glamorous physicality, artistry, beauty, aesthetic ideal, everyday life.

Актуальність теми дослідження. В умовах глобалізації зростає вплив мистецтва на поведінку людей, зміну їх світоглядно-ціннісних орієнтацій, відбуваються радикальні зміни в уявленнях про художню творчість, естетичні канони, твори мистецтва тощо. Художній простір став простором соціальним, а естетичний ідеал – маркером особистісних цінностей і можливостей самопрезентації людини в суспільстві. В останнє десятиліття XX століття в системі аксіологічних домінант сучасного суспільства посилюється вплив такого художньо-мистецького феномену як гламур, який увібравши в себе певні «трансцендентальні передумови смислоутворення, спирається на певний естетичний канон та містить певні сценарії соціальної поведінки» [7, 131]. Гламур безпосередньо пов'язаний із візуальним мистецтвом, із створенням і споживанням видовищ та ілюзій (обов'язковою вимогою стає матеріальна складова), а також із сучасною індустрією культури та розваг. Цей феномен присутній в реальному, медійному, віртуальному та індивідуальному просторі людини, а спектр використання поняття «гламур» досить широкий: від повсякденності до наукового дискурсу. Незважаючи на надзвичайне поширення гламуру (як поняття «гламур», так і самого явища) в суспільстві, залишається досить велика кількість відкритих питань, що і обумовило актуальність обраної теми: «Гламурна тілесність: до проблеми естетичного ідеалу».

Аналіз досліджень і публікацій. Питання людської тілесності як характеристики людського буття, осмислювали в різних аспектах і філософсько-світоглядних системах, естетичних канонах і в художній творчості, до неї зверталися мислителі різних історичних епох, такі як Платон та Аристотель, Бл. Августин, Н. Кузанський, Л. да Вінчі, П. Мірандолла, Дж. Бруно, Р. Декарт, Б. Спіноза, Е. Гуссерль, Г. Марсель, М. Мерло-Понті та інші. В XX столітті була сформована нова парадигма бачення людської тілесності, яка передбачала розширення цієї проблематики та осмислення тілесності людини поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви і пам'яті. Підхід Ф. Ніцше став революційним і заклав підґрунтя для «відходу» від класичної парадигми до сучасного неklasичного і постнеklasичного мислення: тіло (незважаючи на те, гарне воно, звичайне чи потворне, юне, доросле чи старе) поставлене у центр ментальності й дискурсу. М. Мерло-Понті (1908-1961) розглядає тіло як

продовження світу. У роботах Ж. Бодрійяра (1929-2007), О. Шпенглера (1880-1936), К.Г. Юнга (1845-1961) закладене підґрунтя розуміння тіла як первинного джерела знаків і символів, до осмислення феномену тілесності як знакової системи, розрізненню «внутрішньої» і «зовнішньої» мов тіла. Проблемі тілесності в межах філософсько-культурологічного дискурсу були присвячені роботи М. Фуко (1926-1984), Ж. Батая (1897-1962). У межах філософської антропології найбільш актуальні роботи Х. Плеснера (1892-1985), а наукове обґрунтування зв'язку статури і характеру людини запропонував німецький психіатр Е. Кречмер (1888-1964). Розгляд тілесної організації людини в структурі соціального простору представлений роботами М. Мосса (1872-1950), К. Леві-Стросса (1908-2009), а феномен тілесності як поєднання «внутрішнього» і «зовнішнього» став предметом аналізу Ж. Делеза (1925-1995), Ф. Гватарі (1930-1992).

Мета дослідження полягає в аналізі гламуру і гламурної тілесності у співвідношенні з критеріями художності та естетичного ідеалу крізь призму теорії симулякрів культури постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. У кожній культурно-історичній епосі існує свій певний тип «досконального образу». Я. Мукаржовський наголошував на мінливості естетичної цінності, на його думку це «не якась другорядна властивість, що витікає з "недоскопальності" художньої творчості або сприйняття, з людської нездатності досягти ідеалу, а навпаки, властивість, що відноситься до самої сутності естетичної цінності, яка і є процес» [4]. Канони ідеальної тілесності створюються виходячи з того, які естетичні ідеали панують в певний історичний період, як людина сприймає фізичну сторону свого існування, як ставиться до свого тіла, як ним володіє і яким бажає його бачити. Аналіз тілесності – це вихід на рівень самовідчуття людини, переживання свого тіла – це переживання людиною самої себе.

На думку Е. Кассирера, мистецтво стало тією «силою», завдяки якій людина «отримала» власний образ, в деякому роді відкрила і специфічну ідею людини як таку [3, 203]. Проблему людської тілесності можна вважати однією з найскладніших і парадоксальних у мистецтвознавчому дискурсі. Упродовж багатьох століть вона була предметом досліджень представників різних наукових галузей: філософів, мистецтвознавців, культурологів, антропологів, психологів та інших дослідників. Аналіз різноманітних концепцій тілесності виявляє антиномічність природи тіла в культурі та мистецтві. Людське тіло з одного боку презентували як поле розгортання соціокультурних смислів і результат дискурсивних соціальних та мистецьких практик, що забезпечують контроль над тілесністю людини, з іншого – тіло зберігає за собою певний простір автономії як онтологічний феномен, не доступний дискурсивному пізнанню.

Митці всіх історичних епох сприймали тіло як «рафіновану метафору», за допомогою якої художник мав можливість виразити власне ставлення до навколишнього простору. Найчастіше, особливо в класичному мистецтві, тілесність відображала високий ідеал, панування духовного начала над фізичним. На початку ХХ століття митці перестали копіювати реальність, а звернули свою увагу на засоби художньої виразності (колір, форму, динаміку тощо), такий підхід вплинув і на розуміння тілесності (тіло стало сприйматися як об'єкт який можливо перемодельовувати). Наприклад, в творчості художників-акціоністів кінця ХХ століття (Марини Абрамович, митців художньої асоціації «Гутай» («*Gutai Bijutsu Kyokai*») та інших), тіло людини (або тварини) стало головним «інструментом» (арт-об'єктом) який дав можливість підкреслити загрозу існуванню людства в сучасному світі. В арт-практиках тіло вже не є «вмістилищем духу», а тілесність підкреслює відсутність духовності.

У культурі постмодернізму тіло людини остаточно «трансформувалося» та перетворилося на симулякр. Поняття «симулякр» було введено в науковий обіг Ж. Дельозом та Ж. Бодрійяром і використовується в контексті буття суб'єкта, який внаслідок «модернізації» (симуляції) тіла – мода, пластична хірургія тощо – несе змістові втрати, переживає нові варіанти відчуження суб'єктивності. Вважається, що симулякр в естетиці «посів місце», яке раніше в класичних естетичних системах належало художньому образу [5].

Постіндустріальне суспільство, наукові відкриття, розвиток digital-технологій, консюмеристські цінності пливають не тільки на культуру й мистецтво останніх десятиліть, але і на конструювання «образу тіла». Г. Тульчинський відмітив, що в межах тілоцентризму сформувалася загальна тілесно-візуалістська орієнтація культури кінця століття, яка виражається в консюмеризмі, культі здоров'я, сексуальній акцентуалізації, формуванні і просуненні привабливих візуальних образів в рекламі, політиці, мистецтві, навіть в релігії і науці. Наслідком цих процесів стало витіснення деяких видів мистецтв (наприклад, літератури) на периферію художнього досвіду та домінування в художній культурі візуального мистецтва, насамперед, екранного (кіно, відео, телебачення, мультимедіа тощо), в основі якого – показ людського тіла та візуальні метафори, апеляція до тіла та його частин, досить

часто як еротичної символіки. Тобто гра зі словом замінюється на гру з тілом, що призводить до виникнення нової тілесності [6].

Тіло є важливим культурним знаком (або текстом), який підлягає інтерпретації, при цьому елітарне та масове мистецтво відмовляються від традиційних образів тіла, тілесна самоідентифікація розмивається. Відбулася дифузія елітарного та масового мистецтва, елітарне мистецтво 90-х років XX століття – початку XXI століття пропагує ідеї деструкції, а характерною рисою презентації тілесності стала акцентуалізація на потворності, каліцтві, мутантизмі (людина-машина тощо), проблематика тілесності виникає в контексті образів травми, яка завдана тілу, або фізичного розпаду тіла. Масове мистецтво «рухається» в кардинально протилежному напрямі та орієнтує людину на штучно створений симулякр «ідеального» тіла (пластична хірургія, імпланти, фітнес тощо).

Постмодерністський тілоцентризм став не стільки подоланням традиційної філософії, скільки своєрідним наслідком дуалізму духу і тіла платоністської й неоплатоністської традиції в європейському філософствуванні. Ми розглядаємо тілесність як естетичний конструкт. Тіло (за допомогою одягу, різноманітних технік конструювання тілесності, косметичних процедур, пластичної хірургії тощо) все більше і більше стає носієм соціальних знаків, а феномен гламуру безпосередньо пов'язаний із цим процесом (через тіло або через певні атрибути виконує символічну роль). Як відзначає Д. Іванов, гламур – це практики «створення керованої зовнішності», яка в той же час управляє свідомістю.

У гламурі закладене прагнення до візуальної досконалості, а «глянцевість» виступає як нова характеристика й новий атрибут естетичного в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Це проявляється передусім у підході до стандартів людського тіла і обличчя, у прагненні наблизити їх до бездоганно-ідеального стану, до якостей, які властиві штучним матеріалам: ідеальні форми, гладкість, блиск, яскравий колір тощо. Гламурні зображення зірок телеекрану та селебріті нав'язуються як еталон краси, певний естетичний ідеал. Розбіжність між реальністю й «ідеальною досконалістю» пропонованого канону, досить часто сприймається як фізичний недолік (породжує невдоволення собою) та особистий «неуспіх», а невідповідність ідеалу викликає дещо невротичне ставлення особи до власної зовнішності. Це невротичне ставлення до питань краси формується засобами масової інформації та комунікації. Завдяки їхній діяльності в сучасній культурі сформувався міф, що ідеальна зовнішність – необхідна (і майже єдина) умова доступу до щасливого життя, успіху, статусу, можливостей тощо.

Тіло, яке перетворюється на об'єкт специфічного культу, є одним із головних зовнішніх атрибутів гламурності. Гламурна тілесність передбачає недосяжний, майже неможливий ідеал. Як зазначають українські дослідниці О. Боряк та М. Маєрчик, що саме «"еталонне" тіло – виголене, вилощене і "штукізоване" – вважається найбільш функціональним, впливовим, соціально привабливим і продуктивним... Це проявилось у загальній тілесно-візуальній орієнтації культури наприкінці XX – початку XXI століття, гасло якої – "любити своє тіло"» [2]. На перший план виходить «тіло-носіє» та «тілесність», які повинні відповідати гламурним вимогам. Гламурна тілесність включає в себе не тільки тіло та атрибути, що його прикрашають, але і «спосіб його експлуатації», тобто всі ті тілесні артикуляції, які створюють неповторний образ кожної особистості (тобто, вміння вести себе відповідно до гламурного образу: хода, жестикуляція, манера розмовляти, дивитися тощо).

У цьому контексті потрібно чітко визначитися, як ми розуміємо гламурну фетиш-красу. Насамперед вона немає жодного відношення до краси душі (спіритуалістичний підхід), до природньої грації рухів тіла або обличчя (ідеалістичний підхід), або до «унікальності» тіла, яка може проявлятися навіть в підкресленій потворності (романтичний підхід). Таким чином, під гламурною фетиш-красою ми розуміємо штучну красу, що прив'язана до загального стереотипу моделей краси (образів-кліше), до постійного штучного удосконалення, нарцисизму та демонстративності. Коли тіло (і обличчя в тому числі) несе на собі знак належності до гламуру, це «усунене тіло, що підпорядковане дисципліні, тотальній циркуляції знаків. Це, нарешті, прихований за допомогою макіяжу дикий стан тіла, це ваблення, що включені в цикл моди. Це – по інший бік від моральної досконалості, що вводить в гру зовнішню роботу по оцінюванню (а не внутрішню роботу піднесення, як це могло б бути в традиційній моралі) – деяка гарантія від спокус» [1, 189].

Зрозуміло, що подібна краса породжує бажання та прагнення до наслідування, вона спокушає, адже створюється ілюзія доступності для всіх, потрібно тільки докласти певних зусиль та витратити певні кошти. Фетиш-краса знаходиться в оточенні різноманітних моделей (які репрезентовані глянцевиими журналами, засобами масової інформації та комунікації, Інтернетом тощо), вона «закрита», систематизована і в певному сенсі дещо ритуалізована в якомусь ефемерному середовищі. Гламурна краса («сконструйоване» за допомогою спорту, дієт або пластики тіло, правильно підібраний макіяж,

відповідний одяг тощо) виступає як знак. Тобто предметом бажання стає артефакт (штучний предмет, якого не могла б створити природа без людського втручання, людських рук). Гламурна краса постійно прагне до певної штучної досконалості, а відповідність всім ідеалам цієї штучності дозволяє сподіватися на відповідний «бартер» (успіх, популярність, кар'єра, соціальна значущість тощо).

Естетика гламурного образу досить симулятивна, оскільки в її основу покладена циркуляція «пустих» знаків за допомогою яких і створюється потрібне враження, та які наділяють гламурний об'єкт символічними цінностями престижу, успіху, розкоші тощо. У гламурі будь-які знаки піддаються десубстанціалізації, встановлюється імператив зовнішньої привабливості, яскравості та спокусливості. Стильні гламурні образи, зображення і світлини стали візитівкою не тільки журналів глянцевого формату, але і всієї сучасної індустрії моди, розваг і політикуму.

Будь-який гламурний образ передусім є штучним, а його створення вимагає докладання значних зусиль. Перш ніж репрезентувати гламурний образ широкому загалу, над ним ретельно працюють стилісти, візажисти, фотографи, тощо. Наприклад, перед розміщенням світлин в гламурному виданні (зрозуміло, що над «репрезентантом» спочатку працює ціла команда стилістів та фотографи), зображення піддають спеціальній детальній обробці за допомогою різноманітних комп'ютерних програм: прибирають всі видимі зовнішні дефекти (ластовиння, зморшки, прищі, зайві жирові відкладення, прояви целюліту та інше). Гладка, рівна, позбавлена будь-яких вад і недоліків шкіра є обов'язковою умовою гламурного зображення, яке заворює красою, молодістю, недоступністю, нереальністю тощо.

Сьогодні в людському тілі (як жіночому, так і чоловічому – останнє щораз активніше вводиться в акти тілесних трансформацій) може змінюватися все – колір, форма, розміри, запах, фактура. Для досягнення тілесної гламурної досконалості використовуються різноманітні «техніки створення себе». Тіло починає піддаватися цілому комплексу складних, некардинальних так і кардинальних процедур, часто болісних і фізично важких, які спрямовані на його вдосконалення. Це призводить до «перетворення» об'єкту природи (живе тіло) на об'єкт культури, воно (тіло) набуває штучного, символічного характеру.

Повсякденність сучасної людини характеризується естетизацією всіх сфер життя – від предметів побуту до предметів мистецтва. Сьогодні спостерігається бурхливий розвиток тілесно орієнтованих соціальних практик, таких як техніки побудови тіла – моделі тіла і краси, бодібілдинг, здоровий образ життя та натуропатичне харчування, нове відродження танцювальної та фізичної культури, зміна статі, чергові спроби досягнення безсмертя тощо. За рахунок використання вищезазначених «технологій», людське тіло (у відповідності з постмодерністськими поглядами) набуває нових можливостей та постає як об'єкт, який потенційно можна зруйнувати не тільки фізично, але й на екзистенційно-буттєвому рівні, оскільки з'явилися можливості його штучного конструювання не прив'язуючись виключно до початкових «характеристик», у зв'язку з чим тіло являється вже не таким, яким воно було на початку.

Наукова новизна. Обґрунтовується ідея, що гламур нав'язує певні естетичні канони в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Запропоноване визначення поняття «гламурної фетиш-краси».

Висновки. Сучасне суспільство побудоване на принципах мультикультуралізму, а його художні ідеали диференційовані в залежності від соціальної та вікової структури. Незважаючи на те, що гламур – досить «молоде» явище для української культури, його можна віднести до найбільш актуальних практик в сучасному постіндустріальному суспільстві. Доведено, що гламур безпосередньо впливає на процеси естетизації повсякденного життя людини та формування естетичного ідеалу суспільства.

Література

1. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5878/5881> (дата звернення: 01.12.2018).
2. Боряк О., Маерчик М. Тіло в контексті культурно-антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи. URL: <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01.htm> (дата звернення: 31.08.2018).
3. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарики, 1998. 784 с.
4. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
5. Никитина И. П. Философия искусства. Москва : Омега-Л, 2010. 559 с.
6. Тульчинский Г. Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы. Вопросы философии. 1999. № 10. С. 35–53.
7. Шевченко О. К. «Гламуризация» політичної влади як симптом суспільної ціннісної корозії. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса, 2011. Вип. 4. С. 127–137.

References

1. Bodriyyar, Zh. (n.d.). To the criticism of the political economy of the sign. Retrieved from <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5878/5881> [in Russian].
2. Borjak O., Majerčyk M. Body in the context of cultural and anthropological studies: retrospection and modern approaches. Retrieved from <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01.htm> [in Ukrainian].
3. Kassirer, E. (1998). Favorites. Experience of man. Moscow: Gardarika [in Russian].
4. Mukarzhovskiy, Ya. (1994). Studies on aesthetics and theory of art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Nikitina, I. P. (2010). Philosophy of art. Moscow: Omega-L [in Russian].
6. Tulchinskiy, G. L. (1999). The word and body of postmodernism. From the phenomenology of insanity to the metaphysics of freedom. Voprosy filosofii, 10, 35–53 [in Russian].
7. Ševčenko, O. K. (2011). "Glamurization" of political power as a symptom of social value corrosion. Naukovi zapysky Instytutu polityčnyx i etnonacional'nyx doslidžen' im. I. F. Kurasa, 4, 127–137 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2018 р.

УДК 75.71:161.2

Береговська Христина Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, докторант,
викладач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0001-8477-9522
mmfbb25@gmail.com

АРХЕТИП БАТЬКА В МИСТЕЦТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА: ТИПОЛОГІЯ ТА СМИСЛОВІ КОНОТАЦІЇ

Мета роботи — дослідити архетип Батька як одну з основ національного та особистісно-психологічного самоусвідомлення у творчості канадського художника українського походження В. Курилика. Відтак провести типологію архетипних образів Батька як смислових модулів, які інформують про батьківсько-синівські взаємини у полінаціональному емігрантському канадському соціумі. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, формалізація та компаративний метод. За допомогою методу екстраполяції, який ґрунтується на припущенні того, що закономірність розвитку об'єкта в минулому буде незмінною протягом певного часу й у майбутньому, ми охарактеризували закономірні, «успадковані» через покоління поведінкові моделі стосунків батько-син, які В. Курилик зобразив у живописних творах. **Наукова новизна.** Ми вперше в контексті мистецтвознавчого дослідження творчості В. Курилика порушили проблему архетипу Батька як неодмінної складової смислової моделі мистецтва художника, проаналізувавши різні підходи до трактування батьківського образу. **Висновки.** На підставі аналізу творів художника, а також його теоретичних рефлексій ми з'ясували загальні принципи та модифікацію архетипу Батька. У статті ми вперше уклали типологію образів батька на підставі аналізу живописних творів: образ нарцисичного бунтаря, особа з комплексом безземельства, образ братонищення, романтична візія достатку, іронічна сатира, меланхолія національного.

Ключові слова: архетип, мистецтво В. Курилика, типологія образів, смисл, конотації.

Береговская Христина Александровна, кандидат искусствоведения, докторант, преподаватель кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств

Архетип отца в искусстве Василия Курилика: типология и смысловые коннотации

Цель работы — исследовать архетип Отца как одну из основ национального и личностно-психологического самосознания в творчестве канадского художника украинского происхождения В. Курилика. После этого провести типологию архетипических образов Отца как смысловых модулей, информирующих об отцовско-сыновних взаимоотношениях в полинациональном эмигрантском канадском социуме. **Методология.** Для решения поставленных задач использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, формализация и компаративный метод. С помощью метода экстраполяции, основанного на предположении того, что закономерность развития объекта в прошлом будет неизменной в течение определенного времени и в будущем, мы охарактеризовали закономерные, «унаследованные» через поколения поведенческие модели отношений отец-сын, которые В. Курилик изобразил в живописных произведениях. **Научная новизна.** Мы впервые в контексте искусствоведческого исследования творчества В. Курилика подняли проблему архетипа Отца как неотъемлемой составляющей смысловой модели искусства художника, проанализировав различные подходы к трактовке отцовского образа. **Выводы.** На основании анализа произведений художника, а также его теоретических рефлексий мы выяснили общие принципы и модификацию архетипа Отца. В статье мы впервые

References

1. Bodriyyar, Zh. (n.d.). To the criticism of the political economy of the sign. Retrieved from <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5878/5881> [in Russian].
2. Borjak O., Majerčyk M. Body in the context of cultural and anthropological studies: retrospection and modern approaches. Retrieved from <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art01.htm> [in Ukrainian].
3. Kassirer, E. (1998). Favorites. Experience of man. Moscow: Gardarika [in Russian].
4. Mukarzhovskiy, Ya. (1994). Studies on aesthetics and theory of art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Nikitina, I. P. (2010). Philosophy of art. Moscow: Omega-L [in Russian].
6. Tulchinskiy, G. L. (1999). The word and body of postmodernism. From the phenomenology of insanity to the metaphysics of freedom. Voprosy filosofii, 10, 35–53 [in Russian].
7. Ševčenko, O. K. (2011). "Glamurization" of political power as a symptom of social value corrosion. Naukovi zapysky Instytutu polityčnyx i etnonacional'nyx doslidžen' im. I. F. Kurasa, 4, 127–137 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2018 р.

УДК 75.71:161.2

Береговська Христина Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, докторант,
викладач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID 0000-0001-8477-9522
mmfbb25@gmail.com

АРХЕТИП БАТЬКА В МИСТЕЦТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА: ТИПОЛОГІЯ ТА СМИСЛОВІ КОНОТАЦІЇ

Мета роботи — дослідити архетип Батька як одну з основ національного та особистісно-психологічного самоусвідомлення у творчості канадського художника українського походження В. Курилика. Відтак провести типологію архетипних образів Батька як смислових модулів, які інформують про батьківсько-синівські взаємини у полінаціональному емігрантському канадському соціумі. **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, формалізація та компаративний метод. За допомогою методу екстраполяції, який ґрунтується на припущенні того, що закономірність розвитку об'єкта в минулому буде незмінною протягом певного часу й у майбутньому, ми охарактеризували закономірні, «успадковані» через покоління поведінкові моделі стосунків батько-син, які В. Курилик зобразив у живописних творах. **Наукова новизна.** Ми вперше в контексті мистецтвознавчого дослідження творчості В. Курилика порушили проблему архетипу Батька як неодмінної складової смислової моделі мистецтва художника, проаналізувавши різні підходи до трактування батьківського образу. **Висновки.** На підставі аналізу творів художника, а також його теоретичних рефлексій ми з'ясували загальні принципи та модифікацію архетипу Батька. У статті ми вперше уклали типологію образів батька на підставі аналізу живописних творів: образ нарцисичного бунтаря, особа з комплексом безземельства, образ братонищення, романтична візія достатку, іронічна сатира, меланхолія національного.

Ключові слова: архетип, мистецтво В. Курилика, типологія образів, смисл, конотації.

Береговская Христина Александровна, кандидат искусствоведения, докторант, преподаватель кафедры истории и теории искусства Львовской национальной академии искусств

Архетип отца в искусстве Василия Курилика: типология и смысловые коннотации

Цель работы — исследовать архетип Отца как одну из основ национального и личностно-психологического самосознания в творчестве канадского художника украинского происхождения В. Курилика. После этого провести типологию архетипических образов Отца как смысловых модулей, информирующих об отцовско-сыновних взаимоотношениях в полинациональном эмигрантском канадском социуме. **Методология.** Для решения поставленных задач использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, формализация и компаративный метод. С помощью метода экстраполяции, основанного на предположении того, что закономерность развития объекта в прошлом будет неизменной в течение определенного времени и в будущем, мы охарактеризовали закономерные, «унаследованные» через поколения поведенческие модели отношений отец-сын, которые В. Курилик изобразил в живописных произведениях. **Научная новизна.** Мы впервые в контексте искусствоведческого исследования творчества В. Курилика подняли проблему архетипа Отца как неотъемлемой составляющей смысловой модели искусства художника, проанализировав различные подходы к трактовке отцовского образа. **Выводы.** На основании анализа произведений художника, а также его теоретических рефлексий мы выяснили общие принципы и модификацию архетипа Отца. В статье мы впервые

вивели типологію образів Отця на основі аналізу живописних произведень: образ нарцисистического бунтаря, образ с комплексом безземелья, образ братоубицтва, романтичний образ изобилія, іронічна сатира, меланхолія національного.

Ключевые слова: архетип, искусство В. Курилика, типология образов, смысл, коннотации.

Beregovska Khrystyna, Ph.D. of art, lecturer of faculty of History and Theory of Art, Lviv national academy of arts

The archetype of the father in the art of William Kurelek: typology and semantic connotations

Purpose of the article: It is necessary to study the archetype of the Father as one of the foundations of national and personal-psychological self-awareness in the work of the Canadian-Ukrainian artist William Kurelek. Through this context, we can analyze the typology of archetypal images of the Father as semantic modules that illustrate parental-synovial interactions in the polynomial emigrant Canadian society. **Methodology:** General scientific and interdisciplinary research methods were used for solving the tasks: analysis, synthesis, formalization and the comparative method. Using the method of extrapolation, which is based on the assumption that the pattern of development of the object in the past will remain unchanged for a certain time and in the future, we characterize the natural "inherited" through the generations and behavioral patterns of father-son relationships that William Kurelek portrayed in his picturesque works. **The scientific novelty:** In the context of artistic research of William Kurelek's work, we have for the first time introduced the problem of the archetype of the Father as an integral part of the semantic art model of the artist, analyzing different approaches to the interpretation of the parental image. **Results:** Based on the analysis of the artist's works, as well as his theoretical reflections, the general principles, and modifications of the father's archetype are revealed. In the article, we first outlined the typology of father's images based on the analysis of paintings: the image of a narcissistic rebellion, a person with a landlessness complex, the image of brother-destruction, a romantic vision of prosperity, an ironic satire, and a national melancholy.

Key words: archetype, art, Kurelek, typology, meaning, connotations.

Актуальність теми дослідження. Малярська творчість Василя Курилика досліджена в різних аспектах, різними методологіями у британському і канадському мистецтвознавчих дискурсах. Тему архетипів, міфологем і символів у живописі канадсько-українського художника не порушували, відтак у ракурсі проблеми архетипів малярські твори не аналізували. Оскільки художньо-композиційна та стилістична концепція мистецтва В. Курилика була завжди підкріплена його теоретично-аналітичними описами, відповідно вона вимагає комплексного дослідження авторського образу та змісту. Аналіз різних поєднань архетипічних образів батька дасть нам можливість дізнатися про глибокі змістово-психологічні та семантичні навантаження творів художника та заповнити певну прогалину і в українських мистецтвознавчих дослідженнях масштабної творчості канадсько-українського мистця, яка на сьогодні перебуває у процесі вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтвознавчих розвідок про творчість В. Курилика в канадській літературі є чимало, однак вони зачіпають здебільшого теми біографії, докладніше аналізуючи певні періоди творчості художника (англійський, канадський). Краще досліджені, чи радше класифіковані, його живописні тематичні серії релігійного та етнографічного характеру. Слід згадати найновіше дослідження Ендрю Кіра [9] «Життя і творчість Курилика», в якому біографічно-описовим методом охарактеризовано окремі картини мистця в контексті хронологічних періодів творчості. В українському мистецтвознавстві маємо одну розвідку, присвячену архетипам у творчості В. Курилика на прикладі конкретних творів його серій «Останні дні», «Перший емігрант» і «Велика самотність» [1].

Мета роботи — дослідити архетип Батька як основу національного та особистісно-психологічного самоусвідомлення у творчості В. Курилика. Відтак провести типологію архетипічних образів Батька як смислових модулів, які інформують про батьківсько-синівські взаємини в полінаціональному емігрантському канадському соціумі.

Виклад основного матеріалу. В українській громаді в Канаді до мистецтва В. Курилика ставилися доволі скептично, не так до його творчості, як до його скромної та мало соціалізованої особи із своєрідними категоріями мислення і розуміння світу. Бувало, й засуджували його поведінкову модель (як художньо неадекватну) через світоглядну чужість і зайвість, а його картини вважали не більше ніж зображенням «втоми від життя». Однак таке ставлення тривало до березня 1960 року — до моменту його першої успішної виставки в Айзек Галереї в Торонто, яка стала точкою відліку переоцінки вартостей творчості В. Курилика. Наступний успішний дебют відбувся там же 1964 року. Це була виставка, яка повністю проілюструвала ретроспективну історію життя перших українських емігрантів з Буковини. За спогадами Миколи Колянківського, там були різноматичні сюжети: і прощання з буковинською хатою, і подорож на кораблі, і прибуття до Альберти. Мистець у деталях передав на полотні нужденне життя, перший Великдень фермера, злидні часів депресії, вперті наполегливі студії

мистця і нове поселення в Онтаріо. Уся виставка була сповнена українського колориту з оригінальними написами українською мовою на картинах. На превеликий жаль, українці не змогли закупити всю цю виставку, адже це жива історія української імміграції [2, 59].

Ця виставка стала своєрідним спільним знаменником, під який художник зібрав сугестію образотворчих сюжетів із віддзеркаленням життєвих подій і переживань. Фактично в кожному із цих «демонстративних» творів автор втілює буквально чи метафорично архетипічний образ батька.

Таке бажання художника відтворити історію перших українських емігрантів як доказ власному батькові про свою важливість і потрібність таланту наштовхнулося на байдужість і непорозуміння навіть найближчого кола родичів і друзів, позбавлених націотворчого стрижня.

Порушуючи проблему архетипу Батька в мистецтві В. Курилика, ми дослідили, що для художника архетипічний образ Батька — це інформаційна система душевних станів, яка має багате гронно зображальних ознак. Своєрідна бінарна сполука — магічний авторитет усього чоловічого і батьківського, поєднаного з комплексом синівської неповноцінності в потребі підкореності. Це така собі батьківсько-синівська структура, уражена депресією і деструктивними імпульсами, які підсвідомо тягнуться до ідеального батьківства.

У мистецтві В. Курилика можна вивести певну низку архетипів (Матері, Батька, Самотності, Першоємігранта), які тісно пов'язані із суб'єктивними переживаннями та виражаються у творчості художника багатьма символічними образами. Ці символічні репрезентації позначені культурними чи особистісними факторами, але сама архетипічна форма при цьому єдина та універсальна. Намагаючись «повизбирувати» ці ознаки в цілісні образи, ми провели наступну типологію архетипічних образів Батька, класифікуючи її за смисловими конотаціями: меланхолія національного, романтична візія достатку, образ бунтаря, особа з комплексом безземельства, образ братонищення, іронічна сатира.

Потужним джерелом сюжетних тем, які постали в сотнях картин, став конфлікт між найстаршим із семи дітей сином і батьком. Цей позитивний антагонізм став для Василя фатальним. Батькове відторгнення, відсутність віри в сина як особистість, а не як знаряддя до фізичної праці, спричинила в юнака численні фобії та комплекси, які згодом спричинили його глибоку депресію. Метафізичну порожнечу значно важче пережити людям, які сконцентровані на своєму внутрішньому житті. Василь Курилик, інтроверт за характером, намагався шукати мотивацій і сенсу буття на різних етапах свого життя — чи в початковій школі, чи на університетських студіях (Вінніпег, Торонто, Мехіко (1946-1951)), чи під час семирічного перебування у Лондоні (1952-1959), чи вже з поверненням до Торонто (1960-1977). Конфлікт з батьком був бунтом проти гнітючої чоловічої інфантильності, почуття синівської провини за фізичну безсилість у допомозі батькові-фермеру. Відомо, що В. Курилик мав слабкі фізичні дані, відтак ніколи не міг досконало впоратися із складними господарськими завданнями батька, та й у школі, порівняно з молодшим братом, поступався. Ці почуття меншовартості й прагнення самоствердитися супроводжували його все життя.

Синівська слабкість була спровокована відмовою від укладених патріархальних канонів, відмовою виконати волю батька та освоювати професію лікаря чи вчителя, натомість обираючи мистецтво. Прикладом візуалізації таких сентенцій є полотно «Я плюнув на своє життя» (1953-1954) [9]. У творі суб'єкт головної дії вважає причиною своїх страждань і конфліктів зовнішній світ, звинувачуючи його в облудності надії, підкреслюючи індивідуалізований пошук смислу, протиставляючи себе соціуму. Наступною причиною синівсько-батьківського непорозуміння є руйнування національних ідеалів і традицій, натомість запровадження нових колективістських міфів, які конфронтують з особистим сумлінням. Слід згадати, що В. Курилик виростав у складних умовах еміграції, далеких прерій, родина його пережила важкі втрати (банкрутство) в часи Великої депресії. Він змалку виростав на позитивних легендах та історіях про Україну, які розповідав батько («Історії про стару країну», 1967 р.). Також ходив до української школи під керівництвом отця Маєвського. І тут раптом — переоцінка цінностей, змінений фокус вірувань і політичного устрою, ліквідація ідейного багажу, яким наділив його батько, переформатування на комуністичні ідеали на колективістських шпалах. Василь Курилик цій темі присвячує багато творів-реквіємів як *меланхолію національному* («Любіть один одного, брати мої», 1960 р.), зображаючи батька «між двома вогнями» — політично-національного та релігійного. Твір умовно поділений на два світи-протистояння, на межі яких опинився його батько під умовним покривом — портретом «канонізованого» Шевченка, обрамленим у вишиваний рушник, з тризубом по центру. Обабіч, немов пристоячі в деісусній композиції, — грізний комуніст і розп'ятий Ісус як представники атеїстичного та християнського світів. Тут В. Курилик хотів показати правдиву сутність українців за кордоном. Про це він напише у своєму листі до Миколи Колянківського від 28 квітня 1972 р. «Багато людей говорить, що я пробую уникати суперечок... Маєте зрозуміти мене, я не хочу вмішуватися в роздори між вами і націоналістами. Колись давно, коли я був

захоплений українським націоналізмом, на мене робила велике враження пісня — Не пора, не пора — хай пропаде незгоди проклята мара, нам пора для України жити. До сьогодні я не маю терпеливості до суперечок і не годжуся з негодою між нашими людьми за кордоном. З комунізмом також ніколи не згоджуся. Тому що ця філософія зовсім протилежна моєму християнству» [3, 19].

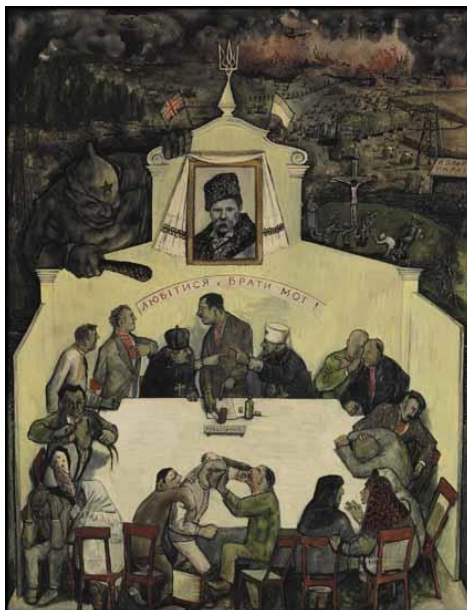


Рис. 1. Курилик. Любіть один одного брати мої, 1961.

Темпера, дошка 66 x 50,8. Приватна колекція.

URL : <https://www.mutualart.com/Artwork/Love-One-Another--MyBrothers/2C419381B9AA950D>

Виводячи типологію архетипічних образів батька, ми помітили часту присутність повторюваних образів, які стали певним індикатором психологічних станів автора. Наприклад, коли стосунки з батьком поліпшувалися (про це дізнаємося зі сторінок автобіографії художника [8]), то на полотнах з'являється образ спокійного й задоволеного фермера, або турботливого батька в колі родини. Образ успішного батька-фермера з *романтичною візією достатку* ми бачимо у творах «Після досягнення, що далі?» (1969). По центру монументальний образ забезпеченого фермера, ліворуч від якого автор зобразив повну врожаю вантажівку, праворуч — на цвинтарі викопана яма-могила, на якій сидить в очікуванні юнак. Реальний портрет власного батька Дмитра Курилика, українсько-канадського землероба на тлі золотого пшеничного поля втілений у шостій панелі серії «Перший український емігрант» (1971). Це рідкісний твір у малярській спадщині художника без «міжрядкових» смислових підтекстів, де в основі наративу покладено позитивне благополуччя [7, 55].

У багатьох картинах художник втілював батькову романтизовану історію про «втечу-еміграцію» (з Буковини до Канади) унаслідок юнацького максималізму з дещо розхитаними життєствердними орієнтирами. У архетипічному образі *батька-бунтаря* він намагався втілити спосіб пізнання людини і соціуму. У цьому образі він втілював і себе як індивіда з душевним надломом, покинутого напризволяще, який прагне долучити свої зусилля до колективної енергії та заряджатися нею. Прикладом цього є твір «Не повернуся за плащем» (1971) [6, 44], у якому художник зображає наляканого вибухом чоловіка, який, полишивши оранку, тікає в невідомому напрямку. Тут метафорично втілені катастрофізм батьківського мислення на тлі переживання психологічних травм Першої світової війни та взаємодія пережитих історичних фактів із життєвими реаліями, які призвели до трансформації світосприймання і світоглядно-естетичної кризи. Надмірний індивідуалізм породжував неспроможність психічно адаптуватися до складного нового соціуму.

Певна нестабільність у більшості українських емігрантів першої економічної хвилі спричинила *комплекс безземельства*, або ж фанатичне прагнення володіти родючими чорноземами, що стало для них ідейною локомотивною силою. Проблема землі стала сенсом людського життя і його втрати, оскільки для українця як споконвічного землероба ґрунт завжди становив архетипну основу смислу. Цією мотивацією керувався і батько Дмитро Курилик, який дев'ятнадцятирічним юнаком подолав Атлантику з метою і мрією землеволодіння, чого він не міг отримати від свого батька на Буковині, що й стало причиною втрати тісних родинних стосунків з «першою» батьківщиною. Прикладом є

твір «Земля тяжким горем так сильно засіяна» (1970), що показує безкраї канадські чорноземи, на тлі яких батько із сином і парою коней провадять щоденну працю.



Рис. 2. Курилик В. Земля тяжким горем так сильно засіяна. 1970 р. Олія, панель, 120х120. Приватна колекція. URL : <https://www.mayberryfineart.com/artwork/X29-57E-193>

Або твір «Жнива» (1967), де показана сімейна ідилія, основою сюжету стає укладання урожаю у снопи. Дещо по ван-гогівськи концептуальна, з виділеним головним персонажем на передньому плані в ледь зміщеному центрі. Обидва твори є життєдайною символізацією та персоніфікацією образу землі з неминучим впливом на українського емігранта. Тему «безгрунтянства» В. Курилик трактував двозначно, буквально — відсутність земель, метафорично — відсутність стабільного родинного та психологічного ґрунту, ґрунту батьківської уваги як надійної основи захисту. Фантазія про щасливу «патріархальну» родину була для нього подекуди важливішою за реальність. Цей фанатизм певною мірою відбився драматичним моментом — страхом бути самим собою.

Характеризуючи наступний різновид архетипічного образу батька — *братонищення*, варто послуговуватися визначенням Карла Юнга, який вважає архетип «успадкованою психічною структурою, що утримує в собі душевну енергію поколінь, сформовану у процесі філогенезу людства» [5, 48]. Учений визначає психологію художнього твору (системи), формулюючи її як творчий модуль (головний концепт художньої свідомості), як «пробачення», «прапереживання», незайману суть, що дуже віддалена від самосвідомості художника.

Проблема *братонищення* турбувала В. Курилика ще з юних років, коли батько робив постійну різницю між двома старшими (в один рік між собою) синами, покладаючись більше на молодшого, відкрито пригнічуючи старшого. Суперечності між братами в Куриликовій родині були закономірними. Понад 30 років Дмитро Курилик не спілкувався зі своїм рідним братом Григорієм, навіть більше, діти (Василь) боялися зізнатися батькові про комунікацію з рідним дядьком. Про це дізнаємося з листів В. Курилика: «Боюся признатися, що контактую з вуйком. Щоб тато не подумав, що я зрадник. Як то трудно гоїти рани стародавніх і щоденних кривд. Цікаво знати, як воно все буде розв'язано в день страшного суду» [3, 17].

Комплекс особистої меншовартості щодо молодшого брата Івана, не доходячи до каїноавелівської квінтесенції, доволі «грубими» сюжетами віддзеркалювався на художніх полотнах. Наприклад, твір «Таїнство покаяння» (початок 1960-х), який змальовує різкий контраст між двома умовними персоналіями (братами, сусідами, товаришами) — контраст багатства і бідності, урожаю і посухи, праведника і грішника під покровом однаково грізного й справедливого неба, з чітко промальованим кордоном духовним, моральним чи матеріальним.



Рис. 3. Курилик В. *Таїнство покаяння*. Мішана техніка, дошка. 61 x 61 см. Приватна колекція. URL : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.19.html/2012/null-t00141>

Трагізм братонищення втілений у картині «Він ненавидить наш скептицизм» (1972), де художник посеред нічного мегаполіса розгортає жовтогаряче пшеничне поле, обтяжене щедрим урожаєм полонених тіл і душ, усіяне людиноподібним колоссям, по якому мчить трактор, яким керує чорт в образі заможного фермера. Другорядні персонажі (снопи зі скошених людських тіл) слугують для увиразнення характеру головної особи. У цих численних постатях втілені різні світогляди, альтернативні до центрального персонажа твору. Цей твір є своєрідною сагою про щасливий добробут ціною втрат морально-духовних цінностей. У сюжеті помітні й релігійні конотації — батько як невіруючий Фома, який картає себе через релігійну «перверсію», переживаючи самотність на тлі непростого вибору своєї долі.

Однак у творах Курилика зустрічаємо також сатиричні теми й сюжети. 1971 року мистець створив *іронічно-сатиричну серію* «Фермерський гумор», до якої він звикло написав авторські коментарі. Туди увійшли 13 картин, серед яких «Олекса у сліпому кутку», «Біл з фірою снопів», «Їзда на свині» та інші [4, 60]. У них В. Курилик прагнув підкреслити фундаментальну сутність українського характеру — народний гумор, який став у багатьох випадках порятунком, психологічним стабілізатором перших емігрантів у складних умовах адаптації. Сатира із забарвленням іронії на Куриликових полотнах показує автентичну та правду емігрантських реалій.

Наукова новизна. Ми вперше в контексті мистецтвознавчого дослідження творчості В. Курилика підняли проблему архетипу Батька як неодмінної складової смислової моделі мистецтва художника, проаналізувавши різні підходи до трактування батьківського образу.

Висновки. У результаті аналізу творів художника, а також його теоретичних рефлексій ми з'ясували загальні принципи та модифікацію архетипу Батька. У статті ми вперше вивели типологію образів батька на підставі аналізу живописних творів: образ бунтаря, особа з комплексом безземельства, образ братонищення, романтична візія достатку, іронічна сатира та меланхолія національного.

Література

1. Береговська Х. Архетипи у творчості Василя Курилика на прикладі серій «Останні дні», «Перший емігрант» та «Велика самотність». Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. 5. 55-59.
2. Великий успіх В. Курилика у Торонті. Ми і світ. 1964. 117. 59.
3. Виймки з листів Василя Курилика до М. й О. Колянківських. Ми і світ. 1978. 202.17-29.
4. Свято Канади в Ніягара коледжі у Велланді. Ми і світ. 1982. 227. 60.
5. Юнг К. Архетип и символ. Москва. Ренесанс.1991.169.

6. Kurelek W., Murray J. Kurelek's Vision of Canada. Edmonton. Hurtig Publishers. Exhibition catalogue. 1983. 80.
7. Kurelek W. The Ukrainian Pioneer. Niagara Falls. Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection. 1980. 75.
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. Cornell University. 1973. 523.
9. Kear A. William Kurelek Life and Work. URL: <https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography/#fathers-and-sons>

References

1. Beregovska Kh. (2018). Archetypes in the artwork of Vasyl Kurelek on examples several series "The last day", "Ukrainian pioneer" and "Big lonless". Visnyk tradycij i novacij u vushchij arhitekturno-hudozhnij shkoli, 5, pp. 55-59. [in Ukrainian].
2. Great success of V. Kurylyk in Toronto. (1964). My i svit. [in Ukrainian].
3. Some letters of Vasyl Kurylyk to M. and O. Koliankivsky. (1978). My i svit. [in Ukrainian].
4. Holiday of Canada at Niagara College in Velland. (1982). My i svit. [in Ukrainian].
5. Ung K. (1991). Archetypes and symbols, Moskva [in Ukrainian].
6. Kurelek W., Murray J. (1983). Kurelek's Vision of Canada. Edmonton: Hurtig Publishers. [in English].
7. Kurelek, W. (1980). The Ukrainian Pioneer. Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection. [in English].
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. (1973). Cornell University. [in English].
9. Kear, A. William Kurelek Life and Work. Retrieved from: <https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2018 р.

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
Київського університету ім. Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net

СТАТУТ УКРАЇНСЬКОЇ РАДИ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ КООПЕРАТИВНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ (РАД І АРТІЛЕЙ) «УКРХУДОЖПРОМСПІЛКИ»

Мета дослідження є важливою і малодослідженою проблемою, що пов'язана з діяльністю традиційних народних мистецтв та висвітленням обставин розвитку і відстеження історичної еволюції «Укрхудожпрому» – підприємства, яке виготовляло та продукувало унікальні вироби української художньої промисловості. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні архівних матеріалів та спостережень культурологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності, статуту й обов'язків «Укрхудожпромспілки», яку з часом було реорганізовано у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити **висновки**, що держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, надаючи можливість майстрам в артілях заробляти на життя та створювати вироби художньої промисловості для кожного регіону із властивими орнаментами певної місцевості.

Ключові слова: Укрхудожпромспілка, Укрхудожпром, артіль, статут, художня промисловість, виробництво.

Варивончик Анастасія Віталіївна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка

Устав Украинского совета художников кооперативных организаций (советов и артелей) «Укрхудожпромсоюз»

Цель исследования – важная и малодослідованная проблема, связанная с деятельностью традиционных народных искусств и освещением обстоятельств развития и отслеживание исторической эволюции «Укрхудожпром» – предприятия, на котором изготавливали и производили уникальные изделия украинской художественной промышленности. **Методология** исследования основана на использовании архивных материалов и наблюдений культурологического, исторического и искусствоведческого анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии новых фактов и основательном анализе документов о деятельности, уставе и обязанностях «Укрхудожпромспілки», которое со временем было реорганизовано в производственно-

6. Kurelek W., Murray J. Kurelek's Vision of Canada. Edmonton. Hurtig Publishers. Exhibition catalogue. 1983. 80.
7. Kurelek W. The Ukrainian Pioneer. Niagara Falls. Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection. 1980. 75.
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. Cornell University. 1973. 523.
9. Kear A. William Kurelek Life and Work. URL: <https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography/#fathers-and-sons>

References

1. Beregovska Kh. (2018). Archetypes in the artwork of Vasyl Kurelek on examples several series "The last day", "Ukrainian pioneer" and "Big lonless". Visnyk tradycij i novacij u vushchij arhitekturno-hudozhnij shkoli, 5, pp. 55-59. [in Ukrainian].
2. Great success of V. Kurylyk in Toronto. (1964). My i svit. [in Ukrainian].
3. Some letters of Vasyl Kurylyk to M. and O. Koliankivsky. (1978). My i svit. [in Ukrainian].
4. Holiday of Canada at Niagara College in Velland. (1982). My i svit. [in Ukrainian].
5. Ung K. (1991). Archetypes and symbols, Moskva [in Ukrainian].
6. Kurelek W., Murray J. (1983). Kurelek's Vision of Canada. Edmonton: Hurtig Publishers. [in English].
7. Kurelek, W. (1980). The Ukrainian Pioneer. Niagara Falls art Gallery Kurelek art collection. [in English].
8. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. (1973). Cornell University. [in English].
9. Kear, A. William Kurelek Life and Work. Retrieved from: <https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography> [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2018 р.

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
Київського університету ім. Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net

СТАТУТ УКРАЇНСЬКОЇ РАДИ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ КООПЕРАТИВНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ (РАД І АРТІЛЕЙ) «УКРХУДОЖПРОМСПІЛКИ»

Мета дослідження є важливою і малодослідженою проблемою, що пов'язана з діяльністю традиційних народних мистецтв та висвітленням обставин розвитку і відстеження історичної еволюції «Укрхудожпрому» – підприємства, яке виготовляло та продукувало унікальні вироби української художньої промисловості. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні архівних матеріалів та спостережень культурологічного, історичного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** полягає у розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності, статуту й обов'язків «Укрхудожпромспілки», яку з часом було реорганізовано у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити **висновки**, що держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, надаючи можливість майстрам в артілях заробляти на життя та створювати вироби художньої промисловості для кожного регіону із властивими орнаментами певної місцевості.

Ключові слова: Укрхудожпромспілка, Укрхудожпром, артіль, статут, художня промисловість, виробництво.

Варивончик Анастасія Віталіївна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка

Устав Украинского совета художников кооперативных организаций (советов и артелей) «Укрхудожпромсоюз»

Цель исследования – важная и малодослідованная проблема, связанная с деятельностью традиционных народных искусств и освещением обстоятельств развития и отслеживание исторической эволюции «Укрхудожпром» – предприятия, на котором изготавливали и производили уникальные изделия украинской художественной промышленности. **Методология** исследования основана на использовании архивных материалов и наблюдений культурологического, исторического и искусствоведческого анализа. **Научная новизна** заключается в раскрытии новых фактов и основательном анализе документов о деятельности, уставе и обязанностях «Укрхудожпромспілки», которое со временем было реорганизовано в производственно-

художественное объединение «Укрхудожпром». На основе результатов исторического исследования можем сделать **выводы**, что именно государство поддерживало и способствовало развитию художественной промышленности по изготовлению изделий для населения Украины, предоставляя возможность мастерам в артелях зарабатывать на жизнь и создавать изделия художественной промышленности для каждого региона с характерными орнаментами определенной местности.

Ключевые слова: Укрхудожпромсоюз, Укрхудожпром, артель, устав, художественная промышленность, производство.

Varyvonchyk Anastasia, candidate of study of art, associate professor, associate professor of the department of the Fine Art of the Kyiv University named after Boris Grinchenko

Statute of Ukraine for the sake of artists of cooperative organizations (advice and artel) "Ukrkhudozhpromspilki"

The purpose of the article is an important and under-investigated problem related to the activity of traditional folk arts and the coverage of the development and tracking of the historical evolution of Ukrhudozprom, an enterprise that manufactured and produced unique products of the Ukrainian artistic industry. **The methodology** is based on the use of archival materials and observations of cultural, historical and artistic analysis. **The scientific novelty** consists in disclosing new facts and a thorough analysis of documents on the activities, statute, and responsibilities of Ukrhudozhpromspilki, which was eventually reorganized into a production and art association "Ukrhudozprom". Based on the results of historical research, we can **conclude** that the state itself supported and contributed to the development of the art industry for the manufacture of products for the population of Ukraine, enabling artisans to make living in artels and to create artistic industry products for each region with peculiar ornaments of a certain locality.

Key words: Ukrhudozhpromsvyзка, Ukrhudozprom, artel, statute, artistic industry, production.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день величезною проблемою стало зникнення виробництва Укрхудожпрому, що могло б слугувати розвитку сучасних тенденцій щодо місцевих особливостей художньої промисловості, культури та побуту. Важливими є активне відродження, сприяння і підтримка розвитку народних традицій. До таких в Україні, належать мистецтво ткацтва, вишивки, килимарства, різблення по дереву та інші. Тому не дивно, що різні аспекти цієї теми привертають до себе увагу науковців – істориків, мистецтвознавців, культурологів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про традиційне народне мистецтво вишивання загалом та його різні галузі, види і різновиди зокрема існує значний корпус наукових досліджень. Так, про мистецтво вишивання писали Л. Кравчук («Вишивка, нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва» 1969.), М. Новицька («Золотая вышивка Киевской Руси» 1972.), Т. Кара-Васильєва («Полтавська народна вишивка», 1993., «Українська вишивка» 1993., («Шедеври церковного шитва. XII – XX століття», 2000.) та ін. Вишивання в усіх його різновидах – як поширений вид народної творчості – ретельно проаналізували Р. Захарчук-Чугай («Українська народна вишивка. Західні області УРСР», 1988), Є. Причепій («Вишивка східного поділля», 2009.) та ін.

У цих та інших публікаціях даної тематики йдеться про зміст, особливості образної структури, про майстерність умільців, про традиції, зокрема й родові, тощо. Але мало хто з-поміж авторів, навіть тих, у назвах праць котрих міститься термін «промисел», звертає увагу саме на виробничий, промисловий аспект народної творчості, хоча згадані, як і інші, не названі тут, традиційні народні мистецтва здавна називаються художніми промислами.

У зазначеному легко переконатися, переглянувши відповідні публікації. А їх також чимало. Зокрема це альбоми «Художні промисли України» 1979. (ред. Н. М. Кисельової, «Декоративно-прикладне мистецтво Української ССР (1970-е – початок 1980-х років», 1986. (ред. Н. І. Вологодської, Л. Е. Жоголь). Виробничий, промисловий аспект народного мистецтва, як і мистецтва загалом, не знаходить належної уваги та висвітлення і в низці інших публікаціях на цю та суміжні теми.

Мета дослідження – висвітлити важливе і малодосліджену проблему, яка пов'язана із діяльністю традиційних народних мистецтв і обставин розвитку та відстеження історичної еволюції «Укрхудожпрому» – підприємства, яке виготовляло та продукувало унікальні вироби української художньої промисловості.

Виклад основного матеріалу. Як свідчать документи, відомо, що діяльність «Укрхудожпрому» розпочалась із Укрхудожпромспілки (Української художньо-промислової спілки) (Постанова №1 від 16 березня 1936 р.). До вторгнення німецьких військ «Укрхудожпромспілка» об'єднувала 119 артілей, випуск продукції у грошовому еквіваленті становив 71 млн карбованців (у цінах 1932 року) [4, оп. 1, сп. 2]. 1941 року «Укрхудожпромспілка» була вимушена припинити свою діяльність, архівні матеріали не збереглися з 1936-ого по 1943-й роки, а невелика кількість документів, які вціліли в Центральному державному архіві вищих органів влади та Управління (ЦДАВО України), Фонду № 4676, в описах за 1944–2004 р., мали низьку якість. Велику кількість архівних матеріалів ледве можна прочи-

тати: адже в 1940-х років друкували здебільшого на папіросному папері, і значна кількість документів не збереглась зовсім, тобто інформація про той період до нас не дійшла. Але збережених архівних документів вистачає для відтворення і узагальнення рис діяльності художнього об'єднання «Укрхудожпром».

Перші післявоєнні заходи щодо відновлення «Укрхудожпрому» відбулись «(у системі Української ради промислової кооперації), про що свідчить Постанова № 20 від 22 лютого 1944 року. Українською радою промислової організації, ухвалена на виконання постанови Ради Народних Комісарів УРСР «Про відновлення і розвиток художніх промислів на Україні» та відповідної «директиви» і Центрального комітету КП/б/У (Постанова № 46 від 8 лютого 1944 року), таким чином, було створено художньо-промислове об'єднання, якому надали можливість розвивати художню промисловість» (Постанова № 20 від 22 лютого 1944 року) Української ради промислової організації, прийнята на виконання постанови Ради Народних Комісарів УРСР «Про відновлення і розвитку художніх промислів на Україні» та відповідної «директиви» і Центрального комітету КП/б/У (Постанова № 46 від 8 лютого 1944 року) [4; оп. 1, сп.2]. До загальних завдань «Укрхудожпромспілки» відповідно до Статуту, затвердженого 5 серпня 1944 року, входило керівництво організаційною, виробничою, фінансовою, оперативною, політично-виховною та культурно-масовою роботою промислово-кооперативних організацій із виробництва художньої вишивки, килимів, ткацьких виробів, різьблення по дереву, керамічних виробів та інших подібних.

*Затверджено
Президіумом Уккопромради
5 серпня 1944 р.
Голова Президіуму*

Статут

*Української ради художніх промислів кооперативних організацій
(рад і артільей) «Укрхудожпромрада»*

I. Цілі і завдання

1. Укрхудожпромрада об'єднує промислові кооперативні організації з виробництва: художньої вишивки, килимарства, художнього ткацтва, різьби по дереву, керамічних виробів та ін. та керує їх організаційною, виробничою, фінансовою, оперативною, політико-виховною та культурно-масовою роботою відповідно до директив партії і уряду.

2. Для досягнення цілей, вказаних у п. 1 Укрхудожпромрада:

а) здійснює директивне, перспективне, оперативне планування діяльності об'єднаних ними організацій, розробляє контрольні цифри п'ятирічки, річні і кварталні плани своєї системи у районних та обласних розрізах у цілому і за окремими промислами, подає їх на затвердження вищих організацій і вживає заходи для виконання і перевиконання встановлених планів організаційної системи;

б) сприяє утворенню і організаційно-господарському зміцненню спілок, артільей (товариств) як існуючих промислів, і шляхом організацій нових промислів, всесвітньо розширюючи виробництво товарів широкого споживання, розгортаючи промисли і виробництва, які обслуговують соціалістичну промисловість, сільське господарство, транспорт, а також промисли з побутового обслуговування населення.

в) вживає заходів до повного кооперування трудящих кустарів України, залучаючи в роботу артільей членів колгоспу, членів сімей артільщиків та ін.;

г) готує відгуки для реєстрації статутів, артільей і спілок;

д) керує виробничою діяльністю спілок і артільей, мобілізує їх підняття культури виробництва, підвищує продуктивність праці членів артільей, повне використання виробничої потужності артільних підприємств, виконання і перевиконання норм, розгортання соціалістичної раціоналізації, розвиток і впровадження винахідництва, освоєння кращого досвіду роботи, охорона праці і техніки безпеки і т. д.;

е) організовує допомогу спілкам і артільей і керує ними у розгортанні соціалістичного змагання і ударництва та їх вагових форм – стахановського руху, створення всіх умов для подальшого поширення його вищ і глиб;

ж) надає спілкам і артільям допомогу в роботі з поліпшення якості продукції, для ліквідації браку виробів, для розширення і поліпшення асортименту: з цією метою Укрхудожпромрада зокрема організовує обмін виробничим досвідом, спільні наради представників спілки, артільей з представниками торгуючих організацій, влаштовує виставки зразків виробів і реєструє артільні і спілкові марки;

з) керує фінансовим господарством своїх членів, сприяє зміцненню серед них фінансової дисципліни, планує фінансову і кредитну діяльність системи, фінансує членів, як за рахунок обов'язкового фонду, який перебуває в управлінні промради, так і за рахунок фондів, керує мобілізацією коштів у системі, стверджує зміну доходів і витрат серед своїх членів, проводить заходи щодо зниження накладних витрат, щодо зниження собівартості продукції і відпускних цін і щодо підвищення рентабельності спілок і артілей відповідно до статуту, дає вказівку з організації фонду спілки і артілей і для розподілу прибутку в артілях і спілках;

і) приймає від своїх членів поворотні довгострокові і короткострокові внески з певним призначенням;

к) керує капітальним будівництвом системи, затверджує відповідно до чинних законів титули, кошторис та проекти з будівництва і надає організаційно-господарську та технічну допомогу в проведенні будівництва;

л) вишукує нові місцеві джерела сировини, веде роботу для заготівлі сировини, матеріалів, напівфабрикатів, відходів з підприємств державної промисловості, обладнання, інструментів, палива і т. п., забезпечує ними своїх членів, розподіляє між членами виділення у централізованому порядку товарно-матеріальних фондів, стежить за їх своєчасною реалізацією, організовує свої власні заготовки, організовує збут продукції членів, відкриває магазини з продажу продукції, сприяє артілям і спілкам у розгортанні роздрібною торгівлі;

м) організовує підготовку і перепідготовку кадрів своєї системи, веде облік і розподіл працівників в організації системи, виробляє заходи для підвищення кваліфікації і з перекваліфікації членів артерій, для чого організовує школи і курси і сприяє розвитку учнівства в артілях;

н) керує політико-виховною та культурно-масовою діяльністю своїх членів, виробляє загальні та культурно-просвітницькі заходи для системи, для чого визначають школи, курси, лекції, бібліотеки, червоні куточки, хати-читальні, клуби та інші, дозволом відповідних організацій, видає у відповідному порядку періодичні і неперіодичні видання;

о) організовує в системі облік і звітність і керує цією роботою, збирає, розробляє і опубліковує статистичний та інший матеріал, що стосується діяльності промислової кооперації;

п) сприяє організації та діяльності мас взаємного страхування і взаємну допомогу промислової кооперації і здійснює загальне керівництво ними;

р) сприяє розгортанню фізкультури і спорту серед членів артілей для підготовки до праці і оборони країни;

с) керує діяльністю системи щодо подальшого підвищення культурно-побутового обслуговування членів артілей та їх сімей, дає вказівки системі не раціональному використанню фондів поліпшення побуту членів артілей і проводить спільні заходи для своєї системи у цій галузі;

т) керує діяльністю ревізійних комісій, регулярно здійснює фінансовий контроль і проводить документацію ревізії кожного зі своїх членів;

у) надає своїм членам і членам артілей призову допомогу і запобігає без особливої на то довіреності їх інтереси (у судових і адміністративних органах);

ф) регулярно звітує про свою діяльність перед своїми членами і перед Укрхудожпромком.

3. Укрхудожпром веде свою діяльність за планом, який приймається зборами уповноважених і затверджується вищою промисловою коопераційною організацією, відповідно до загального плану системи промислової кооперації, затвердженому урядом.

4. Укрхудожпром представляє інтереси промислової кооперації у державних кооперативних установах і громадських організаціях.

5. Укрхудожпром входить до складу членів Укрхудожрад і підпорядковується його постановам і вказівкам.

6. Постачальницько-збутову роботу, як зі своїми членами, так і іншими організаціями здійснює на підставі договорів.

7. Укрхудожпромрада самостійно відповідно до промфінплану розпоряджається своїм майном, користується у банку кредитом, розрахунковими та іншими рахунками, проводить згідно з існуючими законами лімітні та позалімітні капітальні вкладення, укладає всякого роду договори, являє позови і відповідає на суді і, взагалі користується всіма правами юридичної особи.

8. З метою обслуговування своїх членів Укрхудожпромсоюз має право організовувати склади, бази, заготівельні пункти, підприємства з необхідної для переробки сировини і доопрацювання виробів, трикотажні та інші підприємства, організують діяльність цих підприємств за госпрозрахунком.

9. Укрхудожпромрада є юридичною особою, яка має печатку із зазначенням свого найменування.

Діяльність Укрхудожпромради поширюється на всій території України.

Правління Укрхудожпромради знаходиться у м. Києві.

II. Склад Промради, права і обов'язки його членів

Членами Укрхудожпромради можуть бути ради і промислові кооперативні артілі, товариства.

Прийом у члени спілки здійснюється правлінням і затверджується зборами уповноважених. Кооперативна організація, яка не прийнята до числа членів правління спілки, може оскаржити відмову в прийомі зборів уповноважених ради і Укрхудожпромради.

Кооперативна організація, яка бажає вступити в члени Укрхудожпромради, подає про те правлінню промради заяву, в якій має бути виражене зобов'язання вступаючої організації виконати постанову статуту і рішення його органів управління, виконане на підставі статуту.

До заяви мають бути додані: статут вступаючої організації, постанова загальних зборів (збори уповноважених) вступаючої організації про вступ до промради, відомості про склад її правління і останній за часом складання баланс і звітні дані про діяльність вступу організації.

Вступаюча організація зобов'язана внести вступний і пайовий внесок, відповідно до статей 17 і 18 цього статуту.

Укрхудожпромрада має право вимагати скликання надзвичайних загальних членів для розгляду і вирішення питань, висунутих профспілкою, зокрема, питання про дострокові перевибори членів правління і ревізійної комісії та у залученні винних осіб до відповідальності.

Укрхудожпромрада має право скасовувати неправильне рішення правління спілки та артілі, загальних зборів, якщо вони йдуть врозріз із статутом, з директивами партії і уряду.

Член Укрхудожпромради за рішенням свого загального (зборів уповноважених) може вийти з нього, подавши про це письмову заяву правлінню Укрхудожпромради.

Вибувши (вийшовши або виключений) член Укрхудожпромради позбавляється права брати участь у зборах уповноважених. Вибувши із дня подачі заяви про вихід, а виключений з дня ухвалення зборів уповноважених про виключення.

Не пізніше 3-х місяців після затвердження зборами уповноважених відліку за той операційний рік, протягом якого член виключений, йому повертається пайовий внесок за вирахуванням заборгованості і понесених ним збитків.

На додаток до цих сум, виконання або виключення члени не мають права на отримання будь-якої частки із майна, за винятком внесених ними зворотних внесків Укрхудожпромради.

Кожен член Укрхудожпромради зобов'язаний:

а) підкорятися правилам статуту, а також постановам зборів уповноважених і правлінням промради;

б) представляти Укрхудожпромраді звіт про свою діяльність, статистичні та інші дані за формами і в терміни, встановлені правлінням Укрхудожпромради, а також звітувати перед Укрхудожпромрадою, здійснюючи періодичні доповіді на засіданнях і правліннях;

в) скликати за пропозицією правління Укрхудожпромради надзвичайні загальні збори (збори уповноважених) для обговорення повідомлень і пропозицій;

г) надати правлінню Укрхудожпромради і особам, уповноваженим на те правління – свої книги і справи для обстеження і ревізії і проводити заходи щодо поліпшення роботи.

III. Засоби розподілу прибутків і збитків.

10. Укрхудожпромрада утворює фонди: основний, пайовий і операційні.

11. Основний фонд створюється:

а) зі вступних фондів членів;

б) із відрахувань від розподіленою прибутку Промсоюз і розміру на менше 10% прибутку;

в) із переданих залишків майна ліквідованих артілей, товариств, спілок;

г) з інших надходжень.

17. Вступний внесок встановлюється для спілок 1000 карб., а для артілей, які мають до 25 членів – 260 карб., до 50 членів – 500 карб., а понад 50 членів – 1000 карб. і вноситься негайно після оголошення про прийняття його до складу членів Укрхудожпромради.

18. Пайовий фонд створюється із пайових внесків у розмірі 20% пайового фонду члена. Вступаючи до числа членів кооперативна організація вносить пайовий внесок у зазначеному розмірі не-

гайно після оголошення їй про прийняття у промсоюз, а потім з пайового фонду робить щомісячні пайові внески, виходячи з цього перерахунку, суми збільшення за певний місяць свого пайового фонду.

В окремих випадках після значного зменшення пайового фонду у члена Промсоюзу, його пайовий внесок у союз може бути зменшений на прохання члена постановою зборів уповноважених, за відсутності збитків.

Після виходу члена з системи союзу – пайовий фонд повертається члену тільки 75%, а решта 25% залишаються в союзі.

19. За постановою зборів уповноважених Укрхудожпромради, можуть бути утворені фонди зі спеціальним призначенням. Порядок утворення та витрачання цих фондів визначається правлінням, відповідно до кошторисів та планів, затверджених зборами уповноважених, спеціальними фондами можуть бути утворені:

- а) з відрахувань від прибутків за постановою зборів уповноважених;
- б) із довгострокових і короткострокових внесків, вироблених членами;
- в) із сум, отриманих за довгостроковими позиками спеціальні фонди.

20. Укрхудожпромспілка отримує від своїх членів винагороду за оперативне обслуговування, яке встановлюється в договорах із членами, згідно з директивами Укрхудожпромради про розмір винагороди за обслуговування організацій системи.

На свої витрати, що не покриваються винагородою за оперативне обслуговування, а так само на покриття витрат з утримання вищих ланок і витрат за загальнокооперативними заходами, – Укрхудожпромспілка отримує від своїх членів відрахування. Розмір і порядок відрахувань встановлюється за директивами Укрхудожпромради згідно з чинними постановами.

21. З чистого прибутку Укрхудожпромспілки сплачується прибутковий податок і проводиться встановлення відрахування до фондів, що створюються на підставі законів цього статуту та директива Укрхудожпромради, а решта суми повертається зборами уповноважених на посилення наявних і на утворення нових фондів, і на загальнокорпоративні потреби та цілі.

22. Збитки, які визначили річними звітами, або розподіляють зборами уповноважених спілки між його членами пропорційно до їх пайових внесків або оборотом у перебігу звітного року, або залишаються на балансі на термін, не більше одного року для покриття їх із прибутку наступного року.

Сума, яка розподіляється між членами, стягується з них, у терміни, встановлені зборами уповноважених, але не більше одного року. Внески на покриття збитків з кожного члена не можуть перевищувати двократного розміру пайового внеску. Збитки, не покриті внесками членів або прибутком наступного операційного року, – після закінчення року списуються з основного фонду.

IV. Органи управління ревізії Укрхудожпромспілки

23. Органами управління є збори уповноважених і правління Укрхудожпромспілки.

24. Члени правління і ревізійної комісії Укрхудожпромспілки беруть участь у зборах уповноважених із дорадчим голосом, якщо вони не є представниками, обраними на ці збори уповноважених. У разі обрання вони користуються правом вирішального голосу за винятком питань:

- а) про затвердження їх звітів;
- б) про оцінку їх діяльності;
- в) із достроковим відсторонення їх від посади;
- г) про притягнення їх до відповідальності.

25. Чергові збори уповноважених скликаються правлінням щорічно не пізніше трьох місяців після закінчення операційного року.

Надзвичайні збори уповноважених скликаються у міру необхідності: на розсуд правління, на вимогу ревізійної комісії, однієї третьої частини членів Укрхудожпромспілки, а також на вимогу вищої промкооперативної організації.

Порядок скликання зборів уповноважених встановлюються зборами уповноважених. У будь-якому разі члени повинні бути повідомлені повістками про день, місце і збори уповноважених і про питання, які підлягають розгляду на ньому, не менше ніж за 10 днів; крім того, в правлінні Укрхудожпромспілки має бути оприлюднено оголошення про ці данні.

Збори уповноважених вважаються такими, що відбулися, якщо в них беруть участь представники не менше ніж 2/3 від числа членів Укрхудожпромспілки.

Рішення приймаються зборами уповноважених простою більшістю голосів, рішення про виключення членів Укрхудожпромспілки про припинення дій Укрхудожпромспілки і про зміну його статуту повинні бути прийняті не менш як 2/3 голосів присутніх.

Правління

26. Правління обирається зборами уповноважених таємним голосуванням на два роки. Збори уповноважених встановлює число членів правління і кандидатів до них. Правління набирає зі свого складу відкритим голосуванням голову.

27. Правління є виконавчим органом Укрхудожпромспілки і проводить всю поточну роботу Укрхудожпромспілки відповідно до ст. ст. 1 і 2 цього статуту і представляє Укрхудожпромспілку без особливої на те довіреності.

На правління зокрема покладається:

а) представництво інтересів Укрхудожпромспілки і об'єднання їх кооперативних організацій у державні (в тому числі і суднові) кооперативні і громадські установи та організації;

б) прийом нових членів;

в) складання правил та інструкції із різних галузей діяльності Укрхудожпромспілки і внесення їх у належних випадках на розгляд і затвердження зборів уповноважених;

г) ревізія та інструктування організацій, які є членами Укрхудожпромспілки;

д) здійснення всієї оперативної діяльності Укрхудожпромспілки і висновок всіх оперативних угод розпорядження всіма фінансами Укрхудожпромспілки, відкриття рахунків у банках і отримання грошових коштів, підпис чеків, платіжних доручень та інших грошових документів;

е) ведення організаційної, політико-виховної, культурно-масової роботи та підготовка кадрів;

ж) керівництво рахівництвом і діловодством Укрхудожпромради;

з) відповідність кошторису доходів, видатків, плану діяльності, річного відліку і балансу Укрхудожпромради і внесення їх на розгляд і затвердження зборів уповноважених;

і) запрошення і звільнення службовців і робітників;

к) видача довіреностей у справах Укрхудожпромради;

л) скликання зборів уповноважених Укрхудожпромради;

м) інші справи, що впливають із статуту Укрхудожпромради і на постанову зборів уповноважених.

28. Правління обирає зі свого складу закритим голосуванням строком на два роки Президію Правління, в складі голови правління, заступників голови до постійно діючих членів правління, виконує всі функції правління.

Пленарні засідання правління скликається головою правління не рідше одного разу в квартал.

Пленарні засідання правління вважається таким, що відбувся, якщо на ньому присутні не менше половини членів правління.

29. Всі письмові відомості виробляються за підписом голови, або одного з постійно працюючих членів правління.

Зобов'язання доручення, що видаються, укладаються договором, а також довірені документи повинні бути за підписом голови та одного з працюючих постійно членів правління або за підписом особи, яка має довіреність від правління.

30. Члени правління можуть бути відсторонені за постановою зборів уповноважених від виконання обов'язків і зняті з посади до закінчення терміну, на який вони обрані.

IV. Припинення діяльності Укрхудожпромради

31. Укрхудожпромрада припиняє свою діяльність за постановою зборів уповноважених і в разі, передбаченим законом.

32. Ліквідація проводиться у порядку, встановленому законом. Кошти та майно залишаються після задоволення усіх пред'явлених союзу претензій, прийнятих ним зобов'язань і після сплати пайових внесків членам, передаються до вищої кооперативної організації.

Голова Оргбюро
Члени Оргбюро:

Танько Г. Ф.
Карячко М. О.,
Файбеніна К. С.

Завірено нотаріусом Ковальською М. Ф.
м. Київ, 11 серпня 1944 р. [4, оп. 1, сп. 5]

Для виконання цих завдань на «Укрхудожпромспілку» поклали такі повноваження:

- здійснення директивного, перспективного і оперативного планування діяльності об'єднаних організацій і представлення планів своєї системи на затвердження вищих організацій,

вжиття заходів для виконання (та перевиконання) встановлених планів; сприяння освіті працівників та організаційно-господарському зміцненню спілки артільей як існуючих промислів, так і організації нових;

- здійснення заходів, спрямованих на повне кооперування працівників-кустарів України;
- керівництво виробничою діяльністю спілок і артільей, мобілізація їх на піднесення культури виробництва, підвищення продуктивності праці, повне використання виробничих потужностей артільей, розгортання соціалістичного змагання, розвиток і запровадження досягнень раціоналізаторів та винахідників, засвоєння кращого досвіду робітників охорони праці і техніки безпеки;
- організація допомоги спілкам та артільям, керівництво ними у розгортанні соціалістичного змагання і ударництва;
- організація допомоги спілкам та артільям у роботі для підвищення якості продукції, розширення асортименту;
- проведення заходів зі зниження витрат, зниження собівартості продукції і відпускних цін та підвищення рентабельності виробництва;
- керівництво капітальним будівництвом, утвердження титульних списків, кошторисів, проектів будівництва;
- організація у системі обліку та контролю, звітності, підготовка та публікація статистичних та інших матеріалів, перепідготовка кадрів;

Керівним органом «Укрхудожпрому» були збори уповноважених та обране ними Правління, у структурі якого було кілька «Бюро» (за напрямками роботи). У Центральному державному архіві вищих органів влади та Управління (ЦДАВО України), Фонду № 4676, в описах за 1944–2004 р., збереглися (хоча й далеко не всі) постанови, накази, рішення та велика кількість бухгалтерських документів. У деяких текст ледве можна прочитати: документи з 1944 року друкували на папіросному папері. Деякі документи не збереглися зовсім, отож інформація про той період до нас не дійшла. Проте збережених документів цілком достатньо, щоб відтворити в загальних рисах діяльність цього об'єднання.

Виконуючи провідну постанову про кооперування народних майстрів, вже в 1944 р. було організовано Крелевецький та Київський осередки Укрхудожпромради (Постанова № 1 від 4 квітня 1944 року) «Про призначення т. Гладішевої Р. М. уповноваженим Укрхудожпромради з організації Київської Міжоблхудожпромради».

Постанова № 1

Оргбюро Укрхудожпромради «Про призначення т. Гладішевої Р. М. уповноваженим Укрхудожпромради з організації Київської Міжоблхудожпромради від 4 квітня 1944 р.

1. Відповідно до постанови № 20 Президії Укрхудожпромради від 28 лютого 1944 р. про відновлення діяльності Укрхудожпромради та організації Міжобласних та обласних Художпромрад затвердити уповноваженим профорганізацій Київської Міжоблхудожпромради т. Гладішеву Раїсу Миколаївну.

2. Зобов'язати т. Гладішеву приступити негайно до організації Київської Міжоблхудожпромради, забезпечити комплектування кадрів відповідно до штату, затвердженого штатною комісією.

3. Зобов'язати т. Гладішеву провести прийомку від Київської Облради усіх діючих артільей майна, обладнання та інше.

Оргбюро

(підписи)

Карячко М. О.

Файбеніна К. С.

Тарасенко Г.П.

[4, оп. 1, сп. 6].

Наукова новизна полягає в розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності, статуту й обов'язків «Укрхудожпромспілки», яку з часом було реорганізовано у виробничо-художнє об'єднання «Укрхудожпром». На основі результатів історичного дослідження можемо зробити висновки, що саме держава підтримувала та сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, надаючи можливість майстрам в артілях заробляти на життя та створювати вироби художньої промисловості для кожного регіону із властивими орнаментами певної місцевості.

Початок ХХІ століття відзначився різким спадом діяльності промислових виробництв і виробництв художніх промислів, які не витримали ринкової конкуренції. Порушилися традиційні виробничі та економічні (збут продукції) відносини, виникли проблеми із постачанням сировини, технічно

застаріло обладнання, втрачена була підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і спричинило поступову ліквідацію виробничо-художніх об'єднань, які розпочали свою діяльність ще в 1936 році та продовжили роботу після Великої Вітчизняної Війни. Зовсім не прості були часи, та за допомогою держави створювались підприємства і виробництва, надаючи можливість місцевим жителям кожного регіону працювати і робити внесок у розвиток художньої промисловості України.

Література

1. Про державне акціонерне товариство «Укрхудожпром»: Постанова Кабінета Міністрів України. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/28-94-%D0%BF/>
2. Про затвердження Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 року»: Постанова Кабінета Міністрів України URL: <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/768-2007-%D0%BF/print1452791443789248/>
3. Про збереження та розвиток народних художніх промислів України в ринкових умовах»: Постанова Верховної Ради України. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3686-12/>
4. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944 – 1973 рр. : оп. 1 сп. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310.
5. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676, опис 1 (подовження справ) постійного зберігання за 1973 – 2004 рр. : оп. 1 сп. 1325, 1375, 1378.

References

1. About the state joint-stock company of «Ukrkhudozhprom»: Decision of Kabineta of Ministers of Ukraine. Retrieved from <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/28-94-%D0%BF/> [in Ukrainian].
2. About claim of the Government program of maintainance, revival and development of folk artistic trades, on a period to 2010 year»: Decision of Kabineta of Ministers of Ukraine. Retrieved from <http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/768-2007-D0%BF/print1452791443789248/> [in Ukrainian].
3. About a maintainance and development of folk artistic trades of Ukraine in market conditions»: Decision of Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3686-12/> [in Ukrainian].
4. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund 4676 description 1 permanent storage for 1944 – 1973 : op. 1 sp. 2, 4, 97, 240, 568, 573, 568, 667, 589, 643, 723, 760, 786, 811, 873, 944, 988, 1067, 1227, 1285, 1251, 1270, 1310 [in Ukrainian].
5. Central record Office of Higher Organs of Power and Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund № 4676, description 1 (lengthening of businesses) permanent storage for 1973 – 2004 : op. 1 sp. 1325, 1375, 1378 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2019 р.

Легка Світлана Андріївна
кандидат історичних наук,
доцент кафедри тележурналістики та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1786-1160
legka@salshow.kiev.ua

БАЛЕТ АКАДЕМІЧНОЇ СПАДЩИНИ П. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЛУСКУНЧИК» У РЕДАКЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом хореографічних інтерпретацій балетного твору П. Чайковського «Лускунчик», поставлених на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. **Методологія** дослідження включає використання наступних культурологічних методів: генетичного, компаративного, системного, структурно-функціонального, історико-логічного. Зазначені методологічні підходи дозволяють розкрити та піддати аналізу твір П. Чайковського «Лускунчик» в редакціях українських балетмейстерів (починаючи з прем'єри балету на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка 1949 року і закінчуючи показом «Лускунчика» балетною трупією Національної опери України в наш час). **Наукова новизна** публікації полягає у наданні нової неупередженої оцінки мистецьким досягненням українських балетмейстерів ХХ століття, які працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка у другій половині ХХ століття. **Висновки.** У науковій розвідці доведено, що композиційні особливості балету П. Чайковського в редакціях українських балетмейстерів полягали в органічному поєднанні реального і фантастичного як в декораціях, так і в розкритті сценічних образів; у використанні увертюри спектаклю для створення додаткової хореографічної картини; в задіянні учнів Київського хореографічного училища у балеті з метою художнього підсилення окремих масових сцен тощо.

Ключові слова: український балетний театр, мистецтво балетмейстера, балет «Лускунчик», режисура балету.

Легкая Светлана Андреевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Балет академического наследия П. Чайковского «Щелкунчик» в редакциях украинских балетмейстеров Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко

Цель работы. Исследование связано с анализом хореографических интерпретаций балетного произведения П. Чайковского «Щелкунчик», поставленных на сцене Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко. **Методология** исследования включает использование следующих культурологических методов: генетического, сравнительного, системного, структурно-функционального, историко-логического. Указанные методологические подходы позволяют раскрыть и подвергнуть анализу произведение П. Чайковского «Щелкунчик» в редакциях украинских балетмейстеров (начиная с премьеры балета на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко в 1949 году и заканчивая показом «Щелкунчика» балетной труппой Национальной оперы Украины в наше время). **Научная новизна** публикации заключается в предоставлении новой объективной оценки художественных достижений украинских балетмейстеров ХХ столетия, которые работали на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко во второй половине ХХ века. **Выводы.** В научной разработке доказано, что композиционные особенности балета П. Чайковского в редакциях украинских балетмейстеров заключались в: органичном слиянии реального и фантастического как в декорациях, так и в раскрытии сценических образов; использовании увертюры спектакля для создания дополнительной хореографической картины; задействовании учащихся Киевского хореографического училища в балете с целью художественного усиления отдельных массовых сцен и др.

Ключевые слова: украинский балетный театр, искусство балетмейстера, балет «Щелкунчик», режисура балета.

Legka Svitlana, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Mastery of the Kyiv National University of Culture and Arts

Ballet of the Academic Heritage P. Tchaikovsky "Nutcracker" in the editions of Ukrainian choreographers of the Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine

The purpose of the article. The research is related to the analysis of the choreographic interpretations of the Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker", performed on the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera stage and the Ballet Theater. **The methodology** of the study includes the use of the following culturological methods: genetic,

comparative, systemic, structural-functional, historical and logical. The above methodological approaches allow to reveal and analyze the work of P. Tchaikovsky "The Nutcracker" in the editions of Ukrainian choreographers (beginning from the premiere of the ballet on the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera stage and Ballet Theater in 1949 and finishing with the show "The Nutcracker" by ballet the troupe of the National Opera of Ukraine in our time). **The scientific novelty** of the publication is providing a new, unbiased assessment of the artistic achievements of Ukrainian choreographers of the XX century who worked on the stage of the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater in the second half of the twentieth century. **Conclusions.** The scientific research has proved that the compositional peculiarities of P. Tchaikovsky's ballet in the editions of the Ukrainian choreographers consisted of: both the organic combination of real and fantastic as in decorations as in the discovery of stage images; using the overture of the play to create an extra choreographic picture; the involvement of Kyiv Choreographic School students in the ballet for the purpose of artistic effort of individual mass scenes, etc.

Key words: Ukrainian ballet theater, ballet master's art, "The Nutcracker", directing ballet.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатнім вивченням композиційних особливостей хореографічних редакцій «Лускунчика», поставлених вітчизняними балетмейстерами на головній балетній сцені Києва. Балет «Лускунчик» П. Чайковського – це музично-хореографічний твір, що належить до кращих зразків світової балетної класики. Вистава-феєрія оспівує поетичний світ мудрої казки, де стверджується добро та розкриваються ідеали справжньої духовної краси. З моменту першого прем'єрного показу балетного спектаклю 1892 року, «Лускунчик» неодноразово з'являвся на різних театральних сценах світу в редакціях найвідоміших хореографів: Ф. Лопухова, О. Ширяєва, О. Горського, В. Вайнонена, І. Бельського, Ю. Григоровича, О. Ратманського, П. Райта, К. Саппорта тощо. Зверталися до творчості П. Чайковського й українські балетмейстери, зокрема ті, що працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (нині – Національна опера України) – Г. Березова, В. Вронський, А. Шекера, В. Ковтун.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що балет «Лускунчик» П. Чайковського неодноразово ставав предметом обговорення українських радянських театрознавців – Л. Долохової [2, 3], Н. Кошари [4, 4], М. Миколаєнка [6, 3], В. Семенової [7, 4], В. Туркевича [9, 4], Ю. Шевчука [10, 4], Ю. Юкова [11, 7] тощо. У своїх мистецтвознавчих рецензіях вони відзначали рівень балетмейстерської роботи постановників, розглядали характер представленого танцювального матеріалу та аналізували акторську роботу виконавців головних партій. Серед сучасних дослідників, які у власних наукових розвідках зверталися до історії створення балету варто відзначити мистецтвознавців В. Апанасенко [1], В. Котенок [5] та Ю. Станішевського [8]. Проте комплексного дослідження, де б аналізувалися композиційні особливості різних редакцій балету «Лускунчик», створених на українській сцені, написано не було.

Мета дослідження – аналіз створених ними хореографічних інтерпретацій балетного твору П. Чайковського, з'ясування їхніх композиційних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Відправною точкою для створення балету «Лускунчик» стала історія про прекрасного принца, перетвореного злим чарівником на дерев'яну ляльку і визволеного завдяки ширій любові. Автором музики П. Чайковським було закладено в дитячу казку величезний філософський зміст: небайдужість до несправедливо скривдженого може утвердитися і вирости у велике почуття не лише завдяки власній волі та сміливості, а й неупередженному пізнанню світу, бажанню діяти і долати будь-які перепони.

Відомо, що П. Чайковський закінчив балет «Лускунчик» до початку 1890-х років, прем'єра ж вистави відбулася у Маріїнському театрі Санкт-Петербурга 18 грудня 1892 року. Лібрето балету було розроблено хореографом М. Петіпа (важка хвороба, на жаль, не дозволила йому поставити виставу) за мотивами казки німецького письменника Е. Гофмана «Лускунчик і мишачий король» у літературній інтерпретації О. Дюма-батька (1844). Цікаво, що за задумом балетмейстера Л. Іванова, якому було доручено постановку спектаклю, дитячі ролі у балеті (Клара, Фріц) виконали учні Петербурзького Імператорського театального училища – С. Белінська та В. Стуколкін. Решту партій танцювали відомі артисти театру: С. Легат, П. Герт, О. Ширяєв, Л. Рубцова та провідна італійська прима А. Дель-Ера (партія феї Драже).

З початком Першої світової війни лібрето «Лускунчика» помітно русифікувалося: замість гофманівської Клари з'явилася Маша, а Фріц (або Франц) набув ще яскравішого негативного забарвлення (за змістом лібрето, він ламав ляльку-лускунчика й, одягнувши на себе маску миши, дражнив і лякав Машу та гостей свята).

Якщо говорити про першу постановку балету «Лускунчик» у Києві, то варто наголосити, що її було здійснено силами учнів Київського хореографічного училища 1950 року. Головним балетмейстером вистави стала Г. Березова, консультантом-постановником – художній керівник Ленінградсько-

го хореографічного училища А. Ваганова, диригентом – музичний керівник навчального закладу – Т.Цибенко, сценографом – відомий художник театру і кіно – Й. Юцевич. Сьогодні завдяки окремим спогадам А. Ваганової ми можемо судити про характер постановчої роботи над балетом і рівень, представленого учнями танцювального матеріалу. Вона писала: «Говорячи про виставу загалом, варто підкреслити, що вона поставлена з величезною любов'ю і смаком [...]. Балет «Лускунчик», скромно, але виразно оформлений художником Й. Юцевичем, був поставлений у традиційному плані, з майже незмінним змістом лібрето М. Петіпа, який постановник підсилив значно реалістичнішими рисами» [3, 120-121].

Вистава, представлена учнями Київського хореографічного училища, викликала захоплені відгуки як у глядачів, так і в рецензентів. «Той факт, що школа спромоглася поставити спектакль, який іде зазвичай у виконанні великих балетних труп, сам по собі досить красномовний, і свідчить про серйозні успіхи навчального закладу», – писала мистецтвознавець Л. Долохова [2, 3]. Відомо, що окрім Г. Березової, у підготовці вистави взяли участь й інші педагоги освітнього осередку – З. Лур'є, А.Яригіна, Л. Шакулова, Г. Зубова. Головну роль у балеті (Маша) виконала учениця класу удосконалення Маргарита Іванушкіна. «У неї приємна, м'яка манера танцю, добра техніка», – писали про неї рецензенти [2, 3]. Прекрасні акторські й виконавські дані продемонстрували у музичному спектаклі В. Іващенко (Принц-Лускунчик), Л. Мякішев та Н. Качулова (Лускунчик-лялька, Маша-дівчинка), Д.амишнікова (фея Драже), Л. Калустян та В. Терновщенко (іспанське балеро), Л. Євтухова, М. Кібець, Ф. Войт (танець пастушків), Н. Кулаковська, Н. Орловська, Ю. Біляєв (тропак). Вже згадувана театрознавець Л. Долохова відзначала, що «весь склад жіночого балету, навіть наймолодші виконавці, прекрасно трималися на пальцях» [2, 3].

Започаткована учнями хореографічного училища робота була продовжена професійною балетною трупою Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1957 року (диригент – Б. Чистяков, сценограф – А.Волненко). Причому балетмейстер-постановник вистави – Вахтанг Вронський, залишив головні дитячі ролі (Маши і Франца) за учнями хореографічного училища, вихованцями Г. Березової – Н. Самгіною та І. Конігінін. Окремі масові сцени було також поставлено за участі учнів освітнього балетного закладу із врахуванням їхніх виконавських можливостей та індивідуальних здібностей: танці дітей з м'ячем та скакалками, «гра у піжмурки» тощо.

«Лускунчик» В. Вронського мав й інші індивідуальні ознаки, які вигідно відрізняли його від вже відомих редакцій – московської та ленінградської (Ф. Лопухова, О. Ширяєва, В. Вайнонена тощо). Приміром, балет мав оригінальний початок: зазвичай, увертюра до вистави виконувалася при закритій завісі. В. Вронський навпаки використав музику П. Чайковського для створення яскравого епізоду зимового вечірнього пейзажу на вулиці біля будинку Радника, куди збиралися гості. Фокусник Дроссельмеєр (М. Іващенко) постав у виставі як різдв'яний чарівник, який розважав дітей фокусами (для порівняння: у попередніх радянських постановках він нерідко трактувався як горбата потвора, яка лякала дітей своїм зовнішнім виглядом).

Головні ролі у виставі 1957 року виконали Євгенія Єршова (Маша) та Анатолій Белов (Принц). Акторське завдання для виконавиці головної партії було певною мірою ускладнено: в уяві глядачів вона повинна була продовжити образ дівчинки-підлітка, що був створений Н. Самгіною у першій половині вистави. І Єршова, як свідчать тогочасні рецензенти, блискуче справилася із нелегким завданням й зуміла талановито розвинути акторську лінію своєї ролі. Принц А. Белов запам'ятався глядачам ефектністю та віртуозністю танцю, особливо у варіаціях останньої дії [6, 3].

Із яскравим гротеском трактував свою роль у виставі характерний танцівник Б. Степаненко, який постав втіленням злих сил. За відгуками тогочасної радянської преси, таке саме виняткове враження справили у темпераментному іспанському танці Л. Герасимчук та О. Сегаль, які вміло передали національний й емоційний колорит хореографічного дивертисменту. Влучною танцювальною лексикою було передано В. Вронським характер танцю ляльок. «Лялька-Негр у майстерному, емоційному, навіть запальному і віртуозному виконанні В. Хребтова вражає блискучим виконанням складних турів, – писав театрознавець М. Миколаєнко. – Танки Ляльки-Дівчинки та Ляльки-Солдатика у виконанні І. Лукашової та Я. Душакова відзначалися стриманістю, вишуканістю» [6, 3]. Приємне враження на глядачів і театральних критиків справив кордебалет, який із граничною груповою злагодженістю та точністю рухів, виконав російський тропак, китайський та східний танці, а також славнозвісний вальс квітів.

Нову зустріч із казкою Е. Гофмана на музику П. Чайковського подарували киянам у 1973 році балетмейстер А. Шекера, диригент О. Рябов та сценограф О. Петрова. На відміну від свого попередника, Анатолій Шекера в роботі над створенням режисерсько-балетмейстерського плану відштовхувався від безпосереднього трактування казки Е. Гофмана, а тому головною героїнею його спектаклю

стала не Маша, а Клара. На прем'єрних показах роль Клари виконали І. Лукашова та Е. Стебляк. Балерини різного танцювального амплуа, вони зуміли кожна по-своєму створити цікавий, внутрішньо-багатий образ доньки Радника. «Якщо І. Лукашова окреслює ліричну вдачу Клари, її романтичні прагнення, – писав мистецтвознавець В. Туркевич, – то Клара Е. Стебляк багатша на емоції, в ній глибше переплітаються дитяча пустотливість і доросла вдумливість, вона вміє боротися, відстояти себе і захистити інших» [9, 4].

У постановці А. Шекери можливість розкритися отримали й інші танцівники – виконавці, як головних, так і епізодичних ролей: Принца-Лускунчика (В. Ковтун та В. Федотов), Дроссельмеєра (Є.Косменко) тощо. Велику увагу балетмейстера було приділено масовим сценам. Приміром, вдало підпорядковувались загальному звучанню вистави іспанський, арабський та китайський танці. На думку вже згаданого театрознавця В. Туркевича, вони не лише стали органійними компонентами величнього, барвистого спектаклю, а й підкреслили «багатогранність балету, його географічну широчінь і прагнення всіх людей жити небуденним, красивим життям» [9, 4].

Проте поряд із схвальними відгуками на постановку, на сторінках тогочасних часописів було гучно заявлено й про окремі прогалини у режисерсько-балетмейстерському плані А. Шекери. Приміром, жваве обговорення викликало досить невдале трактування другої дії вистави: «Хореографія адажіо перенасичена складними акробатичними рухами, які за стилем не відповідають наспівно-драматичній, генеальній у своїй простоті, кантиленній музиці, – писав про танцювальний дует Клари і Принца балетознавець Ю. Юков. – Проте й «чисто формальне» заповнення музики не завжди призводить до збігу музичних і хореографічних періодів та кульмінацій. Часом перенасиченість рухів змінюється раптовим застоєм або просто «ходінням» там, де музичний матеріал, навпаки, особливо виразний. Спектакль завершується досить невдалими за малюнком і бідними за рухами масовими танцями» [11, 7].

1986 року до музичної спадщини П. Чайковського звернувся балетмейстер Валерій Ковтун. Балетною трупю театру було представлено два прем'єрних покази: 30 грудня 1986-го та 6 лютого 1987-го року (диригент – А. Власенко, сценограф – В. Окунів). У постановці В. Ковтуна реальність і фантастика органійно і непомітно переходили одне в інше. Зокрема, величезне враження справляла зростаюча на очах глядача ялинка: у певному сенсі – символ зростання і розвитку головних героїв спектаклю. Адже П. Чайковський заклав у музику диво перетворення дитини на підлітка, силу зародження кохання і жагу до життя. Цікаво, що музична вистава В. Ковтуна знайшла жвавий відгук не лише у дорослих, але, насамперед, у дітей. «Дивна властивість у цього балету, – писала вітчизняний балетознавець Н. Кошара. – Він полонить маленького глядача одразу. Адже на сцені сюжет спочатку передається зрозумілою йому пантомімою, простенькими танцями, далі – яскравими характерними дивертисментами, поступово вводячи у гармонію краси класичного танцю, що відповідає гармонії становлення особистості з її світлими мріями і надіями» [4, 4].

В. Ковтун задіяв у головних ролях вистави досвідчених солістів Київського ДАТОБ ім. Т.Шевченка: Т. Таякіну, Л. Сморгачову, М. Прядченка, В. Яременка. Клара-Таякіна постала перед глядачем замріяною і ніжною дівчиною, яка з радістю потрапляє до чарівного світу казки, а коли знову повертається в дійсність, одразу сприймає все, за чудовий добрий сон. Зовсім інша Клара була у виконанні Л. Сморгачової. Її героїня – життєрадісна й весела, так само мріє про зустріч з благородним принцем, й сміливо рушає у незвичайний світ всеперемагаючої любові, торжества добра, краси і щастя. Яскраве враження залишив Принц-Прядченко, манера танцю якого (а також його знаменитий «принцівський» погляд), стала влучним потраплянням у необхідне для ролі амплуа – романтичний герой. В. Яременко досить вдало продемонстрував у своїй партії рішучість і сміливість, хоча на думку театрознавця Ю. Шевчука, він намагався «витягти» із танцювального матеріалу все можливе, а тому було помітно, що танцівнику ніде розвернутися в рамках своєї ролі [10, 4].

Багато цікавих танцювальних «родзинок» створив В. Ковтун й для другорядних партій. Зокрема, глядачеві запам'яталася виконавська майстерність І. Погорілого, який виступив у двох ролях – Дроссельмеєра і в китайському танці разом з артисткою Л. Житниковою. Неповторний образ Мишачого короля втілили у дні прем'єрних показів С. Серков та А. Козлов, яскраві й темпераментні характерні дивертисменти продемонстрували Т. Мартиненко та Ю. Тарасов (російський танець), Ю.Медведєва та О. Калібабчук (іспанський танець). Напрочуд вдало, на думку тогочасних рецензентів, виступила у східному танці І. Задаєнна [10, 4].

Але не лише окремі солісти, а й уся трупа Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в цілому сприяла створенню єдиного й нерозривного, яскравого і романтичного сценічного полотна. Не останню роль в цій роботі відіграв кордебалет, за участі якого було поставлено хореографічні картини: «Війна іграшок і мишей», «Вальс сніжних пластівців», «Вальс квітів», «Фінальний вальс, апофеоз». «Прек-

расні декорації, розкішні костюми сприяють повнішому розкриттю образів героїв, – писав вже згаданий мистецтвознавець Ю. Шевчук, – створюють казковий новорічний настрій, яким пронизана вся вистава. І в цьому заслуга насамперед знаменитого київського кордебалету, перед яким стояло особливе завдання, адже саме на ньому тримається весь спектакль» [10, 4].

Постановка В. Ковтуна й сьогодні посідає важливе місце у репертуарі Національної опери України. У головних партіях вистави зайняті відомі вітчизняні танцівники: К. Алаєва, Т. Голякова, К. Кухар, Н. Лабезнікова, Т. Льозова, Н. Мацак, О. Голиця, О. Скрипченко. Ю. Москаленко (Клара), Д. Недак, С. Сидорський, Я. Ваня, В. Ішук, О. Стоянов (Лускунчик, Принц), М. Мотков, Р. Завгородній, В. Буртан (Дроссельмеєр), І. Буличов, А. Дацишин, С. Литвиненко (Король мишей) та інші артисти.

Наукова новизна публікації полягає у наданні нової неупередженої оцінки мистецьким досягненням українських балетмейстерів ХХ століття, які працювали на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка у другій половині ХХ століття.

Висновки і перспективи подальших розробок. Викладений у публікації матеріал дає змогу зробити наступні наукові висновки:

1. Проаналізовані історіографічні джерела доводять, що заявлена наукова проблематика неодноразово обговорювалася українськими радянськими (Л. Долохова, Н. Кошара, М. Миколаєнко, В. Семенова, В. Туркевич, Ю. Шевчук, Ю. Юков) й пост-радянськими мистецтвознавцями (В. Апанасенко, В. Котенок, Ю. Станішевський). Водночас наукової розвідки, де б комплексно було розглянуто особливості різних редакцій балету «Лускунчик», створених на сцені Національної опери України, так написано й не було.

2. Балет П. Чайковського «Лускунчик» було вперше показано 1892 року в хореографії Л. Іванова на сцені Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі. Впродовж наступного століття з'явилися й інші хореографічні інтерпретації: Ф. Лопухова, О. Ширяєва, О. Горського, В. Вайнонена, І. Бельського, Ю. Григоровича, О. Ратманського, П. Райта, К. Саппорта тощо.

3. На сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка балет «Лускунчик» було показано в редакціях українських балетмейстерів – Г. Березової, В. Вронського, А. Шекери, В. Ковтуна. Композиційні особливості реалізованих ними постановок полягали в: органічному поєднанні реального і фантастичного як в декораціях, так і в розкритті сценічних образів; використанні увертюри спектаклю для створення додаткової хореографічної сцени; задіянні учнів Київського хореографічного училища в балеті з метою художнього підсилення окремих масових сцен тощо.

Безперечно, дослідження стилевих та композиційних особливостей хореографічних редакцій балету П. Чайковського «Лускунчик», поставлених українськими балетмейстерами, не може обмежуватися лише заявленою публікацією і заслуговує на подальше вивчення з оприлюдненням здобутих мистецтвознавчих результатів у наукових монографіях з історії українського балету.

Література

1. Апанасенко В. Симфонія про дитинство // Національна опера України. URL : <https://www.opera.com.ua/performance/luskunchik> (останнє звернення - 27.03.2018).
2. Долохова Л. «Щелкунчик»: балетний спектакль київського хореографічного училища в театрі опери та балету // Радянська Україна. 1950. 10 січня. С. 3.
3. Ваганова А. Традиции и жизнь // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Ленинград-Москва: Искусство, 1958. С.120–121.
4. Кошара Н. Лучезарная симфония детства // Рабочая газета. 1987. 7 января. С. 4.
5. Котенок В. Театр Раді Поклітару об'їде пів країни з балетом «Лускунчик» // Україна молода. 2017. 8 грудня. URL : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/0/2006/118516/> (останнє звернення – 26.03.2018).
6. Миколаєнко М. Балет Чайковського «Щелкунчик» // Київська правда. 1956. 26 грудня. С. 3.
7. Семенова В. Неувядаемая классика // Правда Украины. 1987. 28 лютого. С. 4.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
9. Туркевич В. Казкова реальність // Київська правда. 1973. 13 лютого. С. 4.
10. Шевчук Ю. Пісня про втрачений світ дитинства // Молода гвардія. 1987. 4 лютого. С. 4.
11. Юков Ю. Київська прем'єра «Щелкунчика» // Музика. 1973. № 2. С. 7.

References

1. Apanasenko, V. Childhood symphony. National Opera of Ukraine. Retrieved from : <https://www.opera.com.ua/performance/luskunchik> [in Ukrainian].
2. Dolokhova, L. (1950). "The Nutcracker": ballet performance of the Kyiv Choreographic School at the Opera and Ballet Theater. Radianska Ukraina, January 10, 3 [in Ukrainian].

3. Vaganova, A. (1958). Traditions and life. Agrippina Yakovlevna Vaganova. Articles. Memories. Materials. Leningrad-Moscow: Iskustvo, 120-121 [in Russian].
4. Koshara, N. (1987). The Radiant Childhood. Symphony Rabochaya Gazeta, January 7, 4 [in Russian].
5. Kitten, V. (2017). Theater Radu Poklitaru will overtake half the country with the ballet "The Nutcracker". Ukraina moloda. December 8. Retrieved from : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/0/2006/118516/> [in Ukrainian].
6. Mykolayenko, M. (1956). Tchaikovsky Ballet "The Nutcracker". Kievskaya Pravda, December 26, 3 [in Russian].
7. Semenova, V. (1987). Fadeless classics. Pravda Ukrainy, February 28, 4 [in Russian].
8. Stanishevsky, Iu. (2002). Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Turkevich, V. (1973). Fairy-tales reality. Kyivska Pravda, February 13, 4 [in Ukrainian].
10. Shevchuk, Iu. (1987). The song about the lost childhood world. Moloda gvardia, February 4, 4 [in Ukrainian].
11. Iukov, Iu. (1973). Kyiv premiere of "The Nutcracker". Muzyka, 2, 7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019 р.

УДК 786. 2+78. 071

Лю Кетін

кандидат мистецтвознавства
викладач музичної школи в Гуанчжоу (Китай)
ORCID 0000-0003-1326-1210
5764 71513@qq.com

МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ ТАЙВАНЮ У СПІВВІДНОШЕННІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ АНАЛОГІЄЮ БАВАРСЬКОГО РЕГІОНАЛІЗМУ В НІМЕЦЬКОМУ В КОМПОЗИЦІЯХ К. ОРФА

Мета роботи – простежити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всесвітнє визнання через шанування творчості К.Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід, який фіксує єдність музичного й мовного факторів, що є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вей та ін.). Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бинцяна, що порушують проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стилевих поворотів у світовому мистецтві й у культурі загалом. **Наукова новизна** дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського начала в німецькій музиці К.Орфа. **Висновки.** Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К.Орфа представляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К.Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулунга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює всенациональний завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Ключові слова: музичний регіоналізм, національний стиль в музиці, жанрові переваги в стилі, німецька музика ХХ сторіччя, локальний музичний фольклор.

Лю Кетин, кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы в Гуанчжоу (КНР)

Музыкально-культурный регионализм Тайваня в соотношении с европейской аналогией баварского регионализма в немецком в композициях К.Орфа

Целью данного исследования является прослеживание специфики взаимодействия тайваньской музыкальной регионалистики и европейских аналогий, которые имеют мировое признание через почитание творчества К.Орфа, составляющей произведений которого выступает локально-фольклорный и культурно-ценностный пласт регионального баварского наследия. **Методологической** основой работы является интонационный подход, фиксирующий единство музыкального и речевого факторов, что органично для традиций музыки Китая (см. работы Ма Вэй и др.) Компаративный метод в методологическом комплексе интонационности приобретает самозначимый характер – в духе соответствующих работ Б. Асафьева и его последователей в Украине. Особый методологический смысл имеют также труды Лю Бинцяна, поднимающие проблему духовно-семантической обусловленности кардинальных стилевых поворотов в мировом искусстве и в культуре в целом.

3. Vaganova, A. (1958). Traditions and life. Agrippina Yakovlevna Vaganova. Articles. Memories. Materials. Leningrad-Moscow: Iskustvo, 120-121 [in Russian].
4. Koshara, N. (1987). The Radiant Childhood. Symphony Rabochaya Gazeta, January 7, 4 [in Russian].
5. Kitten, V. (2017). Theater Radu Poklitaru will overtake half the country with the ballet "The Nutcracker". Ukraina moloda. December 8. Retrieved from : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/0/2006/118516/> [in Ukrainian].
6. Mykolayenko, M. (1956). Tchaikovsky Ballet "The Nutcracker". Kievskaya Pravda, December 26, 3 [in Russian].
7. Semenova, V. (1987). Fadeless classics. Pravda Ukrainy, February 28, 4 [in Russian].
8. Stanishevsky, Iu. (2002). Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Turkevich, V. (1973). Fairy-tales reality. Kyivska Pravda, February 13, 4 [in Ukrainian].
10. Shevchuk, Iu. (1987). The song about the lost childhood world. Moloda gvardia, February 4, 4 [in Ukrainian].
11. Iukov, Iu. (1973). Kyiv premiere of "The Nutcracker". Muzyka, 2, 7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.01.2019 р.

УДК 786. 2+78. 071

Лю Кетін

кандидат мистецтвознавства
викладач музичної школи в Гуанчжоу (Китай)
ORCID 0000-0003-1326-1210
5764 71513@qq.com

МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ ТАЙВАНЮ У СПІВВІДНОШЕННІ З ЄВРОПЕЙСЬКОЮ АНАЛОГІЄЮ БАВАРСЬКОГО РЕГІОНАЛІЗМУ В НІМЕЦЬКОМУ В КОМПОЗИЦІЯХ К. ОРФА

Мета роботи – простежити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всесвітнє визнання через шанування творчості К.Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід, який фіксує єдність музичного й мовного факторів, що є органічним для традицій музики Китаю (див. роботи Ма Вей та ін.). Компаративний метод у методологічному комплексі інтонаційності здобуває самозначимий зміст – у дусі відповідних робіт Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні. Особливий методологічний зміст мають також праці Лю Бинцяна, що порушують проблему духовно-семантичної обумовленості кардинальних стилевих поворотів у світовому мистецтві й у культурі загалом. **Наукова новизна** дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського начала в німецькій музиці К.Орфа. **Висновки.** Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К.Орфа представляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К.Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулунга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює всенациональний завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Ключові слова: музичний регіоналізм, національний стиль в музиці, жанрові переваги в стилі, німецька музика ХХ сторіччя, локальний музичний фольклор.

Лю Кетин, кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной школы в Гуанчжоу (КНР)

Музыкально-культурный регионализм Тайваня в соотношении с европейской аналогией баварского регионализма в немецком в композициях К.Орфа

Целью данного исследования является прослеживание специфики взаимодействия тайваньской музыкальной регионалистики и европейских аналогий, которые имеют мировое признание через почитание творчества К.Орфа, составляющей произведений которого выступает локально-фольклорный и культурно-ценностный пласт регионального баварского наследия. **Методологической** основой работы является интонационный подход, фиксирующий единство музыкального и речевого факторов, что органично для традиций музыки Китая (см. работы Ма Вэй и др.) Компаративный метод в методологическом комплексе интонационности приобретает самозначимый характер – в духе соответствующих работ Б. Асафьева и его последователей в Украине. Особый методологический смысл имеют также труды Лю Бинцяна, поднимающие проблему духовно-семантической обусловленности кардинальных стилевых поворотов в мировом искусстве и в культуре в целом.

Научная новизна исследования определена самостоятельностью теоретической идеи сравнения музыкальной регионалистики Тайваня в пределах китайской музыки с регионалистскими выходами баварского начала в немецкой музыке К.Орфа. **Выводы.** Баварская локализация общенемецкой и мировой значимости творчества К.Орфа представляет прикосновение к тому культурному регионализму, который в полноте исторических предпосылок реализовался на Тайване как часть китайской и шире – дальневосточной цивилизации в целом. И если мировые масштабы творчества К. Орфа несравнимы по объему и весу с достоянием Ма Шулунга как главы тайваньской школы в музыке Китая, то все-таки в наличии имеется и общее между названными художниками. Это самозначимость локального колорита во всенациональных масштабах искусства, проявление художественного регионализма как такового, что существенно поправляет общенациональные завоевания китайского и немецкого музыкального искусства в прошлом столетии.

Ключевые слова: музыкальный регионализм, национальный стиль в музыке, жанровые предпочтения в стиле, немецкая музыка XX века, локальный музыкальный фольклор.

Liu Ke Ting, Ph.D. of Arts, lecturer music school in Guangzhou (China)

Taiwan's musical and cultural regionalism in relation to the European Bavarian regionalism analogy in German in the compositions of K. Orff

The purpose of the article is a trailing of specifics of the interaction Taiwan regional music and European analogy, which have the world confession through honoring of C.Orff creative activity, forming product which emerges local-folklore and cultural-value layer of the regional bavarian heritage. **The methodology** of the work is the intonation approach, fixing unity music and speech factor that oprанично for the tradition of the music of China (refer to work Ma Way and others. The comparative method in methodological complex intonation theorizes gains the independent character - in spirit corresponding to the work of B. Asafiev and his followers in Ukraine. The special methodological sense has also worked Liu Bing Cjiang, raising the problem of spiritual-semantic determinism of cardinal style tumbling in world art and in culture as a whole. **Scientific novelty** of the study is determined by independance to theoretical idea of the comparison music regionalism of Taiwan within chinese music with regional output bavarian begin in german music of C.Orff. **Conclusions.** The Bavarian localization Pan-germany and world value of creative activity of C.Orff present touch to that cultural regionalism, which in the fullness of the history premises was realized on Taiwan as a part Chinese and, broader, far eastern civilization as a whole. And if world scales creative activity of C.Orff incomparable on volume and weight with the property of Ma Shu Long as chapters Taiwan schools in the music of China, that even so in presence there is and the general between named artist. Independence of local coloring in general national scale of art, manifestation artistic of regionalism as such that greatly renews the general national conquest of Chinese and German music art in the past century.

Key words: music regionalism, national style in music, genre preferences in style, german music XX century, local music folk-lore.

Актуальність теми дослідження обумовлена потребами національного мистецтва сучасності, в якій глобалістські культурні тенденції утворюють живу складну ієрархічність з динамікою полінаціональних та регіональних наробітків. «Сучасний літературний рух 1960-х», що висунув тайваньський художній колорит у фокус всенациональної уваги, склав органічну паралель до європейських здобутків, зокрема, до баварського регіонального аспекту у загальнонімецькій культурно-мистецькій аурі XX сторіччя. Відповідно творчості К.Орфа й іншим регіонально-локальним виявам національного стилю (наприклад, провансизм Д.Мійо у французькій музиці XX сторіччя) приділено увагу у монографічних [7] і навчальних, довідкових виданнях.

Але порівняння їх з тайваньським регіоналізмом у сукупності китайського мистецтва не спостерігається у сучасних музикознавчих розвідках, хоча саме порівняння європейських і позаєвропейських надбань у композиторській творчості становить пізнання таких найвищих точок європейського композиторського професіоналізму, як здобутки генію Ісанга Юна і Тан Дуна.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми китайського мистецтва XX століття у зв'язку з його регіональними проявами зачіпалися неодноразово, у тому числі – це видані в Китаї й в Україні праці Сюй Ченбея, Лю Бінцяна [11; 8], Ту Дуні, Ло Куня, ін., статті Е.Виноградової і А.Желоховцева в енциклопедичних виданнях [4], ін. Однак спеціально мистецтво Тайваню в його співвідношенні з європейським художнім феноменом XX століття не обговорювалося в зазначених і інших працях.

Метою дослідження є простежити специфіку взаємодії тайваньської музичної регіоналістики і європейських аналогій, що мають всесвітнє визнання через шанування творчості К.Орфа, складовою творів якого виступає локально-фольклорний і культурно-ціннісний шар регіонального баварського надбання.

Виклад основного матеріалу. Тайвань був включений у склад КНР у 1950-ті роки, коли в країні склалася надзвичайно плідна атмосфера буття Китаю в 1950-ті роки. У ці роки бурхливо й оригінально розвивався національний театр, інтенсивно розвивається європейська система музики, зокрема це інтенсивний розвиток фортепіанної школи, підготовлений титанічними зусиллями із впроваджен-

ня в китайську систему музичної освіти досвіду європейських консерваторій. У роботі В.Батанова виділене ім'я Сяо Юмея як одного із найбільш послідовних і талановитих музикантів, що поступово й глибоко здійснював впровадження європейської системи «музики для слухання» у мистецтво Китаю [3, 133].

Освіта для професійних піаністів на Тайвані до 1945 року була обмежена. Піаністи-фахівці, які хотіли зробити кар'єру, змушені були зрештою їхати на навчання в Японію, як, втім, і музиканти інших спеціальностей. Навіть незважаючи на те, що, починаючи з 1946 року, почали створювати музичні факультети в коледжах і університетах, ці програми були лише частиною вищої й іноді середньої освіти. А та талановита молодь, яка бажала вивчати фортепіанну гру, повинна була індивідуально знаходити й оплачувати приватних викладачів.

Від 1960-х років розгорнулася діяльність найзначнішого тайваньського композитора Ма Шулонга, який став автором знаменитих фортепіанних творів, а також вокальних композицій, що стали хрестоматійними зразками тайваньської музики сьогодення.

Нагадуємо, що фортепіанна школа Тайваню стала складатися від 1960-х років, коли 1963 року в Католицькій навчальній школі Гуан Рен ввів програму початкового професійного музичного навчання для дітей на Тайвані. Програма продовження освіти для старших, а також для юнаків і дівчат, була також розроблена Гуан Реном. Розрахована на середні школи у плануванні десятирічного навчання, вона висувала перед учнями досить високі вимоги. Уся система навчання професійній музиці на Тайвані тоді увійшла в нову еру.

І все це відбувалося тоді, коли в континентальному Китаї вирувала Культурна революція, яка нищила здобутки піаністичної школи 1950-х, відсторонивши і скалічивши піаніста світового рівня Лю Шикуня. Але в той же час Китай робить новий ривок в області театру, народжуючи у вигляді «найкращих революційних вистав» оригінальну балетну версію *воєнної цзінцзюй*. Така вистава включена у номери високоталановитої опери Дж.Адамса «Ніксон в Китаї», тим самим засвідчивши високе визнання здобутків мистецтва Культурної революції.

Після того, як Гуан Рен поклав початок музичній освіті, запропонувавши свою програму навчання від елементарного рівня до рівня середньої музичної школи, деякі суспільні школи також впровадили подібні програми. На сьогоднішній день на Тайвані діють близько сорока професійних музичних програм, заснованих у суспільних школах. Вони охоплюють рівні навчання від елементарного до середньої школи. Загальна особливість цих програм – вимога до музикантів інших спеціальностей (не піаністів) в обов'язковому порядку навчатися грі на фортепіано як на другому інструменті. Таким чином, загальна кількість тайваньських музикантів, що володіють тією чи іншою мірою фортепіано, досить велика.

Політична автономія Тайваню від 1960-х років визначила очевидний західний нахил у стильових перевагах тайваньських композиторів. Відповідно шкідлива, але поширена особливість фортепіанних факультетів полягала в зневазі до музики рідних композиторів. Щоб просувати фортепіанну тайваньську музику, проводиться щорічний конкурс, що спонсорувався тайваньським урядом. Заснований 1978 року, він висуває обов'язкову вимогу, щоб всі учасники в кожному відділенні виконували тайваньський фортепіанний твір. На щорічному конкурсі молодих виконавців Кавай, заснованому через п'ять років, також запроваджено подібну вимогу.

Регіональна побудова тайваньської культури в межах КНР за відсутності спеціальної політико-етнічної автономізації має певні аналогії до європейських подій – це доля німецького Півдня, формально закріплена за двома державними структурами: Німеччиною й Австрією.

Мова йде про Баварію й Південний Захід Австрії, пов'язаних релігійно-історичними узами, спільними для конфесійно протестантської Німеччини й католицької Австрії. Мюнхен, столиця Баварії, Регенсбург і Зальцбург знаменують назви й міста, відзначені історичним зв'язком з візантійським і слов'янським світом. Хоча від XVI століття вони виявилися в складі двох релігійно-порізного організованих держав. Баварія існувала як незалежне герцогство з VI ст. до 1623 р., з 1623 – курфюрство, з 1806 до 1918 – королівство, у Мюнхені утворилася Баварська Академія наук, 1759 р. [7, 98]. Потім була Баварська Радянська Республіка (менш місяця, квітень – травень 1919 р.), і тільки з 1920-х років Баварія увійшла до складу Німеччини [3, 133].

З наведеного опису історичних віх державних систем Баварії напрашується висновок про досить відчутну самостійність шляху цієї німецької землі в німецькому ж і європейському в цілому світі. Локальний колорит мистецтва Баварії яскраво позначився в XX сторіччі, коли в межах стильової типології *неофольклоризму* так званий *локальний* (а не загальнонаціональний, як в XIX столітті) фольклор склав головний інтерес фольклористських розробок в авторській композиторській творчості. І якщо Мюнхен у XIX сторіччі став оплотом вагнеріанства, де працювали Р.Штраус, М. Рeger,

Ф.Мотль і багато інших [10, 859-861], то в ХХ ст. в особі К. Орфа Баварія знаходить геніального композитора, режисера й педагога, що висунув баварські культурні підвалини на самостійне стильове положення в німецькому мистецтві.

Соціально-культурний статус Баварії визначається історичними й художніми перевагами, що не мають аналогів в інших культурно-художніх центрах Німеччини. У Регенсбурзі є пам'ятник історичному Дон Жуану, красеню й незаконно народженому німкеню з Регенсбурга синові іспанського короля, якого славили православні й католики за порятунок від загального ворога - Туреччини, що й позначено на монументі на честь героя.

Вищезазначений зв'язок Зальцбурга й Регенсбурга, формально австрійських земель католицької Австрії й протестантськи орієнтованого Регенсбурга, у художній сфері чітко усвідомлюється. І це відзначено стосовно оперної спадщини В.А.Моцарта в дисертаційному тексті Ю.Кантарович:

«Лицарський статус Дон Жуана в Моцарта, зважаючи на все, живився фактичними даними про історичну персону, короткий життєвий шлях якого протікав недалеко від Зальцбурга. Мова йде про уродженця Регенсбурга, що недалеко від Зальцбурга, про побічного сина іспанського короля, німця по матері, що прославився військовим талантом, і на честь військової слави якого поставлений пам'ятник у рідному йому місті. У свої неповні 27 років юний красень, здобувши любов і увагу жінок, став автором талановитої воєнної операції, що зупинила турецький флот у наступі на європейські країни, і даний лицарський тонус фігури Дон Жуана явно був зрозумілий і дорогий Моцарту, не менш, ніж велелюбність й жорстке поводження із церковною адміністрацією» [5, 80-81]

Змішання етносів і пограниччя середземноморського, включаючи слов'янський компонент, і саме німецького, характеризує історичний статус Баварії. У ній одночасно зберігаються пейзажні прикмети зв'язку зі споконвічно німецькими образами сказань про Вотана, Валькірій і Нібельхейм – і тут же тече Дунай, що зв'язує із землями даків і слов'ян. У Баварії присутні храми різних конфесій, хоч протестантське віросповідання займає, як у Німеччині загалом, базисне положення. Ця ж органічна історично-культурних перетинів повторилася у зв'язку з біографією К.Орфа, уродженого мюнхенця, а його наробітки у переломленні фольклору Баварії були усвідомлені особливо саме в Зальцбурзі, де був відкритий Інститут К.Орфа, який став у якийсь час центром музично-виховних новацій у світовому охопленні.

Із численних творів К.Орфа принципово баварським колоритом позначено два: це кантата «Carmina Burana» («Беуронські – Баварські пісні»), 1936, і «Бернауерін», 1946, «баварська п'єса» за визначенням композитора, сюжет якої побудований за подіями у Баварії в XV столітті.

«Баварський стиль» композиції «Carmina Burana», написаної за поетичними рядками різнонаціональних авторів XII-XIII ст., неодноразово був предметом музикознавчого аналізу. У даному випадку зосереджуємося на тих сторонах, які містять «регіональні-баварські» відмітини, які надзвичайно підкреслено проступають у виконавських прочитаннях, пропонованих художніми колективами Баварії.

Різноманітне наповнення збірки віршів і відібраних Орфом для Кантати фрагментів природно сполучалася з різномовністю текстів, що містили вірші трубадурів і мінезінгерів, відповідно старофранцузькою і старонімецькою, латинські вірші ченців і студентів, церковні канонічні строфи й німецькі діалектні народні фрагменти. І така гіпербола «німецької еkleктики», як ідея, природна в загальнонімецькому охопленні, у концентрованому викладі багатомовності-багатожанровості в єдиному сполученні – створила відчутний *баварський* локальний вигляд.

І якщо музика №№ 1 і 24 Кантати «Carmina Burana» визначила деяку всеєвропейську гімнотворчу модель, то колорит баварських «цвіфахерів» виявився неповторно яскраво – в № 6 («На галявині»), у якому пізнаване збережене Баварією від візантійських греко-слов'яно-галльських змішань *соло флейти й литавр*.

Названа тембральна якість, виділена нами як специфічний регіонально-баварський музичний показник, усвідомлюється надзвичайно гостро, коли прослуховується «Carmina Burana» в одному з еталонних записів даного твору: у виконанні хору Мюнхенського радіо, у порівнянні із блискучими виконаннями Берлінським і Кельнським колективами 1970-х – 1980-х років.

Модерністсько-театральна аура Берліна, освяченого діяльністю Б.Брехта й Г.Ейслера (з першим К. Орф безпосередньо творчо спілкувався, складаючи Кантати на вірші Б. Брехта й Ф.Верфеля в 1928-1931 гг.), відрізняється акцентуацією сатирично-викривального тону звучання (див. запис 1968 р. за участю хору й оркестру Німецької опери у Берліні під керівництвом О.Йохума із соло Г.Яновиц, Г.Штольце й Д. Фішера-Діскау).

Мюнхенський запис зроблено в інших тонах: м'якше сатиричний аспект, зроблено наголос на ліричні ноти. І тільки мюнхенська інтерпретація виділяє (цього нема в інших, зокрема, в Кельнській

версії виконання) – самозначимість і всеприсутність у звучанні Кантати *литавр*. У мюнхенській версії (дир. Ф. Гайтнер) *візантійський* натхненно-військовий *крок* (цілком порівнянний з українським *запорізьким* військовим строєм гри на «котлах»-литаврах і *дерев'яних трубах*-сурмах) стає помітним і відчутним з перших же тактів № 1. У результаті складається образ Містеріального дійства, у якому блазнівське-пародійне відтіняє-підтримує Ходу Життя.

У нашому розпорядженні є ще одна версія художнього втілення «Carmina Burana», що представляє знов таки спеціальний баварський акцент виразності твору К. Орфа. Це відеоваріант за виступом 1975 р., зроблений у вигляді фільму за сценічним поданням 2001 р. Беруть участь хор і оркестр Баварського радіо, диригент К. Айххорн, солісти Л. Попп, Й. ван Кестерен, Г. Прей. Звертаємо увагу на різнонаціональний склад солістів і творчу «національну амбівалентність» Г. Прей, знаменитого соліста Мюнхенської опери й учасника спектаклів Ла Скала.

Представлений відеозапис «Carmina Burana» вирішений в колориті німецького *ренесансного* живопису з ряснотою барвистих плям в оформленні відеоряду й перевагою червоного кольору, величезною показовою в колористиці картин Північного Відродження. Обігрується також відверто еротичний комплекс. Але найбільш дивною складовою фільму-вистави є *музичний* ряд, позбавлений театральних динамічних перепадів від просторових ефектів *crescendo-diminuendo*. Головний показник динаміки в даній постановці – стабільний натиск гучності, що відтворює характер вистави-видовища, дійства на відкритому просторі.

Висновок із усього сказаного про подання музичного компонента й відеоряду – *карнавальне* прочитання, тобто у вимірах стилю, що не позначений ні в музичній, ні в словесно-текстовій частинах твору. У такому рішенні начисто відтискується містеріально-церковна складова виразності Кантати, залишається тільки «м'ясоїдницька» надмірність карнавалу (*carna vale* – «їж м'ясо», одна з версій етимології слова «карнавал» – Л. К.), відтінена баченням маски смерті як неминучої супутниці карнавальної *обрядовості*, уплетеної в річний цикл християнського буття.

Пієса «Бернауерін», як відзначено вище, вибудована цілком за подіями, які відбулися в Баварії в XV сторіччі і які одержали різні тлумачення в XVIII-XX століттях. Мученицька кончина героїні була вирішена її суттю як породженням і жертвою дисгармонії соціального буття Високого Ренесансу. Тому що соціально нерівний шлюб дочки банщика з Аугсбурга й герцога Альбрехта III Мюнхенського міг відбутися тільки в умовах «ренесансного двомир'я», також як і люта розправа над обраницею артистично обдарованого високошляхетного лицаря. І факт «полювання за відьмою» органічний в руслі дій Другої інквізиції, що розцвіла у пору найвищих творчих дерзань «богорівної» людини XV сторіччя.

Баварський знак цієї історії – сама можливість соціального сходження артистично обдарованої низькородною красуні Агнес Бернауерін. Безжалісність влади і юрби до «баварських Ромео й Джульєти» створювала в творі К. Орфа, натхненного антинацистським мучеництвом К. Хубера [7, 131-136], соціально-політичні аналогії до долі художньо елітної німецької молоді 1940-х років, знищеної нацистами в справі «Білої троянди». Баварський колорит – в самій історії Агнес Бернауерін, що стала героїнею народних балад, «баварською Жанною д'Арк» (не тільки по суті мученицького вибору, але й за часом – Жанна страчена 1431 р., Агнес – 1435).

Музично-звуково Орф органічно звернувся – до містеріального, візантійського за своєю основою дійству, в якому хорові звучання становлять провідні лінії звукокомпозиції. Відзначимо, саме не літургична драма, що стала, за справедливим висновком Г. Кречмара, початком опери як наскрізно співаного дійства [6, 27-31], але християнська містерія, народжена у Візантії в V-VII ст. і та що включала розмаїтість засобів, зокрема танцювально-пластичних [1], визначила характер розглянутого твору Орфа. Сказане дає змогу виділити у творчості К. Орфа той спеціальний акцент на колориті мистецтва його «малої батьківщини» Баварії, що визначив спеціальне місце цього німецького композитора у всенациональних масштабах.

Наукова новизна дослідження визначена самостійністю теоретичної ідеї порівняння музичної регіоналістики Тайваню в межах китайської музики із регіоналістськими виходами баварського початку у німецькій музиці К. Орфа.

Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К. Орфа того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К. Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулунга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що сут-

тево поповнює всенациональні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Висновки. Баварська локалізація загальнонімецької й світової значимості творчості К.Орфа представляє приналежність до того культурного регіоналізму, що у повноті історичних передумов реалізувався на Тайвані як частина китайської і ширше – далекосхідної цивілізації загалом. І якщо світові масштаби творчості К.Орфа непорівнянні за обсягом і вагою з надбанням Ма Шулонга як глави тайваньської школи в музиці Китаю, то все-таки в наявності є й спільне між названими художниками. Це самозначимість локального колориту у всенациональних масштабах мистецтва, прояв художнього регіоналізму як такого, що суттєво поповнює всенациональні завоювання китайського й німецького музичного мистецтва в минулому столітті.

Литература

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург, Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Дисс.на соиск.учен.степени канд.искусств., специальность 17.00.03. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
4. Виноградова Е., Желоховцев А. Китайская музыка. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. Москва, 1974. С.807-815.
5. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта. Дисс.на соиск.учен.степени канд.искусствовед., специальность 17.00.03, ОНМА им.А.В.Неждановой. Одесса, 2007. 156 с.
6. Кречмар Г. История оперы. – Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
7. Леонтьева О. Карл Орф. Москва, Музыка, 1984. 334 с.
8. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства /Бинцян Лю. Одесса: Астропринт, 2014. 440с.
9. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. Одеса, 2004. 17 с.
10. Мюнхен Муз.энциклопедия в 6-ти томах, г.ред. Ю.Келдыш. Т. 3, Москва, Сов.энциклопедия, 1976. С. 859-862.
11. Сюй Чэнбэй Пекинская опера / серия «Духовная культура Китая». Пер. Сан Хуа, Хэ Жу. Харбин: Межконтинентальное издательство Китая, 2003. 136 с.

References

1. Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in traditions of the christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S.- Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian].
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. 379 p. [in Russian].
3. Batanov V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI ct. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Vinogradova E., Zhelohovcev A. (1974). Chinese music Music encyclopedia in 6 volumes. V. 2. Moscow: Sov.encyklopedija, P.807-815[in Russian].
5. Kantarovich Yu. (2007). Symbology of clavier in performance of chamber-vocal compositions of W. Mozart. Candidate's thesis, spec.17.00.03.Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
6. Krechmar H. (1925). The history of opera. Leningrad, Academia[in Russian].
7. Leontieva O. (1984). Carl Orff. Moscow, Muzyka. [in Russian].
8. Liu Binchan (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
9. Ma Vei (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and performance. Candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
10. München (1976). Music encyclopedia in 6 volumes. V. 2. Moscow: Sov.encyklopedija, P.859-862 [in Russian].
11. Siu Cheng Bey (2003). Pen Cing opera. Series "Spiritual culture of China". Transfer San Hua, He Zhu. Har Bing, Mezkhkontinentalnoje izdat.Kitaya [in China].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2019 р.

Малиневська Валентина Мефодіївна
заслужений працівник культури України,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Чернігівської філії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1627-0227

МАРІЯ ФЕДОРІВНА БРОВЧЕНКО ЯК ФУНДАТОР НІЖИНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ (ДО СТОРІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Мета статті полягає у висвітленні основних мистецько-педагогічних принципів діяльності М. Бровченко як фундатора Ніжинської вокальної школи. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підході, що дозволяє використовувати надбання таких наук як історія, мистецтвознавство, педагогіка та ін.. Було використано ряд наукових методів, а саме: біографічний метод дозволив розкрити творчий шлях М. Бровченко як вокаліста; за допомогою історичного методу розкрито соціально-культурні умови розвитку М. Бровченко та її вклад в розвиток вітчизняної музичного мистецтва; метод аналізу застосовано для виокремлення основних принципів вокальної школи М. Бровченко. **Наукова новизна** статті полягає в поглибленому аналізі основних принципів вокальної школи М. Бровченко та її діяльності в Ніжинському державному педагогічному інституті імені М. Гоголя. На підставі архівних матеріалів та сімейного архіву доньки М. Бровченко у науковий обіг вперше введено невідомі факти з біографії митця. **Висновки.** М. Бровченко – одна з найяскравіших постатей Ніжинської вокальної школи, яка втілювала в собі професійні виконавські якості та педагогічні засади виховання майбутніх вокалістів. До основних принципів її вокальної педагогічної діяльності належать: відкритість та евристичний характер, індивідуалізм, системність та послідовність, фонетичний метод, принцип єдності вокально-технічного і музично-художнього розвитку студентів, кантиленний спів, вокальне дихання, метод навчання «з голосу».

Ключові слова: М.Ф. Бровченко, Ніжин, вокалістка, педагогіка, Ніжинська вокальна школа, методичні та педагогічні принципи і засади.

Малиневская Валентина Мефодиевна, заслуженный работник культуры Украины, кандидат исторических наук, доцент, директор Черниговского филиала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Мария Федоровна Бровченко как основатель Нежинской вокальной школы (к столетию со дня рождения)

Цель статьи заключается в освещении основных художественно-педагогических принципов деятельности М. Бровченко как основателя Нежинской вокальной школы. **Методология** исследования базируется на междисциплинарном подходе, что позволяет использовать достижения таких наук как история, искусствоведение, педагогика и др .. Было использовано ряд научных методов, а именно: биографический метод позволил раскрыть творческий путь М. Бровченко как вокалиста; с помощью исторического метода раскрыто социально-культурные условия развития М. Бровченко и ее вклад в развитие отечественной музыкального искусства; метод анализа применен для выделения основных принципов вокальной школы М. Бровченко. **Научная новизна** статьи заключается в углубленном анализе основных принципов вокальной школы М. Бровченко и ее деятельность в Нежинском государственном педагогическом институте имени Н. Гоголя. На основании архивных материалов и семейного архива дочери М. Бровченко в научный оборот впервые введены неизвестные факты из биографии художника. **Выводы.** М. Бровченко – одна из самых ярких фигур Нежинской вокальной школы, воплощала в себе профессиональные исполнительские качества и педагогические основы воспитания будущих вокалистов. К основным принципам ее вокальной педагогической деятельности относятся: открытость и эвристический характер, индивидуализм, системность и последовательность, фонетический метод, принцип единства вокально-технического и музыкально-художественного развития студентов, кантиленное пение, вокальное дыхание, метод обучения «с голоса».

Ключевые слова: М.Ф. Бровченко, Нежин, вокалистка, педагогика, Нежинская вокальная школа, методические и педагогические принципы и устои.

Malinievskaia Valentyna, Honored Worker of Ukraine Culture, PhD in History, Associate Professor, the Director of the Chernihiv Branch of the National Academy of Culture and Arts Management

Maria Fedorivna Brovchenko as a founder of Nizhyn vocal school (for the centenary of his birthday)

Purpose of Research. The purpose of the article is to highlight the main artistic and pedagogical principles of M. Brovchenko's activity as the founder of the Nizhyn Vocal School. **Methodology.** The methodology of the research is

based on interdisciplinary approaches, which allows using the knowledge of such sciences as History, Art history, Pedagogy, etc.. The author uses the following scientific methods: the biographical method (to allow to highlight the creative way of M. Brovchenko as a vocalist); a historical method (to study the socio-cultural conditions of M. Brovchenko's development and her contribution to the development of the national musical art); an analysis (to distinguish the basic principles of M. Brovchenko's vocal school). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is in-depth analysis of the basic principles of vocal school M. Brovchenko and its activities in the Nizhyn State Pedagogical Institute after M. Gogol. On the basis of archival materials and a family archive of the daughter of M. Brovchenko, the author has introduced unknown facts from the artist's biography. **Conclusions.** M. Brovchenko was one of the most outstanding figures of the Nizhyn vocal school, which embodied the professional performing qualities and pedagogical principles of education of future vocalists. The main principles of her vocal pedagogical activity are openness and heuristic character, individualism, systematicity and consistency, phonetic method, the principle of unity of vocal-technical and musical-artistic development of students, cantiling singing, vocal breathing, the method of teaching "from the voice".

Key words: MF Brovchenko, Nizhyn, vocalist, pedagogy, Nizhyn vocal school, methodological and pedagogical principles and principles.

Актуальність дослідження. У червні 2019 р. виповнюється 100 років з дня народження українського педагога, вокаліста, режисера-постановника, заслуженої артистки України Марії Федорівни Бровченко (Кривець), яка у своїй творчості органічно поєднувала мистецьку та педагогічну діяльність.

Аналіз досліджень та публікацій. У науковій літературі проблему розвитку музичного мистецтва розглядали у своїх творах такі вітчизняні дослідники як В. Біліченко, Г. Самойленко, О. Сердюк, Т. Слюсаренко, О. Уманець та інші. Розвитку ніжинської музичної культури, особливо вокальної школи присвячені роботи кандидата мистецтвознавства О. Кавунник [3], однак, роль М.Бровченко у розвитку місцевої вокальної культури не розкрито, що і обумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає у висвітленні основних мистецько-педагогічних принципів діяльності М.Бровченко як фундатора Ніжинської вокальної школи.

Основна частина. Народилася вона у місті Ніжин у простій родині, де культивувалася українська народна пісня та традиції. У 1940 році М. Бровченко закінчує Ніжинський учительський інститут і розпочинає свою педагогічну діяльність вчителькою російської мови та літератури в школах сіл Крути та Безуглівка. З 1941 по 1946 рік активно займається творчою діяльністю, виступає з різними концертними програмами. Це був складний для неї період, адже на війні загинув її чоловік і вона залишилася одна з сином Віктором. Саме тоді М. Бровченко розпочинає співпрацю з молодим актором, режисером Іваном Кузьмичем Бровченко, який в подальшому стане її чоловіком та творчим наставником [4].

Архівні матеріали та преса 1944 – 1946 років свідчать, що М. Бровченко взяла участь в понад 900 спектаклях, концертах та інших культурно-масових заходах [5]. У березні 1945 р. та березні 1946 р. М. Бровченко була нагороджена Почесними грамотами від військового командування, які вона отримала з рук генерала А. Гречко та генерал-майор Т. Кулаков.

У 1943 році радянські війська звільнили Ніжин. Того ж року театр відновив свою діяльність. Першою виставою, яка була поставлена на його сцені стала оперета на Л. Юхвіда і О. Рябова «Весілля в Малинівці». Вистава надихала людей, дарувала оптимізм, радість та містила багато гумористичних побутових сцен. З цим спектаклем театр виступав у багатьох містах Чернігівської області.

Український журналіст В. Двойнос так описує талант М. Бровченко: «Сценічна обдарованість, прекрасне володіння голосом, сильним соковитим сопрано, зробили Марію Бровченко улюбленицею слухачів. Їй вдавалося створити реалістичні вокально-сценічні образи. Майстерність співачки вражала публіку. То було життя на сцені, але не натуралістичне, бо підносилось до високих художніх узагальнень. Артистка не грала, не співала, вона – жила на сцені. Все в неї було природно» [2].

У цей період М. Бровченко грала в багатьох виставах з українського класичного репертуару: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Сорочинський Ярмарок» М. Старицького, «Майська ніч» М. Старицького, «Наймичка» І. Карпенко-Карого, «Безталанна» І. Карпенко-Карого, «Назар Стодоля» Т. Шевченко, «Шельменко денщик» Г. Квітки-Основ'яненко, «Платон Кречет» І. Корнійчука та інші.

Наприкінці 1940-х років, М. Бровченко розпочинає свою роботу в Ужгородському драматичному театрі, який очолював заслужений артист УРСР Г. В. Воловик. Значну частину репертуару складали українські народні драматичні п'єси та опери, які відображали історичну долю українського народу, забуті народні обряди, звичаї, повір'я, свята. М. Бровченко виконує найвідоміші вокальні

партії української оперної спадщини, а саме: Наталка в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка; Катерини «Катерина» М. Аркаса; Оксани, Одарки «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та інші.

У 1949 році гастролі Ужгородського музично-драматичного театру в місті Києві визначили подальшу долю М. Бровченко. Саме тоді, Київська консерваторія запрошувала на навчання талановиту молодь без спеціальної музичної підготовки. За направленням Ужгородського театру, М. Бровченко стає студенткою консерваторії. На вступному іспиті на неї звернула увагу корифей української оперної сцени, професор М.І. Литвиненко-Вольгемут, яка запросила її до свого вокального класу.

М.І. Литвиненко-Вольгемут виховала в своїй учениці високу виконавську культуру та вокальні техніки. Особливу увагу, професор приділяла українській народній пісні, яку культивувала серед своїх учнів. Після закінчення консерваторії М. Бровченко постала перед вибором: повернутись до Закарпатського музично-драматичного театру, залишитись працювати в оперній студії чи скористатися запрошенням відомої хорової капели «Думка». Не зважаючи на професійні перспективи, М. Бровченко обирає Ніжинський державний педагогічний інститут імені М. В. Гоголя, який очолював Марк Іванович Повод. Він запросив її викладати сольний спів на новій спеціальності «Вчитель співів». У 1956 р. багато випускників Київської консерваторії імені П. І. Чайковського розпочали свою педагогічну діяльність на цій спеціальності, серед них М. Кондратюк, Н. Кондратюк, М. Давидов, В. Ікконик та інші. У той період в Інституті працювали музиканти В. Розен, Л. Тевзадзе, В. Пожарин, Н. Сорогожська, В. Хомяков, М. Мельник. Цей висококваліфікований професорсько-викладацький склад став основою для заснування у 1964 р. музично-педагогічного факультету, що в подальшому зробить значний внесок у розвиток вітчизняної музично-педагогічної освіти.

М. Бровченко працювала на цьому факультеті близько 50 років. Професіоналізм, педагогічна майстерність та багаторічний сценічний досвід дозволив їй стати одним з фундаторів Ніжинської вокальної школи. Український мистецтвознавець О. Кавунник, досліджуючи регіональне музичне мистецтво та вокальне виконавство в Ніжині, у своїй статті «Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку, представники» називає М. Бровченко «засновницею Ніжинської вокальної школи» [3].

Серед вихованців М. Бровченко відомі артисти та науковці України та ближнього зарубіжжя. Сьогодні це відомі імена: народна артистка України А. Кудлай, заслужена артистка Киргизії, професор Л. Циндрик, заслужені артисти України Віктор та Любов Анісімови, заслужена артистка України О. Нестеренко, солістка Харківського оперного театру Г. Касьяненко, заслужені працівники Культури України Н. Даньшина, О. Варьоха, В. Ломако, заслужена артистка Росії Людмила Шляхова, професор О. Ростовський, кандидат педагогічних наук, професор Л. Костенко, кандидат педагогічних наук, доцент Ж. М. Володченко, а також «Золоте тріо» (Наталія Даньшина, Алла Щербак-Дудченко та Світлана Козлова) та відомий вокальний квартет у складі Л. Шлаган, Л. Шеховцової, О. Лось та В. Коробки.

Її вихованці продовжили розвивати її педагогічну вокальну школу у різних містах України: заслужені працівники культури України О. Варьоха (м. Житомир), М. Вонарх (м. Чортків), В. Сиволап (м. Умань), Ф. Клименко (м. Богуслав), К. Чумакова (м. Артемівськ), В. Гарбовська (м. Новгород-Сіверський). У Ніжині мистецькі та навчально-методичні засади її діяльності продовжили викладачі кафедри вокально-хорової майстерності А. Хоменко, В. Коробка, В. Курсон, які постійно організовують різноманітні вокальні фестивалів та тематичні концертні програми, залучаючи студентів факультету.

М. Бровченко розкрила свій багаторічний практичний досвід та знання вокальної педагогіки у наукових та навчально-методичних працях, які були апробовані та різноманітних міжнародних та всеукраїнських науково-практичних та науково-творчих конференціях. У своїй діяльності вона синтезувала засади вокальної техніки та педагогіки. На нашу думку, до її основних принципів педагогічної діяльності М. Бровченко належать: відкритість та евристичний характер, індивідуалізм, системність та послідовність, фонетичний метод, принцип єдності вокально-технічного і музично-художнього розвитку студентів, кантиленний спів, вокальне дихання, метод навчання «з голосу».

1. Відкритість та евристичний характер. М. Бровченко вважала правильне розуміння природного тембру голосу, визначає систему навчання майбутнього вокаліста, адже чоловічі голоси (тенор, контртенор, баритон, бас) та жіночі (сопрано, меццо-сопрано, контральто) мають особливості постановки. Вона успішно працювала над розвитком як чоловічих, так і жіночих голосів, вимагаючи від своїх учнів систематичної роботи, ініціативи, читання відповідної літератури.

2. Індивідуалізм, що означає індивідуальний підхід до кожного студента, враховуючи його вокально-технічні, виконавські можливості, темперамент та психологічні особливості вихованця.

3. Системність та послідовність. На думку, М. Бровченко визначальними рисами будь-якої вокальної школи є системність у розвитку вокальної техніки на початковому етапі підготовки майбутнього вокаліста, що буде працювати у різних жанрах.

4. Фонетичний метод. М. Бровченко застосовувала його для постановки сценічної мови та артикуляції. Вона наголошувала, що вокальне виконавство пов'язане з вимовою слова, адже спів – це мова у продовжених звуках. Педагог постійно виховувала у своїх студентів відповідальне ставлення до процесу звукоутворення, адже формування співочого голосу – це складний та детальний процес. Формуючи звук, М. Бровченко виробляла у студентів якісний вокальний тон, а також звертала увагу на формуванні першого звуку, який повинен базуватися на диханні. Постійно робила акцент на правильній системі дихання, зокрема на положенні язика, що повинен лежати таким чином, щоб корінь його не закривав гортань, наголошуючи, що правильний спів лікує голосовий апарат.

5. Принцип єдності вокально-технічного і музично-художнього розвитку студентів. М. Бровченко вважала, що результат правильного викладання залежить, насамперед, від «вуха педагога», а також від розвитку вокального слуху студента, який базується на слухових, зорових, вібраційних та інших відчуттях. Також, М. Бровченко відзначала важливу роль внутрішнього психологічного стану та міміки студентів. Під час виконання вокальних партій, педагог радила, починаючи з другої октави, активно розводити кути рота, співати на посмішці, скорочуючи квадратні м'язи щік. Тільки за таких умов утворюється яскравий, дзвінкий, «польотний» звук. Особливу увагу педагог приділяла високій позиції звучання голосу. Проте, застерігала від надмірного використання головного резонування, що призводить до «звужування» звуку та втрати повноти його об'єму і природності. М. Бровченко вирівнювала реєстри шляхом впливу на співоче звукоутворення через дихання та змішування грудного і головного резонаторів на всьому діапазоні голосу (окрім крайніх нот). Педагог підкреслювала важливість вміння тримати головне резонування в нижній частині діапазону, а у верхньому реєстрі – грудне віддуння, що досягається наявністю опори дихання.

6. Кантиленний спів. М. Бровченко вважала, що основою вокальної майстерності, правильної координації роботи співочого апарату у вокальній школі є кантиленний спів, простота і природність звучання голосу. Вона підкреслювала, що плавний перехід від звуку до звуку потребує «кожний наступний звук посилати вперед, ніби зливаючи два звуки в один». При цьому вона стверджувала на що, не варто змінювати форму голосного звуку у бік меншої повноти, що розповсюджено серед початківців. М. Бровченко зауважувала, що у формуванні співочого голосу особливу роль відіграє слуховий самоконтроль студентів, адже якщо він навчиться правильно формувати звук на центрі діапазону, то він буде легко подати верхні ноти.

7. Вокальне дихання. Одним з провідних факторів і найважливішим засобом виразності співу педагог вважала розвиток вокального дихання. У своїй роботі, М. Бровченко надавала перевагу змішаному нижньореберно-діафрагматичному, косто-абдомінальному типу дихання. При цьому, зосереджувала увагу студентів на відчутті співацької опори за допомогою м'язів черевного пресу.

8. Метод навчання «з голосу». За допомогою цього методу М.Ф. Бровченко досягала правильності утворення співочого тону, набуття насиченого обертонами дзвінкого звуку на диханні. Її показ голосом був завжди ідеальним, абсолютно зрозумілим, естетично забарвленим. Вона чітко демонструвала як потрібно і як не потрібно співати. Варто зауважити, що М. Бровченко володіла лірико-драматичним сопрано, молодість, свіжість тембру якого зберегла до похилого віку.

Таким чином, методичні та педагогічні принципи школи М. Бровченко, становлять цілісну систему виховання вокаліста, що охоплюють такі аспекти вокальної майстерності як: висока вокальна позиція, відчуття резонаторного пункту (на коренях верхніх зубів); змішане однорідне звучання голосу; розвиток діапазону голосу; чітка дикція та природна артикуляція (вимова приголосних якби на верхні кутні зуби); робота над художнім образом, музичним і поетичним текстом у творах тощо.

Отже, творча і педагогічна спадщина М. Бровченко має велике прикладне значення у вітчизняній вокальній педагогіці. Український мистецтвознавець підкреслює, що О. А. Кавунник про те, що «феномен» Ніжинської вокальної школи означений професійно-виконавською та музично-педагогічною діяльністю її засновниці – Марії Федорівни Бровченко. У 1997 році за внесок у розвиток української музичної культури як співачки, педагога, актриси, режисера-постановника увінчалась їй було присвоєно почесне звання «Заслужена артистка України».

Висновки. М. Бровченко – одна з найяскравіших постатей Ніжинської вокальної школи, яка втілювала в собі професійні виконавські якості та педагогічні засади виховання майбутніх вокалістів. До основних принципів її вокальної педагогічної діяльності належать: відкритість та евристичний характер, індивідуалізм, системність та послідовність, фонетичний метод, принцип єдності вокально-

технічного і музично-художнього розвитку студентів, кантиленний спів, вокальне дихання, метод навчання «з голосу».

Література

1. Васильківський Г. Вони працювали на перемогу // Під прапором Леніна. 1 жовт. 1983. С.4.
2. Двойнос В. Хіба так можна плакати ж хочеться! // Вісті. 1995. 7 травня. С.4.
3. Кавунник О.А. Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку, представники // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб.наук.праць. К. 2014. Вип. XXXII. С.185 – 190.
4. Малинєвська В.М. Талант від Бога, діда і рідної землі. Світлій пам'яті заслуженої артистки України М.Ф. Бровченко. URL: Режим доступу: http://www.ndu.edu.ua/storage/doc/3_0173_11_2009.pdf (дата звернення 15.12.2018).
5. Матеріали Ніжинського державного українського драматичного театру імені М. Коцюбинського. Філія Держархіву Чернігівської області в м.Ніжин. Ф.1. Оп.1 Спр.1. Арк.18 – 19; Спр.3. Арк.39.
6. Слово про Вчителя. Ніжин. 2017. 206 с.

References

1. Vasykivskiy G. (1983). They Worked for the Victory. Pid praporom Lenina, 1 October, 4 [in Ukrainian].
2. Dvoynos, V. (1995). Is It Possible, You Want to Cry!. Visti, 7 May, 4 [in Ukrainian].
3. Kavunnyk, O. A. (2014). Nizhyn Vocal School: Milestones of the Development, Representatives. Aktualni problem istorii, teorii ta praktyky hudozhnoi kultury, XXXIII, 185 – 190 [in Ukrainian].
4. Malinevskaya, V. M. (2009). Talent from God, Grandfather and Native Land. Bright memory of Honored Artist of Ukraine M. F. Brovchenko. Retrieved from http://www.ndu.edu.ua/storage/doc/3_0173_11_2009.pdf [in Ukrainian].
5. Materials of the Nizhyn State Ukrainian Drama Theater named after M. Kotsiubynsky. Branch of the State Archives of Chernihiv region in the city of Nizhyn. F.1 Op.1 Spri.1. 18-18; Spr.3 Arch.39 [in Ukrainian].
6. The Word about the Teacher. (2017). Nizhyn [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2018 р.

UDC 7.032:[2-162.6:391.5]

Minenko Oksana

candidate in the art criticism,
Municipal higher educational institution
«Khortyt'sa National Educational
Rehabilitation Academy»
ORCID 0000-0003-4210-5778
oksana.ok986@gmail.com

FEMALE HAIRSTYLE IN THE CONTEXT OF THE ANCIENT PHILOSOPHY OF BEAUTY

The purpose of the article is to determine the features of the development of women's hairstyles in the context of the specificity of the beauty philosophy of the era of Antiquity. **The methodology** consists of the principles of objectivity, historicism, multifactorial character, systemic nature, complexity and pluralism; and to achieve the goal, the following methods were used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** An art history analysis of works of art was carried out in order to determine the specifics of the stylistics of female hairstyles in Greece and Rome (5th century BC – I 5th century AD); the influence of visual images of ancient Greek goddesses created by ancient masters on the formation of the ideal of female beauty and the popularization of new styles of female hairstyles, according to the ancient philosophy of beauty. **Conclusions.** Based on the study of female hairstyles of the era of Antiquity, it is proved that their style features are one of the aspects of the modification of human beauty, according to philosophical views and aesthetic ideals. Combining utilitarian, aesthetic and symbolic functions, the female hairstyles of the goddesses of the Olympic pantheon reflect the material, spiritual and social position of society, meet the artistic and aesthetic views characteristic of the Antiquity, the beauty ideals of which, despite transformations and modifications in the process of evolution, retained specific characteristics, corresponding to the established mentality of ancient Greek culture.

Key words: female hairstyles, Antiquities, goddesses, Olympic pantheon, mythological scenes, visual arts.

Міненко Оксана Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, Комунальний вищий навчальний заклад «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

Жіноча зачіска в контексті античної філософії краси

технічного і музично-художнього розвитку студентів, кантиленний спів, вокальне дихання, метод навчання «з голосу».

Література

1. Васильківський Г. Вони працювали на перемогу // Під прапором Леніна. 1 жовт. 1983. С.4.
2. Двойнос В. Хіба так можна плакати ж хочеться! // Вісті. 1995. 7 травня. С.4.
3. Кавунник О.А. Ніжинська вокальна школа: віхи розвитку, представники // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб.наук.праць. К. 2014. Вип. XXXII. С.185 – 190.
4. Малинєвська В.М. Талант від Бога, діда і рідної землі. Світлій пам'яті заслуженої артистки України М.Ф. Бровченко. URL: Режим доступу: http://www.ndu.edu.ua/storage/doc/3_0173_11_2009.pdf (дата звернення 15.12.2018).
5. Матеріали Ніжинського державного українського драматичного театру імені М. Коцюбинського. Філія Держархіву Чернігівської області в м.Ніжин. Ф.1. Оп.1 Спр.1. Арк.18 – 19; Спр.3. Арк.39.
6. Слово про Вчителя. Ніжин. 2017. 206 с.

References

1. Vasykivskiy G. (1983). They Worked for the Victory. Pid praporom Lenina, 1 October, 4 [in Ukrainian].
2. Dvoynos, V. (1995). Is It Possible, You Want to Cry!. Visti, 7 May, 4 [in Ukrainian].
3. Kavunnyk, O. A. (2014). Nizhyn Vocal School: Milestones of the Development, Representatives. Aktualni problem istorii, teorii ta praktyky hudozhnoi kultury, XXXIII, 185 – 190 [in Ukrainian].
4. Malinevskaya, V. M. (2009). Talent from God, Grandfather and Native Land. Bright memory of Honored Artist of Ukraine M. F. Brovchenko. Retrieved from http://www.ndu.edu.ua/storage/doc/3_0173_11_2009.pdf [in Ukrainian].
5. Materials of the Nizhyn State Ukrainian Drama Theater named after M. Kotsiubynsky. Branch of the State Archives of Chernihiv region in the city of Nizhyn. F.1 Op.1 Spri.1. 18-18; Spr.3 Arch.39 [in Ukrainian].
6. The Word about the Teacher. (2017). Nizhyn [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2018 р.

UDC 7.032:[2-162.6:391.5]

Minenko Oksana

candidate in the art criticism,
Municipal higher educational institution
«Khortytsa National Educational
Rehabilitation Academy»
ORCID 0000-0003-4210-5778
oksana.ok986@gmail.com

FEMALE HAIRSTYLE IN THE CONTEXT OF THE ANCIENT PHILOSOPHY OF BEAUTY

The purpose of the article is to determine the features of the development of women's hairstyles in the context of the specificity of the beauty philosophy of the era of Antiquity. **The methodology** consists of the principles of objectivity, historicism, multifactorial character, systemic nature, complexity and pluralism; and to achieve the goal, the following methods were used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** An art history analysis of works of art was carried out in order to determine the specifics of the stylistics of female hairstyles in Greece and Rome (5th century BC – I 5th century AD); the influence of visual images of ancient Greek goddesses created by ancient masters on the formation of the ideal of female beauty and the popularization of new styles of female hairstyles, according to the ancient philosophy of beauty. **Conclusions.** Based on the study of female hairstyles of the era of Antiquity, it is proved that their style features are one of the aspects of the modification of human beauty, according to philosophical views and aesthetic ideals. Combining utilitarian, aesthetic and symbolic functions, the female hairstyles of the goddesses of the Olympic pantheon reflect the material, spiritual and social position of society, meet the artistic and aesthetic views characteristic of the Antiquity, the beauty ideals of which, despite transformations and modifications in the process of evolution, retained specific characteristics, corresponding to the established mentality of ancient Greek culture.

Key words: female hairstyles, Antiquities, goddesses, Olympic pantheon, mythological scenes, visual arts.

Міненко Оксана Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, Комунальний вищий навчальний заклад «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

Жіноча зачіска в контексті античної філософії краси

Мета роботи – визначити особливості розвитку жіночої зачіски у контексті специфіки філософії краси доби Античності. **Методологію** дослідження складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавчий аналіз творів образотворчого мистецтва з метою визначення специфіки стилістики жіночої зачіски в Греції та Римі (V ст. до н.е. – I ст. н.е.); визначено вплив візуальних образів давньогрецьких богинь, створених античними митцями, на формування ідеалу жіночої краси та популяризацію нових стилів жіночих зачісок, відповідно до античної філософії краси. **Висновки.** На основі дослідження жіночих зачісок доби Античності, доведено, що їх стильові особливості є одним із аспектів модифікації людської краси, відповідно до філософських поглядів та естетичних ідеалів. Поєднавши утилітарну, естетичну та знакову функції, жіночі зачіски богинь Олімпійського пантеону відображають матеріальний, духовний та соціальний стан суспільства, відповідають художнім та естетичним уявленням, характерним для доби Античності, ідеали краси якої, не дивлячись на трансформації та модифікування в процесі еволюції, зберегли специфічні характеристики, що відповідають сформованій ментальності давньогрецької культури.

Ключові слова: жіночі зачіски, Античність, богині, Олімпійський пантеон, міфологічні сюжети, образотворче мистецтво.

Миненко Оксана Анатольевна, кандидат искусствоведения, Коммунальное высшее учебное заведение «Хортицкая национальная учебно-реабилитационная академия»

Женская прическа в контексте античной философии красоты

Цель работы – определить особенности развития женской прически в контексте специфики философии красоты эпохи Античности. **Методологию** исследования составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Осуществлен искусствоведческий анализ произведений изобразительного искусства с целью определения специфики стилистики женской прически в Греции и Риме (V в. до н.э. – I в. н.э.); определено влияние визуальных образов древнегреческих богинь, созданных античными мастерами, на формирование идеала женской красоты и популяризацию новых стилей женских причесок, согласно античной философии красоты. **Выводы.** На основе исследования женских причесок эпохи Античности, доказано, что их стилевые особенности являются одним из аспектов модификации человеческой красоты, согласно философским взглядам и эстетическим идеалам. Объединив утилитарную, эстетическую и знаковую функции, женские прически богинь Олимпийского пантеона отражают материальное, духовное и социальное положение общества, отвечают художественным и эстетическим представлениям, характерным для эпохи Античности, идеалы красоты которой, не смотря на трансформации и модификации в процессе эволюции, сохранили специфические характеристики, соответствующие сложившейся ментальности древнегреческой культуры.

Ключевые слова: женские прически, Античность, богини, Олимпийский пантеон, мифологические сюжеты, изобразительное искусство.

The art of the era of Antiquity is a form of the collective memory of various real and mythical events, an invaluable source for studying the little-known aspects of cultural traditions, religion, folklore, spiritual and everyday life of the society of Ancient Greece and Rome. Comprehension of the stability of the high spiritual ideals of Antiquity and understanding of the mechanism of their reproduction is positioned not only as a sign of respect for the past but also as an appeal to modernity, with the goal of preserving the ideals of beauty that are traditional for the European mentality.

In our opinion, the study of the goddess of the Olympic pantheon hairstyles based on the analysis of works of art of the Antiquity era will not only reveal changes in the fashion of the designated period, but also comprehend the main aspects of self-identification of individuals and ancient society as a whole, because hairstyles were positioned as a form of self-assessment in the context leading cultural and political views.

The purpose of the work is to determine the influence of female hairstyle on the formation of the artistic image of the goddesses of the Olympic Pantheon in ancient art and its interpretation as a marker of social identification.

At the present stage in the scientific dimension, many fundamental works and studies are presented, devoted to the study of various aspects of the creation of the ancient female hairstyle and the peculiarities of its transformations and evolution. For example, M. Mannsperger "Artistic hairstyle. Fashion for the hairstyles of Roman empresses from Libya to Sabina" [9], N. Heesa "Hairstyles in the art of Greek and Roman Antiquity" [7], M. Gkikaki "Female hairstyles on coins and sculptures of the Classic and Hellenistic periods" [5] and "Women hairstyle on Greek coins" [6], E. Vlachohanni "Hairstyles in the Greco-Roman world and their semiotic meanings" [4] and others.

However, the specificity of the hairstyles of the goddesses of the Olympic Pantheon and their reflection in ancient art, the relationship between fashion for women's hairstyles and the formation of an artistic image is a topic that is not well studied and requires further study.

Mythological images and plots were the basis of the work of most ancient artists. Over the centuries, their understanding, perception, and understanding changed but remained a manifestation of the ancient world view – until the 4th century BC. The most popular artistic images were the majestic and powerful gods and goddesses, and then there was a significant change in the divine image – the ideal features softened, purely human qualities were emphasized.

Ancient artists sought to recreate on earth the heavenly images of their gods – sculptures, bas-reliefs, reliefs, painted vases and other works of art, which depicted various mythological scenes, were extremely popular not only in Greece and Rome but also in the colonies. The sculptors reflected the ideal image of divine feminine beauty, viewing the human body, in accordance with the prevailing philosophy, like a mirror that reflects the unity and perfection of the world.

It was in ancient Greece that the main types of modern female hairstyles emerged, which, experiencing certain changes, in accordance with objective and subjective reasons, evolved over many centuries.

It is worth noting that the visual images of the ancient Greek goddesses, created by ancient artists personified not only a sample of female beauty but also acted as vivid identifiers of personal characteristics. Thus, for example, the supreme goddess Hera, sister, and wife of Zeus, the patroness of marriage, who was distinguished by cruelty and jealousy, were traditionally depicted with hair firmly fastened in a knot and decorated with a diadem, as well as curls that fell on her shoulders around her face; One of the most revered goddesses of the Olympic pantheon – the goddess of fertility and farming, Demeter – was depicted as a young girl, whose hair is decorated with a wreath of ears, or a mature woman with a diadem on a casual haircut (an expression of sorrow and grief over Persephone, which Hades kidnapped) [7, R . 299]. Athena Pallada – the goddess of wisdom, military strategy and tactics, knowledge, crafts and arts, a virgin warrior, was depicted in a helmet, from which thin curled curls hung; Artemis – the goddess of the hunt – with hair picked up on the back of his head in a bun, slightly disheveled, as if from active movement; Aphrodite's hairstyle (partly similar to Artemis's hairstyle) reflected the seductive charm of the goddess of love and beauty – long curled hair with strong curls held together at the back of the head.

In the context of this study, we consider it appropriate to consider in more detail the morphological features of female antique hairstyles.

Hair in the era of antiquity play an important role in everyday life – this is evidenced by differences in hairstyles. For example, M. Gkikekey claims that the short hair of ancient women was positioned as a symbol of asexuality, so usually, slaves, Spartans, or women who were in mourning had a habit [5, 180].

But natural, long flowing hair is evidence of sexually free persons, usually prostitutes, dancers and maenads (the Amazons and women of Thrace also preferred loose hair, displaying national identity). In young girls, usually long, flowing hair was tied with a ribbon, or the ribbon was woven into a thick braid that fell into the back.

Female hairstyles, in which hair was removed from the forehead and fixed in the form of a kind of roller, were popular in the era of Antiquity despite their social and age identity, but still, their various forms and styles were used to differentiate girls of marriageable age. Morphologically, these hairstyles had common characteristics: the density and length of hair, emphasis on the forehead and braided beams.

Antique women copied hairstyles of goddesses, which are usually depicted with curls and blond hair. Complicated hairstyles differed in a variety of zigzag and spiral curls [4, 305]. Archaeological finds indicate the use of not only hairbrushes, scissors, hairpins, and hair dressings, but also wreaths in the shape of leaves made of silver and gold, hair curlers from ivory and other attributes.

By the middle of 5th century BC the most popular female hairstyle for the image of goddesses, as well as mortals, remained a “roller” – long hair is parted on a flat part and placed in wavy or corrugated curls, curled around a neck in a small knot, or remain loose, falling on shoulders.

The statue of Corey Evtidiki (circa 480 BC) stands out for a skilfully made hairstyle with wavy hair and reflects the typical female hairstyle – the hair is gathered back, opening the forehead in a straight part, fixed on the neck, falling wavy strands on the back and shoulders. It is worth noting that Cora (Κόρη – girl, virgin) is the cult name of Persephone, the ancient Greek goddess of fertility and the kingdom of the dead, the daughter of Demeter and Zeus, the wife of Hades.

The hairstyle of the goddess of the world Eirena, daughter of Zeus and Themis, is depicted by the father of Praxiteles, the ancient Greek sculptor Kefisododot senior (Eirena's copper statue with Plutos in her arms, approximately 370 BC) demonstrates the phenomenon of inventing a new hairstyle for the young

goddess. Note that the long hair collected on the back of his head was used to depict both goddesses and mortal women, but unmarried.

A hairstyle that resembles a modern "ponytail" in various moderation appears at the end of the 4th century BC. and is used not only to depict young goddesses, for example, the Nymph, the goddess of victory Nike, as well as the goddess of hunting and the nature of Artemis but also little girls and unmarried women. The hairstyle in the form of a low knot or bundle is known as the typical hairstyle of the goddess Aphrodite, evidenced by the statues of Aphrodite of Knidos (Praxitel, probably 350 BC) and Venus de Milo (130–100 BC) [5 R. 187].

Changes hairstyles of ancient goddesses indicate the transformation of modern fashion artists. For example, from the middle of the 5th century BC the nymph of Arethusa, the patroness of the Greek colony of Syracuse, hairstyle (the nymph was chased by the river god Alpheus, when Artemis opened a passage over the sea, through which Arethusa, as a source, came to the surface of Ortigia island, near Syracuse): high above the forehead, twisted around the tape and attached to the back of the head. The decadrachm (a large silver coin, the largest ancient Greek denomination weighing about 43 g) by the famous engraver Evaynet (probably 405–390 BC) shows that the image of the nymph is radically updated: short hair from the forehead and temples is raised above the ears in lush hairstyle, and thick strands of hair on the back of the head are wrapped with ribbon [6].

It is worth noting that Arethusa's hair (hair is picked up on the back of the head, wavy strands are combed back, many small curls over the ears and temples) were popularized in northern Greece, Thessaly, and Peloponnese from about 400 BC.

The hairstyles of Artemis, Apollo's sister, the ancient goddess of hunting, the patroness of the animal and plant world, the image of which personifies the female innocence – typical of young unmarried girls. Since the second half of IV century BC, the goddess was depicted with a hairstyle "slices of melon", which was characterized by the practically geometric distribution of hair according to an elaborate scheme, in accordance with the ancient ideals of beauty [7, 299]. The bulk of the hair is divided into twisted strands, curved from the forehead to the back of the head (like a piece of melon), tied in a knot. Perhaps the first image of Artemis with such a hairstyle is considered to be the obverse of a coin made in the city of ancient Thrace Ortogoria (Ὀρθόγωρα) located on the coast of the Aegean Sea [8, 880].

It is worth noting that this hairstyle, a variant of which was hair styled with "lobes" from the face and gathered with ribbons at the back of the head, becomes the main hairstyle in Greece in the last third of the 4th century BC, prevailing in the image of the young goddesses – Artemis, Nymph, Grace, Persephone or Queen of Ptolemies. According to M. Gkikekey, in the 3th BC this hairstyle "functions as a communicator of ideological and propaganda messages" [5, 188].

From the middle of the 4th century BC popular in depicting Muse, Nymph, Hygiene, Artemis, Aphrodite in the image of a nymph and young girls of marriageable age becomes a knot: long wavy hair is divided into a straight parting, wrapped with a ribbon and tied in a knot, and two long strands are "tied" in a bow.

No less popular female hairstyle "Lampadion" or "Hairstyle torch" appears in Syracuse in the 5th century BC. Spread in the ancient world, in various modifications, it acquires in the 4th BC dominating in the images of young goddesses – Artemis, Niki, nymphs and teenage girls. For example, on silver staters (an antique coin that was in circulation in Greece and Lydia. – Auth.) Of that period, Artemis was depicted with a hairstyle that combined the traditional "bang" hairstyle and the pronounced features of the "lampadion" – the front strands of hair are wound on ribbon, in the form of a small roller, which adorned a crown of petals; other strands are combed on the crown and fastened in a bundle, which resembled the tongues of flame; individual curls waves fall on the neck [6].

In the period of classical antiquity, the Roman women turned their hairstyles into a high-quality visual product, a peculiar fetish – thin golden hair nets, decorated with precious stones (rubies and pearls), coloring (ashes, henna or colored wax), lightning, curling or straightening hair – quickly became habitual a phenomenon. The Romans had special tongs, the so-called "calalistrum" (the ancient Greek name, in our opinion, confirms its widespread use in ancient Greece. – Auth.) And "strenneisen" – a metal tube that warmed and curled hair [7, 299].

It should be noted that for the inhabitants of many Greek colonies, works of art were a source of knowledge about the peculiarities of the life of the population of large cities: paintings on vases and statuettes depicting gods influenced fashion. M. Rostovtsev claims that residents of the Northern Black Sea Coast copied antique fashion – on holidays they decorated hairstyles with a diadem and wore a golden stilegid. Evidence of this is the image of the queens Dynamia, Pythophorids and Hypepirae, "combed like

noble Romans” [1, p. four]; Tanagra figurines of the end of the 4th–3rd centuries BC, found in Panticapaeum and Theodosia, depicting young women with long, wavy hair, gathered in lush hairstyles [2, 66].

However, we note that the art of the Hellenistic period (323 BC – 30 BC) is characterized by a combination of visual representations of the Greek gods with images of gods of other cultures. This contributed to the affirmation of the Olympic deities in the aristocratic environment of the colonies, as evidenced by archaeological finds, for example, the rhytons of Nys – unique works of art from the Parthian state. Ritual cups of ivory, decorated with bas-relief compositions from the life of the gods of Greek Olympus, which, although they have strongly pronounced scenes from Greek mythology, still reproduce the characteristics of Parthian culture: Aphrodite's Bactrian helmet; high hairstyles with “Parthian roller” above the forehead; a headdress with wings on the head of the goddess Hera (instead of the traditional Greek diadem), etc. [3, 218].

Straight or curled, collected by roller, bundled or loose female hair was a characteristic sign of the personal qualities of individuals, a specific figurative expression of morality and belief, evidence of belonging to a certain age, social and class categories of the population of ancient cities. Women's hairstyles are positioned as an inexhaustible source of inspiration in all types of art.

Scientific novelty is to identify the relationship between the fashion of women's hairstyles and the formation of the artistic image of the goddesses of the Olympic pantheon in ancient art; the mutual influence of the popularization of traditional antique female hairstyles on the territory of ancient Greece, Rome and their colonies and visual representations of mythological goddesses; determining the criteria for interpreting women's hairstyles as markers of social identification. Conclusions. Based on the study of female hairstyles of the era of Antiquity, it is proved that their style features are one of the aspects of the modification of human beauty, according to philosophical views and aesthetic ideals. Combining utilitarian, aesthetic and symbolic functions, the female hairstyles of the goddesses of the Olympic pantheon reflect the material, spiritual and social position of society, meet the artistic and aesthetic views characteristic of the Antiquity, the beauty ideals of which, despite transformations and modifications in the process of evolution, retained specific characteristics, corresponding to the established mentality of ancient Greek culture.

References

1. Rostovtsev, M. I. (1914). Bronze bust of the Bosporian queen and the history of the Bosphorus in the era of Augustus. Moscow: G. Lissner printing house and D. Sobko [in Russian].
2. Skrzhinskaya, M. V. (2010). Cultural traditions of Hellas in the ancient states of the Northern Black Sea region. Kiev : Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine [in Russian].
3. Khodzhakuliyeva, B. A. (2012). Features of the image of Greek deities on Parthian rhytons. Young scientist, no. 7, pp. 217-219. Available at : <https://moluch.ru/archive/42/5044/> [in Russian].
4. βλαχογιαννη, Ε. (2018). Κομμη τέχνη. Οι κομμώσεις στον ελληνιστικό κόσμο και οι σημειολογικές τους προεκτάσεις. The countless aspects of beauty in ancient art. Αθήνα : Εκδόση του ταμείου αρχαιολογικών πορών και απαλλοτριώσεων. pp. 303-320 [in Greek].
5. Gkikaki, M. (2014). Female hair styles on coins and sculptures of the Classic and Hellenistic periods. Types and iconography. Rahden : Verlag Marie Leidorf [in English].
6. Gkikaki, M. (2014). Frauenfrisuren auf dengriechischen Münzen. Available at: https://www.academia.edu/1858724/Frauenfrisuren_auf_den_Griechischen_Münzen [in German].
7. Haas, N., Toppe, F., Henz, B.M. (2005). Hairstyles in the Arts of Greek and Roman Antiquity. Journal of investigative dermatology symposium proceedings, no. 100 (3), pp. 298-300 [in English].
8. Loukopoulou, L. (2004). Thrace from Nestos to Hebros. An Inventory of Archaic and Classical poleis. M. H. Hansen, T. H. Nielsen (Eds.). New York: Oxford: University press. pp. 878-902 [in English].
9. Mannsperger, M. (1998). Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haar mode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina. Bonn : Habelt [in German].

Література

1. Ростовцев М. И. Бронзовый бюст Боспорской царицы и история Боспора в эпоху Августа. Москва : типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1914. 31 с.
2. Скржинская М. В. Культурные традиции Эллады в античных государствах Северного Причерноморья. Киев: Институт истории Украины НАН Украины, 2010. 324 с.
3. Ходжакулиева Б. А. Особенности изображения греческих божеств на парфянских ритонах. Молодой ученый. 2012. № 7. С. 217-219. URL : <https://moluch.ru/archive/42/5044/> (дата обращения: 02.04.2019).
4. βλαχογιαννη Ε. Κομμη τέχνη. Οι κομμώσεις στον ελληνιστικό κόσμο και οι σημειολογικές τους προεκτάσεις. The countless aspects of beauty in ancient art. Αθήνα : Εκδόση του ταμείου αρχαιολογικών πορών και απαλλοτριώσεων, 2018. pp. 303-320.
5. Gkikaki M. Female hair styles on coins and sculptures of the Classic and Hellenistic periods. Types and iconography. Rahden : Verlag Marie Leidorf, 2014. 302 p.

6. Gkikaki M. Frauenfrisuren auf dengriechischen Münzen. URL : https://www.academia.edu/1858724/Frauenfrisuren_auf_den_Griechischen_Münzen (дата обращения: 01.04.2019).
7. Haas N., Toppe F., Henz B.M. Hairstyles in the Arts of Greek and Roman Antiquity. Journal of investigative dermatology symposium proceedings. 2005. № 100 (3), pp. 298-300. p. 299.
8. Loukopoulou L. Thrace from Nestos to Hebros. An Inventory of Archaic and Classical poleis. M. H. Hansen, T. H. Nielsen (Eds.). New York : Oxford, University press, 2004. pp. 878-902.
9. Mannsperger M. Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina. Bonn : Habelt, 1998. 128 p.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2018 р.

УДК 766:7.05:74.01/09

Мельник Оксана Ярославівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кфедри дизайну та основ архітектури Національ-
ного університету
«Львівська політехніка»
ORCID 0000-0002-1579-6705
o.melnyk@hotmail.com

Штець Віктор Олексійович

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри дизайну та основ архітектури Націо-
нального університету
«Львівська політехніка»
ORCID 0000-0002-2436-762X
victor.shtets@gmail.com

КОМУНІКАТИВНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ПЛАКАТУ

Метою роботи є вияв актуальних тенденцій розвитку сучасного плакату; розкриття комунікативних концепцій та технологічних інновацій у дизайні плакату кінця XX – поч. XXI ст. **Методологія** дослідження передбачає застосування загальнонаукових (теоретичних і емпіричних) та спеціальних методів дослідження. Застосовано, зокрема, методи абстрагування та екстраполяції, метод візуального спостереження, метод системно-порівняльного та формального аналізу, метод індукції для систематизації візуального матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні розуміння суті сучасного плакату у контексті технологічного прогресу. **Висновки.** Доведено, що під впливом розвитку технологій (комп'ютерних зокрема), з'являються нові засоби художньої виразності в плакаті, що дозволяють ефективно здійснювати графічну комунікацію у сучасних умовах. Актуалізується багатоманіття творчих експериментів та авторських методів, що впливають на формотворення плакату, у тому числі в електронному середовищі.

Ключові слова: плакат, засоби виразності, комунікація, технологічні інновації.

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

Коммуникативные концепции и технологические инновации в дизайне современного плаката

Целью работы является выявление актуальных тенденций развития современного плаката; раскрытие коммуникативных концепций и технологических инноваций в дизайне плаката конца XX - нач. XXI века. **Методология** исследования предполагает применение общенаучных (теоретических и эмпирических), а также, специальных методов исследования. Применены, в частности, методы абстрагирования и экстраполяции, метод визуального наблюдения, методы системно-сравнительного и формального анализа, метод индукции для систематизации визуального материала. **Научная новизна** работы заключается в расширении понимания сущности современного плаката в контексте технологического прогресса. **Выводы.** Доказано, что под влиянием развития технологий (компьютерных в частности), появляются новые средства художественной выразительности в плакате, позволяющие эффективно осуществлять графическую коммуникацию в современных условиях. Актуализируется многообразие творческих экспериментов и авторских методов, влияющих на формообразование плаката, в том числе в электронной среде.

6. Gkikaki M. Frauenfrisuren auf dengriechischen Münzen. URL : https://www.academia.edu/1858724/Frauenfrisuren_auf_den_Griechischen_Münzen (дата обращения: 01.04.2019).
7. Haas N., Toppe F., Henz B.M. Hairstyles in the Arts of Greek and Roman Antiquity. Journal of investigative dermatology symposium proceedings. 2005. № 100 (3), pp. 298-300. p. 299.
8. Loukopoulou L. Thrace from Nestos to Hebros. An Inventory of Archaic and Classical poleis. М. Н. Hansen, Т. Н. Nielsen (Eds.). New York : Oxford, University press, 2004. pp. 878-902.
9. Mannsperger M. Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina. Bonn : Habelt, 1998. 128 p.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2018 р.

УДК 766:7.05:74.01/09

Мельник Оксана Ярославівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кфедри дизайну та основ архітектури Національ-
ного університету
«Львівська політехніка»
ORCID 0000-0002-1579-6705
o.melnyk@hotmail.com

Штець Віктор Олексійович

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри дизайну та основ архітектури Націо-
нального університету
«Львівська політехніка»
ORCID 0000-0002-2436-762X
victor.shtets@gmail.com

КОМУНІКАТИВНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ У ДИЗАЙНІ СУЧАСНОГО ПЛАКАТУ

Метою роботи є вияв актуальних тенденцій розвитку сучасного плакату; розкриття комунікативних концепцій та технологічних інновацій у дизайні плакату кінця XX – поч. XXI ст. **Методологія** дослідження передбачає застосування загальнонаукових (теоретичних і емпіричних) та спеціальних методів дослідження. Застосовано, зокрема, методи абстрагування та екстраполяції, метод візуального спостереження, метод системно-порівняльного та формального аналізу, метод індукції для систематизації візуального матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні розуміння суті сучасного плакату у контексті технологічного прогресу. **Висновки.** Доведено, що під впливом розвитку технологій (комп'ютерних зокрема), з'являються нові засоби художньої виразності в плакаті, що дозволяють ефективно здійснювати графічну комунікацію у сучасних умовах. Актуалізується багатоманіття творчих експериментів та авторських методів, що впливають на формотворення плакату, у тому числі в електронному середовищі.

Ключові слова: плакат, засоби виразності, комунікація, технологічні інновації.

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

Коммуникативные концепции и технологические инновации в дизайне современного плаката

Целью работы является выявление актуальных тенденций развития современного плаката; раскрытие коммуникативных концепций и технологических инноваций в дизайне плаката конца XX - нач. XXI века. **Методология** исследования предполагает применение общенаучных (теоретических и эмпирических), а также, специальных методов исследования. Применены, в частности, методы абстрагирования и экстраполяции, метод визуального наблюдения, методы системно-сравнительного и формального анализа, метод индукции для систематизации визуального материала. **Научная новизна** работы заключается в расширении понимания сущности современного плаката в контексте технологического прогресса. **Выводы.** Доказано, что под влиянием развития технологий (компьютерных в частности), появляются новые средства художественной выразительности в плакате, позволяющие эффективно осуществлять графическую коммуникацию в современных условиях. Актуализируется многообразие творческих экспериментов и авторских методов, влияющих на формообразование плаката, в том числе в электронной среде.

Ключевые слова: плакат, средства выразительности, коммуникация, технологические инновации.

Mel'nyk Oksana, Ph.D., associate professor of Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University; Shtets Viktor, Ph.D., the senior teacher of Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University

Communication concepts and technological innovations in the design of a modern poster

The purpose of the article is the appearance of actual trends in the development of a modern poster; disclosure of communication concepts and technological innovations in poster design of the end of XX – beginning of XXI century. **The methodology** of the research involves the use of general scientific (theoretical and empirical) as well as special research methods. In particular, the methods of abstraction and extrapolation, the method of visual observation have been applied; methods of system-comparative and formal analysis, the method of induction for the systematization of visual material. **The scientific novelty** of the work consists in expanding the understanding of the essence of the modern poster in the context of technological progress. **Conclusions.** It is proved that under the influence of the development of technologies (computer in particular), there are new means of artistic expression in the poster, allowing to effectively implement graphic communication in modern conditions. The variety of creative experiments and author's methods influencing the development of the poster, including in the electronic environment, is underway.

Key words: poster, means of expressiveness, communication, technological innovations.

Актуальність теми дослідження. Глобальна комп'ютеризація сучасного світу та диктат технологій спричинили привнесення у дизайн плакату нових формальних вирішень та нової естетики плакатного мистецтва загалом. Сучасний дизайнер, орієнтуючись на фундаментальні традиції графічного дизайну, поєднує класичний досвід з новітніми досягненнями у галузі візуальних комунікацій. Перспективи розвитку комунікативних процесів у третьому тисячолітті надають проблематиці плакатного мистецтва особливого значення, відтак, актуальність дослідження визначається сучасним високим потенціалом розвитку візуальної культури та потребою її теоретичного та практичного освоєння.

Аналіз досліджень і публікацій. Робота будується на загальнотеоретичних працях, присвячених проблемі візуальних комунікацій, зокрема дослідженнях Е. Глінтерника [1], Г. Маклюєна [4], Г. Почепцова [5], І. Стор [7], О.Черневич [8]. Питання, пов'язані з плакатом, як об'єктом графічного дизайну та найбільш масовою формою візуальних комунікацій розкриті у публікаціях В. Шевченка [9], Й.Мюллер-Брокмана [12], Дж.Кліффорда [2]. Для візуального аналізу використано матеріали Інтернет-ресурсів, зокрема, матеріали сайтів професійних спільнот, що оперативно інформують про поточні міжнародні виставки, актуальні події та останні тенденції у галузі дизайну плакату. Водночас, питання специфіки плакату як об'єкту дизайн-проекування у сучасному інформаційно-комунікативному середовищі, проблема еволюції художніх особливостей та формальних інновацій у плакаті потребують ретельнішого вивчення.

Метою дослідження є вияв актуальних тенденцій розвитку сучасного плакату; розкриття художніх концепцій, формальних та технологічних інновацій у дизайні плакату кін.ХХ – поч. ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Протягом століть, шукаючи різні шляхи інформаційного та естетичного порозуміння, комунікативні спільноти виходили на певний рівень невербального образного спілкування. Опіраючись на інтеграцію різних культурних кодів, трансформацію авторського сприйняття та загальномистецькі композиційні закономірності, плакат стає найбільш масовою формою образотворчого мистецтва та візуальних комунікацій, що має певну утилітарну функцію та спрямований на вирішення конкретних соціальних завдань.

Як об'єкт графічного дизайну, плакат чітко відображує загальні закони та норми соціального життя. Він оперує виразними влучними текстами та лаконічними для сприйняття й водночас оригінальними художніми образами. З моменту свого виникнення, плакат еволюціонував у складну візуальну мову інструментарієм якої традиційно виступала система символів, образів та композиційних засобів художньої виразності. Ці невербальні графічні засоби є важливим аспектом візуальної комунікації загалом, а їх роль є суттєвою як при вирішенні комунікаційних проблем, так і при формуванні загальної естетики соціокультурного середовища. Фактично, це інструменти впливу на соціальну поведінку людини, втілені через візуальні графічні форми. У сучасному світі, що відзначається пріоритетністю візуального сприйняття інформації, плакат може стати одним з інструментів координації соціального простору.

Мистецтво плакату завжди розвивалось у контексті та суголосно змін технологій проектування та тиражування, що якісно впливало на художньо-комунікативні особливості плакатної форми. Формування плакату як засобу графічної комунікації доводиться на період з другої половини ХІХ ст. до початку ХХ ст. Розглядаючи історію плакату в контексті актуальних мистецьких тенденцій свого часу, помітно їх суттєвий вплив як на образно-стильові так і на формальні та технічні характеристики

ки. Перші візуальні стандарти плакату були закладені у Франції XIX ст., розвинені майстрами предметного плакату та доведені до сучасного розуміння суті плакатного мистецтва функціоналістами – представниками школи Баухауз [11, 112]. Розвиток поліграфічних технологій та фотопроцесів суттєво вплинули на візуальний образ плакату XX ст. існуючи поряд або, часто, витісняючи традиційні живописні та графічні художні засоби [2, 17]. Загалом, у середині XX ст. у середовищі професіоналів усвідомлюється специфіка образної мови цього виду творчості, для якого важливим є чіткий відбір засобів виразності та синтез вербального і візуального у розкритті змісту.

Сьогодні плакат стає каналом соціокультурної комунікації. Основними формами плакату, які варто взяти до уваги у контексті візуальної культури сьогодення є:

1. комунікація в урбаністичному середовищі через вуличні повідомлення-графіті;
2. комунікація в предметно-просторовому середовищі через формально різноманітні рекламні носії;
3. комунікація у електронному середовищі через Інтернет-технології.

В урбаністичному середовищі формується безліч молодіжних субкультур зі своїми способами та формами комунікації. Графіті є одним з візуальних виявів цього процесу. Як спосіб спілкування, він десятиліттями зберігає свою самобутність і має безліч стильових напрямів, впливаючи у тому числі на дизайн та графіку [10]. Сучасний плакат у всіх своїх формальних проявах є інформаційним елементом міського середовища і плакати-графіті з їх нетиповою для плакату формою, але аналогічним функціональним призначенням (інформування), вже стали визнаною сферою комунікативного дизайну в середовищі міста. Для вирішення комунікативного завдання та створення повідомлення зверненого до молоді, дизайнери використовують елементи, ніби створені самим глядачем – експресивна «вулична каліграфія», зображення характерних «неуміло намальованих» персонажів та об'єктів створюють особливий дух неформального спілкування. Подібний підхід спостерігався у 60-80-х рр. минулого століття, зокрема, в плакатах Народної майстерні чи групи «Grapus» [11, 456]. Для вирішення складних комунікативних завдань дизайнер повинен розуміти, що масова культура – це гра стереотипами масової свідомості, стереотипами знакових систем і плакат бере участь в цьому процесі [5, 5]. Приклад плакату-графіті показує, що сучасний світ перебуває у процесі інтенсивної міжкультурної комунікації і мова плакату повинна бути зрозумілою людям різних етнокультурних спільнот.

Реалії сьогодення в умовах інтеграції графічного дизайну і реклами зумовлюють подальший розвиток плакату. Традиційна плакатна форма під натиском Інтернет-реклами та динамічних телевізійних рекламних роликів зазнає істотних змін. Дизайнери впроваджують інноваційні художні прийоми та вирішення. Потужний плакатний образ з варіаціями кольору чи графічних елементів з площини плакату традиційного розміру переходить як на великоформатні носії зовнішньої реклами (білборди, брендмауери), так і на найменші (стікери, листівки), а також на усю рекламну-сувенірну продукцію, роблячи процес комунікації більш багатоплановим та ефективним. Водночас, не лише розміри та форма у дизайні плакату, але й саме матеріально-технологічне забезпечення зазнає змін. У плакаті відображаються усі сучасні проектні тенденції, пов'язані із розвитком технологій масового тиражування та відтворення. Ця тенденція поширюється на плакати традиційних аркушевих форматів. У спектр засобів виразності, характерних для плакату, включається об'єм – цілком матеріальний третій вимір, відтак, образотворчий простір плакату виходить у зовнішнє середовище. Нові технології у виробництві поліграфічних матеріалів трансформуються на засоби виразності, які комплексно впливають на сенсорні відчуття людини: фактура, текстура, товщина, глянець або матовість паперу, властивість кольорового шару. Цифровий друк забезпечує перехід від видання плакатів масовим накладом до випуску малотиражних аркушів для конкретної, заздалегідь визначеної цільової аудиторії, а також унікальних авторських плакатів. Технологія вакуумного формування окремих елементів плакату з синтетичних матеріалів дозволяє надати об'єму та рельєфності необхідних для кращої комунікації (візуалізації на медичних, рекламних плакатах тощо) [13]. Формальні пошуки приводять сьогодні дизайнерів до експериментів з пластичними властивостями паперового аркуша. Гра зі зміною звичної прямокутної конфігурації плакату служить для створення художнього образу, залучення уваги і здійснення більш ефективної комунікації. Водночас, згадані пошуки та експерименти з плакатною формою залишаються у межах певної традиції. Серед технологічних новацій, що виводять плакат на новий рівень сприйняття є, зокрема, технологія електрофоретичного екрану (електронного паперу). Ця розробка має перспективу застосування та розвитку не лише у плакаті, як засобі графічної комунікації, а й у сфері поліграфічного виробництва. Створений за технологією E Ink носій забезпечує зручність зчитування графічної інформації, подібну до використання традиційних паперових носіїв; добре читабельний у темний час доби; може функціонувати тривалий час, не

вимагаючи заміни разом з заміною інформації (зображення поновлюється через бездротове підключення, відтак заощаджуються природні ресурси) [3]. Завдяки цій технології плакат набуває цілком нового засобу виразності – ефекту анімації, яку можна порівняти з флеш-анімацією в Інтернет-банерах.

Отже, важливим чинником, що впливає нині на еволюцію форми плакату є розвиток сучасних інформаційних технологій та електронних засобів масової інформації, а особливої цінності набуває не сама інформація, а увага людини. Потребу захоплення та утримання уваги реалізує механізм вищезгаданого рекламного банеру, як актуальна сьогодні форма існування плакату в електронному середовищі. Персональний комп'ютер та Інтернет привнесли цифрову реальність у щоденне життя сучасної людини, відтак, майже усі види інформації набули цифрової форми. Канадський учений М. Маклюен висловився: «Засоби комунікації – це і є інформація» [4, 6]. Суть даного твердження полягає в тому, що справжню цінність має не стільки інформація, передана в різні епохи, скільки способи та інструменти, за допомогою яких ця інформація була передана, а також потенціал для створення нових способів передачі. Таким чином, засоби комунікації – це базова рушійна сила для розвитку суспільства, а поява кожного нового виду медіа давала людству нові способи спілкування і нові форми соціального життя.

Мета сучасних Інтернет-технологій та веб-дизайну співмірна з головною метою плакатного мистецтва – візуальна комунікація. Можливо тому простежується вплив художніх традицій плакату на засоби виразності сучасних рекламних повідомлень у електронному середовищі. Водночас, технології дозволяють значно розширити традиційні засоби виразності плакату, відповідно, найбільш логічною формою розвитку плакатної форми у електронному середовищі є інтерактивність, тобто, здатність працювати у режимі діалогу, взаємодіяти. Найбільш показовий приклад такої форми плакату – інтерактивний банер на веб-сторінці. Його функції відповідають функціям плакату – інформативність, зрозумілість, естетична привабливість. Різниця між плакатом та банером полягає у розмірах, формальних властивостях та технічних характеристиках (плакат – це матеріальний носій, банер складається зі світла екранних пікселів). При створенні рекламної кампанії ці відмінності не мають особливого значення, відтак часто той самий образ, композиція чи візуальна ідея зустрічається і у формі плакату і у формі банера. Виразність та візуальна дієвість плакату успішно використовується в Інтернет-рекламі: образність, яскравість, типографіка і візуальна конструкція, доповнені динамікою, привертають увагу користувача, а, отже, плакатна форма візуального висловлювання виявляється затребуваною у віртуальному середовищі. Рекламний хід з використанням спільного візуального вислову на різних рекламних носіях – плакатах та банерах сьогодні зустрічається дуже часто, відтак, можна вести мову про їх актуальність, взаємозалежність та тісну взаємодію.

Завдяки персональному комп'ютеру межі творчості дизайнера максимально розширилися. Для дизайнера-графіка персональний комп'ютер є універсальним інструментом, а комп'ютерні технології пропонують широкі можливості їх творчого використання. Процес створення графічного проекту став швидшим, зручнішим та ефективнішим, водночас простота використання комп'ютера часто призводить до створення масового продукту, позбавленого художньої цінності та свіжої авторської ідеї. Це, у свою чергу, сприяє певному зниженню художнього рівня плакатів та вимагає від професійного дизайнера ретельнішої роботи, оскільки і сучасний споживач став значно вибагливішим та потребує сильних емоцій від сміливих, точних, переконливих візуальних висловлювань.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні розуміння суті сучасного плакату, його візуально-комунікативних та формальних особливостей у контексті технологічного прогресу.

Висновки. Стрімкий ріст новітніх технологій та пов'язаний з цим новий поріг «очікувань» потенційних споживачів призвели до того, що плакат традиційної форми втрачає ефективність. У зв'язку з цим дизайнер веде пошук здійснення ефективної візуальної комунікації за рахунок зміни звичної форми плакату, використання більш довговічних матеріалів, освоєння новітніх електронних технологій та пов'язаних з цими сферами новими засобами художньої виразності. У дослідженні виявлено, також, комунікаційний потенціал плакату в урбаністичному, предметно-просторовому та електронному середовищі, який генерується та функціонує за рахунок застосування інноваційних способів формоутворення плакату.

Література

1. Глентерник Э. Графический дизайн как художественно-коммуникативная система и средство рекламы : монография. Санкт-Петербург : Изд-во Петербургского института печати, 2002. 136 с.
2. Клиффорд Дж. Иконы графического дизайна / пер. с англ. А.Захарова. Москва : Эксмо, 2015. 240 с.
3. Кузнецов В. Создана многоцветная бумага. URL: <https://hi-news.ru/technology/sozdana-mnogorazovaya-bumaga-na-kotoroj-mozhno-pechatat-pri-pomoshhi-sveta.html> (дата звернення: квітень 2019).

4. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. Москва : Канон-Пресс-Ц, 2003. 464 с.
5. Почепцов Г. Теория коммуникации. Москва : Рефл-бук, 2001. 651 с.
6. Риверз Ш. Максимализм. Графический дизайн эпохи упадка и пресыщенности. Москва : Аст, Астрель, 2008. 160 с.
7. Стор И. Смыслообразование в графическом дизайне: метаморфозы зрительных образов. Москва : Совъяз Бево, 2003. 296 с.
8. Черневич Е. Язык графического дизайна: Материалы к методике художественного конструирования. Москва : ВНИИТЭ, 1975. 137 с.
9. Шевченко В. Композиція плакату. Харків : Колорит, 2004. 123 с.
10. Contemporary Urban Abstract and Graffitiurism Artists Showing at Pretty Portal. URL: <https://www.widewalls.ch/abstract-art-graffuturism-pretty-portal/> (дата звернення: квітень 2019).
11. Meggs Ph. A History of Graphic Design. NJ. John Wiley and Sons. 1998. 623 p.
12. Müller-Brockman J. History of the Poster. NY. Phaidon. 2004. 244 p.
13. 3d graphics: An effective tool to raise the awareness of the environment. URL: <https://www.sarasadek.com/3d-graphics.html> (дата звернення: квітень 2019).

References

1. Glinernik E. (2002). Graphic design as an art-communicative system and advertising medium. Sankt Peterburg: Izd-vo Peterburgskogo instituta pechaty [in Russian].
2. Klifford D. (2015). Graphic Design Icons. (A.Zaharova, Trans). Moscow: Eksmo [in Russian].
3. Kuznetsov V. Reusable paper is created. Retrieved from: <https://hi-news.ru/technology/sozdana-mnogorazovaya-bumaga-na-kotoroj-mozhno-pechatat-pri-pomoshhi-sveta.html> [in Russian].
4. Maklyuen M. (2003). Media understanding: external human extensions. Moscow: Kanon-Press-Ts [in Russian].
5. Pocheptsov G. (2001). The communication theory. Moscow: Refl-buk. [in Russian].
6. Riverz Sh. (2008). Maximalism. Graphic design of the era of decline and satiety. Moscow: Ast, Astrel [in Russian].
7. Stor I. (2003). Sense formation in graphic design: the metamorphosis of visual images. Moscow: Sovyazh Bevo [in Russian].
8. Chernevich Ye. (1975). Graphic design language: Materials for the method of artistic design. Moscow: VNIITE [in Russian].
9. Shevchenko V. (2004). Poster Composition. Kharkiv: Koloryt [in Ukrainian].
10. Contemporary Urban Abstract and Graffitiurism Artists Showing at Pretty Portal. Retrieved from: <https://www.widewalls.ch/abstract-art-graffuturism-pretty-portal/> [in English].
11. Meggs Ph. (1998). A History of Graphic Design. Hoboken, NJ. John Wiley and Sons [in English].
12. Müller-Brockman J. (2004). History of the Poster. L.; NY.: Phaidon [in English].
13. 3d graphics: An effective tool to raise awareness of the environment. Retrieved from: <https://www.sarasadek.com/3d-graphics.html> [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2018 р.

Нейчева Лілія Василівна
кандидат мистецтвознавства,
завідувач літературно-драматургічної частини
Одеського національного академічного
театру опери та балету
Liliya.neicheva@gmail.com

БОЛГАРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗНАК В МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета роботи – виявити характерні фактурно-ритмічні особливості болгарського фольклору на прикладі VI зошити фортепіанного циклу «Мікрокосмос» Б. Бартока та «Етюдів для фортепіано» Д. Лігеті. **Методологічною** основою роботи стала інтонаційна концепція музики, що представлена працями послідовників Б. Асаф'єва в Україні, зокрема в роботах І. Ляшевського [4]. Серед праць болгарських музикознавців з їхнім методологічно базовим сенсом виділяємо теоретичні розробки Д. Христова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоїна [7]. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві виділено як доповнення до зафіксованого в спеціальній літературі загалом деякі аспекти специфіки болгарського культурного феномену в його історичній автономії та зв'язках щодо інших країн. **Висновки.** Аналіз даних творів дав змогу виділити такі спільні риси: використання композиторами однотипних групувань тривалостей, що притаманні болгарській ритміці; застосування подібних прийомів гармонійної мови, серед яких «кластерні нашарування» чорних і білих клавіш, секундово-квартові та секундово-квінтові співзвуччя, терцієві паралелізми, септакорди; використання типу фактури, що імітує принцип витриманого бурдону, на тлі якого звучить мелізматично розвинена лінія; використання в творах груп з п'яти-шести п'єс, що має ознаки зв'язку з просторовою симетрією; застосування своєрідної гри з метроритмами (симетрія ритмоформул у першій п'єсі циклу є основою перестановок груп у всіх інших).

Ключові слова: фольклор Болгарії, болгарська нерегулярна ритміка, «Танці в болгарських ритмах» Б. Бартока, «Шість етюдів для фортепіано» Д. Лігеті, бурдон-ісон.

Нейчева Лилия Васильевна, кандидат искусствоведения, заведующая литературно-драматургической частью Одесского национального академического театра оперы и балета

Болгарский национальный знак в музыке XX – начала XXI вв.

Цель работы – выявить характерные фактурно-ритмические особенности болгарского фольклора на примере VI тетради фортепиано цикла «Микрокосмос» Б. Бартока и «Этюд для фортепиано» Д. Лигети. **Методологической** основой работы стала интонационная концепция музыки, представленная работами последователей Б. Асафьева в Украине, в том числе в трудах И. Ляшевского [4]. Среди работ болгарских музыковедов с их методологически базовым смыслом выделяем теоретические разработки Д. Христова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоина [7]. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении выделены как дополнение к зафиксированным в специальной литературе в целом некоторые аспекты специфичности болгарского культурного феномена в его исторической автономии и связях по отношению к другим странам. **Выводы.** Анализ данных произведений позволил выделить такие общие черты: использование композиторами однотипных группировок длительностей, в значительной степени присущих болгарской ритмике; применение подобных приемов гармонического языка, среди которых «кластерные наслоения» черных и белых клавиш, секундово-квартовые и секундово-квинтовые созвучия, терцовые параллелизмы, септаккорды; использование типа фактуры, имитирующей принцип выдержанного бурдона, на фоне которого звучит мелізматически развита линия; использование в произведениях групп из пяти-шести пьес, имеющих признаки связи с пространственной симметрией; применения своеобразной игры с метроритмом (симметрия ритмоформулы в первой пьесе цикла составляет основу перестановок групп во всех других).

Ключевые слова: фольклор Болгарии, болгарская нерегулярная ритмика, «Танцы в болгарских ритмах» Б. Бартока, «Шесть этюдов для фортепиано» Д. Лигети, бурдон-исон.

Nieicheva Liliia, Ph.D. in Arts, head of the literary and dramatic part of the Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet

Bulgarian national mark in music of the 20th – early 21st century

The purpose of the article is to identify characteristic textural and rhythmical features of Bulgarian folklore, using as an example Volume VI of Béla Bartók's *Mikrokosmos* piano pieces and György Ligeti's *Études pour piano*. **The methodology** of this work is provided by intonation concept of music represented by works of Boris Asafyev's follower in Ukraine, including works by I. Liashevsky [4]. Among the works of Bulgarian music scholars with their basic methodological sense, theoretical findings by D. Hristov [8; 9], A. Motsev [5] and Vasil Stoin [7] are worth noting. **Scientific novelty:** for the first time in Ukraine's music studies, certain aspects of the specifics of Bulgaria's cultural phenomenon in its historical autonomy and relations vis-à-vis other countries have been highlighted as a supplement to what has been recorded in the specialized literature on the whole. **Conclusions.** An analysis of these works allowed to highlight com-

mon features, such as the use by composers of same-type length groupings, which to a large extent are typical for Bulgarian rhythms; the use of similar techniques of harmonious language, including “cluster stratification” of black and white keys, second-fourth and second-fifth consonances, tertiary parallelisms, seventh chords; the use of the texture type that imitates the principle of sustained drone, with melodically developed line sounding in the background; the use in these works of groups of five-six pieces having the signs of connection to spatial symmetry; the use of a kind of a play with metro rhythms (symmetry of rhythm formulas in the first piece of the cycle constitutes the basis for group permutations in all others).

Key words: Bulgarian folklore, Bulgarian irregular rhythms, Béla Bartók's *Dance in Bulgarian Rhythms*, György Ligeti's *Six Books of Études pour piano*, burdone-ison sounding.

Актуальність теми дослідження визначена важливістю болгарської ідеї в сучасному музичному світі. Вагомість болгарського внеску в музичний професіоналізм визначається позиціями, закладеними угорцями Б. Бартоком, Д. Лігеті, – як осмислення болгарських ритмів і фактурних показників національної співочої традиції як однієї з основ новаційних позицій світового музичного мистецтва ХХ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічною основою роботи стала інтонаційна концепція музики, що представлена працями послідовників Б. Асаф'єва в Україні зокрема в працях І. Ляшевського [4]. Методологічно-базовим сенсом виділяємо теоретичні розробки болгарських музикознавців Д. Христова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоїна [7], які проаналізували особливості ритмічної, гармонічної мови фольклору країни. Базовими стали монографії та статті Гаккеля Л. [1], Скимовського В. [2], Лобанової М. [3], Нестьєва І. [6], що присвячені аналізу творчості Б. Бартока, Д. Лігеті та О. Мессіана. Але в наукових працях не пояснювався «болгарський феномен» фортепіанних творів Б. Бартока і Д. Лігеті, в основі яких – фракійсько-античні корені болгарської танцювальної традиції.

Мета дослідження – виявити характерні фактурно-ритмічні особливості болгарського фольклору на прикладі VI зошита фортепіанного циклу «Мікрокосмос» Б. Бартока та «Етюдів для фортепіано» Д. Лігеті. Наукова новизна полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві виділено, аспекти специфіки болгарського культурного феномену в його історичній автономії та зв'язках щодо інших країн.

Виклад основного матеріалу. Бела Барток належить до тих музикантів-реформаторів, які свідомо бажали вивести європейську музику зі звичної колії пізньоромантичних традицій. З цією метою він відходив від рамок тональної системи, оновлював і динамізував мелос, ритміку, лад і тембр. Композитор шукав джерела поновлення в архаїчному, локальному музичному фольклорі, аналогічно як це здійснювали І. Стравінський, Л. Яначек, К. Шимановський, а згодом К. Орф, Дж. Крамб, Вангеліс та інші.

У період з 1906 по 1918 рр., Б. Барток збирав народні пісні в Чехії, Угорщині, Словаччині та Болгарії, намагаючись виявити особливості музичного мистецтва цих культур. Не випадково «нерегулярні ритми» болгарської музики знаходимо у багатьох його авторських творах, зокрема в «Музиці для струнних, ударних і челести» (1936), «Сонаті для двох фортепіано та ударних» (1937).

1937 року композитор закінчив роботу над великим циклом фортепіанних п'єс, які побачили світ у шести зошитах під загальною назвою «Мікрокосмос». 153 п'єси розташовані в порядку зростання технічної складності для виконавця. Задуманий в якості навчального посібника для піаністів початківців, цей цикл виріс у збірник п'єс, що містять в собі весь комплекс композиційно-стилістичних засобів. У «Мікрокосмосі» композитор ставив перед собою дві мети: з одного боку – збагатити педагогічний репертуар, а з іншого – привчити виконавців до виразних засобів нової епохи. Цикл п'єс своїм змістом тісно пов'язаний зі школами епохи бароко. Досить згадати «Інвенції» Й.С.Баха, в яких відображена та ж ідея – поєднання практичного посібника для навчання гри на клавирі і високохудожнього твору.

Особливо цікавими є «Танці у болгарських ритмах» (назва була дана самим автором) з VI зошита фортепіанного циклу «Мікрокосмос», що підтверджує перспективність використання Б. Бартоком болгарських ритмів для поновлення сучасної музичної мови.

Питаннями ритміки в циклі займався дослідник Л. Гаккель, який надав класифікацію ритмів, відображених в «Мікрокосмосі». Першу категорію він називає асиметричними: «Мова йде як про змішані метри, так і про асиметричну розбивку ритмічних часток всередині такту. Ці обидва явища мають фольклорні походження» [1, 154]. Другий ритмічний тип – це метроритмічні зміщення, в основі яких лежать зміна ритмічних або метро-ритмічних акцентів всередині звукової структури. І найпростішим способом є зміна розміру. Третій тип – остинато, особливо активно застосовується в асиметричному малюнку. Сам вчений стверджує, що невичерпним джерелом ритмічних нововведень

для Б. Бартока є народні зразки музичного фольклору Болгарії, про що свідчить і назва останніх шести п'єс циклу – «П'єси у болгарських ритмах» (№№ 103, 113, 115, 148-153).

У зазначеному творі використаний здебільшого перший ритмічний принцип (відповідно до класифікації Л. Гаккеля): «П'єси у болгарських ритмах» багатогранні в своїх етнічно-музичних проявах, оскільки в них присутні не тільки яскраво виражений болгарський танцювальний елемент, але й контури угорської пентатоніки (№№ 149, 151) і лідійські-давньогрецькі лади, властиві трансільванського фольклору (№№ 148, 150), про що згадує у своїй монографії про угорського генія відомий музикознавець І. Нестьєв [6, 520].

Саме ритмічна сторона болгарської музики стає головним елементом фольклору цієї країни, що представлено в циклі Б. Бартока. Що стосується інших засобів музичної виразності, то в арсеналі композитора ми бачимо застосування інонаціональних елементів, про що згадував вищезазначений І. Нестьєв, який справедливо цитує самого Бартока, що в творі вони «мають мало спільного з болгарським характером» [6, 520].

Суть болгарських ритмів в комбінаториці дво- і тридольності [6, 9], що підкреслює взаємозв'язок європейського і азійського мислення в культурі цієї країни. Об'єднання таких групувань в одне ціле в швидкому темпі становить привілей грецької і слов'янської музики, адже в Європі була поширена тридольність, що в теологічних уявленнях відповідала троїчності Бога, трьом чеснотам – Вірі, Надії, Любові, трьом групам інструментів – ударним, струнним, духовим. Прикладом служить стародавня вокальна музика і так звана «Система фермат».

У «VI танцях у болгарських ритмах» Б. Бартока представлені різноманітні групування тривалостей, які широко представлені у болгарській ритміці: $4/8 - 2/8 - 3/8$; $2/8 - 2/8 - 3/8$; $3/8 - 2/8 - 3/8$; $2/8 - 2/8 - 2/8 - 3/8$. Композитор використовує і своєрідну гру з метроритмом: відносна симетрія ритмоформул у першій п'єсі є основою перестановок груп у всіх інших. Групування циклу з п'яти-шести п'єс показове для Б. Бартока, як і для музики ХХ століття в цілому. Шестичастина будова має ознаки просторової симетрії, яка спостерігається і в даних п'єсах. А саме: 1-ша, 2-га, 5-та і 6-та п'єси циклу – рухливі, з вираженими внутрішніми контрастами і яскравими динамічними ефектами, а 3-тя і 4-та – полегшені динамічно і по темпу повільніші.

Якщо у творчості Б. Бартока ми отримуємо вихід болгарських ритмів на планетарну ідею музично-розумових підходів ХХ століття з продовженням даного відкриття Д. Лігеті у 80-ті і 90-ті роки, то болгарський мелодизм, невід'ємний від староцерковного літургійного принципу, органічно виростає в ідеї ХХІ століття.

Для стилю Д. Лігеті, незважаючи на різкі зміни й експериментальний характер творчого шляху, характерна загальна риса – один з найяскравіших композиторів-авангардистів ХХ століття зберіг прихильність до класики. Почавши свій композиторський шлях як послідовник Б. Бартока, згодом Д. Лігеті не розриває з ним зв'язку, постійно звертаючись до його стилю навіть в останні роки життя [3, 141-152].

Звернення Д. Лігеті до болгарської ритміки закономірно. Вплив угорської школи, а саме ідей Б. Бартока, при всіх національних тяжіннях Д. Лігеті до Кельна і Відня все ж залишився базовим і вирішальним.

У 1980-х і 1990-х рр. в стилі композитора відбуваються значні зміни. Цікаво, що в цей час композитор, який ніколи не був піаністом, що концертує, працює в сфері фортепіанної музики. У нього поступово формується нова концепція, втілена у першому зошиті «Етюдів для фортепіано» (1985 р.).

При порівнянні «VI танців у болгарських ритмах» Б. Бартока та вище вказаного твору Д. Лігеті знаходимо спільні риси. Так, у бартоківському циклі представлені різні групування тривалостей, які властиві болгарській ритміці: $4/8 - 2/8 - 3/8$; $2/8 - 2/8 - 3/8$; $3/8 - 2/8 - 3/8$, у Д. Лігеті в аналізованих п'єсах ми спостерігаємо подібне – застосування розмірів $3/8 - 3/8 - 2/8$; $2/8 - 3/8 - 3/8$; $3/8 - 2/8 - 3/8$.

У гармонічній мові Д. Лігеті застосовує ті ж прийоми, що і його попередник, а саме: «класичні нашарування» чорних і білих клавіш, секундово-квартові і секундово-квінтові співзвуччя, поширені і терцієві паралелізми, септакорди.

Б. Барток вказував на глибинні зв'язки ритму і висотних орієнтацій з архаїчною гетерофонією. Ця позиція представлена в церковному грецькому ісоні, який і в наш час розповсюджений у болгарській культурі. Таке мислення виражено і у Д. Лігеті в третьому етюді, фактура якого є витриманий бурдон, на тлі якого звучить мелізматично розвинена лінія.

Для Б. Бартока, як і для музики ХХ століття в цілому, характерно поєднання в єдиний цикл 5-6 п'єс, що створює ефект просторового контрасту. Цикл етюдів Д. Лігеті побудований за цим же

принципом. Але його можна розцінювати двояко. Етюди №№ 1, 3, 4, 6 носять активний, рухливий характер, №2і № 5— повільніші, що утворюють улюблений Бартоком метод концентричного мосту, який перебуває в деякій опозиції несиметричним ритмоформулам кожної окремої п'єси.

Цикл етюдів Д. Лігеті містить в собі елементи «троїчності», які композитор взяв у творчості К. Дебюссі. Другий і третій етюди пов'язані між собою спрощенням фактурної і ритмічної насиченості, а п'ятий і шостий об'єднані схожим мелодійним матеріалом. Перший і четвертий етюди є «концентрованим виттям» мелодійного матеріалу, де мелодійні поспівки в кожному такті подібні, але постійно варіюються.

Спадкоємні зв'язки між композиторами відчуються і в своєрідній грі з метроритмом. Відносна симетрія ритмоформул в першій п'єсі складає основу перестановок груп у всіх інших. Якщо перший етюд Д. Лігеті починається групуванням $3/8 - 3/8 - 2/8$, то в тому ж етюді ми бачимо використання розмірів $3/8 - 2/8 - 3/8$ і $2/8 - 3/8 - 3/8$. Подібний принцип зустрічається протягом усіх етюдів.

На процес створення етюдів Лігеті вплинув і О. Мессіан. У 1949 – 1950 рр. він створив «4 ритмічних етюди» для фортепіано, в яких підкреслив нові можливості розширення метроритмічного мислення. Саме ідея створення ритмічних етюдів, як основи музичного твору вразила Д. Лігеті. Якщо О. Мессіан використовував індійську і грецьку метрику, то Д. Лігеті— болгарську.

У Д. Лігеті, як і у інших композиторів, етюди призначені для розвитку певних навичок виконавської майстерності, але найбільша їхня складність пов'язана саме з ритмічною стороною. Композитор акцентує увагу на різний тип поліритмії, представленій в кожному етюді.

Так, протягом усього першого етюдів «Безлад» звучить безперервний фон, викладений восьмими тривалостями. Групування ритмічних формул, що представлені в етюді, властиві болгарській музиці: $3/8 - 3/8 - 2/8$ і її варіант $3/8 - 2/8 - 3/8$. На цьому тлі розвиваються дві самостійні лінії у правій і лівій руці. Ліва рука грає по чорних клавішах, а права по білим. Цей рух зберігається до кінця твору, за винятком останньої ноти з п'ятої октави, т. я. сіс цієї октави не існує. Таким чином, ліва рука зберігає пентатонний лад, найпоширеніший у болгарському фольклорі, а мелодійний матеріал правої руки будується на мелодійному фрагменті, який має інтервальний склад, практично не змінний протягом етюдів: ч. 1 вгору - ч. 4 вниз - б. 2 вгору - б. 3 (м. 3) вниз - б. 2 (м. 2) вниз і ч. 5 вниз. Така побудова мелодії типова для архаїчних фольклорних зразків, що складаються з короткої легко запам'ятованої поспівки.

Прийом гри по білих і чорних клавішах Д. Лігеті використовує не першим. Можна згадати Ф.Шопена (ор. 10, № 5), К. Дебюссі (сюїта для двох фортепіано «По білому і чорному»), і, нарешті, Б.Бартока, у якого подібний прийом став «візитівкою». Виконавська складність полягає не тільки в цьому. Композитор, починаючи з 4 такту, ритмічну лінію у правій руці починає скорочувати: замість 8-ми восьмих в такті, які були заявлені заздалегідь, проходять 7, а потім 6 восьмих. Виникає зміщення акцентів, проставлених автором, що приводить до розбіжності метра. Групування $7/8$ найбільш характерне для болгарського фольклору [5, 257], а саме для танцю «р'ченица», який розповсюджений і в звичаях болгарських переселенців в Одеській області.

Другий етюд «Порожні струни» сповнений імпресіоністичного мислення. Він повністю збудований по квінтам в мелодійному і гармонійному вигляді. Даний етюд написаний у повільному темпі, але провідне місце залишається за моторикою, як і в п'ятому етюді. Ідентично першому етюдів, він збудований на болгарських ритмоформулах.

Один з найоригінальніших етюдів – третій, під назвою «Блоковані клавіші», до якого композитор дає технічні вказівки. Необхідність такого коментаря викликана використанням авторської нотації. Функції рук змінюються протягом усього етюдів, але фактура незмінна в тому плані, що витриманий бурдон і мелізматична звукова послідовність залишаються. Фактура етюдів імітує звучання народного болгарського інструменту (гайда), який досить часто зустрічається в побуті болгар. Перший і третій розділи етюдів мають фактурні подібності. Середній розділ написаний ще в більш рухомому темпі і являє собою контраст до крайніх частин як фактурний (збудований в акордової вертикалі), так і ритмічний (в кожному такті змінюється число тривалостей від двох до п'яти). Мелодійні лінії «Блокованих клавіш» побудовані по звуках хроматичної гамми. Одна рука блокує клавіші, а інша грає рівні пасажі, які через блокування перетворюються в аритмічні фігури. Як і у попередніх етюдів використана ритмічна фігура, притаманна фольклору Болгарії: $3/8 - 2/8 - 2/8$. В етюдів використовується типовий для болгарської народної традиції лад, який, за переконанням Д. Христова, часто зустрічається в пісенних та інструментальних зразках фольклору країни— лад зі зменшеною квінтою в основі [8, 35]. Гармонійно етюд збудований на чергуванні різних інтервалів, пізніше тризвуків, а потім септакордів. Ускладнення гармонійної насиченості відповідає загальному руху до кульмінації.

Четвертий етюд служить яскравим контрастом до п'ятого – «Веселка». Як і другий – це повільний етюд імпресіоністського типу. Фактура етуду досить щільна: акордові звучання, що доходять до п'яти звуків в одній руці. Д. Лігеті виписаний оригінальний розмір: у правій руці – 3/4, а в лівій 2/4 з точкою. Через весь етюд по черзі проходять хроматичні гами від різних звуків.

Етюд «Осінь у Варшаві», написаний спеціально для фестивалю «Варшавська осінь», є одним з тих, які виконують найчастіше. У ньому відбувається синтез різних видів техніки. Етюд є кульмінацією всього циклу. В основі мелодійної лінії лежить інтонація *lamento*, яка проходить у творі багато разів.

Висновки. Узагальнюючи сказане, відзначаємо, що в області музичної творчості органічним для ХХ століття стає тяжіння до неофольклорного архаїчного пласту народного мистецтва. Цей факт створював особливо сприятливі установки для розвитку болгарського елемента як однієї з ліній актуального фольклору, який отримав втілення в музиці Б. Бартока та Д. Лігеті. Угорські композитори затвердили у своїх творах ритмічно складну варіабельність ритмів Болгарії як одну з істотних ідей музичних новацій минулого століття.

Література

1. Гаккель Л. Микрокосмос Белы Бартока // Вопросы фортепианной педагогики. 1976. № 4. С. 147–170.
2. Екимовский В. Оливье Мессиян: жизнь и творчество. Москва : Сов. композитор, 1987. 304 с.
3. Лобанова М. Дьердь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60-70 гг.: Критика и размышления / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. 1987. №. 94. С. 140–172.
4. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век. М.: ФАИРПРЕСС, 2002. 320 с.
5. Моцев А. Ритъм и такт в българската народна музика. С. : ЕАН, 1949. 368 с.
6. Нестьев И. Бела Барток : жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1969. 798 с.
7. Стоин В. Българската народна музика – метрика и ритмика. С. : С. М. Стайковъ, 1927. 45 с.
8. Христов Добри. Учение за интервалите: Продължение от книга та Общоучение за музика. София : С. М. Стайков, 1923. 58 с.
9. Христов Д. Теоретические основы болгар ской народной музыки. М. : Музыка, 1959. 54 с. 216.

References

1. Gakkel, L. (1976). Bella Bartok's Microcosmos. Questions of piano pedagogy, 4, 147–170[inRussian].
2. Lobanova, M. (1987). György Ligeti – aesthetic views and creative practice of 60-70: Criticism and reflections. Theory and practice of modern bourgeois culture: problems of criticism, 94, 140–172[in Russian].
3. Lyashevskyy, S. (2002). History of Christianity in the Russian land with I the XI centuries. Moscow: FAIR PRESS [in Russian].
4. Motsev, A. (1949). Rhythm and tact in the Bulgarian folk music. S.: EAN[in Bulgarian].
5. Nestjev, I. (1969). Bela Bartok: life and work. Moscow: Muzyka[in Russian].
6. Stoin, V. (1927). Bulgarian Folk Music – Metrics and Rhythmic. S.: SM Staikov [in Bulgarian].
7. Hristov, Dobri. (1923). Doctrine of Intervals: Continued from the book Total Music Teaching. Sofia: SM Staykov [in Bulgarian].
8. Hristov, D. (1959). Theoretical Foundations of Bulgarian Folk Music. M.: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2018 р.

Перцов Микита Олегович
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії
ім. П.І. Чайковського
ORCID 0000-0002-6379-0631
nikitaflute@gmail.com

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА: ВІЗІЇ ПОСТМОДЕРНУ

Мета роботи. Окреслення характерних рис, притаманних композиторському стилю О. Безбородька і виділення тих домінантних тенденцій, що корелюють з настановами постмодернізму. **Методологія** дослідження пов'язана з використанням аналітичного підходу та компаративного методу. Зазначені методи сприяють виокремленню провідних ознак авторського стилю О. Безбородька. **Наукова новизна.** Здійснено спробу виділити характерні риси, які свідчать про наявність рис постмодернізму в творчості О. Безбородька. Визначено специфіку його художнього бачення світу, в результаті якого його твори виступають своєрідним містком між музичною практикою минулого та сьогоденням. **Висновки.** Розглянуто риси композиторського стилю українського композитора Олега Безбородька. Виокремлено такі особливості творчого підходу, як інтертекстуальність, прагнення до діалогу з музичною культурою минулого, значна роль програмності, акцент на візуальному началі. Однією з провідних ознак композиторського стилю Безбородька є прагнення переосмислювати надбання класичної музики, активно використовувати новітні техніки композиції та розглядати творчість як простір для філософських роздумів.

Ключові слова: композитор, О. Безбородько, інструментальні твори, постмодернізм, інтертекстуальність.

Перцов Никита Олегович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

Композиторський стиль Олега Безбородько: проявлення постмодерна

Цель исследования. Определить характерные черты, присущие композиторскому стилю А. Безбородько и выделить те доминантные тенденции, которые коррелируют с установками постмодернизма. **Методология** исследования связана с использованием аналитического подхода и сравнительного метода. Указанные методы способствуют выделению ведущих признаков авторского стиля А. Безбородько. **Научная новизна.** Предпринята попытка выделить характерные черты, которые свидетельствуют о наличии черт постмодернизма в творчестве А. Безбородько. Определена специфика художественного видения мира, в результате которого его произведения выступают своеобразным мостиком между музыкальной практикой прошлого и настоящим. **Выводы.** Рассмотрены особенности композиторского стиля украинского композитора Олега Безбородько. Выделены следующие особенности творческого подхода, такие как: интертекстуальность, стремление к диалогу с музыкальной культурой прошлого, значительная роль программности, акцент на визуальном начале. Одной из ведущих особенностей композиторского стиля Безбородько является стремление переосмысливать достояние классической музыки, активно использовать новейшие техники композиции и рассматривать творчество как пространство для философских рассуждений.

Ключевые слова: композитор, А. Безбородько, инструментальные произведения, постмодернизм, интертекстуальность.

Pertsov Mykyta, candidate of Study of Art (Doctor of Philosophy), senior lecturer of the Department of Chamber Ensemble, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

Composers style of Oleg Bezborodko: postmodern visions

Purpose of the article. The outline of the characteristic features inherent in composer style O. Bezborodko and the selection of those dominant tendencies that correlate with the directions of postmodernism. **The methodology** is related to the use of the analytical approach and the comparative method. These methods help to distinguish the leading signs of author's style O. Bezborodko. **Scientific novelty.** An attempt has been made to highlight the characteristic features that indicate the presence of postmodernist features in the work of O. Bezborodko. The specificity of his artistic vision of the world is determined, as a result of which his works act as a bridge between the musical practices of the past and present. **Conclusions.** Features of composer style of Ukrainian composer Oleg Bezborodko are considered. The following features of the creative approach, such as intertextuality, aspiration for dialogue with the musical culture of the past, a significant role of software, an emphasis on the visual beginning, are singled out. One of the leading features of Bezborodko's composer's style is the desire to rethink the heritage of classical music, to actively use the latest techniques of composition and to treat art as a space for philosophical reasons.

Key words: composer, O. Bezborodko, instrumental works, postmodernism, intertextuality.

Актуальність теми дослідження. В українському просторі сформована велика композиторська школа, яка представлена іменами творців, що вже визнані класиками національної музики та їх послідовників-учнів. Проблема спадкоємності традицій і розвитку власного композиторського стилю є чи не найважливішою для творця. У творчості київського композитора Олега Безбородька можна прослідкувати вплив попередніх музичних стилів, разом з тим можна казати і про наявність неповторної власної мови. Його творчість лише нещодавно почала привертати увагу дослідників, залишаючи чимало питань не розглянутими в рамках мистецтвознавчого дискурсу.

Аналіз досліджень і публікацій. Певні аспекти творчості О. Безбородька окреслюються в інтерв'ю, проведеним з композитором І. Івановою [1]. Інформація, пов'язана з біографічними даними, представлена на персональному сайті композитора [3]. «Міф про КОММОС» О. Безбородька у дзеркалі сучасного музичного процесу досліджується вітчизняним мистецтвознавцем І. Савчуком [4]. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття окреслюється в роботах Є. Харченко [5]. Питання історичної динаміки художнього стилю аналізується в монографії О. Коннова [2]. Специфіка модернізму в музиці висвітлюється у праці Д. Олбрайт [6]. Загальна характеристика історії західної музики висвітлюється в праці Дж. Буркхледера [8]. Питання впливу сучасної культури на формування виконавської музичної діяльності розглянуто у праці Д. Беннет [7].

Мета дослідження – окреслення характерних рис, притаманних композиторському стилю О. Безбородька і виділення тих домінантних тенденцій, що корелюють з настановами постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Олег Безбородько – один з провідних композиторів, які працюють у вітчизняному музичному просторі. Його діяльність як піаніста, викладача та композитора пов'язана з впровадженням нової музики, надзвичайно експресивної, такої, що часто має експериментальний та гостро-дисонантний характер. Вона відповідає світовідчуттю часу та ритму життя сучасної людини. Власне, виникає питання стосовно того, що саме впливає на стиль композитора? Вітчизняний дослідник О. Коннов, здійснюючи ґрунтовний аналіз даної категорії, відзначає складну структуру стилю, який має декілька рівнів, що взаємодіють один з іншим. Причому можна виділити певні домінантні ознаки, які дають змогу казати про наявність стилю. «Предметним значенням терміна “стиль” є такі властивості дійсності як “відмітні особливості”, “закономірність”, “вираження”, “довершеність”, “значущість духовного змісту”... Стильова єдність починається тоді, коли у творі з'являється “вираження”, суб'єктивне начало. Вираження передбачає присутність “відмітних особливостей” і “закономірності” [2, 161]. Ця складність визначення стилю пов'язана, в свою чергу, з тим, що він є висновком багатьох чинників, які впливають на формування неповторного та, одночасно, закономірного.

Становлення авторського стилю Безбородька стало результатом різних аспектів його діяльності у сфері музичного мистецтва. Перше визнання Олег Безбородько отримав як піаніст. Дипломований фахівець зі спеціальності «фортепіано», яку він здобув під час навчання в Київському Державному музичному училищі ім. Глієра (1987—1991) та Національній музичній академії України ім. П. Чайковського, він виконував чимало творів. Упродовж навчання за фахом «фортепіано» Безбородько став учасником низки конкурсів. Він є лауреатом музичного конкурсу ім. С. Людкевича (1995, Канада), лауреатом конкурсу піаністів Джані Ходжиз (1997, США) та дипломантом конкурсу піаністів ім. М. Лисенка (1997). Безбородько отримав не лише музичну освіту у вітчизняному просторі, але й навчався в аспірантурі Консерваторії м. Невшател (Швейцарія) у проф. С. Деферн, окрім цього відвідував майстер-класи видатних педагогів-піаністів П. Бадура-Скоди, Дж. Гавілл, Ч. Розена, Н. Фішер, Н. Штаркмана, Г. Черни-Стефанської та інших. Подібна широта культурних зв'язків та вплив різних музичних традицій вплинули на універсальність Безбородька як виконавця, а згодом і як автора. Відповідно обізнаність у музичних новинках, активна роль у популяризації творів сучасних композиторів сприяли тому, що він завжди перебував в авангарді.

Реалізувавши себе як піаніст, Безбородько повторно почав навчатися в НМАУ ім. П. І. Чайковського вже як композитор. Причому як майстерний виконавець він грав не лише власні фортепіанні твори, але й брав активну участь у популяризації творчості інших молодих композиторів, часто презентуючи прем'єрні версії. Відповідно, чимало творів отримали власний звуковий образ крізь призму виконавської інтерпретації О. Безбородька. Якщо казати про його виконавську діяльність, то Безбородько виконував чимало творів його сучасників, як композиторів-класиків (В. Бібіка, О. Грінберга, Ю. Іщенко, І. Карабиця, В. Польової, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Щербакова), так і представників більш молодого покоління - З. Алмаші, В. Годзяцького, Б. Кривопуста, В. Журавицького, О. Щетинського Л. Сидоренко, О. Шимка. Можна зазначити, що він не лише відтворює музику своїх сучасників, а й впливає на неї, формуючи звуковий простір. Дослідники вказують на те, що

можна виділити таке поняття, як манера доби. «Манера доби, початковий ступінь “епохальної” стильової єдності – це система особливостей художньої діяльності у певний історичний період, які відрізняють його від інших часів і культур. Проміжок історії, що виразно виділяється поміж інших, буде відрізнятися і на рівні мистецької активності. Ці відмінності й утворюють його художню манеру. Вона є атрибутивною властивістю мистецтва, як і індивідуальна манера окремого художника» [2, 162]. Схоплення «духу епохи» та можливість стати глашатаєм провідних тенденцій стала однією з ознак творчого підходу, що характеризує творчість Безбородька. Його творчий підхід, пов'язаний з інтересом до найостанніших новацій, став чи найважливішим компонентом індивідуального композиторського стилю. Під час навчання почали виникати твори, які важко було назвати учнівськими, адже вони відображали композиторське мислення, яке стало результатом усвідомлення усієї попередньої музичної практики.

Творів О.Безбородька чимало. Так у нього переважає інструментальна музика, якої набагато більше, ніж вокальної. Причому автор пише, як твори для оркестру, так і для камерних складів. У творчому доробку композитора є такі твори для великих складів: «Симфонія бажань», «Казка королів» для струнного оркестру, Фанфари і fuga для духового оркестру, Концерт для флейти та камерного оркестру пам'яті батька, Концерт для скрипки та духового оркестру, *Konzertstück* для соло кларнета та десяти інструментів, *Concerto grosso ma non molto* для скрипки, фаготу і струнного оркестру, Каприс для скрипки у супроводі симфонічного оркестру за піснею А. Кос-Анатольського, Варіації на Прелюдію О.Скрябіна для скрипки і камерного оркестру. Камерні твори композитора, як правило, пов'язані з програмними назвами, мають яскраву образність та свободу авторського бачення. *Follia Ruthenica* для скрипки соло, «Шлях до Канева» для скрипки та фортепіано, Дихання Лева для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано, Сон Лева для флейти та фортепіано, Міньонети та поеметти нашого часу *for ensemble Nostri Temporis* та ряд творів для інструментів соло (фортепіано, флейти, скрипки).

На персональному сайті Безбородька є інформація про чималу географію, пов'язану з виконанням його творів. «О. Безбородько – автор симфонічної, камерної, хорової та популярної музики. Його твори звучать в Україні, США, Швейцарії, Великій Британії, Китаї, Німеччині, Голландії, Данії, Греції, Росії, Франції, Португалії, Польщі, Литві, Турції, Румунії, Ізраїлі, друкуються в Німеччині, Греції та Україні, видаються на компакт-дисках в Україні та Литві» [3]. Композитор прагне зазвичай працювати з вже відомими техніками, проте у його творчому доробку є й приклад створення власної формули. Так у творі «*Ars naturalis*» для ансамблю інструментів Безбородько на основі спектралізму і теорії рядів розробив формулу, де було чітко визначено звуковисотний та ритмічний бік композиції [1]. Пройшовши через подібні експерименти, композитор не полишає й більш «консервативного» методу написання творів – використання мотивного розвитку тему.

Якщо спробувати охарактеризувати його принципи, то в загальному плані вони відповідають естетиці постмодернізму. Даніел Олбрайт відзначає, що постмодернізм, його настанови досить важко визначити, адже він є надзвичайно плюралістичним, проте й ті риси, які все ж таки є спільними для творів цього напрямку. «Ідеологи постмодернізму починають з припущення, що мистецтво, наука та людська думка будь-якого типу потребують підтвердження. Якщо я пишу поему чи пишу музичний твір, чи розвиваю наукову думку, якими є гарантії цінності цього?» [6, 14]. Подібна настанова сприяє певному іронічному та критичному ставленню, як до творчості попередників, так і до власної. Разом з тим свобода, наявна у постмодернізмі, дає змогу не лише іронізувати, але й вільно застосовувати усі жанри, які були наявні до сьогодення. Окрім цього, при використанні певного жанру можливе створення своєрідного діалогу з музичною практикою минулого. Так досить показовим моментом, що свідчить про прагнення Безбородька до комунікації з композиторами минулого, є чимала кількість парафразів, перекладень та фантазій на теми класиків. Український композитор намагається переосмислювати їхні творчі здобутки, наповнюючи їх новим сенсом, надаючи їхнім темам іншого прочитання. Безбородько є автором Фантазії на теми з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» для альта та ансамблю російських народних інструментів, «Шопен і Я» для Прелюдії Ф. Шопена ор. 28 # 24 та ансамблю (даний твір було написано для проекту ансамблю «*Nostri Temporis*» «Шопен: транскрипції нашого часу»), Російський дивертисмент на теми Мусоргського, Римського-Корсакова та Чайковського для фортепіано та ансамблю російських народних інструментів.

Одним з прийомів, притаманних музичному постмодернізму, є інтертекстуальність, яка може проявлятися по-різному. Так принцип інтертекстуальності може реалізуватись крізь інтонаційні, жанрові та стильові прийоми. Відповідно в одному творі можуть переосмислюватися інтонаційні елементи, які виникли в рамках іншого опусу. Можливе семантичне перевтілення жанру чи стильове домінування у творчості конкретного композитора. Саме такий підхід характерний для компози-

торського стилю Безбородька. Вітчизняна мистецтвознавець Є. Харченко відзначає, що для творчості Безбородька притаманне використання міжвидових музичних паралелей, які виявляються за рахунок переосмислення жанрів. «Прикладом інтертекстуального «прочитання» класичних жанрів у постмодерну добу є Етюд-елегія для фортепіано Олега Безбородька (2001). У творі співіснують структурні особливості двох жанрів: етюд (п'єси, призначеної для розвитку технічних навичок гри) та елегії (п'єси сумно-задумливого характеру), які стали основними інтертекстами – семантично значущими смислоутворюючими компонентами композиції» [5, 11].

Окрім цього, в творах композитора можна віднайти принцип, що надзвичайно характерний для постмодернізму – це зіткнення і взаємодія в межах одного твору різних стилів і навіть епох – минулого та сьогодення. «У невеликому циклі «П'ять багательей» для фортепіано Олега Безбородька (2002) в композиції стильових структур сучасної та ранньокласичної музики розширює семантичне поле смислових асоціацій, надає йому багатовимірності й просторового ефекту існування в позачасовому інтертекстуальному просторі» [5, 12]. Подібне прочитання культури минулого здійснено і у творі «КОММОС» для скрипки соло, адже здійснюється спроба представити міфологічне світобачення, музику, що лунала у античному театрі, під час виконання трагедії. Причому дана ідея реалізується на усіх рівнях, починаючи від форми твору до ладу, інтонацій та ритміки. Вітчизняний мистецтвознавець І. Савчук наголошує, що автор відтворює ритуальність, притаманну грецькому видовищному мистецтву. «В інтерпретації композитора грецьке слово «КОММОΣ» постає у своєму первозданному призначенні як лірична пісня сумного змісту, як невід'ємна частина античної трагедії. Своєрідне античне дійство, яке відображає биття себе в груди під час оплакування померлого, простежується крізь усю композицію твору: від форми (двоскладовий складний період зі вступом та кодою) до мелоінтонації (тканина твору насичена хроматичними зсувами при поліпластовому та поліфонічному викладі фактури) до самої композиційної ідеї (містифікація прадавнього ритуалу)» [4, 11]. Власне, як вже зазначалось, прагнення розкрити для себе античну музику є надзвичайно закономірним, адже таким чином людина може краще усвідомити саму себе та сучасність. Дану особливість музичної культури підкреслено в роботі П. Брукхолдера: «Музика та музичні практики античності та середньовіччя лунають у нашій власній музиці і ми знаємо нас самих краще, якщо ми розуміємо наше минуле. Нажаль лише фрагменти залишились з музичної культури минулого, особливо з найдавніших часів» [8, 3]. Власне, для Безбородька звернення до музики минулого, творів інших композиторів – це форма діалогу, яка спрямована не лише на розуміння світу, але й самого себе у ньому, ствердження власного «Я» та свого світобачення.

Твори О. Безбородька часто мають надзвичайні та яскраві назви, які створюють велике поле для слухацької інтерпретації. Часто вони несуть в собі певну театральність, візуальну наочність. Окрім цього, твори передбачають велику віддачу від музикантів, які мають ставати не лише виконавцями-інтерпретаторами, а й акторами, чие індивідуальне прочитання є неодмінним компонентом гри. Подібна риса пов'язана з тими тенденціями, що наявні в сучасному просторі, де провідну роль відіграє візуальне сприйняття. У працях західних дослідників відмічається зростання інтересу до сфери академічної музики. «Протягом другої половини 20-го століття відбувся вибух інтересу до діяльності виконавців-інструменталістів» [7], проте задля збереження аудиторії, вони більше не можуть обмежитись виключно класичним репертуаром, адже публіка потребує нової музики, яка б відповідала сьогоденню. Саме в даному руслі розвивається творчість О. Безбородька, який прагнучи у музиці відтворити власне філософсько-забарвлене бачення світу, завойовує чимало прихильників, як серед публіки, так і виконавців.

Наукова новизна. Здійснено спробу виділити характерні риси, які свідчать про наявність рис постмодернізму в творчості О. Безбородька. Визначено специфіку його художнього бачення світу, в результаті якого його твори виступають своєрідним містком між музичною практикою минулого та сьогоденням.

Висновки. Розглянуто риси композиторського стилю українського композитора Олега Безбородька. Виокремлено такі особливості творчого підходу, як інтертекстуальність, прагнення до діалогу з музичною культурою минулого, значна роль програмності, акцент на візуальному началі. Однією з провідних ознак композиторського стилю Безбородька є прагнення переосмислювати надбання класичної музики, активно використовувати новітні техніки композиції та розглядати творчість як простір для філософських роздумів.

Література

1. Іванова І. Олег Безбородько: «В академічній музиці має бути наставник» // Музика. Український інтернет-журнал. URL: <http://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-v-akademichnij-muzytsi-maje-buty->

- nastavnyk/?fbclid=IwAR0wvy8bmRK9sJZIXbiW1xz3TSO6Fb62QL2VaYIz8sa6CaUoCACa9QYQwbs (дата звернення 05.01.2019).
2. Коннов О. Ф. Исторична динаміка художнього стилю. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.
 3. Олег Безбородько, композитор і піаніст. URL: <https://bezborodko.webs.com/bioukrainian.htm> (дата звернення 15.01.2019).
 4. Савчук І. «Міф про КОММОС» у дзеркалі сучасного музичного процесу // ART-КУРСИВ. Інформаційно-ілюстрований додаток до наукової теми «Мистецький рух України XX–XXI століть». Київ, 2010. Випуск 4. С.9-13.
 5. Харченко Є.В. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль. Автореф. дис.. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2011. 18 с.
 6. Albright D. Modernism and Music: An Anthology of Sources. University of Chicago Press, 2004. 428 p.
 7. Bennett D., Reid A., Petocz P. Creative workers' views on cultural heritage and sustainability, Journal of Aesthetics & Culture, 2014. Vol. 6. 24476. DOI: 10.3402/jac.v6.24476.
 8. Burkholder J. P., Palisca C. V., Grout D. J. A History of Western Music. Ninth Edition. W. W. Norton & Company, 2014. 1200 p.

References

1. Ivanova, I. (2018). Oleg Bezborodko: "In academic music there should be a mentor", Muzy`ka. Ukrayins'kyj internet-zhurnal. Retrived from: <http://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-v-akademichnij-muzytsi-majebuty-nastavnyk/?fbclid=IwAR0wvy8bmRK9sJZIXbiW1xz3TSO6Fb62QL2VaYIz8sa6CaUoCACa9QYQwbs> [in Ukrainian].
2. Konnov, O. F. (2015). Historical dynamics of artistic style. Kyiv: Vy`d-vo NPU imeni M. P. Dragomanova [in Ukrainian].
3. Oleg Bezborodko, composer and pianist. Retrived from: <https://bezborodko.webs.com/bioukrainian.htm>. [in Ukrainian].
4. Savchuk I. "Myth about KOMMO" in the mirror of the modern musical process, ART-KURSY`V. Informacijno-ilyustrovanyj`j dodatok do naukovoyi temy` «My`stecz`ky`j rux Ukrayiny` XX–XXI stolit`. Kyiv, 2010. (Issue 4), (pp.9-13) [in Ukrainian].
5. Kharchenko, E.V. (2011). Intertextuality in Ukrainian music of the twentieth century: intonation, genre, style. Extended abstract of candidate's thesis, Kyiv, [in Ukrainian].
6. Albright, D. (2004). Modernism and Music: An Anthology of Sources. University of Chicago Press.
7. Bennetta, D., Reid, A., Petocz, P. (2014). Creative workers' views on cultural heritage and sustainability, Journal of Aesthetics & Culture (Vol. 6). DOI: 10.3402/jac.v6.24476.
8. Burkholder, J. P., Palisca, C. V., Grout, D. J. (2014). A History of Western Music. Ninth Edition. W. W. Norton & Company.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2019 р.

УДК 781.0378

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна
кандидат педагогічних наук,
викладач кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
ORCID 0000-0002-6310-827
angelikatatarnikova75@gmail.com

АЛІЛУЙНА ЕКСТАТИКА В ТРАДИЦІЇ ГИМНІЧНОЇ-СЛАВИЛЬНОЇ МУЗИКИ НА ГРАНІ НОВОГО Й НОВІТНЬОГО ЧАСІВ

Мета роботи – виокремити в музиці грані XIX і XX століть комплекс славильності-екстатичності, що заявляється релігійною філософією-естетикою наприкінці XIX сторіччя і який явно відсторонив класику театралізованого музичного драматизму, знявши примат сонатності в структурі й семантичній різноманітності вираження в цілому. **Методологічна** основа роботи – культурологічний підхід, з огляду на роботи Л.Гумільова й О.Лосева, семіотично орієнтовані богословські розробки о.П.Флоренського, а також у лінгвізовано-семіотизоване музикознавство школи Б.Асаф'єва в Україні. Також істотне місце в роботі займають аналітичний, історико-описовий, стильово-компаративний методи. **Наукова новизна** дослідження визначена оригінальністю теоретичної ідеї обумовленості концепцією алілуйного співу-Преображення за Флоренським в охопленні гимнічно-славильним звучанням музики епохи символізму – на противагу опорності музичної драми/музичного драматизму в мистецтві Нового часу. **Висновки.** Підсумовуючи сказане про гимновиробництво музичного світу на початку XX століття в прояві «теорії алілуйності» як втілення образу подолання-Преображення, відзначаємо - екстатичність гимнотворчості в музичних творах, що заміщають засобами мистецтва світлом Перетворення трагіко-драматичну напругу театралізованої музики класики Нового часу, визначили увагу композиторів до сюжетів-образів священних історій, апогеєм прояву яких є містеріально-всесвітні дієства, намічені О.Скрябіним і Ч.Айвзом. Також указуємо на християнсько-базисні стимули концепцій О.Скрябіна й Ч.Айвза, що втілюють ту «болючу напругу» релігійної екстатичності, що, за Флоренським, визначена Преображенням слабкості ридання – у силу й радість Хвалення. Так викликається до життя нова монументальність архітектурного масиву, що відсутня була в епоху суб'єктивістського пошуку романтизму, а також визначається інтерес музикантів до особливого роду *масштабності одно-образних композицій*, багатотемне насичення яких покривається семантичним уподобленням їх змісту в захваті Прилучення. Констатуємо напругу в екстатичності Преображення переходу слабкості в Силу, що визначається «емансипацією консонантності» (див.цей термін у Д. Андросової) з дисонантного згущення. Як приклад посилаємося на здобуття Скрябіним своєї системи *вираження екстазу* за допомогою *преображення* образів - «безсилля вдиху» в «тристановім акорді» і «втомленої архаїки ангіметонності» у відстороненно-дивних образах героїнь Дебюссі.

Ключові слова: алілуйна екстатика, традиція гимнічно-славильної музики, символізм, неосимволізм, епохальне пограниччя XIX – XX століть.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Аллилуйная экстастика в традиции гимнически-славильной музыки на грани нового и новейшего времени

Цель работы – выделить в музыке грани XIX и XX веков комплекс славильности-экстатичности, заявляемый религиозной философией-эстетикой в конце XIX столетия и который явно отстранил классику театрализованного музыкального драматизма, сняв примат сонатности в структуре и семантической многообразности выражения в целом. **Методологическая** основа работы – культурологический подход, как он сложился в исторической науке и искусствоведении в трудах Л.Гумилева и А.Лосева, в семиотически ориентированных богословских разработках о.П.Флоренского, а также в лингвизированном-семиотизированном музыковедении школы Б.Асаф'єва в Украине. Также методы аналитический, историко-описательный, стилевое-компаративный занимают существенное место в работе. **Научная новизна** исследования определена оригинальностью теоретической идеи обусловленности концепцией аллилуйного пения-Преображения по Флоренскому охвата гимнически-славильным звучанием музыки эпохи символизма – в противовес опорности музыкальной драмы/музыкального драматизма в искусстве Нового времени. **Выводы.** Подытоживая сказанное о гимнопроизводстве музыкального мира в преддверии и в начале XX столетия в проявлении «теории аллилуйности» как воплощения образа преодоления-Преображения отмечаем - экстатичность гимнотворчества в музыкальных произведениях, которые замещают средствами искусства светом Преобразования трагико-драматическое напряжение театрализованной музыки кклассики Нового времени, определив внимание композиторов к сюжетам-образам священных историй, апогеєм проявления которых выступают мистеріально-всемирные дієства, намеченные О.Скрябіним и

Ч.Айвзом. Также указываем на христианско-базисные стимулы концепций А.Скрябина и Ч.Айвза, которые запечатлевают то «болевое напряжение» религиозной экстастики, что, по Флоренскому, определяет: Преображение слабости рыдания – в силу и радость Хваления. Тем вызывается к жизни новая монументальность архитектурного массива, которая отсутствовала в эпоху субъективистского поиска романтизма, а также определяется интерес музыкантов к особому роду масштабности одно-образных композиций, многотемное насыщение которых покрывается семантическим уподоблением их содержательности в восторге Приобщения. Констатируем напряжения в экстастике Преображения перехода слабости в Силу, которая определяется «эмансипацией консонантности» (см. этот термин у Д. Андросовой) из диссонантного сгущения. В качестве примера ссылаемся на выстраивание Скрябиным своей системы выражения экстаза с помощью преобржения выразительности «бессилия вдоха» в «тристановом аккорде» и «утомленной архаики ангемитонности» в отстраненно-странных образах героинь Дебюсси.

Ключевые слова: аллилуйная экстастика, традиция гимнично-славильной музыки, символизм, неосимволизм, эпохальное пограничье XIX – XX столетий.

Tatarnikova Anzhelika, candidate of pedagogical sciences, teacher of the choral conducting department of the Odessa National Musical Academy. A.V. Nezhdanova

Alleluia of ecstatic singing in traditions hymn-glory music on facet of new and the most latest time

The purpose of the article - select in music gallery of XIX and XX century complex of glorify-ecstatic expressiveness, declared religious philosophy-aesthetics at the end XIX century and which has obviously discharged the classicist of theatric music dramatic effect, discharged primate a sonata forms in structure and semantic multiformity of expressions as a whole. **The methodology** of the work - culturology approach, as he formed in history science and science about art in works L.Gumilev and A.Losev, in semiotic oriented theological development about P.Florenskij, as well as in linguistical-semiotic oriented musicology of B.Asafiev school in Ukraine. Also methods analytical, historian-descriptive, style-comparative occupy the essential place in work. **The scientific novelty** of the study is determined by originality to the theoretical idea to stipulate concept of alleluia singing-Transfigurations on Florenskij of incidence hymn-glorify sounding to the music of the epoch of the symbolism - in counterweight of support to music drama/music dramatic art of New time. **Conclusions.** Summing up said about hymn-production in music world in threshold and at the beginning initially XX century in manifestation "theories of alliluiia" as entailments of the image of overcoming-Transfigurations note - an ecstatic expressiveness to hymn creative power in music works, which substitute the facility an art by light of the Transformation tragedian-dramatic voltage theatricality in classic music of New time, definable attention composer to plot-image holy history, апогею the manifestations which emerge mystery-worldwide actions, marked by A.Skrjabin and C.Ives. Also, we point to Christian-base stimuli to the concept of A.Skrjabin and C.Ives, which personify that "voltage across pain" religious ecstasy that, on Florenskij, defines: Transfiguration to weaknesses of the sob - on the strength of and joy of Laud. That is caused to life new monumental type of the array, which was absent in epoch of subjectivism searching to the romanticism, as well as is defined interest musicians to special sort *scale one-picturesque compositions*, which poly-themes saturation is covered by semantic likening to their content-richness in delight of the Joining. Do stating voltages in the ecstatic effect of the Transfiguration of the transition to weaknesses on the Strength of, which is defined "emancipation of consonance" (see this term beside D. Androsova) from the dissonance thickening. As example cite on straightening Skrjabin its systems of *the expression of the ecstasy* by means of the transfiguration of expressiveness to "weakness of the breath" in "chord of Tristan" and "tired archaic type of semitones" in setting-strange images of heroines to Debussy.

Key words: alliluiia ecstatic effect, a tradition of the hymn-glorify music, symbolism, neo-symbolism, epochal facet XIX-XX centuries.

Актуальность темы исследования определена, с одной стороны, авторитетностью для современности перехода от XX к XXI столетию, стилистически выделяемого как *неосимволизм* [11, 99-134], эпохи грани XIX и XX веков, создавших классику *символизма* в европейском искусстве и культуре в целом. Выделенность в современном пост-поставангарде опоры на «дважды-симулякр» [9], что в музыкальном преломлении обращает к пафосной акцентуации попсового комплекса и к нарочитой простоте духовно-обиходных выходов, создает аналогии к примитивистским тенденциям символистского эстетизма начала минувшего столетия.

С другой стороны, комплекс *славления* образует изначальную призванность музыки, рожденную культом-ритуалом и находящую постоянную востребованность в нем, составляя лирическую слагаемую музыкального выражения как такового. Отстранение в современности первенства театрально-художественной самодостаточности музыкального искусства и присущей последнему драматической процессуальности выражения, поощряют разработку лирически-гимнической музыкальной самозначимости, восполняя отсутствие этого рода поисков в традициях музыковедения (что иллюстрируется отсутствием обобщения понятия лирического в музыкально-энциклопедических изданиях, хотя концепция лирического объявлена в литературоведческом описании [10]).

И все же, в последние десятилетия разработки духовно-христианской певческой традиции (см. работы О.Муравской [12], Ю.Медведика, Н.Сиротинской, О.Зосим), а также выходы на обобще-

ние лирического в музыке (см. работы И. Присталова, Е. Марковой и др. выводят на позиции обобщений лирического, а, значит, воспевающего-славильного типа музыкального выражения, хотя специально обобщения такого рода не становились предметом исследования.

Цель данной работы – выделить в музыке грани XIX и XX веков комплекс славильности-экстатичности, заявляемый религиозной философией-эстетикой в конце XIX столетия и который явно отстранил классику театрализованного музыкального драматизма, сняв примат сонатности в структуре и семантической многообразности выражения в целом. Методологическая основа работы – культурологический подход, как он сложился в исторической науке и искусствоведении в трудах Л. Гумилева и А. Лосева, в семиотически ориентированных богословских разработках о. П. Флоренского, а также в лингвизированном-семиотизированном музыкознании школы Б. Асафьева [4] в Украине [1; 2; 11; 12]. Также методы аналитический, историко-описательный, стилево-компаративный занимают существенное место в работе. Научная новизна исследования определена оригинальностью теоретической идеи обусловленности концепцией аллилуйного пения-Преображения по Флоренскому [15] охвата гимнически-славильным звучанием музыки эпохи символизма – в противовес опорности музыкальной драмы/музыкального драматизма в искусстве Нового времени.

Переход Новое время – Новейшая история хронологически определен гранью XIX – XX вв., когда атрадиционалистски устремленный модерн в совокупности общекультурного и специально-художественного проявления обнаружил амбивалентность религиозного возрождения, что художественно запечатлелось поворотом живописи к иконописной плоскотности, а музыкальной классически-гармонической фактурной многосоставности к монодийной неогетерофонной унификации, – и категорическим уходом в экуменизм и тем противостоянием религиозно-конфессиональным институтам Вероисповедальной практики.

В центре художественной реакции на это «междуречье» Нововременного и Новейшеисторического «сретенья» оказываются фигуры А. Скрябина и Ч. Айвза, для которых показательна вселенски-космическая *экстазность* выражения, составившая *преодоление жизненного трагизма бытия эпохи кануна и свершения Первой мировой войны*. Символизм, ставший исходом и знаменем модерна 1870-х – 1890-х годов, охватывавший не только сферу искусства, но совокупность *миропонимания* (см. книгу А. Белого [5]), в равной мере контактен был и в славянской культуре, и на кельтско-германском Западе, с религиозной философией как таковой (подъем влияния экзистенциализма и свойственного ему «богоискательства-богостроительства»), – и одновременно с атеизмом Ф. Ницше и ницшеанством как антицерковным мыслительным принципом.

Духовная высота создаваемой А. Скрябиным и Ч. Айвзом музыки осознавалась полностью и бескомпромиссно обоими названными творцами, естественно, в различиях географически-ментального и вероисповедально-конфессионального истока и предназначения соответствующих композиций. Теософский канал постижения музыки Скрябина составил как бы генеральный принцип отношения к наследию гения славянского мира, осознававшего себя продолжателем Ф. Шопена прежде всего. Но славянски-православный исток скрябиновской экстазности не попадал в русло искусствоведческих разработок, хотя пресса Одессы 1910-х годов уделяла особое внимание именно данному фактору скрябиновского самовыражения [16, 3-5].

В плане приближения к Православно-христианскому прочтению смысла скрябиновских сочинений показательные сравнения, замеченные Д. Андросовой и приведенные в описание словесных эпиграфов Скрябиным к Пятой фортепианной сонате:

«Сопоставление текста Скрябина из «Поэмы экстаза», выполняющего функцию эпиграфа к Пятой сонате, с фразеологией сочинений Григория Богослова или Дионисия Ареопагита, позволяет осознать общий исток идей-Откровений творчества композитора:

- «...Приди, невечерний свет! Приди, истинная надежда всех стремящихся к спасению! Прииде, лежащих пробуждение! Прииде, мертвых воскресение!...»;

- «Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!»

Вы, утонувшие в темных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу» [2, 73].

Первый приведенный исследователем текстовый фрагмент почерпнут из переводов *исихаста* преп. Симеона, сравниваемого с Григорием Богословом и Дионисием Ареопагитом, представленных в книге Д. Арабаджи [3, 195]. Второй – это словесный эпиграф Скрябина к его Пятой сонате.

Москва, бывшая от XV ст. центром исихазма на Руси, была воспитующей культурной средой автора «Поэмы экстаза» – и данный фактор отнюдь не случаен, но закономерен в виду вышеуказан-

ного черпания модерна из староцерковного искусства и религиозной философии. Христианско-евангелистские истоки творчества Ч.Айвза неоднократно обсуждались в трудах С.Павлишин и А.Ивашкина, как и внерелигиозно трактуемые позиции трансцендентализма. Восторженное Преодоление «человеческой комедии» конфликтов-драматизмов в пользу Воспевания гармонических оснований мироздания – это смысл *экстазности* сочинений А.Скрябина и *экстатической собранности* выражения музыки Ч.Айвза.

Значимость свершенного ими обобщения осознается в сопоставлении их *вселенских* по масштабам идей сочинений с тем, что эпохально осуществлялось в мировой музыке. Тогда на смену вагнеровскому Покаянию, персонифицированного чредой героев его *реформированной* музыкальной драмы от Лоэнгрина до Парсифаля, приходит *вагнерианство* А.Брукнера, Р.Штрауса после 1907 г., Я.Сибелиуса, Э.Элгара, Г.Малера как автора Восьмой симфонии и Песни о земле, вагнерианство и вышеназванного А.Скрябина, у которых демонический надрыв вагнеровских героев отстраняется, сосредотачиваясь либо на *зигфридовской героике*, *преодолевающей* метания-борения его породивших Зигмунда-Брингильды-Вотана, либо на надматериальном Воспарении (Малер, Скрябин).

Это был *зов времени* – *der Geist des Zeites* по Г.Гегелю [6], смысл которого идеологически запечатлел Werkbund (Творческий союз) 1900-го года, который противопоставил политически-милитарным объединениям социума *революцию через архитектуру*, создававшей новое «производственно-производительное» пространство бытия людей и тем *преобразовывавшего* их: религиозно-православная идея Преображения восторжествовало в полноте преломления в *культурной идее наций*.

Напряженность Преодоления в веркбундовском *преображении* реально создавала выход на архитектурный протоэкспрессионизм – бетонная производственная «честность» в этой «архитектуре без декора» с окнами-щелями и тяжестью нерасчлененной массы quasi-крепостных конструкций [14, 17-23] создавала смысл монументальности и в объективно небольших зданиях, тем более в корпусах заводов-производителей, абстрагируясь от малости «человеческого присутствия» в той же мере, каковое имеет место в храмовых сооружениях Древнего Египта и Вавилона, уверенно простиравших построения рук человеческих в пространства Неба и Космоса.

И это было, безусловно, Преображение в градостроительном, то есть человечески общежитием пребывании, которое, в силу его надличностной структурированности и смысловой *соборности*, оказалось отстраненным с активной позиции в эпоху господства романтического индивидуализма. Но со времен «Хрустального дворца» 1851 г. [14, 12] зодчество настойчиво внедрялось в протомодерн искусства второй половины XIX века, восторжествовав в Werkbund'e и конструктивизме финско-американской и французской градостроительных школ.

Такого рода «взрыв Гимнотворчества», соорудившегося в идеально-конструктивистских искусствах архитектуры и музыки на грани XIX и XX вв., определен был и религиозно-философским Богостроительством, разработавшего, в лице о. П. Флоренского, *теории аллилуйности* как основы певчески-музыкального освящения Культа. Формула Флоренского:

«'Надгробное рыдание творяще песнь аллилуиа'...'. Вот изречение, в котором можно видеть характерное самосвидетельство культа – *всякого* (курсив А.Т.) культа, простирая частный случай, как пример, на иные, более широкие области...» [15, 136].

Как видим, в центре идеи Флоренского находится *обозначение энергии Прорыва* – от сосредоточения на человеческой *слабости* «надгробного рыдания» до Хваления как обретения Силы. Эта мысль излагается пространнее Флоренским в дальнейшем рассуждении:

«...Нечеловеческая, беспросветная, непреображенная тьма отчаяния делается человеческою, когда освещается, когда преобразается, когда переходит в порывы Всевышнему. Непроницаемый покров тучи сердечной делается светлым. Не отменяется наша скорбь, но возбраняется... Но требуется иное: ее же, скорбь при гробе, претворить в величайшую радость духовную..., претворить в хвалу Ему...» [15, 136].

Заметим, по времени написания данных обобщений Флоренского – хронологическое совпадение с поисками русского – и американского! – «гигантизма» в музыкально-композиционных масштабах сочинений 1910-х – 1930-х годов. Это были не только произведения-композиции, но и модель социо-организованных действий, призванных усовершенствовать мир и человеческую породу в нем.

Судя по всему, наиболее полно в эту концепцию гимнопевческого вагнерианства вписывается А.Брукнер, Симфонии которого, формально образуя «продолжение» симфонизма Вагнера-Листа и впитывая определенные черты оперного вагнеровского симфонизма, составили *возвращение к этимологии жанрового обозначения* – к церковному пониманию *симфонии* как гармонии Властей.

Монументальные четырехчастные непрограммные Симфонии Брукнера распадаются на двухфазную конструкцию, уводящую к сонатному генезису симфонизма конца XVI в. [13, 194–195], из которых две первые части (типа *Allegro moderato* и собственно *Andante*), наполненные пульсацией остигато ритмованной в постоянной длительности педали, образующей массивный фон могучему «пению» медных и струнных, сменяются «Божественной игрой» скерцо и финала III–IV чч., объединенных откровенно инструментальной моторикой игрово-славильного выражения.

Этот же тип двухфазного-двухчастного (медленно-быстро) разбиения по образцу первосонат-первосимфоний находим в 8-й Симфонии тысячи участников Г. Малера, в которой абстракция католического внелитургийного гимна «*Veni, creator spiritus*» I части и философского абстрагирования от жизнеподобия и Писания по второй части «Фауста» И. Гете, взятые в основу текста, развернуты в пространствах умопредставлений в не меньшей мере, чем воспроизведенные в текстах Поэмы экстаза А. Скрябина, вдохновленных исихастскими *заклинательными* строками Гимнов-Воззваний.

Умозрительный надбытийный смысл текста определил выбор Малера в Симфонии-кантате «Песнь о земле» на стихи китайских поэтов эпохи Тан, в которых абстракция *пребывания* остраивает конкретику действия, показательную для европейской литературной классики, и которая в китайском варианте воскрешает словотворческое *умозрение*, которое отличало доренессансный пласт европейского поэтического проявления, что особенно касается *монашеской ученой поэзии VIII–XI вв.*, воскрешенной после научного игнорирования ее в последние десятилетия [8, 212–218].

Музыка «преодоления драматизма и трагизма бытия» обращением к Славлению сущего определилась утверждением таких, если не новых, то *обновленных* жанров как *рапсодия* в виде концертно-оркестрального произведения и *вокальная симфония*. Рапсодия Ф. Листа – это «фортепианный симфонизм» диалогически выстроенной (лашан – фришка, драматический речитатив – танцевальный экстаз) *поэмой*, с выраженными *сонатными* аналогиями, *композиции для фортепиано*. Однако ближайшие послелистовские обращения к данному жанру – это *оркестровые* произведения: Румынские рапсодии Ж. Энеску, Рапсодия для оркестра и саксофона К. Дебюсси, Испанская рапсодия М. Равеля, вплоть до Рапсодии-блюз Дж. Гершвина 1920-х гг.

Заметим, Румынские рапсодии Энеску составили *преодоление исторической несправедливости* венгерской эмблематизации трансильванского вербункош в XIX веке, фактически составившего разновидность искусства румынских лэутаров, объединенных в ансамбли-карафы, и игравших *дойны*, конструктивное и смысловое наполнение которых практически совпадает с чардашными полярностями вербункош. Отсюда – семантическое напряжение в звучании гимнически-экстатических Рапсодий Энеску, который возвел народные напевы на оркестровый пьедестал, потенциал которого существовал в симфонизированном пианизме Листа, но тембрально-составно в оркестре не представленного их автором.

Рапсодии К. Дебюсси и М. Равеля составляют «эстетику преображения» существом программно-жанровых представлений композиций. Так в первой из названных, в Рапсодии К. Дебюсси, находим органологическую заявку – оркестровое представление джазового саксофона, находившегося на начальной ступени академического признания. А «Испанская рапсодия» Равеля жанровым продвижением от прелюдийной I части («Прелюдия ночи»), написанной по теме-остинато типа тетрахордного мотива *catabasis*, через сюитные жанровые ступени средних частей цикла к музыкальной *fieste* финала программно-сюжетно задает Преображение – от покаянности Прелюдии, через бытийный эстетизм к самозначимой Праздничности завершения цикла.

Концепция Равеля составила *преодоление инерции* «музыкальных испанизмов» XIX века, в которых указанный национальный показатель ассоциировался с революционным противостоянием социуму, как это утвердилось в «Фенеле» Ф. Обера, в «Трубадуре» Дж. Верди, но более всего в «Кармен» Ж. Бизе. Гимнические листианские пьесы-поэмы И. Альбениса по материалам региональных испанских танцев продолжили в оригинальном преломлении Венгерские рапсодии Листа. Равель же демонстрирует «самоочищение» испанской идеи, вдохновленной церковно-символическим образом Покаяния, входящим в материальные показатели жанровости (квартиво-тетрахордные обороты в «и» и «Малагенье» II и III чч.), но обретающие в финале принципиальное преобразование в Культ Праздничности.

И в завершение этого «парада Рапсодий» – Рапсодия-блюз Дж. Гершвина (1924), в которой на высоту концертно-симфонического *воспевания* возведен джазовый свинг, утверждая привлекательность демократического приобщения высокой музыки к антиакадемическим музыкальным кругам.

В ряду *аллилуйного Преображения* выдвигается, как отмечено выше, жанр *вокальной симфонии*, само название жанрового качества которой отсылает к вокально-литургийным церковным истокам жанра симфонии в целом. Хорово-вокальное насыщение симфонии, щедро осуществленное в

«Ромео и Юлии» Г.Берлиоза и др., определили аспект хоровой, театрализованной симфонии, тогда как название *вокальная симфония* явно осуществляло поворот к храмовому генезису жанра, минуя событийно-сюжетную выписанность смысла тем-конструкций симфонии с хорами (см.специально об этом [7]).

Данный духовный смысл хорово-вокального насыщения в сочинениях, принимаемых в качестве *вокальной симфонии*, затрагивает, прежде всего, соотношение слово-музыка, минующего оперный характер «следования за словом», причем, словом в его бытийно-предметном смысле, соответственно, насыщающего музыку декламационностью бытово-речевого наполнения. Определенная автономизация слова и музыки в их семантических измерениях задана духовными произведениями, в которых сакральная «закрытость» священных текстов (в католической традиции) для широкой публики снимала как бы необходимость риторических текстовых акцентов. А наличие в текстах обращений от первого лица принципиально сочеталось с хорово-коллективным звуковыражением, создавая «контрастную полифонию смыслов», показательную для староцерковной традиции.

Все сказанное касается текстово-музыкальных соотношений в Восьмой симфонии Г.Малера, которую принято считать хронологически первой в ряду *вокальных симфоний*. И здесь латинский текст I части и философически остранившая абстракция стихов из II части «Фауста» И.Гете составляет семантически значимую единицу в сопоставлении церковно-латинского знака святости и культурно-национальной эмблематичности гетевских строк как совокупных смыслов, помимо смысловых разбиений на слова-значения. А использование для гигантской симфонии двухчастной структуры демонстративно в аналогии к перво-сонате-сюите, в которой вторая часть была инструментально-свободной вариацией на музыку первой.

Вторая часть Симфонии Малера, в центре текста которой находится освящение сравнением познавательной экспансии Фауста с Христовым Подвигом, в совокупной семантике составляет *вариацию* на тему Призыва к Творению, данную в латинском тексте I части.

Вокальной симфонией является и Третья симфония К.Шимановского «Песнь о ночи» на стихи иранского поэта-суфия XIII в. Дж.Руми, данных в переводе Т.Мициньского. Философско-религиозные стихи посвящены восторгу приобщения через созерцание ночного неба к бескрайности Космоса, то есть здесь показателен тот надбытийный взгляд, который категорически расходился с чувственно-жизненным представлением о «ночных встречах» в романтическом мировосприятии. Текст совокупно подается в экзальтированно-радостном тоне Приобщения – голоса солистов изначально подаются в высокой тесситуре, поскольку автору, судя по всему, важно выражение Восхищения помимо словесно-предметных нюансов выразительности стихов.

Заметим, указанный комплекс Гимнотворения в профессиональном европейском композиторском творчестве противостоит так называемому *пессимизму декаданса*, признаки которого так откровенно выражены в трагедийной обреченности сюжетики вагнеровских «Тристана» и «Кольца». Гимнически-религиозным подъемом окрашена и последняя большая опера Н.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», которая вошла в историю музыки под именем «русского Парсифаля». В этом сочинении выразительный комплекс Преображения задан сюжетно и, безусловно, питаем религиозно-православными истоками. А аллилуйное напряжение преодоления «рыдания надгробного – Хвалением» вплетено в событийное наполнение оперного действия.

Гимнотворческим пафосом проникнуты композиции С.Рахманинова и А.Глазунова, сосредотачивая в жанре концерта духовные стимулы этих оркестровых творений – посредством *семантической уподобленности* разнообразия тематически-образного состава. Ибо Концерты для фортепиано Рахманинова, Второй, Третий, созданные в начале XX века, дают сопоставление инструментальной моторики колокольности и мелодически выраженной гимничности, которые по их церковной сопричастности создают грани Единого как звукового воплощения восторга Веры. Аналогично выглядит лиризм А.Глазунова, надиндивидуальный смысл которого объединяет в одно-образном проявлении *умиленного созерцания* разные структурно-фактурно темы-образы.

Из сказанного напрашивается только один вывод: насколько монотематизм классической-романтической эпох составлял источник построения антитез, выводя жанровые противопоставления из единого контура темы-идеи, настолько монотематизм символистской эры определен не структурным, но семантическим уподоблением тем, фактурно-контурно принципиально разных. Так идея Преображения торжествует над материей, сообщая свет Восторга темам-образам, порожденным принципиальным различием вокальности и инструментализма.

Выводы. Суммируя сказанное о гимнопроизводстве музыкального мира в канун и в начале XX века в проявлении «теории аллилуйности» как воплощения образа преодоления-Преображения, отмечаем:

1) экстастика гимнотворчества в музыкальных произведениях, замещающих посредством искусства светом Преображения трагико-драматическое напряжение театрализованной музыки классици Нового времени, определила внимание композиторов к сюжетам-образам священных историй, апогеем проявления которых выступают мистериально-вселенские действия, намеченные А.Скрябиным и Ч.Айвзом;

2) христиански-базисные стимулы концепций А.Скрябина и Ч.Айвза воплощают то «болеющее напряжение» религиозной экстастики, которая, по Флоренскому, определена Преображением слабости рыдания – в силу и радость Хваления, вызывая к жизни новую монументальность архитектурного массива, отсутствовавшего в эпоху субъективистского искусства романтизма, а также определяя интерес музыкантов к особому рода *масштабности одно-образных композиций*, многообразие которых покрывается семантическим подобием их смысла в восторге Приобщения;

3) напряжение в экстастике Преображения перехода слабости в Силу определяется «эмансипацией консонантности» (см. этот термин у Андросовой [1, 56]) из диссонантного сгущения, – в качестве примера ссылаемся на выстраивание Скрябиным своей системы *выражения экстаза* посредством преобразования выражения «бессилия вздоха» в «тристановом аккорде» и «усталой архаики ангемитонности» в остранным-странным образах героинь Дебюсси.

Література

1. Андросова Д. Мініمالізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с. «Анестезія» с.37 «Емансипація консон.» с. 38-39.
2. Андросова Д.В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с.
3. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. – 336с.
6. Гегель Г. Лекции по истории философии... См. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
7. Гузеєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру. – Автореф. Канд. дис. Київ 1997. 16 с.
8. Диллон М., Кэршоу Чедвик Н. История кельтских королей. Москва, Вече, 2006. 511 с.
9. Дроздовський Д. Постмодер помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism
10. Лирика. [Л.И. Тимофеев Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред.А.А. Сурков. Т.4, ЛАКШИН-МУРАНОВО. – М.: Сов.энциклопедия, 1967. – С. 208-213.
11. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
12. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
13. Соната [В. Бобровский Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. Москва, Сов.энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.
14. Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. Москва, Наука, 1979. 385 с.
15. Флоренский П., о. Из Богословского наследия Богословские труды, XVII, Москва, 1972. С. 85-248.
16. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. С.3-5

References

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. School appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
3. Arabadzhy D. (2008) The essays of Christian symbolism. Odessa, Druk [in Ukraine]
4. Asafiev B. (1973) Music form as process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
5. Bjelyj A. (1994) The symbolism as world-conception. Moscow, Respublika. [in Russian]
6. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy... see "Spirit of its time" URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени.
7. Guzejeva V. (1997). Vocal symphony. Classical model and varieties of genre. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 NMAU name P.I. Chaikovsky. Kyiv [in Ukraine]
8. Dellan M., Karshow Chadvik N. (2006). The history of Celtic kings. Moscow, Veche [in Russian].
9. Drozdovskiy D. (2018). Postmodern is end. Long live post-postmodern. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism [in Ukraine].
10. Lyric poetry [L.I. Timofeev (1967). Short literary encyclopedia in 9 volumes. Editor-in-chief A.A. Surkov. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 208-213 [in Russian].

11. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
12. Muravskaja O. (2017). East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].
13. Sonata [Bobrovskij V. (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 193-200 [in Russian].
14. Tasalov V. (n.d.). Essay of esthetical ideas to the architecture of capitalist society. Moskow, Nauka [in Russian].
15. Florenskiy P., F. (n.d.). From theological of the heritage. The theological works, XVII. Moscow, P. 85-248 [in Russian].
16. South music herald (1915). №№ 8-9. pp.3-5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2019 р.

УДК 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
та історії України Державного вищого
навчального закладу «Приазовський державний
технічний університет»
ORCID 0000-0002-6746-135X
svetlanah01091970@gmail.com

ТВОРЧА СПАДЩИНА ДАВИДА БУРЛЮКА ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи. Спираючись на дослідження, що з'явилися на межі XX–XXI століття, розглянути історію футуризму, біля витоків формування якого стояв Давид Бурлюк – живописець, поет і талановитий організатор літературно-мистецького процесу на російсько-українських теренах протягом 10–20-х років минулого століття. **Методологія** дослідження передбачає застосування таких основних принципів, як персоналізація – структурний елемент біографічного методу – і діалогізм, які дають змогу поглибити і розширити як об'єктивне знання, так і авторські уявлення про особистісну сутність футуризму. **Наукова новизна** статті визначається використанням чинників культурологічного підходу у процесі аналізу творчо-теоретичної спадщини Д. Бурлюка, яка розглядається як цілісний феномен. **Висновки.** Показано, що і творчість Д. Бурлюка, і його мемуарні нотатки, і спогади сучасників відкривають нові можливості задля об'єктивної оцінки внеску цієї непересічної особистості у культуротворчі процеси першої половини XX століття; систематизовано і проаналізовано напрацювання щодо означеного періоду та виокремлено ті ідеї, які позначені науковою новизною з одного боку щодо логіки розвитку європейського, передусім італійського футуризму, а з іншого – щодо самобутності його української та російської моделей.

Ключові слова: Д. Бурлюк, творча спадщина, теоретичний аналіз, об'єкт, футуризм, біографізм, персоналізація, чинники культурологічного підходу.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Творческое наследие Давида Бурлюка как объект теоретического анализа

Цель работы. Опираясь на исследования, появившиеся на рубеже XX–XXI веков, рассмотреть историю футуризма, у истоков формирования которого стоял Давид Бурлюк – живописец, поэт и талантливый организатор литературно-художественного процесса на российско-украинской территории в течение 10–20-х годов прошлого века. **Методология** исследования предполагает применение таких основных принципов, как персонализация – структурный элемент биографического метода – и диалогизм, которые позволяют углубить и расширить как объективное знание, так и авторские представления о личностной сущности футуризма. **Научная новизна** статьи определяется использованием факторов культурологического подхода в процессе анализа творческо-теоретического наследия Д. Бурлюка, которая рассматривается как целостный феномен. **Выводы.** Показано, что и творчество Д. Бурлюка, и его мемуарные заметки и воспоминания современников открывают новые возможности для объективной оценки вклада этой незаурядной личности в культуротворческие процессы первой половины XX века; систематизированы и проанализированы наработки по означенному периоду и выделены те идеи, которые обозначены научной новизной с одной стороны относительно логики развития европейского, прежде всего итальянского футуризма, а с другой – относительно самобытности его украинской и российской моделей.

11. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
12. Muravskaja O. (2017). East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].
13. Sonata [Bobrovskij V. (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 193-200 [in Russian].
14. Tasalov V. (n.d.). Essay of esthetical ideas to the architecture of capitalist society. Moskow, Nauka [in Russian].
15. Florenskiy P., F. (n.d.). From theological of the heritage. The theological works, XVII. Moscow, P. 85-248 [in Russian].
16. South music herald (1915). №№ 8-9. pp.3-5 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2019 р.

УДК 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
та історії України Державного вищого
навчального закладу «Приазовський державний
технічний університет»
ORCID 0000-0002-6746-135X
svetlanah01091970@gmail.com

ТВОРЧА СПАДЩИНА ДАВИДА БУРЛЮКА ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи. Спираючись на дослідження, що з'явилися на межі XX–XXI століття, розглянути історію футуризму, біля витоків формування якого стояв Давид Бурлюк – живописець, поет і талановитий організатор літературно-мистецького процесу на російсько-українських теренах протягом 10–20-х років минулого століття. **Методологія** дослідження передбачає застосування таких основних принципів, як персоналізація – структурний елемент біографічного методу – і діалогізм, які дають змогу поглибити і розширити як об'єктивне знання, так і авторські уявлення про особистісну сутність футуризму. **Наукова новизна** статті визначається використанням чинників культурологічного підходу у процесі аналізу творчо-теоретичної спадщини Д. Бурлюка, яка розглядається як цілісний феномен. **Висновки.** Показано, що і творчість Д. Бурлюка, і його мемуарні нотатки, і спогади сучасників відкривають нові можливості задля об'єктивної оцінки внеску цієї непересічної особистості у культуротворчі процеси першої половини XX століття; систематизовано і проаналізовано напрацювання щодо означеного періоду та виокремлено ті ідеї, які позначені науковою новизною з одного боку щодо логіки розвитку європейського, передусім італійського футуризму, а з іншого – щодо самотності його української та російської моделей.

Ключові слова: Д. Бурлюк, творча спадщина, теоретичний аналіз, об'єкт, футуризм, біографізм, персоналізація, чинники культурологічного підходу.

Холодинская Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»

Творческое наследие Давида Бурлюка как объект теоретического анализа

Цель работы. Опираясь на исследования, появившиеся на рубеже XX–XXI веков, рассмотреть историю футуризма, у истоков формирования которого стоял Давид Бурлюк – живописец, поэт и талантливый организатор литературно-художественного процесса на российско-украинской территории в течение 10–20-х годов прошлого века. **Методология** исследования предполагает применение таких основных принципов, как персонализация – структурный элемент биографического метода – и диалогизм, которые позволяют углубить и расширить как объективное знание, так и авторские представления о личностной сущности футуризма. **Научная новизна** статьи определяется использованием факторов культурологического подхода в процессе анализа творческо-теоретического наследия Д. Бурлюка, которая рассматривается как целостный феномен. **Выводы.** Показано, что и творчество Д. Бурлюка, и его мемуарные заметки и воспоминания современников открывают новые возможности для объективной оценки вклада этой незаурядной личности в культуротворческие процессы первой половины XX века; систематизированы и проанализированы наработки по означенному периоду и выделены те идеи, которые обозначены научной новизной с одной стороны относительно логики развития европейского, прежде всего итальянского футуризма, а с другой – относительно самотности его украинской и российской моделей.

Ключевые слова: Д. Бурлюк, творческое наследие, теоретический анализ, объект, футуризм, биографизм, персонализация, элементы культурологического анализа.

Kholodynska Svitlana, Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department, State Higher Education Establishment 'Pryazovsk State Technical University

David Burliuk's artistic legacy as an object of theoretical analysis

The purpose of the article. To consider the history of futurism who was shaped greatly by David Burliuk, an artist, poet and talented organizer of literary and artistic process in Russia and Ukraine within the 1910–1920s, basing on the set of research works done at the turn of the 21st century. **Methodology** of the study provides for the application of such main principles as personalization as a structural element of biographical method and dialogue, which allow to deepen and broaden objective knowledge as well as author's submission of futurism personalized core. **The scientific novelty** of the study lies in applying culturological approach tools to the analysis of D. Burliuk's artistic and theoretical legacy which is considered as a single phenomenon. **Conclusions:** 1. It is shown that D. Burliuk's creative work as well as his memoirs and the ones of his contemporaries reveal a new opportunity to evaluate objectively the contribution made by this outstanding personality to cultural formation processes in the first quarter of the 20th century. 2. The studies concerning the period of the 1910–1920s are systematized and analyzed; the ideas to be of innovative nature are identified, they concern, on the one hand, the logics of European futurism development (mainly Italian one), but on the other hand, futurism Ukrainian and Russian models identity.

Key words: D. Burliuk, artistic legacy, theoretical analysis, object, futurism, biographical method, personalization, culturological approach tools.

Актуальність теми дослідження. Широке коло проблем, пов'язаних з мистецькими процесами першої половини ХХ століття, що відбувалися як на європейських, так і на російсько-українських теренах, тією чи іншою мірою завжди перебувало у полі зору гуманітарних наук, передусім мистецтвознавства та естетики. Наразі на межі ХХ–ХХІ століття означена проблематика набула, по-перше, значно ширшого охоплення за рахунок поглибленого й прискіпливого розгляду кожного з «новаторських напрямів» (формально-логічна структура введена в теоретичний ужиток А. Крусановим 1996 році – С. Х.), завдяки яким сформувалося поняття «авангард», а, по-друге, більшість досліджень останнього часу позначені увагою до біографізму та персоналізації, тобто до тих чинників, які були привнесені в дослідницький простір специфікою культурологічного аналізу, котрий значно збагатив сучасну гуманістику. Окрім означеного, аналіз «авангарду» у цілісному розумінні цього феномену в дослідженнях останнього часу органічно пов'язують із специфікою формування та розвитку певних культуротворчих явищ у конкретних регіонах, що принаймні для традицій української культури вкрай важливе.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід зазначити, що оскільки особистість Д. Бурлюка формувалася на перетині російської та української культур, то цілком закономірно, що обриси як його біографії, так і висвітлення окремих аспектів творчості або присутні у дослідженнях російських науковців, або «вписуються» в той культурний простір, який сприяв появі та розвитку російського футуризму. В означеному контексті увагу привертають наукові розвідки К. Бобринської [3], А. Крусанова [11], Л. Лозової [14], Б. Янгфельда [25] та ін.. Дослідницька робота цих авторів створила, по-перше, підґрунтя задля подальшого осмислення такого складного феномену, як «авангард», а, по-друге, сприяла проведенню порівняльного аналізу теоретичних шукань італійських, російських і українських літераторів, живописців або композиторів, які цікавилися «новаторськими напрямками» загалом і футуристичною естетикою зокрема.

Систематизуючи теоретичні напрацювання українських гуманітаріїв, які зацікавлено поставилися до естетико-художньої платформи «авангардизму», слід підкреслити, що вони (теоретичні напрацювання – С. Х.) були досить різноплановими: саме це і дало змогу у перше десятиліття ХХІ століття об'єднати їх за рахунок потенціалу культурологічного аналізу. На нашу думку, однією з визначальних особливостей опрацювання означених проблем в українській гуманістиці є широке застосування й використання специфічних засобів аналізу, які до гуманітарного знання привнесла культурологія. Щодо теоретичної позиції російських науковців, то в їхніх роботах, як правило, присутня чітка фіксація літературознавчого чи мистецтвознавчого аспектів. Власне, точка зору означених фахівців є провідною щодо вироблення оцінки спадщини того чи іншого «авангардиста».

Українська гуманістика також має «чисто» мистецтвознавчі або літературознавчі дослідження: Г. Вервес [6], С. Павличко [17], О. Решмеділова [18] (дискурс модернізму в українській літературі та літературний модерн як нове розуміння творчого процесу); Н. Корнієнко [10], Т. Огнєва [16], Н. Чечель [24] («авангард» у логіці руху українського театру та кінематографу протягом перших де-

сятиліть ХХ століття); Н. Асєєва [1], О. Лагутенко [12], Г. Складенко [20] (стиль «модерн» і специфіка розвитку українського живопису).

Слід наголосити: перелік прикладів стосовно мистецтвознавчого розгляду різних аспектів «авангардизму» чи «модернізму» на теренах української гуманістики до сьогодні є предметом обговорення з приводу «термінологічної чистоти та адекватності» щодо означення специфіки тогочасної літератури і мистецтва. Неважко продовжити, так само як неважко уявити, що саме в цьому напрямку дослідження будуть тривати й у перспективі розвитку гуманітарного знання. Відтак паралельно з літературознавчими чи мистецтвознавчими роботами, естетики, культурологи, українознавці досягли безперечних успіхів, «підключаючи» до реконструкції творчої спадщини, творчого процесу того чи іншого митця його літературно-мистецьке оточення або «занурюючи» шукання творчої особистості в логіку розвитку культуротворчих процесів у різних видах мистецтва.

Так, від 200 до 2017 років у роботах вітчизняних науковців була детально відтворена специфіка як творчого процесу, так і шляхів формування творчої спадщини О. Довженка, І. Кавалерідзе, В. Кандинського, Б. Лятошинського, І. Франка. Цими яскравими особистостями «опікувалися» І. Вернудіна [7], Т. Добіна [8], Т. Ємельянова [9], О. Мусієнко [15], С. Тримбач [21]. Наразі в дослідницькій роботі цих вчених була яскраво виражена така тенденція: творчу спадщину цих непересічних митців аналізували в контексті культурного розвитку чи культурних традицій цілком конкретного «часо-простору» (поняття, яке стосовно творчості О. Довженка вживає С. Тримбач – С. Х.).

Такий дослідницький шлях або прийом створює умови задля гармонізації загального культуротворчого процесу та індивідуальних шукань поета, прозаїка, живописця, режисера чи композитора. На наш погляд, позитивним прикладом поєднання, з одного боку, загального культуротворчого процесу з індивідуальними шуканнями творчих особистостей, а, з іншого, оперування матеріалом як минулого, так і сучасного, тобто залучення у контекст дослідницької роботи феномену «спадкоємність», може бути наукова розвідка В. Тузова «Культуротворчі процеси в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій» (2011) [22].

Мета дослідження – систематизувати ті напрацювання, якими збагатилася українська гуманістика на межі ХХ–ХХІ століття щодо аналізу передусім футуризму – одного з «новаторських напрямів», що активно розвивався на російсько-українських теренах від 1914 року, зосередивши увагу на постаті Давида Бурлюка (1882–1967), котрий, починаючи від 1906 року, був активно включений до авангардистського руху, показати «за» і «проти» його творчо-теоретичної позиції.

Виклад основного матеріалу. Тенденція, що сформувалася в українській гуманістиці, вирішує низку важливих завдань: 1. Митець – незалежно від того, новатор він чи консерватор – виступає як невід’ємна складова загального культурного простору, в логіці розвитку якого актуалізуються такі, здавалося б, широко знані проблеми, як національна культура та національна ідея, цілісність культури, індивідуальний і колективний фактори творчого освоєння дійсності та ін. Теоретичну невичерпаність цих ознак як культури, так і культуротворення переконливо доводить українська культурологія, в межах якої постійно обговорюються окреслені нами проблеми. 2. Аналіз ситуації, яка склалася серед української художньої інтелігенції на межі ХІХ–ХХ століть, показала як життєтворчу розпорошеність цього соціального прошарку, так і певну розгубленість щодо вирішення теоретичних проблем. Такий стан тогочасні науковці та митці намагалися подолати передусім за рахунок дискусій, які часто-густо завершувалися брутальними звинуваченнями та образами – як це сталося з оцінкою перших поетичних та живописних творів М. Семенка й О. Богомазова. Близьке до 1934 року – року офіційного прийняття методу «соціалістичного реалізму» з виконанням обов’язкових для нього принципів тенденційності, класовості, партійності та народності – вирішення творчих завдань за допомогою дискусій фактично припинилось, а переважну більшість митців-новаторів було репресовано.

Нормативи статті обмежують наші можливості ширше розгорнути ті спрямування сучасної української гуманістики, що пов’язані з осмисленням ситуації, яка склалася на теренах української гуманістики наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, проте і те, що нами окреслене, дає уявлення про умови, в яких розпочиналася творча біографія одного з засновників футуризму.

Давид Бурлюк – російський поет, живописець, організатор літературно-художнього життя на початку ХХ століття – був українцем за походженням. Він народився у Харківській губернії на хуторі Семиротівщина у великій родині агронома. Давид мав двох братів і трьох сестер, з яких Людмила та Володимир стануть – згодом – відомими живописцями. У дитячі роки Давид – внаслідок нещасного випадку – втратив ліве око, яке пізніше імітувалося скляним. Власну «одноочність»

Д. Бурлюк використовував як певний «образ», включаючи його у сформований ним «власний стиль»: лорнет, циліндр, фрак, обличчя, розмальоване зображеннями тварин.

Протягом 1898–1910 років Д. Бурлюк навчається в Казанському, Одеському та Московському художніх училищах, проте постійно на заняттях він не присутній, оскільки саме від 1899 року здійснює кілька подорожей до Європи, де студіює живопис у майстернях Віллі Дітца, Антона Ашбе (Мюнхен) та у «Школі витончених мистецтв» Кормона (Париж). З перших років XX століття двадцятирічний молодий живописець і поет – поетичні твори Д. Бурлюка виходили друком, починаючи від 1899 року – бере активну участь у мистецькому житті тогочасної Росії.

Так, відтворюючи історію становлення «авангардизму», відомий український естетик Л. Левчук досить ретельно реконструює художні процеси, що мали місце від початку XX століття, і зазначає: «З 1906 року розвиваються активні творчі зв'язки між митцями Франції й Росії. Цьому сприяла влаштована Дягилевим восени 1906 року масштабна виставка російського живопису, на яку були відібрані роботи 53 живописців. Поруч з іконами XVIII–XIX століть, картинами Реріха, Врубеля та Сомова було представлено й авангардне мистецтво – «пластичні експерименти» М. Ларіонова і Н. Гончарової» [13, 164]. Зрозуміло, що Дягилев представив у Парижі роботи, так би мовити, старшого покоління російських авангардистів, хоча і М. Ларіонов (1881–1964), і Н. Гончарова (1881–1962) народилися лише на рік раніше Д. Бурлюка.

Не відомі ані Парижу, ані іншим європейським столицям живописні роботи Д. Бурлюка, достатньо широко входили в російсько-український культурний простір. На цьому наголошує і Л. Левчук: «Вже стосовно до 1906 року можна говорити про специфічний шлях російського та українського авангарду. Це підтверджують і виставки 1906–1914 років у Москві та в Києві; виставка 1908 року «Ланка» експонувала роботи О. Богомазова, Д. Бурлюка, М. Ларіонова, О. Екстер» [13, 164]. Відтак вже у перше десятиліття минулого століття Д. Бурлюк впевнено входить у когорту «авангардистів», об'єднуючи у своїй творчості два види мистецтва, а саме живопис і літературу.

Практично всі науковці – як російські, так і українські – визначають 1907–1908 роки як роки зламу: митець свідомо долучається спочатку до «лівих» митців, досить швидко трансформуючи «ліву» позицію на «авангардистську». Сучасні наукові розвідки дають право стверджувати, що ще 1908 року Д. Бурлюк почав формувати товариство «Гілея», програмні положення діяльності якого спрямовувались на популяризацію кубофутуризму. З причин, остаточно не з'ясованих до сьогодні, відомості про таке новоутворення були оприлюднені лише 1910 року. Саме цього ж року Д. Бурлюк зближується з В. Маяковським, В. Каменським, О. Кручених і всі разом починають трансформацію кубофутуризму у – власне – футуризм. Підтвердженням цих процесів стають збірки поезій «Садок судей» (1910) та «Пошечина общественному вкусу» (1912). Д. Бурлюк і його брат Володимир як художник-оформлювач брали активну участь у цих виданнях: на титулі «Садка судей» зазначалося, що окрім віршів, книжка містить «9 рисунков fecit (лат. – сам виконав) Володимира Бурлюка» [19].

Певне уявлення щодо стилю й образності тогочасних бурлюківських віршів дають такі рядки :

«Упало солнце кровь заката.
Восторгам дня нет, нет возврата!
Лишь облаков вечернею
Восходит клубом голубым...» [19, Ор. 5].

Дещо пізніше увагу читачів і критиків привертають збірники «Дохлая луна», «Затычка», «Союз молодёжи № 3», видані протягом 1913 року, на сторінках яких активно друкується Д. Бурлюк. Принагідно зазначимо, що одноосібний поетичний збірник під назвою «Лысеющий хвост» засновник футуризму зможе видати лише 1919 року у видавництві провінційного міста Курган.

Цікаві «замальовки» щодо атмосфери, яка склалася у спільноті футуристів протягом 1913 року, залишив Олексій Кручених (1886–1968) – поет, живописець, журналіст, – який від початку формування футуристичного руху входив до його організаційно-творчого ядра. У мемуарах «Наш выход. К истории русского футуризма» розділ, присвячений Д. Бурлюку, він назвав «Сатир одноголзый» і наголосив на фразі «Доитель изнурённых жаб», адже саме так називалася бурлюківська доповідь, проголошена 13 жовтня 1913 року на засіданні «Общества любителей художеств». О. Кручених наголосив, що В. Хлебников дуже високо оцінив комбінацію слів «доитель изнурённых жаб» і вважав її певним досягненням тогочасних футуристів. «Замальовки» О. Кручених були оприлюднені «по гарячих слідах» їх написання та увійшли до збірки «Рыкающий Парнас» – вкрай важливої щодо розуміння еволюції футуристичних пошуків і експериментів на початкових етапах його становлення. Подальші дії Д. Бурлюка підтверджують, що проблема еволюції футуризму не залишала його і протягом наступних років. Так, перебуваючи наприкінці 20-х років у Владивостоці, він на короткий час почав співпрацювати з журналом «Творчество», котрий за тогочасних складних умов більш-менш

регулярно виходив на Далекому Сході. Саме на сторінках цього видання Д. Бурлюк друкує статтю «От лаборатории к улице (эволюция футуризма)» (№ 2, 1920).

Слід наголосити, що протягом як 1913–1914 р., так і в наступні 3–5 років Д. Бурлюк інтенсивно працює на теренах літератури і живопису. Якщо названі нами збірники представляють вірші поета-початківця, котрий, за висловом самого Д. Бурлюка, «лише набирає оберти», то низка його живописних робіт говорить про достатньо високий рівень професіоналізму. Задля того, щоб переконатися в цьому, згадаємо такі його полотна, як «Кінь-блискавиця» (1907), «Коні» (1908), «Плугатар» (1910), «Футуристична жінка» (1911).

Окремо, на наш погляд, необхідно звернути увагу на два полотна, які – згодом – увійдуть до класики авангардного мистецтва, а саме: «Козак Мамай» (1912) та «Портрет поета футуриста В. В. Каменського» (1917), які несуть у собі по суті символічне навантаження. Так, козак Мамай, це знають усі, хто цікавиться історією української народної творчості, є одним із найбільш знаних і закріплених у свідомості народу образів національного фольклору, а Д. Бурлюк – євреї за національністю – неодноразово знаходив засоби підкреслювати власну «українськість», завжди пам'ятаючи землю, де він народився. Окрім особистісних емоційних вболівань, Д. Бурлюк, як відомо, визнавав і сповідував у власній творчості фольклорно-міфологічні форми образності та традиції російського лубка і наполягав на їхньому збереженні в модифікованому вигляді у футуристичному мистецтві, маючи на увазі і живопис, і поезію. Стосовно ж портрету Василя Каменського, то тут мова йде про дещо інше: цілком реалістичне «фасове» зображення обличчя поета начебто «накладається» на сонце, що сходить, символізуючи і футуризм, якому належить майбутнє, і, власне, «сонячність» самого Каменського – поета, живописця, авіатора й одного з ідеологів футуризму.

У період 1913–1914 років діяльність Д. Бурлюка, окрім власної творчої роботи, спрямована на виконання двох, на його думку, вкрай важливих завдань: по-перше, це організація заходів задля популяризації футуризму, а, по-друге, окреслення теоретичних засад, на які футуристи будуть орієнтуватися, оскільки інтерпретації терміну – *futurum* – майбутнє – було, вочевидь, замало.

Стосовно виконання першого завдання Д. Бурлюк і його колеги діяли єдиновірним чином, а саме: організували поїздки по великих містах країни. Сьогодні відомо, що протягом 1913–1914 років Д. Бурлюк, В. Маяковський, В. Каменський і О. Кручених об'їздили 27 міст країни, проводячи вечори поезії, на яких кожний із них читав власні вірші, наголошуючи на тих, які в цей період уже можна було «зараховувати до футуристичних». Відомий літературознавець А. Біла наводить цікавий факт із життя українського поета Михайля Семенка, котрий протягом 1911–1913 років був студентом Петербурзького психоневрологічного інституту ім. Бехтерева, де «...лише протягом листопада – грудня 1913 року...відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів, на яких читали свої вірші петербурзькі егофутуристи і московські будетляни (прихильники В. Хлебнікова, які вважалися передтечею футуризму – С. Х.)» [2, 6].

Друге завдання, висунуте Д. Бурлюком, було виконати складніше, оскільки розпорошені публікації, котрі протягом кількох років з'являлися у пресі, створювали відповідне «розпорошене» уявлення про сутність як «авангардизму», так і футуризму. Слід визнати, що спроби самого Д. Бурлюка включитися у «побудову» більш-менш чіткої теоретичної моделі щодо сутності та перспектив розвитку «авангардного мистецтва» успішними назвати важко. В означеному контексті на увагу заслуговує невелика за розміром публікація 1913 року з дещо епатажною назвою: «Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство (разговор г. Бурлюка, г. Бенуа, г. Репина об искусстве)» [4]. Під означеною назвою об'єднані статті Давида та Миколи Бурлюків. Задля представлення процесу становлення теоретичних обрисів, які тією чи іншою мірою, простежуються у статтях і нотатках Д. Бурлюка, слід наголосити, що 1913 року він веде наступальну боротьбу проти академізму, реалізму та традиціоналізму передусім у російському живописі. З іншого боку і Бенуа, і Репін виступають досить жорсткими критиками «авангардистів», котрих Ілля Репін (1844–1930) – видатний російський живописець – називає «мазилами, лентяями и холодными скопцами», а Олександр Бенуа (1870–1960) – російський живописець та історик мистецтва – за словами Д. Бурлюка, компрометує мистецтво «новаторів» такими епітетами, як «шутовское», «легкомысленное», «шарлатанское», виявляючи при цьому повну зневагу до експериментальних пошуків Н. Гончарової та В. Ларіонова [4, 11–13].

Діалог трьох митців – О. Бенуа, Д. Бурлюка та І. Репіна – чітко показує, що два славетні митці, глибоко обізнані у питаннях історії та теорії мистецтва, опонують тридцятирічному Д. Бурлюку без будь-якої надії переконати його у принадах класичного мистецтва. Зі свого боку, Д. Бурлюк настільки впевнений у потенціалі «авангардизму» загалом і футуризму зокрема, що навіть гіпотетично не розглядає теоретичні перспективи наступного руху, а саме: «традиція – спадкоємність

– новаторство». Відсікаючи традиції, окрім лише їхнього фольклорно-міфологічного аспекту та необхідності часткового використання легендаризованих символів російської історії (Д. Бурлюк активно підтримував ідею створення Василем Каменським поеми «Степан Разін», називаючи його «Вася Разін», та всіляко заохочуючи «працювати Разіна» – С. Х.), теоретична позиція Д. Бурлюка тим самим «руйнувала» таку ланку, як «спадкоємність», намагаючись «побудувати» новаторство на порожньому місці, а це в логіці зміни історико-культурних періодів, як відомо, неможливо.

Теоретична спадщина Д. Бурлюка містить і ще одну позицію, яку, по суті, «зруйнував» сам автор. Певний час він експлуатував поняття «енергія», намагаючись «занурити» його у процес виникнення творчого задуму. Оскільки у футуристів першорядну роль у процесі творчості відігравав «суб'єкт», опанування митцем навколишньої дійсності – «об'єкта» – носило вкрай розмитий характер. Унаслідок цього виникнення задуму твору – а це, як відомо, перша ланка будь-якого творчого процесу – залишалося поза поясненням. Чітко невизначена «енергія» могла певним чином компенсувати очевидні теоретичні недоречності. У перспективі часу стає зрозумілим, що поняття «енергія» було не випадковим щодо спроб Д. Бурлюка обґрунтувати підстави задля визнання існування специфічного футуристичного світостановлення.

Те, що оперування до творчого стану, котрий може бути «схоплений» поняттям «енергія», було у Д. Бурлюка досить серйозним, підтверджує той факт, що він спробував обґрунтувати існування своєрідного продовження феномену «енергія», увівши в ужиток поняття «естет – енергія», що повинно було підкреслити значення «почуттєвого» начала творчості, показати, що футуризм не заперечує самоцінну модифікацію «прекрасного», зокрема, «красу». Наразі ці наукові розвідки Д. Бурлюка виявилися чимось на зразок схоластичних розміркувань, оскільки його брутальна, свідомо епатажна поезія вщент розбивала цю, хоча і не досить професійну, але все ж теорію:

«Душа – кабак, а небо – рвань.
Поэзия – истрёпанная девка,
А красота – кощунственная
дрянь...» [23, 37].

Затаврувавши «красу» епітетом «кощунственная дрянь», Д. Бурлюк, вочевидь, не міг сподіватися, що хтось адекватно сприйме ідею «естет-енергії».

З початком першої світової війни (1914) Д. Бурлюк – за станом здоров'я він не був мобілізований – переїжджає в Уфимську губернію до маєтку власної дружини Марії Никифорівни Єленевської (1894–1967), котра була видавцем і всіляко протягом усього подружнього життя підтримувала як експериментальну поезію свого чоловіка, так і його новачі на теренах футуристичного живопису. За два роки (1915–1917) перебування на башкирській землі, Д. Бурлюк написав близько двохсот картин, 37 з яких постійно експонуються у Башкирському художньому музеї ім. М. В. Нестерова. 1918 року Д. Бурлюк розпочинає «акцію», підтекст якої буде зрозумілий не відразу, а саме: він подорожує Уралом, Сибіром і Далеким Сходом задля пропаганди футуристичних ідей і щирого бажання «розбудити сплячу російську провінцію». Насправді ж разом із пропагандистськими «акціями» та співпрацею з журналом «Творчество» Д. Бурлюк «рухався» до російських кордонів, готуючи шляхи для вивезення своєї родини в Японію, куди 1920 року він і емігрував.

Д. Бурлюк провів у Японії два досить напружені роки: написав 300 картин, сюжети яких, за його власними словами, «навіяні японськими враженнями», познайомився із самотньою культурою і заохотив японських митців зайнятися футуризмом. Продавши більшість із створених полотен, родина Бурлюків змогла переїхати до США, де з 1922 року і до кінця життя перебував засновник російського футуризму.

Американський період життя Д. Бурлюка був, як і всі попередні десятиліття, досить насиченим. Він захоплюється можливостями «радіо», сміливо фантазуючи щодо естетико-художніх можливостей «радіохвиль», які «несуть» слова та ритмічні кольорові подразники, певний час видає «ненормативний» журнал «Color and Rhyme» («Колір і рима»), обсяг якого коливався від 4 до 100 сторінок, викладав живопис, писав спогади й нотатки, прикладом яких може слугувати публікація «1/2 века» (Нью-Йорк, 1932). Водночас він намагався згуртувати довкола себе тих емігрантів, хто мав прорадянські настрої.

Саме в еміграції, не зв'язаний жодними зобов'язаннями щодо футуристів, Д. Бурлюк чітко окреслив власні естетико-художні уподобання, котрі обмежувалися творчими пошуками двох видатних живописців: Миколи Реріха та Вінсента ван Гога. Разом із дружиною Д. Бурлюк здійснює подорож пам'ятними місцями життя видатного голландського живописця. Наслідком цієї подорожі стає спільна книга подружжя Бурлюків «По следам Ван Гога: записки 1949» [5].

Д. Бурлюк досить часто залишає американські терени, подорожуючи як європейськими країнами – Франція, Італія, Чехія, – так і відвідуючи Австралію. Він двічі – 1956 та 1965 р. – приїздив у Радянський Союз, проте ані персональної виставки, ані перемовин щодо повернення на батьківщину не відбулося.

Наукова новизна статті визначається використанням чинників культурологічного підходу у процесі аналізу творчо-теоретичної спадщини Д. Бурлюка, розглянутої як цілісний феномен.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, слід визнати, що застосування чинників культурологічного аналізу – біографізм, персоналізація, діалогізм – дає змогу деталізувати окремі факти життєво-творчого шляху митця, зробивши необхідні наголоси на конкретних періодах і подіях історико-культурного процесу. Особливої уваги, на думку автора статті, заслуговує персоналізація, завдяки котрій виразніше виявляється потенціал порівняльного аналізу.

Складність, багатшаровість і суперечливість як «авангарду», так і творчості тих митців, які були залучені до реалізації його програмних завдань, спонукатимуть науковців знову й знову повертатися до конкретних персоналій, їхніх біографій і фактів життєво-творчого шляху. Віддаючи належне всім, хто персоналізовано вивчає авангардний рух, зазначимо, що модель інтерпретації творчої спадщини Д. Бурлюка представлена на сторінках цієї статті як одна із спроб долучитися до загально-дослідницького процесу.

Практичне значення матеріалу статті полягає в розширенні дослідницької площини процесів культуротворення на початку минулого століття. Проблеми, порушені в цій статті, здатні поглибити виклад конкретних тем на курсах історії та теорії культури, культурології, естетики, літературознавства та мистецтвознавства.

Література

1. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця // Хроніка–2000 : український культурологічний альманах. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1995. С. 276–286.
2. Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. Передмова / Вибрані твори / М. Семенко. Київ : Смолоскип, 2010. С. 5–23.
3. Бобринская Е. Футуризм. М. : Галарт, 2000. 192 с.
4. Бурлюк Д. Д. Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа, г. Репина об искусстве) : сборник. СПб. : КнигопечатняШмидт, 1913. 22 с.
5. Бурлюки М. Н., Д. Д. По следам Ван Гога : записки 1949 : монография / вступ. ст. Полякова. М. : Grundnsse, 2016. 252 с.
6. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. 1992. № 12. С. 37–43.
7. Вернудіна І. В. І. Я. Франко : концептуалізація проблеми художньої творчості. Філософські дослідження // Зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля. Луганськ, 2004. Вип. 5. С. 17–21.
8. Добіна Т. Г. Історіософський погляд на переосмислення творчого доробку Бориса Лятошинського // Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь, 2015. Вип. 10. С. 67–75.
9. Смельянова Т. В. Від синестезії до синтезу мистецтв : концепція «поліфонічного синтезу» та «внутрішнього контрапункту» В. Кандинського // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. у 2-х част. Ч. 1. Київ : ДАКККиМ, 2001. С. 122–132.
10. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас і новий український театр : від «модернізму» до «фантастичного реалізму» // Український театр ХХ століття. Київ, 2003. С. 101–167.
11. Крусанов А. Русский авангард : 1907–1932 : истор. обзор : в 3 т. Т. 1 : Кн. 1. Боевое десятилетие. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.
12. Лагутенко О. Взаємодія ідей стилю модерн та ідей національного відродження в українському мистецтві першої третини ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : ДАКККиМ, 2003. Вип. 10. С. 141–151.
13. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
14. Лозовая Л. В. Эстетика русского футуризма : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. СПб., 2007. 18 с.
15. Мусієнко О. Кавалерідзе – авангардист // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ : [б. в.], 2013. Вип. 12. С. 218–231.
16. Огнева Т. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку ХХ століття. Київ : ВАДЕКС, 2014. 432 с.
17. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
18. Решмеділова О. М. Український літературний модерн як нове розуміння творчого процесу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. Київ : Видавн. центр КНЛУ, 2008. Вип. 21. С. 134–141.

19. Садок Судей [Вып. 1] 9 рисунков fecit (лат. сам исполнил) Владимира Бурлюка : сб. стихов. СПб. : Типография Кюгельген и К*, 1910. 131 с.
20. Скляренко Г. Проблеми дослідження української образотворчості ХХ століття в контексті історії мистецтва // Мистецькі обрії : альманах 2001–2002 / АМУ. Київ, 2002. Вип. 3. С. 31–39.
21. Тримбач С. Олександр Довженко : загибель богів : ідентифікація автора в нац. часо-просторі / відп. ред. Т. Трубікова. Вінниця : Глобус-прес, 2007. 760 с.
22. Тузов В. О. Культуротворчі процеси в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : авторефер. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2011. 20 с.
23. Футуристы : первый журнал русских футуристов. № 1/2 / ред. В. Каменский; изд. Д. Бурлюк. М. : Мысль, 1914. 157,[4] с.
24. Чечель Н. П. Українське театральне відродження : Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави : монографія. Київ : Наук. думка, 1993. 144 с.
25. Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг : монография / пер. со швед. А. Лавруши, Б. Янгфельдта. М. : КоЛибри, 2009. 640 с.

References

1. Asieieva, N. (1995). Studies of art historian. Chronicle-2000 : Ukrainian culturological almanac. Kyiv : Foundation of art development promotion of Ukraine, 276–286. [in Ukrainian].
2. Bila, A. (2010). Mihal' Semenko as a cultural trigger of Ukrainian futurism. In M. Semenko. Selected works. Kyiv : Smoloskyp, 5–23 [in Ukrainian].
3. Bobrynskaya, Ye. (2000). Futurism. Moscow : Galart. [in Russian].
4. Burliuk, D. (1913). "Benuas" raising the devil and New Russian National Art (Conversation between Sirs Burliuk, Benua and Repin on art). Collection of works. St. Petersburg : Schmitt Publishing House. [in Russian]
5. Burliuk, M., Burliuk, D. (2016). By the tracks of Van Gogh : notes from 1949. Monography. Moscow : Grundnsse. [in Russian].
6. Verves, G. (1992). Ukrainian avant-garde within the context of European manifestos and programs. Word and time (Vol. 12), (pp. 37–43). [in Ukrainian].
7. Vernudina, I. (2004). Ivan Franko : conceptualization of artistic creativity problem. Philosophy studies. Collection of papers. (Vol. 5) (pp. 17–21). Luhansk : V. Dal' Eastern Ukrainian national University. [in Ukrainian].
8. Dobina, T. (2015). Historical and philosophical viewpoint of rethinking Borys Liatoshynskiy's artistic legacy. Mariupol State University Visnyk, Philosophy, culturology, sociology. (Vol. 10) (pp. 67–75). Mariupol : Mariupol State University. [in Ukrainian].
9. Yemelyanova, T. (2001). From synesthesia to synthesis of arts : conception of 'polyphony synthesis' and 'inner counterpoint' by V. Kandinskiy. Current problems of history, theory and practice of artistic culture. Selected works. (Part 1), (pp. 122–132). Kyiv : DAKKK&M. [in Ukrainian]
10. Kornienko, N. (2003). Les' Kurbas and new Ukrainian theatre : from modernism to science fiction realism. N. Kornienko (Eds.). Kyiv : LDL (pp. 101–167). [in Ukrainian].
11. Krusanov, A. (2010). Russian avant-garde : 1907–1932 : historical review. Vol. 2 (3) : Book 1. Futuristic revolution (1917–1921). Moscow : New Literary Review. [in Russian].
12. Lagutenko, O. (2003). Interaction of modern style ideas and national revival ideas in Ukrainian art in the first third of the 20th century. Current problems of history, theory and practice of artistic culture. Selected works. (Vol. 10), (pp. 141–151). Kyiv : DAKKK&M. [in Ukrainian]
13. Levchuk, L. (1997). Western European aesthetics of the 20th century. Kyiv : Lybid', 224 p. [in Ukrainian].
14. Lozovaya, L. V. (2007). Aesthetics of Russian futurism. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Philosophy : 09.00.04 Aestheticcs. Herzen State Pedagogical University of Russia. Saint Petersburg, 18 p. [in Russian].
15. Musiyenko, O. (2013). Kavalieridze is a representative of avant-garde. Karpenko-Karyi Kyiv National University of cinema, theatre and TV visnyk. Selected works. (Vol. 12). (pp. 218–231). Kyiv : KNUCTTV. [in Ukrainian].
16. Oghnyeva, T. (2014). Theatre and cinema within cultural sciences conception at the beginning of the 20th century. Kyiv : VADEKS. [in Ukainian].
17. Pavlychko, S. (1999). Discourse of modernism in Ukrainian literature. Kyiv : Lybid', 447 p. [in Ukrainian].
18. Reshmedilova, (2008). Ukrainian literary modern as a new understanding of srtistic process. Current philosophical and culturological problems, 21, 131–141. Kyiv : Publishing centre KNLU. [in Ukrainian].
19. Judge Garden (1910) / V. Burlyuk, V. Kamenskiy, E. Nizen, N. Burlyuk, E. Guro, S. Myasoedev, A. Gej, D. Burlyuk, E. Milicza, B. Lyvshycz, A. Kruchenyh V. Xlebnikov. Saint-Petersburg : Zhuravel', 131 p. [in Russian]
20. Skliarenko, Gh. (2002). Problems of research into Ukrainian image formation in the 20th century within the context of arts history. Artistic horizons (Vol. 3) (pp. 31–39). Kyiv : AMU. [in Ukrainian].
21. Trymbach, S (2007). Oleksandr Dovzhenko : death of Gods : identification of an author in national time and space. T. Trubnikova (Eds.). Vinnytsia : Globus-press. [in Ukrainian].

22. Tuzov, V. (2011). Cultural formation processes in Ukraine (the end of the 19th – the beginning of the 20th century) as a basis for current theoretical innovations. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Cultural Sciences : 26.00.01. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
23. Futurists : the first journal of Russian futurists. (1914). (Vol. 1(2)). (p. 4). V. Kamenskiy (Eds.). Moscow : Thought.
24. Chechel', N. (1993). Ukrainian theatrical renaissance : Western classics on Ukrainian stage in the 1920–1930s. Problems of tragedy performance. Kyiv : Scientific thought. [in Ukrainian].
25. Yangfel'dt, B. (2009). Stake is Life. Vladimir Mayakovskiy and his milieu. Moscow : Colibri. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2019 р.

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна

кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
ORCID 0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

СТИЛЬОВО АКТУАЛЬНЕ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й. С. БАХА У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ОДЕСИ

Метою даного дослідження є усвідомлення самостійного шляху одеських піаністів у поданні мистецтва Й.С.Баха, спираючись на виконавські вподобання як доби романтизму, так і актуалізованої ХХ сторіччям ритмічної екстатичної музики німецького бароко. **Методологічну** базу дослідження становить додержання принципів інтонаційного музикознавчого підходу школи Б.Асаф'єва [2] в Україні [1; 4; 11], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значенностей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями в дусі музичної герменевтики Б. Яворського [див.3] й А. Швейцера [12], а також її суто виконавський ракурс, як він представлений в роботі А. Веркіної [4]. **Наукова новизна** роботи базується на новаційному трактуванні бахianства ХХ сторіччя як звернення до контрастної поліфонії французького клавiризму за концепцією Д. Андросової, з якої автор даного дослідження черпає оригінальну ідею аргументації виконання творів Й.С.Баха, виходячи з «пограниччя» академічного бетховеніанства і модерністської лінії Г. Гульда, котрий спирався на моцартианство А. Шенберга. Даний підхід до інтерпретації становить пролонгацію українства, як воно було осмислене М. Грушевським і як воно збігається з реаліями творчих переваг постмодерну і пост-постмодерністського сьогодення. **Висновки.** Відзначено спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на інноваційні аспекти фортеп'янно-творчих рішень художніх завдань пост-постмодернної сучасності, в якій виконання Й. С.Баха гнучко узгоджує заповіді романтичного проорганного бахianства і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у ХХ ст. і тої, що не втратила актуальності в сьогоденному тяжінні до *клавiризації* класичної фортеп'янної спадщини минулих віків.

Ключові слова: актуальна виконавська інтонація, виконавське мистецтво, фортеп'янне мистецтво Одеси, бахianство ХІХ і ХХ сторіч, стиль у музиці.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Стильово актуальное исполнение произведений И.С.Баха в фортепианном искусстве Одессы

Целью данного исследования является осознание самостоятельного пути одесских пианистов в представлении искусства И.С.Баха, опираясь на исполнительские вкусы как века романтизма, так и актуализированной ХХ веком ритмической экстатичной музыки немецкого барокко. **Методологическую** базу исследования составляет соблюдение принципов интонационного музыковедческого подхода школы Б.Асафьева [2] в Украине [1, 4, 11], содержание которого определяется лингвизованным ракурсом трактовки музыкальных значенностей, в частности это аналитически-структурный и стилистически-сравнительный методы с выраженными герменевтико-интерпретационными тяготениями в духе музыкальной герменевтики Б. Яворского [див.3] и А. Швейцера [12], а также ее сугубо исполнительский ракурс, как он представлен в работе А. Веркиной [4]. **Научная новизна** работы базируется на новаційной трактовке бахianства ХХ века как обращенного к контрастной полифонии французского клавiризма в концепции Д.Андросовой, из которой автор данного исследования черпает оригинальную идею аргументации исполнения произведений И.С.Баха, исходя из «пограниччя» академического бетховеніанства и модернистской линии Г.Гульда, который опирался на моцартианство А.Шенберга. Данный подход к интерпретации составляет пролонгацию украинства, как оно бы-

22. Tuzov, V. (2011). Cultural formation processes in Ukraine (the end of the 19th – the beginning of the 20th century) as a basis for current theoretical innovations. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate in Cultural Sciences : 26.00.01. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
23. Futurists : the first journal of Russian futurists. (1914). (Vol. 1(2)). (p. 4). V. Kamenskiy (Eds.). Moscow : Thought.
24. Chechel', N. (1993). Ukrainian theatrical renaissance : Western classics on Ukrainian stage in the 1920–1930s. Problems of tragedy performance. Kyiv : Scientific thought. [in Ukrainian].
25. Yangfel'dt, B. (2009). Stake is Life. Vladimir Mayakovskiy and his milieu. Moscow : Colibri. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2019 р.

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна

кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
ORCID 0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

СТИЛЬОВО АКТУАЛЬНЕ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ Й. С. БАХА У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ОДЕСИ

Метою даного дослідження є усвідомлення самостійного шляху одеських піаністів у поданні мистецтва Й.С.Баха, спираючись на виконавські вподобання як доби романтизму, так і актуалізованої ХХ сторіччям ритмічної екстатичної музики німецького бароко. **Методологічну** базу дослідження становить додержання принципів інтонаційного музикознавчого підходу школи Б.Асаф'єва [2] в Україні [1; 4; 11], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значенностей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями в дусі музичної герменевтики Б. Яворського [див.3] й А. Швейцера [12], а також її суто виконавський ракурс, як він представлений в роботі А. Веркіної [4]. **Наукова новизна** роботи базується на новаційному трактуванні бахіанства ХХ сторіччя як звернення до контрастної поліфонії французького клавіризму за концепцією Д. Андросової, з якої автор даного дослідження черпає оригінальну ідею аргументації виконання творів Й.С.Баха, виходячи з «пограниччя» академічного бетховеніанства і модерністської лінії Г. Гульда, котрий спирався на моцартіанство А. Шенберга. Даний підхід до інтерпретації становить пролонгацію українства, як воно було осмислене М. Грушевським і як воно збігається з реаліями творчих переваг постмодерну і пост-постмодерністського сьогодення. **Висновки.** Відзначено спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на інноваційні аспекти фортепіанно-творчих рішень художніх завдань пост-постмодернної сучасності, в якій виконання Й. С.Баха гнучко узгоджує заповіді романтичного проорганного бахіанства і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у ХХ ст. і тої, що не втратила актуальності в сьогоденному тяжінні до *клавіризації* класичної фортепіанної спадщини минулих віків.

Ключові слова: актуальна виконавська інтонація, виконавське мистецтво, фортепіанне мистецтво Одеси, бахіанство ХІХ і ХХ сторіч, стиль у музиці.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Стильово актуальное исполнение произведений И.С.Баха в фортепианном искусстве Одессы

Целью данного исследования является осознание самостоятельного пути одесских пианистов в представлении искусства И.С.Баха, опираясь на исполнительские вкусы как века романтизма, так и актуализированной ХХ веком ритмической экстатичной музыки немецкого барокко. **Методологическую** базу исследования составляет соблюдение принципов интонационного музыковедческого подхода школы Б.Асафьева [2] в Украине [1, 4, 11], содержание которого определяется лингвизованным ракурсом трактовки музыкальных значенностей, в частности это аналитически-структурный и стилистически-сравнительный методы с выраженными герменевтико-интерпретационными тяготениями в духе музыкальной герменевтики Б. Яворского [див.3] и А. Швейцера [12], а также ее сугубо исполнительский ракурс, как он представлен в работе А. Веркиной [4]. **Научная новизна** работы базируется на новационной трактовке бахианства ХХ века как обращенного к контрастной полифонии французского клавиризма в концепции Д.Андросовой, из которой автор данного исследования черпает оригинальную идею аргументации исполнения произведений И.С.Баха, исходя из «пограниччя» академического бетховенианства и модернистской линии Г.Гульда, который опирался на моцартианство А.Шенберга. Данный подход к интерпретации составляет пролонгацию украинства, как оно бы-

ло осмислено М.Грушевським і як оно совпадає з реаліями творчих предпочтений постмодерна і пост-постмодерністського настоящего. **Висновки.** Відзначається спеціальна орієнтованість музикантів України і Одеси на інноваційні аспекти фортепіанно-творчих рішень художественних задач пост-постмодерністської сучасності, в якій виконання Й.С.Баха гнучко погоджує заповіді романтичного проорганного бахіанства і необарокової «ритмічної механіки», заявленої Г.Гольдом в ХХ ст. і не втраченої актуальності в сучасному тяжінні до *клавиризації* класического фортепіанного насліддя минулих віків.

Ключові слова: актуальна виконавська інтонація, виконавське мистецтво, фортепіанне мистецтво Одеси, бахіанство ХІХ і ХХ віків, стиль в музиці.

Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor, Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

Style actual principle in performance of the I.S.Bach works to piano art of the Odessa

The Purpose of the article given studies is a realization of the independent way Odessa pianists in presentation art of I.S.Bach, resting in performance tastes both age of the romanticism, and actualized by XX century rhythmic ecstatic expressiveness in music's German baroque. **The methodological** basis of the research is observance of the principles of the intonational musical study approach of B. Asafiev's school [2] in Ukraine [1; 4; 11], the content of which is determined by the linguistic aspect of the interpretation of musical meaning, in particular, analytic-structural and stylistic-comparative methods with expressed hermeneutic-interpretive gravities in the spirit of musical hermeneutics by B. Yavorsky [see 3] and A. Schweitzer [12], as well as its purely performing angle, as presented in the work of A. Verkina [4]. **Scientific novelty** of the work is based on innovative interpretation of I.S.Bach style XX century as turned to contrasting polyphony of French clavier art in concepts D.Androsova, from which author given studies culls the original idea to argumentations of the performance of the I.S.Bach works, coming from "borderland" academic Beethoven style and modernistic line of G.Gould, which rested in Mozart style to A.Schönberg. The given approach to interpretation forms prolongation Ukrainian idea, as it was developed by M.Grushevskij and as it complies with the creative preferences of postmodern and post-postmodern persisting. **Conclusions.** It is noted special orientation musician of Ukrainians and Odessa on innovative aspects piano-creative decisions of the artistic problems to post-postmodern contemporaneity, in which performance of I.S.Bach flexibly agrees the precepts a romantic in organ character of Bach style - and neo-baroque "rhythmic mechanical engineers", declared by G.Gould in XX ct. and not lost urgency in modern gravity to clavier character of the classical piano heritage past ages.

Key words: actual performance intonation, performance art, piano art of the Odessa, Bach-style XIX and XX century, style in music.

Актуальність теми дослідження визначена реальністю розвитку піаністичної майстерності представників музичної Одеси, значущість якої заявлено генієм С. Ріхтера, Е. Гігельса, підхоплено високоталановитими досягненнями Л. Марцевич і Є. Могилевського, успіхами лауреатів конкурсу Гігельса, зокрема вихованця з Китаю У Цуня. Метою даного дослідження є усвідомлення самостійного шляху одеських піаністів у поданні мистецтва Й. С. Баха, спираючись на виконавські вподобання як доби романтизму, так і актуалізованої ХХ сторіччям ритмічної екстази музики німецького бароко.

Виклад основного матеріалу. Істотною складовою артистичного світобачення загалом і, природно, українського внеску в мистецтво інтерпретації – у творчості представників одеського фортепіанного музичування – стало *бахіанство*, що від ХІХ сторіччя визначилося як базова стильова установка академічної гри. Творчість Й. С. Баха становить деяку «вихідну точку» апробації майстерності піаністів, з його ім'ям пов'язані утвердження провідного становища фортепіано в клавірному інструментарії. Його динамічні можливості відповідали ідеї оркестральності-*симфонічності*, що стало вищим критерієм художньої оцінки звучання даного інструмента у вік романтизму. Але відданість творчості Й. С. Баха надихала й антиромантично розгорнутий модерн минулого століття в особі Г. Гольда (див. про це у книзі Д.Андросової [1]).

Усвідомлення спадщини Й.С.Баха як принципово відмінної в розумінні сутності його творчих починань у ХІХ і ХХ сторіччях розглядали різні автори, воно стало предметом спеціального аналізу в роботі А.Чехуніної [11]. Виходячи зі зроблених даним автором узагальнень, відразу виділяємо прийняту добою романтизму зосередженість на інструментальній й особливо органній спадщині Й.С.Баха, тоді як «антиромантизм» ХХ сторіччя в особах Б. Яворського й А. Швейцера передусім звернувся до церковно орієнтованої вокальної основи музики великого майстра, в якій надособистісний ліризм-гімноспів зумовлює надособистісну лірику інструментального, зокрема клавірного вираження.

Класика фортепіанного виконавства – це ХІХ вік, у якому німецька музика зайняла стилістично провідне положення. Монографія Й. Форкеля, присвячена Й. С. Баху, видана 1802 року й має багатозначний підзаголовок: «сприяти славі німецької нації...», «...розбудити шляхетний енту-

зізм у грудях німців» [див. 7, 40]. Бахіанство надихало романтиків, першим був Н. Паганіні, який насичував поліфонізацією мелодійну призначеність італійської скрипки. А ця позиція Паганіні сформувала ідею Ф. Ліста про «фортепіано - заміник оркестру», що і визначило класику фортепіанного виконавства, яку виводили з «оркестральних» відкриттів у фортепіано, зроблених Л. Бетховеном.

Згодом, на порозі XX сторіччя, саме цю оркестральність «ставив у провину» Л. Бетховену геній К. Дебюссі [8, 142], залучаючи до піаністичного активу моцартівсько-шопенівську клавирність, яка до того в середині XIX століття була категорично відсторонена заради «прогресу симфонізму» у фортепіанній виразності. Але сьогодні ми не забуваємо про антитезу німецькій театральнотсимфонічній, послідовно романтичній трактовці фортепіано у французькій та італійській школах пробідермаєрівського спрямування – у вигляді гри на «легких» фортепіано, яку уособлювали Дж. Фільд та Ф. Шопен, а згодом втілював у фортепіанній же звучності О. Скрябін.

Тут також мало місце бахіанство, але втілюване клавирно-моторно, на рівні «вторинної» кантителени інструментальних *allegro*. І це стильове спрямування також мало місце у піаністичних втіленнях одеської фортепіанної школи, хоч на сьогодні домінуючою лінією стала романтична концепція академічного виконавства Ф. Ліста. Однак піднята у світовому розкладі хвилею поставангарду цікавість до музики бідермаєра і символізму активізує антилістівський *неокласичний* піанізм, уособлений у XX ст. Г. Гульдом. І тому є впевненість, що в Одесі, що пишається підтримкою скрябінівського модерну наприкінці XIX ст., у 1900-ті, 1910-ті роки вказана «легка», «польотна» гра у надшвидких темпах буде відновлюватися. Саме такого роду гасло «діамантового» піанізму Е. Гілельса заявлене у проспектах конкурсних вимог змагань юних піаністів в Одесі завдяки ініціативі ректора Одеської музичної академії О. В. Сокола.

Складена Форкелем і підхоплена музичним світом XIX ст. концепція бахівської спадщини відповідала романтичним установкам цього століття: інструменталізм, засвоєний у самодостатній якості вираження, трактований у вираженні особистісних здобутків генія Баха, ігноруючи принциповий *типологізм* мислення величного репрезентанта моралі й естетики пієтистів – «моравських братів» [10, 1]. Духовна ж, безпосередньо пов'язана із церквою, музика Й. С. Баха не була почута фаустіанцями - представниками століття національних революцій і відкриттів в області матеріалістичної історичної діалектики й біологічної еволюції.

Висока дисципліна розуму й «риторика фуги» (словами Б. Асаф'єва [2, 264]), що вирізняють спадщину творця Пасіонів, не збігалися з тим «реалізмом почуттів», який займав центральне місце в художній виразності романтичного століття. І духовний раціоналізм Й. С. Баха став предметом осмислення лише в XX сторіччі, відзначеному вираженням антиромантичним тоном стилевих устремлінь. Конструктивність розумових стереотипів XX століття, століття науково-технічної революції й соціально-революційної перебудови держав і суспільств, століття, в якому напрямки неокласицизму-необароко утворили знаменну лінію художньо-стилістичних установок, споріднює їх із механіцизмом-раціоналізмом, класицизмом-бароко XVIII століття.

Бахіанство романтиків було всеохоплюючим, оскільки майже всі національні композиторські школи орієнтувалися на бахівську поліфонію як джерело й «точку відштовхування» для своїх новацій. Не забуваємо, що поліфонія Баха фокусувала до себе увагу саме через «риторику фуги», тобто в руслі безумовного довір'я до *картинності* імітаційної поліфонії. Але одночасно парадоксальною й разом з тим історично доцільною виступає апеляція М. Глінки до шанувальника Й. С. Баха З. Дена у побудові «істинно православної багатоголосної музики», причому в опозицію до так званої «німецької» школи в російській православній музиці. І Глінка, усвідомлюючи своє бачення поліфонізму, вдався до оригінального конструювання «глінкінських варіацій», заявляючи в них основи *контрастної* поліфонії. Одеська вокальна школа усвідомлює свою похідність від Глінки безпосередньо [9], відповідно і в інструментальній сфері одеські митці прислухаються до моцартіанських уподобань послідовників автора «Руслана».

Демонстративним і не менш парадоксальним було бахіанство вищезгаданого Н. Паганіні, що проектувало на італійську скрипку техніку бахівської скрипкової поліфонії, обумовленої, зокрема, технічними можливостями німецької скрипки з іншим положенням підставки щодо визнаної концертної італійської моделі. Орієнтація Ф. Шопена на композиції Й. С. Баха загальновідома, однак недооцінена в конкретиці окремих творів, зокрема, в його монументальних фортепіанних Сонатах. У них засадничий зміст має Перша соната c-moll, у якій вихідна тема з монотематичною конструкцією цілого містить пряму цитату з двохголосної Інвенції Й. С. Баха, що у свій час спеціально відзначив у своїй монографії Д. Кемпер [13, 73-75]. Наведені й інші приклади спрямованості композиторів-романтиків на творчість Й. С. Баха далеко не вичерпують глибинність впливу цього компози-

тора, що персоніфікував докласичну стилістику на романтиків, які усвідомлювали себе у запереченні класицизму-академізму як «сковуючого» фактора у фантазійно-вільному самовираженні художника.

У XX столітті у спадщині Й. С. Баха заново були відкриті його духовні твори, включаючи кантати й пасіони, які демонстрували риторичну вибудованість виразності музики, далекої від романтичної «волі почуття – волі вираження». Серійна конструктивність А. Шенберга, на думку творця цієї системи, мала своїм джерелом твори Й. С. Баха, зокрема це була дидактика його релігійних композицій типу духовних Кантат.

Піаністична версія творів Й. С. Баха, спрямована в епоху романтизму на підкреслення органічної кантиленності й грандіозності звучання, змінилася інтересом до клавесинової «метрономічної» інтерпретації, що відповідає дисципліні ритму словесної метризації в духовному лютеранському співі. Від музикознавства XX століття виходить розуміння творчої позиції Й. С. Баха, фіксованої в одному з його листів 1708 року: «...працювати, рухаючись до мети, а саме, до *добре організованої* (курсив – *Л.Ш.*) церковної музики, що славить Бога» [10, 143]. І далі: «Метою й первісною причиною усякої музики ... повинно бути ні що інше, як прославлення Бога й звільнення свідомості. Там, де цього немає, не буде щирої музики, а тільки диявольське бурмотіння» [10, 143].

Е. Вілсон-Діксон (його книга англійською видана 1997 р.) так коментує заявлену позицію: «Як ортодоксальний лютеранин Бах дотримується тут поглядів самого Лютера на очисну силу музики й не робить розходжень між світським і священним. Бог бачить і чує все, тому людині варто прагнути радувати Бога у всьому». Бах і намагався «створити добре звучну гармонію до слави Божої», безперестану пізнаючи можливості традиційної музичної мови, що для нього персоніфікувала порядок [10, 142]. Зібрання його клавірних п'єс під загальною назвою «Klavierübung» («Клавірні вправи») – це чудовий приклад надзвичайно захоплюючої музики, що *має строго інтелектуальний обрис* (курсив – *Л. Ш.*) [цит. за вид. 10, 143].

Як бачимо, подібна установка Й. С. Баха не залишала місця романтичному волюнтаризму, що шукав самовираження у пошуках художніх мовно-стилістичних новацій. Однак право на пошук «добре звучної гармонії» стимулювало експериментаторство композитора, що послужило зразком конструктивних шукань А. Шенберга. «Строго інтелектуальний обрис» вищезгаданих «Клавірних вправ» і інших подібних їм за вказаною ознакою творів був належним чином оцінений тільки в XX сторіччі. Апогеем такого визнання інтелектуальних завоювань спадщини Й. С. Баха стало введення в репертуар концертуючих піаністів циклу «Мистецтва фуги», композиція якого наслідувала «Фантазії» Я.Свелінка.

Усе це дає змогу виділити інтелектуальність «добре організованих» звучань у Баха як ознаку епохальної належності до XVIII століття – століття «класичної механіки», що актуалізувалася в клавірному виконавстві у XX сторіччі. «Строгий інтелектуалізм» Й. С. Баха спирався на інструментальну механічність гри XVIII століття, прогресивна ідея якого визначалася як відповідність механічному *універсуму*, виражаючись в культурі *perpetuum mobile*. Виключалося романтичне *ad libitum*, що йде від вільно трактованої вокальності: церковний спів завжди базувався на ритмізованості складового часу, керованого ритмом «постійної тривалості».

Механічна ритмізація, що в епоху першої Технічної революції не могла мати принижуючого значення, з яким асоціювалася в романтичний період усякого роду «механічність», становить один зі способів збереження у звучанні художньої цілісності твору. У зв'язку з характеристикою мистецтва Й. С. Баха використовується поняття «екстатичності» [10, 150], що зв'язують із танцювальністю. З посиланням на В. Меллєрса у згаданому дослідженні констатується: «...безумовно, його (Й.С.Баха – *Л.Ш.*) музика, якої б догми він не дотримувався, відроджує танець як “видиму гру сил”...» [10, 149]. І далі говориться спеціально про «потужний ритм» музики Баха і її витоків, що мають місце в А.Кореллі й А. Вівальді: «...сучасна християнська музика дуже багатьма своїми досягненнями зобов'язана композиторам бароко, але з них головною особливістю, як тоді, так і зараз, є та перевага, що виявляється музиці з *потужним ритмом* (курсив – *Л.Ш.*)» ... [10, 150]. Далі автор наголошує, що музика Баха пронизана «пульсацією», що найбільш виразно втілює в собі «крокуючий» або «бігучий бас» як використання в басовій лінії нот однакової тривалості. Безсумнівним є інтерес Баха до музики Вівальді й Кореллі з їхньою ритмічною енергією, що підсилювала відповідні якості виразності й у його власній музиці: «...Теорія афектів...вимагала *постійного і потужного* (курсив – *Л.Ш.*) ритму, що триває досить довго...Цей підхід аналогічний тому, що відбувається в джазі, де *таким же точним чином* (курсив – *Л.Ш.*) використовується контрабас або бас-гітара...» [10, 150].

Як бачимо, узагальнення уявлень про музику бароко й Баха зокрема органічно пов'язане з концепцією «ритмічної пульсації», причому «потужної». І при цьому вказується на аналогічність такої «пульсації» – ефектам джазу. Даний висновок становить важливе пояснення концепції виконання

музики Й. С. Баха, зокрема популярного в навчальному і концертному репертуарі піаністів Італійського концерту канадським піаністом Г. Гульдом, загальне враження від гри якого безпосередньо асоціюється з «потужним» і «твердим» ритмом.

Така якість звучання складається завдяки ритмізації піаністом агогіки-фразування: характерне для Гульда динаміко-агогічне посилення до кінця фраз-мотивів. Так поєднується цього роду *інтонаційний ритм* на саме ритмічні побудови, фіксовані нотним записом, в результаті створюючи те, що в його грі називають проявом «напруженої думки, вольового начала й експресії», «завершеністю в ліпленні форми як загалом, так і в деталях» [6, 101]. Одним із джерел такого роду інтонаційно-агогічного рішення можна вважати ритмічну ритмованість французької мови, що має акцентування останнього складу, а це становило доданок фонетичного оточення англомовних канадців, до числа яких належав й Г. Гульд.

Однак подібна інтонаційна уніфікація насамперед творів Й. С. Баха, які називають головним досягненням у виконавській діяльності цього піаніста, породжена спрямованістю його творчих інтересів на експресіоністську музику ХХ століття, композиції П. Хіндемита й А. Берга, що склали особливе досягнення виконавських зусиль Гульда. Такого роду ритмо-інтонаційна уніфікованість пов'язана з експресіоністським трактуванням остінато, яке посідає винятково важливе місце в музиці ХХ сторіччя [див. 6]. Загалом текст Й. С. Баха в різних композиціях і в названому творі подає передумови подібного трактування, оскільки повторюваність-остінато дана в досить щільному виявленні.

Якщо звертатися до Італійського концерту Баха, то в середньому голосі I частини має місце послідовність $f'-g^{1}-a^{1}-b^{1}$, яка становить основу вступної побудови й мотиву-контрапункту до мелодійної лінії верхнього голосу, який звучить облігатно в II частині. А у фіналі основний тематичний елемент із поступневим пасажем-*anabasis* також містить вищевказану висотну послідовність. Наявність у вказаному звороті впізнаваного контуру Грецького розспіву старохристиянської традиції характеризує Й. С. Баха як «ортодоксального лютеранина»-пієтиста (див. вище), визнаючи доторканість його інтересів до візантійських джерел лютеранської служби.

Як ілюстрацією сказаного посилаємося на смислово кульмінаційний фрагмент (№ 5 при загальному обсязі з 8 номерів) Реформаційної кантати № 80, що перебуває в «точці золотого перетину» композиції і написаний для співаючого в унісон хору. Ювілейний, театралізовано-експозиційний зміст даного твору Баха є безсумнівним, що й пояснює фактурну особливість унісонного подання кульмінаційної побудови в ілюстрацію того, що Лютер цікавився візантійським одноголоссям і вважав його одним з можливих способів виявлення музики в німецькій церкві. Тому й поява послідовності Грецького розспіву в Італійському концерті, що зазначає суттєвий мелодійний початок оформлення служби у старохристиянській традиції, повинна враховуватися як один з можливих смислостворюючих факторів музики вказаної композиції Й. С. Баха, дотичний до культурних засновків сучасного Півдня України.

Г. Гульд явно вловлює архаїзми музичної мови Й. С. Баха, але зближує її не із церковно-співочою, але скоріше танцювально-моторною традицією, що органічна, як відзначалось вище, для храмової лютеранської-пієтистської музики Баха. Піаніст демонстративно «розсовує» у темповому відношенні крайні й середню частини циклу, вносячи ознаки *Prtesto*, *Prestissimo* у звучання I, III частин і вирішуючи *Andante* II частини з опорою на шістнадцяту як рахункову одиницю верхнього мелодійного голосу (що утворює порушення історичної логіки нотного запису, за якою темп як основний рух співвідносився в *Andante* із кроком у четвертних довгостях). Гульд привносить, тим самим, концепцію італійських тричастинних Концертів Вівальді з жанрово-темповим контрастуванням складових циклу, які, безумовно, вплинули на Й. С. Баха, але які ніколи не затуляли для нього «німецьку ідею» його прорелігійної творчості.

Інтерпретація Г. Гульдом, визнаним лідером піаністичного модерну ХХ століття, Італійського концерту Й.С. Баха постає як *акція необарочного* змісту, до того ж дотична до контрастно-поліфонічних побудов музики православної традиції, органічної для культурних вподобань Одеси. Загалом виконавські переваги піаністів Одеси явно минають гіпертрофію органної кантилени у фортепіанних версіях клавірних побудов, як це йшло з інерції академічної типології проромантичного характеру і зафіксовано в редакціях Ф. Бузони і Б. Муджелліні у виданні творів Й.С. Баха як еталонних для поколінь музикантів-традиціоналістів. Стали звичними звертання до експериментально-авангардистських прочитань Й.С. Баха в редакції Б. Бартока, які становлять стилістичну паралель до необарочних установок інтерпретацій Г. Гульда.

Альтернативи традиціоналістських і антитрадиціоналістських прочитань творів Й. С. Баха у виконавстві ХХ століття зближаються за допомогою «мінімалістської» тенденції поставангарду, обумовленої «культурою клавікорду», що поволі готувалося педагогікою минулого сторіччя, зокрема,

діяльністю Є. Вауліна і його спадкоємців в Одеській музичній академії ім. А. В. Нежданової і культивувався такими провідними педагогами музичного навчального закладу як Л. Гінзбург, Ю. Некрасов, Б.Чуклін, продовжено в роботі професорів В. Кузікової, А. Кардашова та інших талановитих представників одеської педагогічної піаністики.

Наукова новизна роботи базується на новаційному трактуванні бахіанства XX сторіччя як зверненого до контрастної поліфонії французького клавіризму за концепцією Д. Андросової, з якої автор даного дослідження черпає оригінальну ідею аргументації виконання творів Й.С.Баха, виходячи з «пограниччя» академічного бетховеніанства і модерністської лінії Г. Гульда, котрий спирався на моцартіанство А. Шенберга. Даний підхід до інтерпретації становить пролонгацію українства, як воно було осмислене М. Грушевським і як воно збігається з реаліями творчих переваг постмодерну і пост-постмодерністського сьогодення.

Зі сказаного робимо висновок про спеціальну орієнтованість музикантів України й Одеси на інноваційні аспекти фортепіанно-творчих рішень художніх завдань пост-постмодернної сучасності, в якій виконання Й. С. Баха гнучко узгоджує заповіді романтичного проорганного бахіанства і необарочної «ритмічної механіки», заявленої Г. Гульдом у XX ст. і тої, що не втратила актуальності в сьогоденному тяжінні до *клавіризації* класичної фортепіанної спадщини минулих віків.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва, Издат.дом «Классика-XXI», 2005.372 с.
4. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Спец.17.00.03 – муз.мист. Одеса, 2008. 16 с.
5. Грушевський М. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх /Упорядник А.Ф.Трубайчук. – 2-е вид. стер. Київ, Либідь, 1992. 228 с.
6. Гулд Глен [Дельсон В. Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред Ю. Келдыш. Т.2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 101-102.
7. Друскин М. Вопросы музыкальной историографии. Современные вопросы музыкознания. Москва, 1976. С. 87-114.
8. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва, Музыка, 1964. 280 с.
9. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред. и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса, ОКФА, 1994. 248 с.
10. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).
- 11.Чехуніна А. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX-XX сторіч. Автореф.канд.дис.17.00.03 – муз.мистецтво. Одеса, 2010. 20 с.
- 12.Швейцер А. И.С. Бах. Москва, Музыка, 1972. 967 с.
13. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

References

1. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclavirring in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint. [in Ukrainian].
2. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka. [in Russian].
3. Berchenko R. (2005). In quest of lost sense. Boleslav Yavorskiy about "Wolte Temperierte Klavier". Moscow, Izdat.dom "Klassika-XXI". [in Russian].
4. Bjerkina T. (2008). Actual intonation as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03 - music art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. [in Ukrainian].
5. 5. Grushevskij M. (1992). The history of the Ukraine, adapted to program of the high grade schools and undermost classes of the schools average. Kyjiv, Lybid[in Ukrainian].
6. Gould Glenn [Delson V. (1974). Musical encyclopaedia in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Kjeldysh. V. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 101-102. [in Russian].
7. Druskin M. (1976). The Questions to music historiography. Modern questions of musicology. Moscow. P. 87-114 [in Russian].
8. Martynov I. (1964). Claude Debussi. Moscow, Muzyka [in Russian].
9. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA [in Ukrainian].
10. Wilson-Dickson A.(2003). A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt [in Russian].

11. Chehunina A. (2010). Bach style as setting of composer and performance creative power in XIX-XX century. Autoref. of diss. of Cand. Degree in art : 17.00.03– Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa. [in Ukrainian].
12. Schweitzer A. (1972). I.S. Bach. Moscow, Muzyka. [in Russian]
13. Kämpfer D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2019 р.

УДК 008: 130.2

Мустафасєв Фемій Мансурович
Народний артист України,
завідувач кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
ORCID 0000-0001-5412-8702
kev@dakkkim.edu.ua

СИНЕРГЕТИКА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ТА ЕМОЦІЙНО-ЧУТТЄВОГО У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА

Мета роботи. У дослідженні висвітлено проблемні питання взаємозв'язку інтелектуального та емоційно-чуттєвого начал у творчій діяльності вокаліста. **Методологія** дослідження передбачає застосування емпіричного, системного і структурного методів та синергетичного підходу, що дало можливість охарактеризувати інтелектуальну та емоційно-суттєву компоненти у їх синергетичній єдності у формуванні вокальної техніки та створенні художніх образів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в українській науці вперше було розглянуто основи творчої діяльності вокаліста з позицій синергетичної єдності інтелектуального та емоційного начал. **Висновки.** Майстерність вокаліста полягає у створенні художнього образу, робота над яким передбачає володіння вокальною технікою і вмінням втілювати характери та передавати почуття й емоції. Професіоналізм артиста-вокаліста полягає у синергетичному поєднанні інтелектуального та емоційного начал, яке відповідно до сучасних розробок можна окреслити як емоційний інтелект. Формування співацької фонації відбувається через інтелектуальне усвідомлення внутрішніх почуттів та емоційної пам'яті, які стають основою для навчання вокальній техніці. Створення художнього образу йде через керування власними усвідомленими емоціями та емоціями публіки, які підпорядковані інтелекту.

Ключові слова: академічне вокальне мистецтво, вокальна техніка, художній образ, синергетика, інтелект, емоції, емоційний інтелект.

Мустафасєв Фемій Мансурович, заведуючий кафедрою академічного і естрадного вокала і звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Народний артист України

Синергетика інтелектуального і емоційно-чуттєвого в творчій діяльності вокаліста

Цель работы. В исследовании освещены проблемные вопросы взаимосвязи интеллектуального и эмоционально-чувственного начал в творческой деятельности вокалиста. **Методология** исследования предполагает применение эмпирического, системного и структурного методов и синергетического подхода, что позволило охарактеризовать интеллектуальную и эмоционально-существенную компоненты в их синергетическом единстве в формировании вокальной техники и создании художественных образов. **Научная новизна** работы заключается в том, что в украинской науке впервые были рассмотрены основы творческой деятельности вокалиста с позиций синергетического единства интеллектуального и эмоционального начал. **Выводы.** Мастерство вокалиста заключается в создании художественного образа, работа над которым предусматривает владение вокальной техникой и умением воплощать характеры и передавать чувства и эмоции. Профессионализм артиста-вокалиста заключается в синергетическом сочетании интеллектуального и эмоционального начал, которое согласно современным разработкам можно определить как эмоциональный интеллект. Формирование певческой фонации происходит через интеллектуальное осознание внутренних чувств и эмоциональной памяти, которые становятся основой для обучения вокальной технике. Создание художественного образа идет через управление собственными осознанными эмоциями и эмоциями публички, которые подчинены интеллекту.

Ключевые слова: академическое вокальное искусство, вокальная техника, художественный образ, синергетика, интеллект, эмоции, эмоциональный интеллект.

3. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград: Музыка, 1967. 65 с.
4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
5. Головащенко М. Олександр Мишуга – король тенорів. Київ: Музична Україна, 2004. 610 с.
6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 1968. 673 с.
7. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 192 с.
8. Морозов В. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
9. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 261 с.
10. Юшманов В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2004. 262 с.

References

1. Antonyuk, V. G. (2012). Vocal pedagogy (solo singing). 2nd ed. Kyiv: LAT & K [in Ukrainian].
2. Aspelund, D. L. (2017). The development of the singer and his voice. 3rd ed. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki [in Russian].
3. Barsov, Yu. (1967). Vocal Performing and Pedagogical Principles of M. I. Glinka. Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Gnyd', B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
5. Golovashchenko, M. (2004). Alexander Mishuga – King of Tenors. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Dmitriev, L. (1968). Fundamentals of vocal techniques. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Emelyanov, V. (2000). Voice development. Coordination and training. 62nd ed. St. Petersburg: Lan' [in Russian].
8. Morozov, V. (2002). Art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology. Moscow: IP RAN, MGK im. P. I. Tchaikovskogo, Tsentr «Iskusstvo i nauka» [in Russian].
9. Yousson, R. (1974). Singing voice. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Yushmanov, V. I. (2004). Singing Instrument and Vocal Technique of Opera Singers. Doctor's thesis. St. Petersburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.12.2018 р.

УДК 784.9: 784.4

Цугорка Олександр Петрович
заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0002-7742-2143
tsugorkaalex@gmail.com

СТИЛІСТИЧНІ НОВАЦІЇ ІКОНОСТАСІВ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Мета статті – визначити новаторство композиційного, декоративного та іконографічного складу українських іконостасів XVII–XVIII ст. у контексті розвитку стилю українського бароко. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексі усталених та новітніх теоретико-методологічних підходів і принципів, передусім міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасного мистецтвознавства, культурології та філософії. Застосовано методи: предметно-аналітичний (для натурного вивчення іконостасів та графічного матеріалу), іконографічний (завдяки якому прослідковано еволюціонування іконографічних канонів), іконологічний (для відтворення семантичного поля художнього образу), художньо-стилістичний (для виявлення специфіки стилістичних новацій в українському бароковому іконостасі) та ін. **Наукова новизна**. Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження іконостасу доби українського бароко; визначено інноваційні структурні та стилістичні компоненти барокового іконостасу як унікального полісемантичного утворення; окреслено специфіку стильових змін декоративних елементів та виявлено їх символічне значення. **Висновки**. Іконостаси православних церков доби українського бароко – свідчення органічного поєднання естетичних, моральних, філософських, духовних та мистецьких принципів стилю. Лишаючись традиційною частиною сакрального мистецтва протягом багатьох століть, синтетичний за природою бароковий іконостас позиціонуємо унікальним

літописом національної культури, в якому окрім символічних образів, втілених в художньо-образній структурі, відзеркалюється національно-визвольний дух української нації.

Ключові слова: українське бароко, іконостас, стилістичні новації, композиційні особливості.

Цугорка Александр Петрович, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Стилистические новации иконостаса эпохи украинского барокко

Цель статьи – определить новаторство композиционного, декоративного и иконографического состава украинских иконостасов XVII–XVIII вв. в контексте развития стиля украинского барокко. **Методология** исследования основана на комплексе устоявшихся и новейших теоретико-методологических подходов и принципов, прежде всего междисциплинарном интегрировании ведущих методов современного искусствоведения, культурологии и философии. Применены методы: предметно-аналитический (для натурного изучения иконостасов и графического материала), иконографический (благодаря которому прослежено эволюционирование иконографических канонов), иконологический (для воспроизведения семантического поля художественного образа), художественно-стилистический (для выявления специфики стилистических новаций в украинском барокко иконостасе) и др. **Научная новизна.** Осуществлено комплексное искусствоведческое исследование иконостаса эпохи украинского барокко; определены инновационные структурные и стилистические компоненты барочного иконостаса как уникального полисемантического образования; очерчено специфику стилистических изменений декоративных элементов и выявлено их символическое значение. **Выводы.** Иконостасы православных церквей эпохи украинского барокко – свидетельство органического сочетания эстетических, нравственных, философских, духовных и художественных принципов стиля. Оставаясь традиционной частью сакрального искусства на протяжении многих веков, синтетический по природе барочный иконостас позиционируем уникальной летописью национальной культуры, в котором кроме символических образов, воплощенных в художественно-образной структуре, отражается национально-освободительный дух украинской нации.

Ключевые слова: украинское барокко, иконостас, стилистическое новаторство, композиционные особенности.

Tsugorka Oleksandr, Honored Artist of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture

Stylistic innovations of the iconostasis of the Ukrainian Baroque era

The purpose of the article is to determine the innovation of the composition, decorative and iconographic composition of the Ukrainian iconostasis of the XVII – XVIII centuries in the context of the development of Ukrainian baroque style. **The methodology** is based on a set of well-established and newest theoretical and methodological approaches and principles, primarily the interdisciplinary integration of the leading methods of modern art history, cultural studies and philosophy. The following methods were used: subject-analytical (for full-scale study of iconostases and graphic material), iconographic (thanks to which evolution of iconographic canons was traced), iconological (for reproducing the semantic field of the artistic image), artistic and stylistic (for revealing the specifics of stylistic innovations in the Ukrainian baroque iconostasis) and others. **Scientific novelty.** A complex study of the iconostasis of the Ukrainian Baroque epoch has been carried out; identified innovative structural and stylistic components of the baroque iconostasis as a unique polysemantic education; the specifics of the stylistic changes of decorative elements are outlined and their symbolic value is revealed. **Conclusions.** The iconostasis of the Orthodox churches of the Ukrainian Baroque era is evidence of the organic combination of aesthetic, moral, philosophical, spiritual and artistic principles of style. A remaining traditional part of sacred art for many centuries, the synthetic by nature baroque iconostasis is positioned by a unique chronicle of national culture, in which besides the symbolic images embodied in the artistic-figurative structure, the national liberation spirit of the Ukrainian nation is reflected.

Key words: Ukrainian baroque, iconostasis, stylistic innovation, compositional features.

Унікальна атмосфера українського православного храму формувалася протягом століть у процесі вдосконалення церковної практики, втілюючись у його художніх формах. Джерелом цілісної релігійно-художньої системи, в якій усі окремі елементи органічно поєднувалися в єдину символіку, ізоморфно та ієрархічно підкорюючись один одному став єдиний церковний канон. Іконостас, позиціонування якого серцевиною храму стає традиційним для православної церкви з IX ст. – найважливіший сенсовий та художній елемент простору українського барочного храму. Його складний теологічно-мистецький феномен і на сучасному етапі лишається недостатньо вивченим.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення та доповнення фактологічного матеріалу з церковного мистецтва доби українського бароко – масштабність робіт, пов'язаних із відновленням барокових церков та іконостасів на сучасному етапі, вимагає від митців ґрунтовного та всебічного вивчення, аналізу та оцінки творів сакральної спадщини XVII–XVIII ст.

Мета статті – визначити новаторство композиційного, декоративного та іконографічного складу українських іконостасів XVII–XVIII ст. у контексті розвитку стилю українського бароко.

Аналіз джерел. Надзвичайно складна міждисциплінарна проблематика українського барокового іконостасу XVII–XVIII ст. привертає увагу багатьох вітчизняних дослідників. Зокрема деякі аспекти означеної тематики висвітлили: С. Оляніна («Еволюція планувальної організації іконостасів українських храмів XVII–XIX ст.», 2006 р.), яка досліджує планувальну схему іконостасів в українських храмах XVII–XIX ст. на території Центральної та Лівобережної України; Т. Откович («Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит у Маняві (Богородчанський іконостас)», 2013 р.), розглядаючи особливості одного з найвідоміших українських іконостасів доби бароко; Д. Янковська («Схеми та мотиви орнаментики західноукраїнських ікон кінця XVII–XVIII ст. (до питання атрибуції при реставраційних дослідженнях)», 2014 р.), яка аналізує специфіку орнаментального оформлення західноукраїнських ікон XVI–XVII ст. та ін. Проте стилістичні особливості українського барокового іконостасу – тема, що вимагає більш детального дослідження та новаторського осмислення.

Виклад основного матеріалу. Іконостас – складний художній ансамбль з певною богословською символікою, в якому органічно поєднано іконопис, архітектуру малих форм та стильовий декор; твір колективного сакрального мистецтва, оскільки його побудова передбачає об'єднання зусиль архітектора, іконописця, сницаря та ювеліра; суцільний комплекс, «об'єднаний основною думкою, що виявляється в доцільному доборі сюжетів» [6, 87]; складне полісемантичне утворення, осмислити яке можна за допомогою мови символів.

Іконостас (від гр. «εἰκόν» – образ, зображення, ікона та «στάσις» – місце стояння) – розвинута форма стародавньої візантійської кам'яної або металевої алтарної перегородки (стіна, на якій розвішували тканини із зображенням святих відділяла алтар від основного храмового простору), заповнена іконами. У теологічному аспекті, іконостас – символічне вираження думки про спокутування гріхів людських жертвою Христа.

В українському сакральному мистецтві іконостас сформувався в XV ст., проте понад століття ще мав вигляд кількаярусної стінки, на якій в чіткій послідовності розміщувалися ікони: по обидві сторони від «царських воріт» (центр нижнього ярусу) – намісні ікони «Богородиця» та «Христос», а далі – великі святкові ікони; над «царськими воротами», традиційно, – ікону «Таємна вечеря» або «Спас Нерукотворний», а з боків – шість невеликих святкових ікон. Центральною у другому ярусі була ікона «Деїсус» (Христос на троні, Богородиця та Іоан Хреститель), поряд з якою розміщували зображення дванадцяти апостолів. Ікона «Розп'яття з пристоячими» завершувала іконостас. Р. Зілінко зазначає, що наприкінці XVI ст. в західноукраїнських іконостасах традиційною стає група з трьох ікон «Розп'яття з пристоячими»: «Розп'яття» (у центрі), «Пристоячі жони» (ліворуч) – зазвичай зображували Богородицю, або п'ять жіночих образів святих (Богородиця, Марія-Магдалина, Марія Клеопова, Йоанна та Соломія Заведесві), «Святий Іван Богослов» або «Святий Іван Богослов і сотник Лонгин» (праворуч) [2, 82].

На початку XVI ст. в українських храмах традиційними стають чотири- та п'ятиярусні іконостаси. На думку К. Корнілович, розвиток іконостасів безпосередньо пов'язаний з географічними умовами територіального розміщення храму – стіни дерев'яних церков, побудованих у лісних районах, не штукатурили, і, відповідно, як правило, не розписували [4, 58]. Натомість своєрідною компенсацією настінних розписів, що надавали храму особливу естетику та сприяли створенню відповідного духовного настрою віруючих, стали іконостаси. Майстри станкового живопису, переносили головні сюжети відповідно до законів стінописної символіки, ретельно зберігаючи послідовність.

Відповідно до специфіки розвитку стилю українського бароко, іконостас XVII ст. зазнав істотних трансформацій, ставши складним архітектурним комплексом (подібно до величного фасаду ренесансної, а згодом і барочної будівлі), в якому живопис та об'ємна декоративна різьба набували високохудожньої єдності.

Класичними за компонованням, з єдиною іконографічною системою в XVII – на початку XVIII ст. на території українських земель були п'ятиярусні іконостаси. Наприклад, Богородчанський іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Великий Скит (автор Й. Конзелевич, 1698–1705 рр.); пишний бароковий іконостас Михайлівського Золотоверхого собору (1718 р., знищений в 1930-х рр.); Сорочинський іконостас Свято-Преображенської церкви (1730-ті рр.) та ін. Зауважимо, що композиція, орнаментика та розміри барокових іконостасів звичайно різнилися, а специфіка втілення образів святих, хоча і в стильових межах, а все ж цілком залежала від художнього бачення майстра.

На думку дослідників, у процесі аналізу сенсових, змістових та символічних аспектів рядів іконостасу, доречно рухатися від верхнього до нижнього, щоб осмислити ідейний задум у цілому [4, 59]. На зламі XVI–XVII ст. над апостолами (четвертий ярус), в овальних медальйонах іконописці по-

чинають розміщувати півпостаті пророків, з розгорнутими витками в руках (на них писали тексти пророцтв або символіку), образи яких, утім поступаються апостольським своєю виразністю та образністю характеристик – формується так званий пророчий ярус іконостасу. Верхній ярус іконостасу уособлює ветхозавітну, дохристиянську церкву, за доби українського бароко характеризувався доволі вільною регламентацією складу та порядку образів, порівняно з іншими ярусами. Відповідно до укладеної іконографічної програми, пророків могло бути п'ятнадцять (наприклад, пророчий ярус іконостасу Всіхсвятської церкви Києво-Печерської лаври із зображенням Данила, Захарія, Авакума, Іезекіїля, Ієремії, Ісайя, Іона, Софонія, Михея, Наума, Амоса, Осійя, Агая, Малахія та Єнохи), дванадцять (Михея, Захарія, Гедеона, Ісайї, Даниїла, Давида, Мойсея, Соломона, Іакова, Ієзеркіїля, Ієремії та Аарона – Святодухівський іконостас у Рогатині) або десять (Аарон, Давид, Яків, Соломон, Моїсей, Данило, Іезекіїль, Ієремія, Іона – Богородчанський іконостас, 1698–1705 рр.).

Головний ярус барокового іконостасу – апостольський, або так званий «деїсусний» (від гр. «моління»). Його сенсовим та композиційним центром є образи богородично-предтечинського деїсуса (центральна ікона з зображенням Христа, Богоматері та Іоана Хрестителя в оточенні янголів) та апостолів Фоми, Варфоломія, Андрія, Матвія, Марка, Петра, Павла, Луки, Іоана, Іакова, Симона та Филипа. С. Таранушенко зазначає, що відповідно до розмірів іконостаса, майстри розміщали апостолів на окремих іконах (наприклад, Святодухівський іконостас), або по двоє, троє чи шестеро (Грунівський іконостас, Сумщина, 1752 р.) на кожній іконі [7], змальовуючи їх постаті завжди майже фронтально, злегка повернутими до центру (проте погляд спрямований на глядачів). Художники робили особливий акцент саме на іконах цього ярусу, виділяючи їх розміром, силою та розмаїттям колориту, а головне – глибинним трактуванням та багатогранністю психологічних характеристик образів [6, 88].

Специфіка естетичного сприйняття навколишнього світу, милування його різнобарв'ям особливо яскраво відображається в іконах третього – святкового ярусу: «Таємна вечеря» та дванадцять сюжетних композицій, що змальовують сцени земного життя Христа та Богородиці – «Народження Богоматері», «Уведення Богоматері до храму», «Поклін пастухів» («Різдво Христове»), «Хрещення в Йордані», «Стрітіння», «Благовіщення», «В'їзд до Єрусалиму», «Зішестя до пекла», «Преображення», «Вознесіння Хреста», «Зішестя Святого Духа» та «Успіння Богоматері». Посилення інтересу до сюжетних циклів та реального світу відображується передусім у посиленні багатства антуражу, наявності практично побутових сцен з життя тогочасних заможних міщан, розмаїтті архітектурних та пейзажних мотивів.

Наступний ряд типового п'ятиярусного барокового іконостасу – «намісний»: по обидві сторони від царських воріт (з шістьма медальйонами – сцени Благовіщення (зверху) та зображення основоположників християнського вчення Діонісія Ареопігита, Діонісія Олександрійського, Василя Великого та Григорія Богослова (під ними) розміщувалися ікони Спасителя та Богородиці, храмова ікона та ікони найбільш шанованих місцевих заступників й цілителів. Ікони намісного ярусу зазвичай вирізнялися особливою живописністю образів та розширенням традиційних зображень новими сюжетами, що було зумовлено суспільно-політичними перипетіями середини XVII ст. на території українських земель. Наприклад, намісний ярус Святодухівської церкви вміщує ікони «Богоматір», «Христос-Пантократор», «Зішестя Святого Духу на апостолів», «Старозавітну Трійцю»; образи молодого архангела Михаїла (динамізм якого символізує пробудження української нації, її гідність та незламний дух) та спокійного у власній величі Мельхіседека, царя Салимського (уособлює мудрість, тверде виконання покликання та обов'язку) [1, 42], на полотнищах дияконських дверей (північні та південні відповідно); ікони на біблійні сюжети – «Сон Іакова» та «Боротьба Іакова з ангелом» (над дияконськими дверима), пов'язані з тематикою «землі обітованої», національної свідомості та стійкості віросповідання.

Нижній ярус барокового іконостасу – цокольний, або предели. Наприкінці XVII – на початку XVIII ст. бароковий іконостас, відповідно до розвитку стильової монументальності, займає всю висоту та ширину храму – подекуди налічує шість (наприклад, іконостас Михайлівського Золотоверхого собору) або сім (іконостас Миколаївського Військового собору, м. Київ) ярусів, поєднується з іконостасами бокових вівтарів.

Жовківський іконостас (1697–1699 рр., с. Скварява Нова) І. Рутковича якнайкраще відображає стилістичне новаторство українських барокових іконостасів кінця XVII ст. – домінування золотого тла та декоративного різьблення, надзвичайна насиченість кольоровою гами, розбудова сюжетів та поєднання їх в тематичні цикли, а також уведення до апостольського ярусу зображень князя Володимира Великого та імператора Костянтина [3]. Майстер уводить після намісного ярусу, над царськими та дияконськими вратами нові, додаткові яруси – іконописні композиції євангельського змісту та

ярус неділь П'ятидесятниці («Дорога в Емаус», «Явлення Христа Марії Магдалині» та ін.), увінчавши споруду іконою «Розп'яття з пристоячими» та великим розп'яттям над нею, довкола якого розмістив шість ікон зі сценами Страстей Господніх.

Зазначимо, що не менш вражаючими були і чотири- та триярусні барокові іконостаси, наприклад, триярусний (або, із урахуванням цокольного ряду – чотирярусний) липовий, вкритий левкасом та позолочений іконостас в Софійському соборі в Києві (1731–1757 рр.), виготовлений художниками софійської майстерні на чолі з А. Галіком. Хоча, як зазначає Є. Кузьмін, засновуючись на реконструкції Н. Никитенко, іконостас мав п'ять рядів – предели, намісний, святковий, апостольський та пророчий: над намісним рядом та царськими вратами – покров та чотири святкові сюжети; образ Троїці та чотирьох апостолів, сюжет коронування Богородиці Святою Троїцею та два образи овальної форми з боків, художники розмістили в третьому ярусі; в четвертому – чотири ікони пророків, а над ними, замість традиційного Розп'яття, образ Всевидячого ока [5, 171].

Органічна архітектонічна будова барокових іконостасів пояснювалася узгодженістю горизонтальних (підкреслюється декоративними елементами та карнизами між ярусами) та вертикальних (колони, проріз царських воріт та розташованих над ними іконописних композицій – «Таємна вечеря», «Деїсус», «Богородиця-Знамення») поділів.

Декоративне рельєфне різьблення барочних іконостасів (дрібна орнаментика зазвичай застосовувалася на золотому тлі та рамах ікон апостольського та намісного ярусів) засвідчує наявність найрізноманітніших орнаментальних мотивів, що можемо позиціонувати як своєрідну відповідь майстрів на філософсько-естетичні погляди барокового стилю, в тому числі фантазійність, емоційність, містичність, посилення ірраціонального та символічного – хитросплетіння стебел аканту, йоніки, розети; картуші (в просторі між іконами, на колонках, консолях та карнизах); Богородичної символіки (троянди, світильники, стрічки, перлини, мушлі). Символ виноградної лози (виноградна лоза з листям та гронами винограду), який безпосередньо пов'язаний з образом Христа та його учнів (в Біблії слово «виноград» зустрічається 115 разів) [5, 174], найчастіше застосовується в оздобленні царських воріт, в яких стає провідним мотивом. Наприклад, царські ворота роботи львівської іконописної майстерні іконостасу з с. Голоски – у віртуозній ажурній різьбі по дереву використано мотив виноградної лози з невеликими плодами; Святодухівського іконостасу (1650 р.), у процесі створення яких також застосовано ажурне різьблення – виноградна лоза переплітається довкола медальйонів із зображенням сцени «Благовіщення» та євангелістів, а колонки майстер оздобив густим золотим листям та зеленими й червоними гронами.

З розвитком стилю українського бароко орнаментика значно ускладнюється в художньому аспекті (посилюється контрастність, переходить світо-тіні, динамізм) та стає більш реалістичною, завдяки деталізації рослинних мотивів.

Беззаперечним свідченням синтезу східних, західноєвропейських та народних традицій в іконостасі українського бароко є наявність яскравих елементів народної орнаментики – стилізації рослинності певної місцевості. Д. Янковська зауважує, що більшість орнаментів тла ікон в іконостасах православних храмів XVII ст. на території західноукраїнських земель побудовані за схемою ромбовидної сітки – основою її структури є стебла рослин (поділяють тло на ромби чи овали), а доповненням виступають листочки, пагінці, завитки, плоди та квіти. Натомість у XVIII ст. популярним стає довільне розміщення рослинних орнаментів [9, 92].

Барокові іконостаси XVIII ст. на території українських земель характеризуються посиленням (іноді навіть гіперболізацією) стильових ознак – масштабності форм; пишного, вражаюче багатого декоративного оформлення; реалістичності образів (лики святих схожі на обличчя звичайних людей); особливої піднесеності, що досягалася завдяки гармонії чистих, яскравих фарб; точності та чіткості малюнка, лаконізму силуету; драматичного звучання сюжету; глибини колориту (будується на співставленні насиченого вишнево-червоного кольору з темно-зеленим та чорним або глибокого і прозорого синього кольору на золотому тлі); символічного значення та ін.

Наукова новизна. Здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження іконостасу доби українського бароко; визначено інноваційні структурні та стилістичні компоненти барокового іконостасу як унікального полісемантичного утворення; окреслено специфіку стильових змін декоративних елементів та виявлено їх символічне значення.

Висновки. Іконостаси православних церков доби українського бароко – свідчення органічного поєднання естетичних, моральних, філософських, духовних та мистецьких принципів стилю. Лишаючись традиційною частиною сакрального мистецтва протягом багатьох століть, синтетичний за природою бароковий іконостас позиціонуємо унікальним літописом національної культури, в якому

окрім символічних образів, втілених в художньо-образній структурі, відзеркалюється національно-визвольний дух української нації.

Література

1. Жолтовський П. М. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
2. Зілінко Р. «Розп'яття з пристоячими» зі сценами «Страстей Господніх» із завершення Жовківського іконостаса (1697-1699) Івана Рутковича. Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького. Львів. 2012. Вип. 9 (14). С. 80–89.
3. Зілінко Р. «Жовківський іконостас» Івана Рутковича. URL : https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234://
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234risu
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234.
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234org
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234.
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234ua
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234ua
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234index
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234spiritual
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234_
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234culture
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234icon
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234icons
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234_
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234articles
https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234/34234 (дата звернення 14.05.2019).
4. Корнилович К. В. Окно в минувшее. Ленинград : Искусство, 1968. 143 с.
5. Кузьмин Е. Киев, которого не знают. Київ : Либідь, 2015. 368 с. URL : https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают://
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютwww
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают.
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютacademia
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают.
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знаютedu
https://www.academia.edu/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают/35100138/Кузьмин_Е._Киев_которого_не_знают (дата звернення 15.05.2019).
6. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ : Наукова думка, 1966. 152 с.
7. Таранушенко С. А. Український іконостас. Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства. Львів, 1994. Т. 227 (СХХVII). С. 141–164.
8. Церква Святого Духу в Рогатині / автор-упорядник В. І. Мельник. Київ : Мистецтво, 1991. 144 с.
9. Янковська Д. О. Схеми та мотиви орнаментики західноукраїнських ікон кінця XVII-XVIII ст. (до питання атрибуції при реставраційних дослідженнях). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. С. 91–96.

References

1. Zholtovsky, P. M. (1978). Ukrainian painting of the seventeenth and eighteenth centuries. Kyiv: Scientific Opinion [in Ukrainian].
2. Zilinko, R. (2012). "The Crucifixion with the Stairs" with scenes of "Passions of the Lord" on the completion of Ivan the Rutkovich Zhovkva iconostasis (1697-1699). Chronicle of the National Museum in Lviv named after Andriy Sheptytsky, Issue 9 (14), pp. 80–89 [in Ukrainian].
3. Zilinko, R. "Zhovkva iconostasis" by Ivan Rutkovich. Available at : https://risu.org.ua/en/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/34234 [in Ukrainian].
4. Kornilovich, K. V. (1968). A window into the past. Leningrad: Art [in Russian].
5. Kuzmin, E. (2015) Kiev, who do not know. Kiev: Lybid. Available at : https://www.academia.edu/35100138/Kuzmin_E._Kyiv_to_who_--_do_not_know [in Russian].
6. Svyantsitskaya, V. (1966). Ivan Rutkovych and the formation of realism in the Ukrainian painting of the XVII century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Taranushenko, S. A. (1994). Ukrainian iconostasis. Notes of NTSh Works of art-art section, Vol. 227, pp. 141–164 [in Ukrainian].
8. Melnyk, V. I. (1991). Church of the Holy Spirit in Rohatyn. Kyiv : Art [in Ukrainian].
9. Yankovskaya, D. O. (2014). Schemas and motifs of ornamentation of Western Ukrainian icons of the end of the seventeenth and eighteenth centuries (to the issue of attribution during restoration studies). Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, pp. 91–96 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2018 р.

УДК 741:378.147

Ларіонов Юрій Григорович
професор кафедри рисунка
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID 0000-0003-1299-9205
urylarion@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ БАКАЛАВРІВ – АРХІТЕКТОРІВ

Мета роботи – охарактеризувати основні методи і принципи формування творчого мислення бакалаврів у процесі вивченні образотворчих дисциплін на факультеті архітектури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), зорієнтовані на розвиток навчально-професійної діяльності майбутніх архітекторів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, порівняльного та системного методів дослідження формування творчого мислення бакалаврів-архітекторів засобами образотворчої підготовки. Для досягнення визначеної мети і розв'язання поставлених завдань використано аналіз науково-методичних джерел, нормативних документів, узагальнення науково-педагогічного досвіду з питань професійної підготовки майбутніх архітекторів. **Наукова новизна** дослідження виявляється в тому, що воно є першою спробою системного аналізу дослідження розвитку творчого мислення майбутніх архітекторів в процесі вивчення образотворчих дисциплін, в основу якого покладено особистісно зорієнтований підхід, а саме: використання методів і прийомів педагогічного впливу відповідно до творчих можливостей студентів з метою забезпечення їхнього особистісного розвитку, уточнено поняття творчого мислення студентів як динамічного неперервного процесу видозміни індивідуальних властивостей і якостей разом із фаховими образотворчими здібностями, який відбувається під час активної навчально-творчої діяльності. **Висновки.** На підставі аналізу науково-методичних робіт з проблеми дослідження розкрито потенціал професійних дисциплін в розвитку творчого мислення бакалаврів-архітекторів, який полягає в тому, що продуктивна навчально-творча діяльність вимагає активізації відповідних психологічних процесів, в свою чергу, стимулює розвиток творчих здібностей особистості, необхідних для цієї діяльності. Встановлено, що творче мислення є індивідуально-психологічною особливістю, пов'язаною з обдарованістю, креативністю, творчим потенціалом і іншими творчими якостями особистості.

Ключові слова: творче мислення, індивідуально-психологічна особливість, образотворча підготовка, бакалавр, архітектор, творчі здібності, навчально-творча діяльність.

Ларионов Юрий Григорьевич, профессор кафедры рисунка Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Формирование творческого мышления бакалавров – архитекторов

Цель работы - охарактеризовать основные методы и принципы формирования творческого мышления бакалавров в процессе изучения изобразительных дисциплин на факультете архитектуры НАОМА, ориентированных на развитие учебно-профессиональной деятельности будущих архитекторов. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, сравнительного и системного методов исследования формирования творческого мышления бакалавров-архитекторов средствами изобразительной подготовки. Для достижения поставленной цели и решения поставленных задач использованы анализ научно-методических источников, нормативных документов, обобщения научно-педагогического опыта по вопросам профессиональной подготовки будущих архитекторов. **Научная новизна исследования** проявляется в том, что оно является первой пробой системного анализа исследования развития творческих способностей будущих архитекторов в процессе изучения изобразительных дисциплин, в основу которого положен личностно-ориентированный подход, а именно: использование методов и приемов педагогического воздействия в соответствии с творческими возможностями студентов с целью обеспечения их личностного развития, уточнено понятие творческого мышления студентов как динамического непрерывного процесса видоизменения индивидуальных свойств и качеств вместе с профессиональными способностями, который происходит во время активной учебно-творческой деятельности. **Выводы.** На основании анализа научно-методических работ по проблеме исследования раскрыто

Биченко Нінель Антонівна
доцент кафедри режисури і
акторської майстерності
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0051-7838
bychenkoninel@gmail.com

СТРАТЕГІЯ РОБОТИ НАД ІНСЦЕНІЗАЦІЄЮ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

Мета роботи. На основі аналізу та узагальнення праць провідних вітчизняних і зарубіжних представників, практиків і теоретиків театального мистецтва дослідити та систематизувати досвід щодо основних принципів підготовки майбутнього режисера та визначити стратегії роботи над постановкою п'єси режисером-початківцем, окреслити та охарактеризувати основні етапи інсценізації драматичного твору. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, історичного, аксіологічного та системного підходів для розкриття основних методів роботи над вивченням драматичного твору для його подальшої інсценізації. **Наукова новизна.** Розвинена система аргументів щодо твердження, що провідним методом роботи над п'єсою є «метод навпаки» (backwards and forwards), що сприяє кращому розумінню кожного наступного розвитку подій та взаємин між дійовими особами. **Висновки.** Кожен момент — важливий і має бути в полі зору режисера. Моменти фізичної дії, діалоги, паузи, сповнені тишею, змістовно наповненні та передають певний меседж. Кожен момент є причиною кожного наступного, саме вони і складають п'єсу. Отже, ще на етапі репетиції режисер разом із акторами мають зробити паузу після кожної репліки, обговорити можливі поправки та уточнення моментів, що сприятиме покращенню якості п'єси. Кожна п'єса має свій ритм, вбудований у її структуру. І саме здатність вловити той ритм, правильна розстановка акцентів, навички експресії, уміння розвивати свій авторський стиль у постановці драматичного твору становить успішність п'єси а сцені.

Ключові слова: режисер, режисура, інтрузія, п'єса, статика, динаміка.

Быченко Нинель Антоновна, доцент кафедры режиссуры и актерского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств

Стратегия работы над инсценировкой драматических произведений

Цель работы. На основе анализа и обобщения работ ведущих, отечественных и зарубежных представителей, практиков и теоретиков театального искусства исследовать и систематизировать опыт по основным принципам подготовки будущего режиссера и определить стратегии работы над постановкой пьесы режиссером, определить и охарактеризовать основные этапы инсценировки драматического произведения. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, исторического, аксиологического и системного подходов для раскрытия основных методов работы над изучением драматического произведения для его дальнейшей инсценировки. **Научная новизна.** Развита система аргументов относительно утверждения, что ведущим методом работы над пьесой является «метод наоборот» (backwards and forwards), что способствует лучшему пониманию каждого последующего развития событий и взаимоотношений между действующими лицами. **Выводы.** Каждый момент – важный и должно быть в поле зрения режиссера. Моменты физического воздействия, диалоги, паузы, полные тишиной, содержательно наполнены и передают определенный меседж. Каждый момент является причиной каждого следующего, именно они и составляют пьесу. Итак, еще на этапе репетиции режиссер вместе с актерами должны сделать паузу после каждой реплики, обсудить возможные поправки и уточнения моментов, что будет способствовать улучшению качества пьесы. Каждая пьеса имеет свой ритм, встроенный в ее структуру. И именно способность уловить тот ритм, правильная расстановка акцентов, навыки экспрессии, умение развивать свой авторский стиль в постановке драматического произведения составляет успешность пьесы на сцене.

Ключевые слова: режиссер, режисура, интрузия, пьеса, статика, динамика.

Bychenko Ninel, associated professor at directing and acting mastery department of Kyiv National University of Culture and Arts

Strategy work on staging a play

The purpose of the article. On the basis of analysis and generalization of the works of the leading native and foreign representatives, practitioners and theorists of theatrical art, to study and systematize the experience regarding the basic principles of the future director's training and to determine the strategies for the play staging by a fresh director, to outline and characterize the main stages of performance production. **The methodology** of the research is to apply analytical, historical, axiological and systematic approaches to reveal the main methods of working on the play production and its further staging. **Scientific novelty.** A system of arguments has been developed to claim that the leading method of work on the play is a "backward and forwards", which helps to better understand each subsequent development of events and relationships between actors. **Conclusions.** Every moment is important and should be in the

director's consideration. Moments of physical action, dialogues, pauses, filled with silence, content, usually filling out and transmitting a certain message. Each moment is the cause of the following one, they are the ones that make up the play. So, at the stage of the rehearsal, the director, together with the actors, should pause after each replica, discuss possible corrections and refinement of the moments, which will help to improve the quality of the play. Each play has its own rhythm, built into its structure. And the ability to capture that rhythm, the right balance of emphasis, the skills of expression, the ability to develop his author's style in the production of a dramatic work of arts is the success of the play and its production.

Key words: director, directing, intrusion, play, statics, dynamics.

Постановка п'єси є досить нелегким завданням для режисера. Особливо, коли режисеру бракує досвіду та практики. Тож перед майбутніми режисерами-постановниками постає дилема: з чого саме розпочати, яку стратегію роботи обрати для успішної інсценізації п'єси. Адже режисер – це та людина, котра після ґрунтовного дослідження, глибокого перечитування та усвідомлення змісту та планування, осмислює та розширює межі унікального світу, де оживають задуми драматургів.

Аналіз останніх джерел. Наукові розвідки, присвячені підготовці майбутніх режисерів драматичного театру, ми заходимо у дослідженнях відомих театральних педагогів, режисерів-практиків й теоретиків театру: Б. Захава [1], А. Лягушенко [2], Ю. Станішевський [5]. Проте, наразі питання технології роботи над постановкою п'єси режисера-початківця залишається недостатньо висвітленим на теренах сучасного мистецтвознавства.

Отже, мета нашого наукового пошуку полягає у дослідженні основних принципів підготовки майбутнього режисера та визначення стратегії роботи над постановкою п'єси режисером-початківцем.

Виклад основного матеріалу. Існує чимало формулювань, що визначають сенс професії «режисер». Від «режисура — це спосіб життя», до «режисер — це людина, яка мислить простором». І як наслідок, виникає ряд різних режисерських професій: режисер драми, оперний режисер, балетмейстер, режисер музично-драматичного театру, режисер пантоміми, режисер цирку, режисер кіно (художнього, документального, науково-популярного, мультиплікаційного), режисер телебачення, режисер-постановник.

Режисер – найбільш залежна професія. Адже, режисер-постановник залежить від акторів, художника, композитора, звукорежисера, машиніста сцени. І це також майбутні режисери повинні розуміти. Внагоді стають слова видатного Коте Марджанішвілі: «Режисура – це прагнення відобразити свій внутрішній світ чужій душі. Людина, яка йде в режисуру, повинна розуміти, що театр – це колективне мистецтво. І вона повинна зануритися в глибину цього колективного мистецтва, де без соратників, помічників, однодумців нічого не зробиш. Така ось особливість нашої професії» [3].

На думку К. Рудницького, «режисерське мистецтво» – мистецтво створення художньо цілісної вистави [4, 7–14]. Першочерговим завданням режисера – визначити, де та чи інша тема матиме своє максимально виразне вирішення і найкраще емоційно сягне глядача [6]. Адже ще на етапі задуму режисер має визначити, яких дійових осіб відібрати, сюжет, елементи дизайну, де акцентувати наголос, щоб задум, основна ідея постановки знайшла свою аудиторію. Зазвичай, ще на підготовчому етапі режисер-постановник налагоджує співпрацю з дизайнерами, музичними режисерами, хореографом, акторами та технічним складом. Щоб краще заглибити творчу команду у задум, режисер послуговується наступними прийомами, як: читання рядків із п'єси, показ-демонстрація образів, імпровізація музичного твору, ритму. А все ж, з чого варто починати молодому режисеру роботу над постановкою?

В нашому дослідженні в основу настанов молодому режисеру ми опиралися на практичні поради відомого американського режисера та професора університету штату Індіана, Д. Болла.

І серед основних настанов ми виділяємо наступні.

1. *Варто спочатку в уяві обирати та виношувати ідею п'єси, акторський склад та можливу аудиторію (глядача).* Ще на етапі вибору п'єси варто тверезо оцінити здібності акторського складу, тобто їхній попередній сценічний досвід, жанр театральних постановок та природу глядача. Ще одним вагомим етапом є зіставлення з характером твору: чи це є відносно нова постановка і недосконало відшліфована, чи уже znana багатьма глядачами п'єса. Не буде зайвим і спроектувати сценічні здібності акторів: здатність відіграти повну п'єсу чи розділити по групах на короткотривалі ролі.

2. *Читання та усвідомлення п'єси.* Процес перечитування п'єси, занурення у її зміст – це як слухати улюблену мелодію знову і знову. Режисери-професіонали знайомляться та вивчають п'єсу саме шляхом детального та неодноразового перечитування твору. Кожне перечитування має фокусуватися на певному елементі твору. Спочатку варто зосередити увагу на вступі, кінцівці та приблизній інсценізації; далі виявити ключові події чи характерний підтекст; можливе перечитування тексту вго-

лос для ритмічного та швидкісного чинників; дослідити кульмінацію історії та схожість дійових осіб; і ще раз – з-за будь-якої причини на думку режисера.

3. *Виконання домашнього завдання.* Для створення світу необхідно володіти достеменною інформацією про нього, тобто провести пошук в історичному, культурному та поведінковому аспектах через написаний сценарій. Візуальні, усні (діалекти та класово-сформована мова), музичні джерела стануть у нагоді створення світу п'єси. І саме така дослідницька діяльність стане або ж натхненням, або ж перепорою для всієї команди. Тож основним завданням є повний та глибокий опис уявного світу майбутньої п'єси, що дасть змогу повного порозуміння між режисером та його командою.

4. *Визначення головної думки п'єси.* Необхідно виділити, що саме Ви разом зі своєю командою намагаєтеся донести до глядача. Адже Ви маєте чітко усвідомлювати та притримуватися головної теми ще на початку зачаття постановки і до її прем'єри. Всі засоби та методи розповіді можуть стати у нагоді, однак, одночасно варто бути обережним у добірї деталей, які тим чи іншим способом можуть привносити незрозумілість п'єси глядачами.

5. *Підбір акторів.* Хороший акторський склад є основою, інколи найважчою роботою режисера на прослуховуваннях. Наша філософія проста: особистість актора має органічно вливатися в роль. Уважно придивіться до особистості актора: підбирайте веселих та неконфліктних особистостей на комічні ролі; спокійних та розважливих – на турботливих та послідовних героїв.

6. *Сканування п'єси.* Сканування – це не просто перечитування сценарію, це заглиблення, візуалізація та «проживання» її. Саме в такий спосіб можливо підібрати акторів на виконання ролей, які органічно передають природу та атмосферу життя на сцені.

Режисер має чітко усвідомлювати і розумітися на структурі п'єси та чітко спроектувати хронологію подій та епізодів ще до того, як актори самостійно досліджуватимуть п'єсу та вживатимуться у свою роль. Або ж Ви зібралися працювати над п'єсою, де епізоди не мають характеру наступності [7]. Але навіть з непов'язаними між собою епізодами твір має передавати загальну думку, меседж. На нашу думку, тут доречно скористатися методами аналізу драматичного твору запропонованими американським режисером Д. Боллом.

Один із таких методів є «метод навпаки» (backwards and forwards), що сприяє кращому розумінню кожного наступного розвитку подій та взаємин між дійовими особами. Послугуючись даним методом, режисер опрацьовує твір у зворотному напрямку, від заключної частини до вступу. Д. Болл називає згаданий процес «спусковий гачок і нашарування», а саме: кожна наступна драматична дія складається з двох подій (спускового гачка і нашарування). Кожне наступне «нашарування» подій спричиняє наступу дію «спускового гачка», що нагадує принцип доміно. Тобто, одна подія нашаровується, лягає, в основу наступної, тільки у зворотному напрямку.

Досліджуючи сценарій за принципом доміно вперед, режисер може зіткнутися з непередбачуваністю розвитку наступних подій. А отже, і аналіз та зв'язок дій, розвиток характерів ускладнюється. Лише, коли опрацьовувати п'єсу за принципом доміно у зворотному напрямку, ми чітко бачимо як дії нашаровуються одна на одну, відслідковуємо причинно-наслідковий зв'язок. «Рух вперед» дозволяє розвитку непередбачуваності, залишає місце для польоту фантазії, уяви. «Рух назад» розкриває події як вони є, не залишаючи місця для здогадок. Сучасність є причиною і розкриває особливості минулого. Кожна наступна дія спричиняє наступну. І що буде в фіналі, дуже важко уявити. А для того, щоб впевнено стверджувати про причинно-наслідковий зв'язок сюжетів, варто переглянути події з кінця. Дослідження епізодів у зворотному напрямі є гарантом того, що не буде жодних прогалин у розумінні та сприйнятті сценарію. В такий спосіб режисер може спонтанно розпочати п'єсу, захопити увагу аудиторії і тримати в напрузі цілу виставу. Можна навести приклад: гасне світло, лунає постріл, чути крик. І як наслідок, глядачі зацікавлені у подальшому розвитку подій: хто загинув, кого звинувачувати, хто в небезпеці?

Режисер має чітко продумати та оздобити кожен наступний дію, щоб тримати увагу глядача. Наступним методом є метод «статики та інтрузії».

Статика – це нерухомість: стан балансу (рівноваги) з-поміж різних сил, впливів; залишатися нерухомо; незмінна стабільність; стан, в якому всі сили підтримують (балансують) одна одну, створюючи режим нерухомості [7, 17].

Інтрузія – поштовх, втручання, вплив [7, 18].

Дії в сценарії структуруються за принципом доміно, вони є атомами, які є основою Всесвіту. Хід п'єси визначає рух світу. Як світ можна розуміти королівський замок у Данії, або ж вершину сміттєзвалища. Зазвичай драматург презентує світ як статику. Згодом, такий стан нерухомості руйнується інтрузією, що спричиняє динаміку. Отже, для розвитку події у п'єсі має з'явитися інтрузія як сигнал для старту.

Статика з'являється знову в кінці п'єси, коли головні сили отримують те, чого ждали, або ж мають припинити свою динаміку в силу певних обставин. Інтрюзія зазвичай змінює все, що можна змінити у п'єсі: хід подій, головних героїв, історію, сюжет. Спочатку статика, потім інтрюзія і, як наслідок, весь світ п'єси переходить з режиму спокою у режим динаміки. Сили сповнені енергії змагаються доти, поки знову настає режим статичності. В свою чергу, у драматичному творі має місце драматична статика з-за умови незмінності подій тривалий період часу.

Драматична інтрюзія – двигун п'єси, що призводить до активного руху подій [6, 18].

Ще один із не менш вагомих складових в інсценізації п'єси є вміння сформувати простір, атмосферу за мінімальний бюджет. Ми схилиємося до думки, що поставити п'єсу можна будь-де і без відповідних декорацій та костюмів, максимально інвестуючи увагою режисера та майстерністю гри акторів. Саме така уміла інвестиція у постановку п'єси стимулюватиме аудиторію до яскравої, безмежної фантазії. Як приклад, п'єси В. Шекспіра містять яскраві описи головних героїв мовою, що спонукає до здатності візуалізувати місцевість та ефекти набагато краще, аніж би це зобразили дизайнери.

7. *Створення попереднього плану постановки п'єси.* План має попередньо передбачати просторове розташування стін, вікон, дверей та інших архітектурних елементів разом із меблями. Створення такого схематичного плану на папері або ж на комп'ютері вважається невід'ємною складовою у роботі над постановкою, своєрідним путівником для подальшої роботи сценічного дизайнера, щоб передати атмосферу, а для акторів – путівник для запам'ятовування ритму та характеру історії. Як приклад, входи та виходи надають значущості та вказують на часовий період перебування головних героїв на сцені. В свою чергу, меблі варто розташовувати в різних місцях на сцені, в такому разі кожна наступна дія, епізод буде динамічним, свіжим. Також варто не забувати і про наступну техніку створення попереднього плану п'єси:

- застосування рівнів, що допомагає встановити стосунки між героями твору. Зазвичай більше уваги зосереджено на акторові, котрий стоїть, а не сидить. В свою чергу, більше увагу привертає актор, котрий сидить у відношенні до трьох акторів, котрі стоять. І нарешті, актори, котрі стоять на коробках, кубках, привертають всю увагу глядача;

- розміщення епізодів на сцені. Слід пам'ятати, що авансцена справа є самою гарячою точкою для аудиторії. Тож, коли маємо поворотний момент, головний герой має знаходитися саме там. Центр сцени є найбільш емоційно нейтральним;

- створення «емоційних» зон для гри актора для підтримання динаміки п'єси.

Справжній майстер-оповідач тримає увагу аудиторії, розкриває послідовно події зі зростаючою значущістю, веде від драматичного насичення історії до захоплюючої або розважливої кульмінації та завершує філософським або емоційним резонансом, що залишає глядачів в очікуванні подальшого розгортання подій. Звісно, на практиці важко реалізувати вище зазначене, але це є своєрідним рецептом для успішної інсценізації твору. В свою чергу, розстановка акторів передбачає наступне:

- стейджинг – розстановка акторів та об'єктів на сцені як показ природи відносин між головними героями п'єси, що робить її зрозумілою та цікавою для аудиторії. При трикутній розстановці більш ніж трьох дійових осіб побутує драматично напружена атмосфера;

- групові картини – ознайомлення та усвідомлення певного періоду історичної доби через картини видатних художників;

- реалістичність – майстерність режисера давати настанови щодо руху на сцені, сцен діалогів, монологів, а також свободу для імпровізації гри акторів на сцені.

Кожен момент — важливий і має бути в полі зору режисера. Моменти фізичної дії, діалоги, паузи, сповнені тишею, змістовно наповненні та передають певний меседж. Кожен момент є причиною кожного наступного, саме вони і складають п'єсу. Отже, ще на етапі репетиції режисер разом із акторами мають зробити паузу після кожної репліки, обговорити можливі поправки та уточнення моментів, що сприятиме покращенню якості п'єси.

Слід не забувати і про почуття гумору. Усім відомо, що гумор – ставлення, те як ми споглядаємо життя. Д. Болл також притримується думки, що п'єса є неповною, якщо в ній бракує гумору, адже якщо гумор присутній в повсякденному житті, то його не варто уникати і в п'єсі. Режисер не апелює до того, що комічні ситуації мають бути яскраво виражені в інсценізації, гумор може бути у підтексті або ж між рядками [7]. Також варто обрати 8-10 ключових моментів. Ще на етапі аналізу драматичного твору режисер має ідентифікувати 8-10 основних моментів у п'єсі у кілька дій і 2-5 — у меншій за кількістю дій п'єсі. Саме на ці ключові моменти опирається глядач у розумінні п'єси та

поєднанні сюжетних ліній в одне ціле. І на них варто зосередити увагу на репетиціях. Адже це моменти, де глядач активізує свою цікавість та увагу. Такі епізоди зазвичай містять моменти надпристраті чи конфлікту, кульмінаційну пісню або хореографічну постановку, показ акторської віртуозності [7].

Варто наголосити на тому, що кожна п'єса має свій ритм, вбудований у її структуру. За ритм ми розуміємо те, як герої розмовляють (голосно, тихо, м'яко, швидко), коли і чому вони перекикують одне одного, який темп вимагає кожна із історій. Якщо Ви не здатні вловити темп, то ризикуєте розставити неправильно акценти.

Отже, підсумовуючи вище згадані поради щодо технології та стратегії роботи над постановкою п'єси, слід не забувати і про навички експресії, уміння розвивати свій авторський стиль. Адже ми нерідко можемо побачити одну і ту ж п'єсу в постановці різних різних режисерів. І як наслідок, кожна постановка має свій вплив та носить відповідний характер. Тобто режисер застосовує своє бачення епізодів і забарвлює їх у свій спосіб.

Література

1. Захава Е. В. Мастерство актера и режиссера. Москва : Искусство, 1969. 225 с.
2. Лягушенко А. Михайло Старицький – видатний організатор театральної справи. Науковий вісник Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення. Київ, 2012. № 10. С. 217–225.
3. Олтаржевська Л. Михайло Резнікович: «Режисер — це професія, яка змушує говорити лише неприємності». Газета Кабінету Міністрів України Урядовий Кур'єр : електрон. версія журн. 2013. URL : <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/mihajlo-ryeznikovich-rezhiser-ce-profesiya-yaka-zm/> (дата звернення: 25.03.2019).
4. Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ : Мистецтво, 1972. С.7–14.
5. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–80.
6. Стефанова Н. Василь Вітер: як «монтується» режисер. Кіно - Театр : електрон. версія журн. 2003. URL : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=114 (дата звернення 6.04.2019).
7. Ball D. Backwards and Forwards: A Technical Manual for Reading Plays. Carbondale and Adwardsville: Southern Illinois University Press, 1983. 98 p.

References

1. Zakhava Ye. V. (1969). Actor and director's mastery. Moskva: Isskustvo [in Russian].
2. Liahushenko, A. (2012). Mykhailo Strytskyi as a prominent theatrical business moderator. Naukovy visnyk. Kyjiv. nac. un-t teatru, kino i telebachennja. Kyjiv, 10, 217–225 [in Ukrainian].
3. Oltarzhevskaja, L. (2013). Mykhailo Reznikovych: «Director is a profession that makes you tell only unpleasantnesses». Ghazeta Kabinetu Ministriv Ukrainy Urjadovyj Kur'jer. Retrieved from <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/mihajlo-ryeznikovich-rezhiser-ce-profesiya-yaka-zm/> [in Ukrainian].
4. Rulin, P. (1972). On the way of the revolutionary theater. K. : Mystectvo [in Ukrainian].
5. Stanishevskiy, Y. (2006). Ukrainian theater of XIX – XX centuries: the issues of synthetic origin and the establishment of national theatrical arts. Narysy z istoriji teatraljnogho mystectva Ukrainy XX stolittja. In-t problem suchasnogho mystectva Akademiji mystectv Ukrainy. Kyjiv : Intertekhnologhija, 11–80 [in Ukrainian].
6. Stephanova, N. (2003). Vasyl Viter: the way a director splices. Kino – Teatr. Retrieved from http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=114 [in Ukrainian].
7. Ball D. (1983). Backwards and Forwards: A Technical Manual for Reading Plays. Carbondale and Adwardsville: Southern Illinois University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.12.2018 р.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

Мета роботи – визначення культурологічних аспектів інтерпретації вокально-симфонічного циклу на прикладі «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» сучасного київського композитора Валерія Антонюка. **Методологія** дослідження. Застосовано культурологічний підхід, структурно-системний, інтерпретологічний, комплексний методи з узагальненням результатів. Прочитання партитури Кантати співачкою Валентиною Антонюк та диригентом Володимиром Шейком представлено нами як метод реконструкції та аналізу інтерпретації, що сприяє створенню цілісної системи музично-поетичного тексту. **Наукова новизна** полягає в тому, що даний музичний твір композитора В. Антонюка проаналізовано вперше. **Висновки.** Вокально-симфонічний цикл як велика форма камерно-вокального музикування є своєрідним узагальненням виконавського досвіду. Поняття камерності й циклічності визначають способи виконавського трактування вокальних циклів не лише як осягання композиторського задуму, але й власного творчого прочитання твору. Виконавська артикуляція, поєднуючи когнітивний, креативний, рефлексивний компоненти (через занурення в атмосферу певної епохи, світогляду й естетичних спрямувань митців, – композитора та поета) активізує твір у концертному виконанні. Дослідження даної кантати з точки зору закономірностей циклоутворення має пряме відношення до проблем репертуару сучасного концертно-камерного виконавства, формування якого взаємопов'язане з новими слухацькими установками. Використання можливостей музикознавчого аналізу та широкого спектру потенцій культурологічного підходу дає можливість поєднання окремих рис та деталей дослідницького процесу у цілісне полотно творчого портрету композитора В. Антонюка в контексті його часу.

Ключові слова: Валерій Антонюк, вокально-симфонічний цикл, виконавська артикуляція, інтерпретація, кантата, культурологічний підхід, ліричний герой.

Гриценко Ольга Григорьевна, преподаватель, заведующая теоретическим отделением Мариупольской специализированной музыкальной школы

Культурологические аспекты интерпретации вокально-симфонического цикла в творчестве композитора Валерия Антонюка

Цель работы – определение культурологических аспектов интерпретации вокально-симфонического цикла на примере «Кантаты в четырех частях для сопрано и симфонического оркестра на стихи А. Пушкина» современного киевского композитора Валерия Антонюка. **Методология** исследования. Применены культурологический подход, структурно-системный, интерпретологический, комплексный методы с обобщением результатов. Прочтение партитуры Кантаты певицей Валентиной Антонюк и дирижером Владимиром Шейко представлено нами как метод реконструкции и анализа интерпретации, способствующий созданию целостной системы музыкально-поэтического текста. **Научная новизна** заключается в том, что данное музыкальное произведение композитора В. Антонюка проанализировано впервые. **Выводы.** Вокально-симфонический цикл, как большая форма камерно-вокального музицирования, является своеобразным обобщением исполнительского опыта. Понятие камерности и цикличности определяют способы исполнительской трактовки вокальных циклов не только как постижения композиторского замысла, но и собственного творческого прочтения произведения. Исполнительская артикуляция, сочетающая когнитивный, креативный, рефлексивный компоненты (через погружение в атмосферу определенной эпохи, мировоззрения и эстетических ориентиров художников, – композитора и поэта) активизирует произведение в концертном исполнении. Исследование данной кантаты с точки зрения закономерностей циклообразования имеет прямое отношение к проблемам репертуара современного концертно-камерного исполнительства, формирование которого взаимосвязано с новыми слушательскими установками. Использование возможностей музыковедческого анализа и широкого спектра потенций культурологического подхода дает возможность сочетания отдельных черт и деталей исследовательского процесса в целостное полотно творческого портрета композитора В. Антонюка в контексте его времени.

Ключевые слова: Валерий Антонюк, вокально-симфонический цикл, исполнительская артикуляция, интерпретация, кантата, культурологический подход, лирический герой.

Hrytsenko Olga, Mariupol specialized music school, lecturer, head of the theoretical department
Cultural aspects of interpreting vocal-symphonic cycle in the works of composer Valeriy Antonyuk

Purpose of the article: identify cultural aspects of interpreting vocal-symphonic cycle based on the example «Cantata for soprano and symphony orchestra on the lyrics by A. Pushkin» by the modern Kyiv composer Valeriy Antonyuk. **Methodology.** The study applied culturological approach and used structural-systemic, interpretative, complex methods with the generalization of the results. Cantata score interpretation by singer Valentyna Antonyuk and conductor Volodymyr Sheik is presented by us as a method of reconstruction and analysis of interpretation, which contributes to the creation of a holistic system of the musical and poetic text. **Scientific Novelty** is due to the fact that this musical composition by the composer Valeriy Antonyuk has been analyzed for the first time. **Conclusions.** The vocal-symphonic cycle, being a great form of chamber vocal music, is a kind of generalization of the performer's experience. The notions of chamber and cyclicity determine the ways of the performer's interpretation of vocal cycles not only as a comprehension of the composer's ideas but also own creative interpretation of the work. Performer's articulation, combining cognitive, creative, reflexive components (through the immersion into the atmosphere of a certain era, world outlook and aesthetic orientations of artists – composer and poet) activates the work during the concert. Study of a cantata from the point of view of the cycle formation patterns is directly associated with the problems of the repertoire of contemporary concert-chamber performances, the formation of which is interconnected with the new messages for the listeners. The use of the possibilities of musical analysis and a wide range of potentials of the culturological approach makes it possible to combine individual features and details of the research process into one canvas of the creative portrait of the composer V. Antonyuk in the context of his time.

Key words: Valeriy Antonyuk, vocal-symphonic cycle, performer's articulation, interpretation, cantata, culturological approach, lyric hero.

Актуальність теми дослідження. Історія музичної культури свідчить про необхідність включення інтерпретатора у творчий тандем з композитором, тому що саме акт виконання музики викликає зворотну хвилю рецепції і є умовою виникнення художнього артефакту. Статтю присвячено дослідженню культурологічних аспектів інтерпретації вокально-симфонічного циклу на прикладі «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» сучасного київського композитора Валерія Антонюка, виявлених через трансформацію образу ліричного героя. Серед великого списку творів В. Антонюка особливе місце займає вокальна музика¹. Це поле представлене циклами на вірші досить різних за духом, мовою, національною приналежністю і часом поетів, але об'єднаних талантом фіксувати в рамках своїх поезій життя в найрізноманітніших його проявах і сфокусовано передавати його, наче емоційний хвильовий потік, надаючи можливість аудиторії чути у поетичних римах звучання, що мають для кожного свій сенс. Творчі інтенції В. Антонюка спрямовані на створення циклічних хорових творів, а саме: «Истончается Тонкий Тлен», – кантата в шести частинах для змішаного хору на вірші О. Мандельштама (2001), «Сумні пейзажі» в п'яти частинах для змішаного хору на слова Поля Верлена в українському перекладі М. Лукаша (2001); Кантата в п'яти частинах для змішаного хору на вірші Тараса Шевченка (2008); «Заповіт» на вірші Тараса Шевченка для змішаного хору (2010); Частина Літургії («Алілуя», «Херувимська Пісня» та «Отче Наш») для змішаного хору (2012); «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору» (2014); «Аве Марія» для змішаного хору (2015). У доробку композитора – вокальні цикли «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2001), «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2006), «Паралелі»: 5 пісень для сопрано і фортепіано на вірші І. Анненського (1997–2014), вперше виконані Валентиною Антонюк у фортепіанному супроводі автора музики.

Особливе місце в творчості В. Антонюка належить жанру вокально-симфонічної кантати. Цей доробок представляють: «Кантата для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки» у перекладі М. Лукаша» (2005) та її 2-га редакція – мовою оригіналу (2011), «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Василя Стуса» (2006) та «Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» (2007). Їхні світові прем'єри та записи на фонди УР було здійснено співачкою Валентиною Антонюк у супроводі різних симфонічних колективів. Прем'єра «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» відбулася 7 квітня 2010 р. у Великому залі НМАУ імені П. І. Чайковського в рамках XX Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». За пультом Заслуженого академічного естрадно-симфонічного оркестру України стояв Микола Лисенко. У червні 2011 р. твір було записано на фонди Українського радіо у виконанні Валентини Антонюк та Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України, диригент – Володимир Шейко; партію фортепіано виконав сам автор музики. 2012 р. цей твір разом із Симфонією № 2 «Фанфари» ввійшли до CD «Валерій Антонюк». У Слуховий аналіз твору нами здійснено саме за цим складом виконавців.

Ставимо за мету визначення культурологічних аспектів інтерпретації вокально-симфонічного циклу в творчості композитора В. Антонюка на прикладі виконавського аналізу його «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна». Досліджуючи систему

художніх засобів, що характеризують цей твір, спробуємо наблизитись до розуміння специфіки виконавського втілення музичного письма композитора. Завдяки розумінню поняття інтерпретації в мистецтвознавчому науковому дискурсі як певного міжвидового художнього перекладу, спробуємо простежити певний комунікативний ланцюжок у всій його повноті, – від авторського задуму, що демонструє взаємодію композитора та поета в умовах білінгвістичної комунікації (композитор – тлумач із поетичної мови на музичну), через виконавську перцепцію, – до глибокого рецептивного осягнення слухачем емоційного та концептуального наповнення твору.

Методологія дослідження. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань застосуємо культурологічний підхід та використовуємо структурно-системний, структурно-системний, інтерпретологічний, комплексний методи та узагальнення результатів. Прочитання партитури «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» співачкою Валентиною Антонюк та диригентом Володимиром Шейком представлено нами як метод реконструкції та аналізу інтерпретації, що сприяє створенню цілісної системи музично-поетичного тексту.

Аналіз досліджень і публікацій. Класичні результати в царині теорії музичної інтерпретації належать В. Москаленку [8]. Вивченням взаємодії слова й музики в жанрі романсу в проекції на дослідження вокального циклу займалися В. Васіна-Гроссман, Н. Говорухіна, Л. Горелік, Н. Горюхіна, Ю. Малишев, К. Руч'євська, В. Холопова [2–5; 7; 11; 13]. В останні роки помітні результати в царині дослідження циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи композиторського і виконавського мислення здійснила О. Баланко [1]. Вивченням вокальних опусів на пушкінські вірші крізь призму взаємодії творчих стилів поета і композитора займається Г. Хафізова, яка визначила, що «...саме особливості стилю поетичної творчості О. Пушкіна є одним із ключових чинників для композитора при створенні вокального циклу» [12, 25]. Попри існуючі праці з проблем інтерпретації вокальних циклів, ніхто крім нас іще не проаналізував глибини того помітного внеску в розвиток вокально-симфонічного циклу, який здійснив сучасний український композитор ХХІ ст. В. Антонюк^{1, 3}.

Виклад основного матеріалу. У композиторській практиці історично складалися та розвивалися музичні цикли різних типів – вокальні й інструментальні, камерні й симфонічні, сюїтні й концертні тощо. Натомість саме циклоутворення є найменш дослідженим в музикознавчій літературі. Це стосується всього історичного періоду тривання процесу циклоутворення від його виникнення у вокальній творчості представників австро-німецької композиторської школи, традиції якої було розвинено в подальшому композиторському та виконавському досвіді, й до наших днів. Багатошаровість і вірогіднісна множинність сучасних вокально-циклічних концепцій українських композиторів роблять особливо значущою роль підготовки цікавих виконавців-інтерпретаторів, покликаних створювати на їх основі власну емоційну програму, спрямовану через акт виконання від композитора – до слухача. У їхньому музикознавчому осмисленні головною є постать композитора. Проблема виконавської інтерпретації циклів, зокрема, вокально-симфонічних, розроблена в музикознавстві в набагато меншому обсязі, що є особливо актуальним для даного дослідження. Вивчення вокально-симфонічних творів В. Антонюка цікаве як в культурологічному аспекті, так і з точки зору виявлення специфіки притаманних його музичній мові індивідуальних особливостей, що інтригує можливістю зробити розвідку як на рівні виявлення жанрових чи художньо-стильових (художньо-образних, художньо-поетичних) нюансів, так і у полі композиційно-драматургічних рішень, інтонаційно-мовної стилістики.

Виходячи з розуміння природності співочої традиції української музичної культури, спробуємо визначити культурологічні аспекти інтерпретації «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» В. Антонюка як вокально-симфонічного циклу та наблизитись до розуміння специфіки виконавського втілення музичного задуму композитора, тобто, окреслити ступінь наближеності обох творчих позицій.

Звернення композитора В. Антонюка до поезії О. Пушкіна відкриває широкий простір для втілення різнохарактерних концертних версій цього твору, адже вербальний рівень лірики поета є невичерпним, до того ж, композитор навмисно залишає певний люфт задля можливості актуалізації інтерпретаторської інтенції. Відсутність композиторського імперативу щодо реалізації художньої ідеї, однак, не послаблює його увагу до внутрішньої єдності даного циклічного твору, який В. Антонюк втілює через канонічну жанровість, і тим самим демонструє високий рівень володіння композиторською технікою. Творчі пошуки автора є запорукою народження композиційно-драматургічної єдності вокально-симфонічного циклу нового рівня зі змістовною концепцією, що має віршову основу, обрану для втілення авторського задуму та наскрізною логікою музично-тематичного розвитку, згуртованою моно-інтонаційною природою, наявністю лейтмотивних утворень, фактурних, метро-

ритмічних зв'язків між частинами тощо. Зазвичай В. Антонюк декларує свої «наміри» щодо презентації теми та подальшого розвитку «сюжетної лінії» вже у назві твору. Так, майже всі його симфонії мають додаткові назви, що відсилають слухача до того чи іншого асоціативного масиву. Жодна з його вокально-симфонічних кантат додаткової назви не має. «Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» В. Антонюка у своїй назві має лише констатаційну конкретизацію щодо форми, – така, що має чотири частини, але ніяких акцесорних маркерів її автор не пропонує: прізвище поета у назві дає слухачеві установку на очікування наслідків іще однієї музичної інтерпретації пушкінських поезій.

Кантата складається з чотирьох окремих, змістовно не пов'язаних між собою віршів, драматургічно об'єднаних партитурою та загальною семантичною ідеєю. Основу *першої частини* твору стали славетні рими: «О, сколько нам открытий чудных...», написані О. Пушкіним у 1829 р. [9, 594]. Зашифроване в цих поетичних рядках романтичне намагання надати рецепт, алгоритм подолання розриву між ідеалом та реальним світом, спроба подолати протистояння цих конфліктно непереможних «опонентів» та, мобілізуючи розум, енергію й добру волю, зробити неможливе – сподіваним, реальним, дійсним. Намагання опанувати таємниці світу та віднайти можливість наблизитися до розгадки буття, – саме цей мотив поезій О. Пушкіна отримав певне відлуння у душі композитора. «Ми працюємо любимо, що в творчість перейшло», – казав М. Рильський, чиї переклади пушкінських поезій стали хрестоматійними [10, 5]. Розуміння творчості, як основи будь-якої справи, напевно, стало імпульсом для створення В. Антонюком цього твору. Кантата починається урочистими сурмами, – як гімн самій можливості знаходитися в епіцентрі життя, бути свідком, а ще краще – співучасником евристичного процесу, каптируючи свої власні здобутки у загальний прогресивний хід Історії. Саме нестримна жага В. Антонюка до всього нового, що оточує його самого, як і свого часу – О. Пушкіна, його аксіологічна налаштованість зумовила звернення композитора саме до цих віршів. Вступ контрастує з наступним, – прозорим за фактурою та звучанням оркестру епізодом, який розпочинається темою сопранового солоспіву, що звучить природно й безпосередньо: вокальну партію виконує досвідчена співачка з дивовижним голосом, – глибоким і водночас – світлим, багатим на обертони. Перед нами – немов конативно створена алузія класичного уявлення про відтворення наукового процесу, – природного й радісного, з демонстрацією творчого завзяття митця-першовідкривача. Але присутність голосу не дозволяє свідомості повністю перейти у світ технологій: фразу «...готовит просвещения дух» Валентина Антонюк співає з опорою на слово «дух», акцентуючи увагу, все ж таки, на пріоритетності «людського фактору», – саме слово «дух» отримує потрібне емоційне навантаження, не залишаючи у слухача сумнівів, що саме сила духу і є рушійною силою усіх творчих звершень. Сопранова тема дещо ускладнюється, мелодична лінія набуває примхливості й непередбачуваності, демонструючи збагачення гармонії новими фарбами, але співачка проходить технічні складнощі без натуги, легко долаючи примхливі повороти мелодичної лінії, пропонуючи власну версію аналізу пушкінського тексту: так, досягнення нового завжди передбачає долаття труднощів, але, якщо за справу береться майстер, – істина відкриється, даруючи радість винахіднику.

Друга частина кантати починається мотивом, який виростає з тематичного зерна першої. Саме потребою мати максимально абстрактний семантичний фон, на нашу думку, було вмотивовано вибір композитором відомого пушкінського тексту: «Лишь розы увядают, амброзией дыша, в Элизий улетает их легкая душа», – відсторонено звучать ці слова у сопрано. Це – рефлексія, роздуми ліричного героя щодо мінливості життєвого шляху, пошуків людиною свого місця на цій землі. Тембровий колорит оркестру за якістю свого звучання дуже нагадує фарботонове поле музики 2-ї пол. XX ст., але його інтонації та ладо-гармонічне вирішення залишається сучасними, – тому створюється враження, ніби молода людина передивляється родинний альбом. Не можна оминати й вишуканої романсової інтонаційної розспівності, що лежить в основі мелодики другої частини циклу. Вишукані рулади фортепіано, елегійне звучання струнних доповнюються виразним малюнком вокальної партії. Об'єднуючим фактором контрастного зіставлення музичної та віршованої ліній є саме жіночий спів.

Якщо перша частина кантати – це ректилінійний, послідовний рух за логікою римованої строфи, з досягненням певної єдності словесного та суто музичного планів (за рахунок специфіки процесуального композиційного розвитку), то друга – це відображення, засобами музичного мовлення, процесу самопізнання та самоаналізу, – без безпосередньої опори на вербальну базу текстової «реми». Бездоганно володіючи культурологічними компетенціями, Валерій Антонюк нерідко використовує загальноісторичні, ремінісценції як засіб філософського осмислення світу. «Одбите у прийдешньому минуле...» (зовсім не випадково знову згадується відомий сонет М. Рильського), – ось що тривожить свідомість сучасного композитора [10, 14]. Примарність досяжності художнього ідеалу в земному житті, минулість усього, швидкоплинність людського стосовно вічного і є тим сенсо-

вим навантаженням, яке розглядається композитором за допомогою пушкінського вірша. Власне, талант – це і є той «...легковійний дар безмежності /.../ серед померлих життєвих примар» [10, 14].

Третя частина кантати – *Allegro Vivo* – яскраво контрастує з другою. Це – «п'єса в п'єсі» з появою ліричного героя в костюмі П'єретти, що співає чоловічий катрен про зірочку: «Надо мной в лазури ясной светит звездочка одна...». Наївна чотирирядкова строфа містить усі сюжетні відомості: ця астериска вихваляється, що вона – є одна така, й світить лише для когось одного (зрозуміло, що для ліричного героя). Це – розповідь про різнобарвне й піднесене свято любові, що розквітло в душі протагоніста. Майже речитативна скоромовка сопрано тільки підкреслює зайвість велеречливих багатослівних промов. Загальний променистий, сонячний настрій усіх «дійових осіб», артикульованих у звучанні інструментів симфонічного оркестру, якнайкраще вказує на відрадний та втішний настрій головного персонажу. Композитором наче перекинуто емоційну арку від першої частини до третьої, але з заміщенням «іконки» в межах одного «інтерфейсу»: від щастя закоханого у свою справу науковця, митця, художника – до радості закоханого, осяяного любов'ю до жінки. В. Антонюк пропонує майже гетевську «фаустіанську» фабулу, та пропонує рішення, що задовольнить кожного: вибору нема, людині потрібне те й інше, – «троянди й виноград», – і тільки тоді нею буде відчутна повнота життя [10, 27]. Ліричний герой у жіночому карнавальному костюмі надихає всіх оптимізмом світосприйняття, метафізичною вірою у найкраще у прийдешньому світі.

Четверта частина є ліричною кульмінацією циклу, – виразна, емоційно насичена, драматична, сповнена відчаю й безнадії; написана на вірші О. Пушкіна «Експромт на Огареву» («В молчаньи пред тобой сижу...»), вона є зразком розкішного, чарівного романсу, який став одним із виконавських шедеврів співачки Валентини Антонюк. Музична тканина скомпонована таким чином, що при досить обмеженому арсеналі музичних засобів, виразність мелодичної лінії, чистота й водночас – примхливість гармонії, насичена соковитість, багатство тембрового полотна сягає висот найкращих здобутків української музики. Лунає лаконічна ритмо-інтонаційна фігура у фортепіано: у В. Антонюка цей інструмент виходить на передній план завжди, коли мова йде від першої особи, – ліричного героя. Створюється враження, що ліричний герой ніби починає настроювати струни роялю, а може – душі... Трикутник, віброфон, дзвони, – як сльози, – тихі, світлі; до оркестрового суголосся поступово долучаються скрипалі, альтисти, віолончелісти: пристосовуються, налаштовуються. Узяті окремо тони на педалі струнних звучать як світло, що пробивається крізь фіранку; як ранкове сонце, що поволі набирає сили. Пісенний розспів насичений стриманою, але потенційно потужною емоційністю, що надасть можливість розростися мелодії, – всеохоплюючій, яскравій у своєму драматизмі, експресивній пасіонарності, – ось те зерно, з якого випростовується весь подальший музичний масив. Сопрановий виспів звучить дуєтом зі струнними. Цей своєрідний діалог – немов інтимна бесіда ліричного героя з невидимим співрозмовником, який підтримує його, вмовляє, заспокоює. Секвенція нагнітає емоційну напругу: партію сопрано, її найінтенсивніші мелодико-інтонаційні побудови підхоплюють струнні, – все прямує до кульмінації. Концентрованість фактури збільшується за рахунок густого, насиченого кластерного заповнення у фортепіано, глісандо арфи та засобами могутнього звучання всього оркестру. Лунає кульмінаційно-віще «...того уж верно не скажу, что говорит воображенье». Могутній голос владарює над *tutti* симфонічного оркестру. Тож підсумок Кантати виписаний, якщо не оптимістично, то звучить на досить позитивній ноті, викликаючи в слухачів почуття просвітлення, вмиротворення, гармонії. Високохудожнє виконавське прочитання партитури посилює закладену в композиторський текст семантичну амбівалентність, ясніше виявляє її.

Диригент В. Шейко разом із співачкою В. Антонюк здійснили дуже яскраву презентацію «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюка, увічнивши твір у фондовій скарбниці Українського радіо. Підкресливши усі нюанси та висвітливши семантичну багатоплановість кантати, виконавці продемонстрували творчий тандем високохудожнього рівня. Співачка надзвичайно точно відчула й відтворила семантику літературного тексту та збагатила композиторську партитуру. В ансамблі «автор–виконавець–диригент» вона – безумовний лідер, але диригент настільки точно заранжував роботу всіх виконавців, що результатом став досконалий у своєму звучанні вокально-симфонічний цикл, в якому створено абсолютний звуковий і художньо-семантичний баланс. Усі виконавські інтенції тут підпорядковано загальній художній ідеї, закладеній авторами тексту й музики, основному змістовному стрижню, що відповідає концепції твору як вокально-симфонічного циклу.

Дослідницький інтерес до «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» В. Антонюка в розрізі культурологічних аспектів інтерпретації вокально-симфонічного циклу у творчості цього композитора нами виявлено вперше, що складає наукову новизну даної наукової розвідки. Сподіваємося, що дана робота приверне увагу професійної ми-

стецтвознавчої спільноти й до інших опусів цього автора та спонукатиме до вивчення його творчих здобутків, адже музика, яка звучить у на високих сценах в інтерпретації провідних симфонічних колективів і виконавців та увічнюється у фондовій скарбниці Українського радіо, має своєчасно складати предмет фахового інтересу.

Висновки. Вивчення музичного матеріалу «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюка та інтерпретації її номерів надало змогу виявити культурологічні закономірності, що передбачають запрограмований збіг рецептивного слухацького, інтенційного композиторського та виконавського векторів. У ході дослідження виявлено культурологічні інтенції композитора, спрямовані на узагальнення емоційно-образних вібрацій, що утворюють систему алюзій і формують єдине пасіонарне поле ліричного героя його музики. З'ясовано особливий тип інтеграції музичної форми, – музичне циклоутворення, що не зводиться лише до послідовності частин, а ніби надбудовується над ними реально чи віртуально через логіку або рецепцію. Застосоване нами поєднання раціонального та дивинаційного компонентів вивчення твору (як на рівні цілісного музикознавчого дослідження, так і в рамках інтерпретаційного аналізу) дає підстави стверджувати, що циклічність тут проявляється як певна низка гіперкомунікативних подій, полілог між частинами і цілим, надто – з огляду на те, що художня циклізація здійснюється в «термінах мови» певного виду мистецтва (в даному випадку – музики).

Встановлено, що вокально-симфонічний цикл, як велика форма камерно-вокального музичування, для співака є своєрідним узагальненням виконавського досвіду. Поняття камерності й циклічності визначають способи виконавського трактування вокальних циклів не лише як осягання композиторського задуму, але й власного творчого прочитання масштабного твору. Відзначено роль виконавської артикуляції, яка, поєднуючи когнітивний, креативний, рефлексивний компоненти (через занурення в атмосферу певної епохи, світогляду й естетичних спрямувань митців, – композитора та поета), активізує твір у концертному виконанні.

Здійснене нами з точки зору закономірностей циклоутворення культурологічне дослідження «Кантати в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюка має пряме відношення до проблем сучасного концертно-камерного виконавства, взаємопов'язаного з новими слухацькими установками. Цьому сприяє використання можливостей музикознавчого аналізу та широкого спектру потенцій культурологічного підходу.

Примітки

¹ Прослухати записи вокально-симфонічних кантат Валерія Антонюка можна в URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Антонюк_Валерій_Юрійович
<https://www.facebook.com/composerantonjuk/> (дата звернення: 27.12.2018).

² Гриценко О. Г. Відчуття дуенде (Валерій Антонюк і його «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Федеріко Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : збірник статей*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 380–401.

³ Гриценко О. Г. Кантата Валерія Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса» в контексті розвитку вокально-симфонічного циклу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія. Вип. 14*. Маріуполь, 2017. С. 74–82.

Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. В 2 томах. Москва : Музыка, 1972–1978. 518 с.
3. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2009. 239 с.
4. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. канд. мист. : 17.00.03 / Л. М. Горелік. Одеса, 2006. 16 с.
5. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 318 с.
6. Лихачёв Д. С. Вступительная статья /Лихачёв Д.С. Рабочие тетради А. С. Пушкина : в 8 т. факсим. изд. Т.1. / авт. вступ. ст. Д. С. Лихачев, С. А. Фомичев / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом), Консорциум сотрудничества с Санкт-Петербургом. Факс. изд. Санкт-Петербург, Лондон, Болонья, 1995. 284 с.
7. Малишев Ю. В. Солоспів: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. К. : Музична Україна, 1968. 219 с.
8. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2008. № 1. Київ, 2008. С. 106–112.

9. 9. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах / Под общей редакцией Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. Том 2. Стихотворения 1823–1836. Москва : ГИХЛ, 1959. 799 с.
10. Рильський М. Т. Сонети. Київ : Молодь, 1974. 198 с.
11. 11. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Том II. О вокальной музыке. СПб : Композитор, 2011. 504 с.
12. Хафізова Г. О. Стильові особливості перетворення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2017. 199 с.
13. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Издательство «Лань», 2001. 496 с.
14. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». Москва : Книжная палата, 1989. Вып. 2. 467 с.

References

1. Balanko O. M. (2017). Ukrayinska kamerno-vokalnykh muzyka kintsya KHKH – kachana KHKHI st. yak vikonavs'kiy fenomen : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
2. Vasina-Grossman V. A. (1972–1978). Muzyka i poeticheskoye slovo. V 2 tomakh. Moskva : Muzyka [in Russian].
3. Hovorukhina N. O. (2009.). Evolyutsiya vokal'noho tsyклу ta zakonmirnosti tsykloutvorenniya (na prykladi tvoriv R. Shumana, Kh. Vol'fa, A. Shenberha) : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Horelik L. M. (2006). Vokal'nyy tsykl u zhanrovo-vydoviy spetsyfitsi kamernoho spivu : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
5. Horyukhina N. O. Evolyutsiya period (1975). Kyiv : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Likhachov D. S. (1995). Vstupitel'naya stat'ya. Rabochiye tetradі A.S.Pushkina : v 8 t. faksim. izd. T.1. Konsortsiy sotrudnichestva s Sankt-Peterburgom. Faks. izd. Sankt-Peterburg, London, Bolon'ya [in Russian].
7. Malyshev YU. V. (1968). Solospivy: narysy ta notatky pro ukrayinsku vokalnu liryku. Kyiv : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
8. Moskalenko V. H. (2008). Analiz u rakursi muzychnoyi interpretatsiyi. Chasopys natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho. № 1. Kyiv, 106–112 [in Ukrainian].
9. 9. Pushkin A. S. (1959). Sobraniye sochineniy v 10 tomakh / Pod obshchey redaktsiyey D. D. Blagogo, S. M. Bondi, V. V. Vinogradova, YU. G. Oksmana. Tom 2. Stikhotvoreniya 1823–1836. Moskva : GIKHL [in Russian].
10. Rylskyy M. T. (1974). Sonety. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
11. Ruchevskaya E. A. (2011). Raboty raznykh let. Tom II. O vokalnoy muzyke. SPb : Kompozytor [in Russian].
12. Khafizova H. O. Stilovi Osoblyvosti prevrashchenye poeziyi Oleksandra Pushkina u vokalnykh tsyklakh : dys. ... kand. myst. : 17.00.03. Kyiv, 2017. 199 s.
13. Kholopova V. N. (2001). Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye. 2-ye izd., ispr. Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].
14. Eko U. (1989). Zаметки на polyakh «Imeni Rozy». Moskva : Knizhnaya palata, Vyp. 2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2019 р.

УДК 721:74

Кулик Андрій Віталійович
старший викладач кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9722-5585
Швець Ірина Владиславівна
кандидат біологічних наук, старший викладач
кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1508-6364

ЕСТЕТИКО-ПСИХОЛОГІЧНА РОЛЬ КОЛЬОРУ В ДИЗАЙНІ ВХІДНИХ ГРУП ВБУДОВАНИХ ПІДПРИЄМСТВ ТОРГІВЛІ

Мета статті – проаналізувати естетично-психологічну роль кольору в облаштуванні вхідних груп вбудованих підприємств торгівлі. **Методологія** дослідження. Використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, описовості тощо. Крім того, низка методів інтегрована з психологічного, мистецтвознавчого підходів з використанням функціонального аналізу. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні важливості кольору і світла як компонентів вирішення організації міського простору та його забудови. **Висновки.** Світло і колір нероздільні в реакції людини на навколишній світ, адже вони впливають на візуальне сприйняття простору. У свою чергу, це позначається ще й на психічно-емоційному стані людей. Таку здатність кольору можна назвати своєрідною «кольоротерапією». Отже, розуміння ролі світла, кольорів, а також особливості їх взаємодії є основоположними для архітектури як мистецтва формування та організації простору, а також у плануванні забудови має стояти чи не на першому місці у сучасному місті. Вирішення проблеми колористики та освітлення повинно бути підпорядкованим всім завданням, які реалізуються у процесі облаштування вхідних груп вбудованих підприємств торгівлі.

Ключові слова: колір, дизайн, вбудовані підприємства торгівлі, психоемоційні проблеми, естетично-художні потреби.

Кулик Андрей Витальевич, старший преподаватель кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств; Швець Ирина Владиславовна, кандидат биологических наук, старший преподаватель кафедры дизайна и технологий Киевского национального университета культуры и искусств

Эстетико-психологическая роль цвета в дизайне входных групп встроенных предприятий торговли

Цель статьи - проанализировать эстетико-психологическую роль цвета в обустройстве входных групп встроенных предприятий торговли. **Методология** исследования. Используются общенаучные методы анализа, синтеза, описательности и т.д. Кроме того, ряд методов интегрирован с психологического, искусствоведческого подходов с использованием функционального анализа. **Научная новизна** заключается в обосновании важности цвета и света в качестве компонентов решения организации городского пространства и его застройки. **Выводы.** Свет и цвет неразделимы в реакции человека на окружающий мир, ведь они влияют на визуальное восприятие пространства. В свою очередь, это сказывается и на психическом и эмоциональном состоянии людей. Такую способность цвета можно назвать своеобразной «цветотерапией». Итак, понимание роли света, цвета, а также особенностей их взаимодействия является основополагающим для архитектуры как искусства формирования и организации пространства. Что также является важным в планировании застройки в современном городе. Решение проблемы колористики и освещения должно быть подчиненным всем задачам, которые реализуются в процессе обустройства входных групп встроенных предприятий торговли.

Ключевые слова: цвет, дизайн, встроенные предприятия торговли, психоэмоциональные проблемы, эстетико-художественные потребности.

Kulyk Andrii, lecturer of the Department of Design of Environment, Kyiv National University of Culture and Arts; Svets Iryna, Candidate of Biological Sciences, lecturer of the Department of Design of Environment, Kyiv National University of Culture and Arts

The aesthetic-psychological role of color in the design of the input groups of integrated trading enterprises

The purpose of the article is to analyze the aesthetic-psychological role of color in arranging the entrance groups of built-in trading enterprises. Research **Methodology.** General scientific methods of analysis, synthesis, de-

scriptiveness, etc. were used. In addition, a number of methods are integrated with the psychological, art critic approaches using functional analysis. **The scientific novelty** consists in substantiating the importance of color and light as components of the solution for organizing urban space and its development. **Conclusions.** Light and color are inseparable in the human response to the world because they affect the visual perception of space. In turn, this affects the mental and emotional state of people. This ability of color can be called a kind of "color therapy." So, understanding the role of light, color, as well as the peculiarities of their interaction is fundamental to architecture as an art of forming and organizing space. What is also important in the planning of buildings in the modern city. The solution to the problem of color and illumination should be subordinate to all the tasks that are implemented in the process of arranging the entrance groups of integrated trading enterprises.

Key words: color, design, embedded trade enterprises, psycho-emotional problems, aesthetic and artistic needs.

Актуальність використання перших поверхів житлових будинків під вбудовані підприємства обслуговування з кожним роком зростає. Але існує проблема, яка об'єднує не тільки ті громадські підприємства, що займають приміщення в житлових будинках і проектувалися з самого початку, разом з вбудованими об'єктами, а й ті, під які часто-густо переобладнують перші поверхи житла, це – облаштування вхідних груп підприємств обслуговування та екстер'єру будівлі, а також навколишнього середовища в цілому [3].

До одного із засобів архітектурної виразності забудови та її органічного підлаштування, своєрідного «вписання» в навколишнє середовище, а особливо потреби людини, відносять колір.

Ступінь наукової розробки. Художньо-естетичним проблемам архітектури та міського простору присвячені дослідження О. Новікової «Інтер'єр громадських закладів: художні проблеми», Р. Арнхейма «Мистецтво і візуальне сприйняття», Г. Забельшанського, Г. Міневрина, О. Раппапорта «Архітектура і емоційний світ людини», В. Глазичева «Поетика міського середовища: естетична виразність міста», Р. Дьяченко «Художньо-естетичні особливості закладів харчування як осередків дозвілля і розваг» та ін.

Власне кольору в оформленні приміщень та будівель присвячені праці О. Єфимова «Формотворча дія поліхромії в архітектурі», О. Пономарьової «Колір в інтер'єрі», І. Селищева «Колористика в системі композиційних засобів архітектури модерну в Україні» та ін.

Впливу особливостей архітектурних та інтер'єрних рішень на людину приділяють увагу А. Соколівна «Архітектура і антропософія», А. Степанов «Архітектура і психологія», В. Тасалов «Світлоенергетика мистецтва», К. Дей «Місця, де існує душа: Архітектура і середовище як лікувальний засіб» та ін.

Роль кольору в оформленні вбудованих приміщень практично не досліджена, що й актуалізує це питання. Мета статті – обґрунтувати естетично-психологічну роль кольору в облаштуванні вхідних груп вбудованих підприємств торгівлі.

Виклад основного матеріалу. Вбудовані в перші поверхи житлових будинків об'єкти громадського призначення відносяться до традиційних культурно-побутових закладів, будівництво яких нині відповідає потребам міської забудови, позаяк забезпечує економію міських територій, максимальне наближення підприємств обслуговування до населення, підвищення щільності та архітектурної виразності забудови. Їх застосування сприяє формуванню повноцінного у функціональному та естетичному відношенні міського простору, а також житлових приміщень, магістралей, торговельно-пішохідних вулиць та комплексів обслуговування, що є нагальною вимогою часу. Композиційні завдання у сфері кольору при забудові споруд та архітектурних комплексів вирішуються шляхом: 1) використання власного кольору матеріалу; 2) фарбуванням поверхонь у процесі зведення будівель і споруд; 3) використання окремих інженерних елементів.

За допомогою кольору можна виділити окремі частини будівлі, наприклад, розташування вбудованих підприємств торгівлі. На основі аналізу практики проектування, будівництва та експлуатації вхідних груп, їх композиційні структури умовно можна поділити на такі, що побудовані *на нюансі* або *на контрасті* по відношенню до фасаду житлового будинку [1].

На сьогоднішній день у нових районах міст ми вже можемо спостерігати великі стінові панелі різного кольору, які групуються в будівлях за різноманітними схемами взаємного розташування. Також широко застосовується виділення кольором сходових клітин, входів і под., що привертає увагу відвідувачів, зокрема до вбудованого об'єкта сфери обслуговування. Тому як архітектурний «інструмент» колір споруди має кілька важливих характеристик. Насамперед він слугує для виділення об'єкта. За допомогою нього можна виділити будівлю із загальної маси, не вдаючись до складних об'ємно-просторових і конструкторських засобів [6].

По-друге, колір може бути й «інструментом» об'єднання. Ніщо інше не здатне так просто і органічно зібрати різноманітні споруди в єдине ціле, як єдина кольорова гамма, яка виконує цю функцію краще за інших. Наприклад, загальновідомо, що час у червоному кольорі наче прискорюється, тому так часто його використовують в оформленні екстер'єрів та інтер'єрів кафе системи фаст-фуд. Вибудується своєрідне психоемоційне настроювання відвідувачів на "швидку їжу".

Відтак, як констатують дослідники, утилітарна функція колористики предметно-просторового середовища полягає у забезпеченні вказівки, сигналізації, орієнтації у просторі, створенні оптимальних умов зорового сприйняття, що протягом тривалого часу допомагає підтримувати високу працездатність очей, викликати психологічні реакції, які лежать в основі стійких позитивних емоцій. Художньо-естетична функція колористики полягає в тому, щоб викликати у споживача естетичні переживання, через які виникають художні образи, що запам'ятовуються. Вони виникають у результаті відповідності кольорової інтерпретації об'єктів дизайну суті соціально-просторових процесів і художньо-естетичних тенденцій у суспільстві [4].

Важливо підкреслити, що проблема кольору в архітектурі тісно пов'язана з питанням освітлення будівель і споруд. Історично склалося так, що світло слугувало людям і засобом інформації, і символом, і прикрасою. При цьому в основі сприйняття кольорів існують об'єктивні психофізіологічні закономірності. Насамперед хроматична аберація (лат. aberratio – відхилення, хибність, обман зору), яка є причиною того, що холодні кольори роблять предмети ілюзорно більш віддаленими від глядача, а теплі – наближеними до нього. А також іррадіація (лат. irradio – висвітлення променями, оптичний обман зору, предмет спостереження здається іншого розміру, ніж насправді), яка призводить до того, що поверхня, забарвлена в світлий колір, на темному тлі, сприймається більшою, ніж темна таких же розмірів – на світлому [5].

Так, вулиці, які фактично утворені сірими фасадами будівель, за недостатнього рівня освітлення виглядають похмурими, тьманими, а ті, які утворені будівлями з жовто-білими фасадами, навпаки – «сонячними», що можна спостерігати навіть у похмурі дні. Тому з упевненістю можна констатувати, що саме колір будівель впливає на привабливість вулиці, а також визначає рівень її освітлення.

Колір можна віднести також до естетичних факторів, які тісно пов'язані з усіма іншими групами факторів, які залежать від культурних та духовних потреб суспільства; історико-культурних особливостей й традицій; впливу моди на зміну смаків і потреб споживачів; естетичних характеристик архітектурного середовища [7].

Останнім часом колір фактично почав змінювати архітектуру простору. М'яка, нюансова кольорова гармонія природних матеріалів, доповнена іншими якостями – фактурою, теплотою, твердістю або м'якістю – доцільна для використання в інтер'єрі. Однак дерево і бетон, скло і метал, камінь і цегла, як відомо, вважалися прекрасними самі по собі, а їх зайва декоративність підкреслювала неприродність і вважалася непотрібною. Однак властивості нових і раніше не відомі можливості старих матеріалів, нині знову почали надихати проєктувальників на створення дійсно яскравих будівель з використанням кольору.

Саме колір наповнює позитивними емоціями і відчуттями кожен день нашого життя. Крім загального значення, колір має для нас ще й особистий сенс. Адже кожен пам'ятає колір улюбленої іграшки в дитинстві. Свято, відпустка або місце роботи – мають свої асоціації з кольором, запахом і навіть смаком [2].

З іншого боку, колір може пригнічувати. Напевно, всім доводилося чути і навіть говорити самим такі фрази: "мене вбиває цей колір", "від цього кольору болить голова", "тухлий колір", "нудить від цього кольору" тощо. Тому так варто прислухатися до себе і використовувати у власних дизайн-проєктах палітру кольорів усвідомлено і відповідально з урахуванням психоемоційних потреб людини та художньо-естетичних вимог.

Грамотна «кольоротерапія» впливає на всі п'ять органів відчуття людини, породжуючи відчуття комфорту, та стає у подальшому дійовим засобом для посилення «маркетингового» просування бізнесу відповідного підприємства.

Кожна людина, яка проходить повз вітрини вхідних груп, вважається потенційним клієнтом підприємства. Її повинен зацікавити заклад насамперед своїм зовнішнім виглядом, не викликаючи при цьому поганих асоціацій.

Сьогодні ми можемо самі переконатися в тому, що періодично в різних містах світу з'являються такі будівлі, які приковують до себе поглядів мільйонів перехожих, стають своєрідним магнітом для туристів. І найголовніше – такий яскравий об'єкт на тлі часто вельми нешведерального

оточення оживляє весь міський комплекс, робить його більш живим і динамічним. У наш час, час емоційно-психологічного напруження, це вкрай необхідно.

Яскраві фарби – це натхнення, спочатку для дизайнера, архітектора, а згодом для всіх, хто побачить результати їх праці. Незвичайні кольори змінюють відчуття архітектури і відчуття від життя в цілому. Тому ми можемо зробити логічний висновок, що колір в архітектурі дуже важливий, а гра з відтінками і тонами змінює не просто зовнішній вигляд будівлі, а й створює абсолютно різні архітектурні образи [8].

Крім того, колір відіграє важливу роль для збереження зору, особливо тон кольору і колористична насиченість впливають на зорово-нервову стомленість. Так, контрастні насичені кольорові гами частіше застосовуються тоді, коли роль кольору зводиться до ролі психофізичного збудника.

Колірна гармонія є природною потребою людини, хоча при цьому смаки, звичайно, залежать від суб'єктивних переваг. Однак безспірним залишається одне – вплив кольору буває і позитивним, і негативним. Тому колірний простір має бути ретельно обміркованим, створювати атмосферу комфорту і психологічної захищеності.

Висновки. Світло і колір нероздільні в реакції людини на навколишній світ, адже вони впливають на візуальне сприйняття простору. У свою чергу, це позначається ще й на психічно-емоційному стані людей. Таку здатність кольору можна назвати своєрідною «кольоротерапією». Отже, розуміння ролі світла, кольорів, а також особливості їх взаємодії є основоположними для архітектури як мистецтва формування та організації простору, а також у плануванні забудови має стояти чи не на першому місці у сучасному місті. Вирішення проблеми колористики та освітлення повинно бути підпорядкованим всім завданням, які реалізуються у процесі облаштування вхідних груп вбудованих підприємств торгівлі.

Література

1. Абызов В.А. Перспективные направления проектирования учреждений обслуживания, размещаемых в нижних этажах жилых домов // Перспективные направления проектирования общественных зданий». Киев: КиевЗНИЭП, 1987. С. 15-19.
2. Алексеев С. С. Цвет и освещение. Общие проблемы / Очерки теории архитектурной композиции. Москва, 1960.
3. Гайдученя А.А., Абызов В.А., Комарова М.М., Малин В.В. Проектирование торговых предприятий. Київ: Будівельник, 1986. 135 с.
4. Олійник О. П. та ін. Основи дизайну інтер'єру : навч. посіб. Київ: НАУ, 2011. 228 с.
5. Степанов Г. Композиционные проблемы синтеза искусств Л. : Художник РСФСР, 1984. 320 с.
6. Стригалева А. А. Архитектурная полихромия в условиях типизации и стандартизации строительства // Вопросы теории архитектурной композиции. 1958. Вып. 3. С. 97-111.
7. Цветотерапия. Арт-терапия. URL: <http://filyaeva.com/cvetotherapy.aspx> (дата звернення: січень 2019)
8. Light & Colour Centre. URL: <https://www.ntnu.edu/iat/lightandcolour> (дата звернення: січень 2019)

References

1. Abyzov V.A. Perspective directions of designing the service institutions located in the lower floors of residential houses. Perspective directions for designing public buildings ". Kyiv: KyivZNIIEP, 1987, 15-19. [in Russian]
2. Alekseev S.S. (1960). Color and lighting. Common problems. Essays on the theory of architectural composition. Moscow [in Russian]
3. Gaiduchenya, A.A., Abyzov, V.A., Komarova, M.M., Malin, V.V. (1986). Design of trade enterprises. Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian]
4. Olin P. O. (2011). Basic to the design of the interior: forever. posib. Kyiv: NAU [in Ukrainian].
5. Stepanov G. (1984) Compositional problems of the synthesis of arts. L.: Artist of the RSFSR [in Russian]
6. Strigalev A.A. Architectural polychromy under conditions of typification and standardization of construction. Questions of the theory of architectural composition. 1958, 3, 97-111. [in Russian]
7. Color therapy. Art therapy. URL: <http://filyaeva.com/cvetotherapy.aspx> [in Russian]
8. Light & Color Center. URL: <https://www.ntnu.edu/iat/lightandcolour>. [in English]

Стаття надійшла до редакції 13.03.2019 р.

СОНАТА № 11 ОР. 22 В-DUR Л. БЕТХОВЕНА В РЯДУ АКТУАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В ПОСТАВАНГАРДНІЙ – ПОСТ-ПОСТАВАНГАРДНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ

Мета роботи – осмислення Одинадцятої сонати Бетховена з позицій виконавського музикознавства, для якого епіко-ліричні риси твору, створеного на грані раннього й центрального періодів творчості композитора, становлять актуальний виконавський шар надіндивідуального ліризму, показового для виразного тону мистецтва сучасного поставангарду – пост-поставангарду (див. *неосимволізм* і властива йому «мозаїчна еклектика» у працях А. Моля й О. Маркової). **Методологічна** основа – інтонаційна концепція музики, представлена в працях школи Б.Асаф'єва в Україні при тім, що стильово-порівняльний і герменевтичний, культурологічний ракурси аналізу є провідними й вирішальними в дослідженні. **Наукова новизна** – у самостійності теоретичної ідеї про стильову оригінальність раннього періоду творчості Бетховена в стильовій співвідносності з неосимволізмом поставангарду – пост-поставангарду сучасності, що визначає стильовий виконавський і слухачський вибір. **Висновки.** Підсумком зроблених налізів виступають наступні положення: 1) «генералізуючі» інтонації виконання Одинадцятої сонати. Шнабелем і М. Грінберг визначені значеннєвими елементами надіндивідуального ліризму, закладеними в нотний композиторський текст; 2) «генералізація» інтонацій, охоплюючих єдиним значеннєвим полем багатотемну поліструктурну композицію бетховенської Сонати, здійснюється на рівні ритмо-динамічних засобів, підсумованих у редакторських ремарках (як це зроблено у виданні за редакцією А. Шнабеля); 3) заявлені наскрізні виконавські інтонації у грі А. Шнабеля спрямовані від I частини як від «вершини-витока» до наступних частин, тоді як у М. Грінберг підкреслена епічна «двокульмінаційна» структура з симфонічним виділенням I та IV частин; 4) китайська виконавська традиція цінує зіткнення зі світом лірики, що представлена в «прошубертівській» лінії Віденської класики й сконцентованої у виконанні А. Шнабеля.

Ключові слова: жанр сонати, стиль ранніх сонат Бетховена, Віденський класицизм, Жозефінівський класицизм, актуальне інтонуювання.

Лінь Цюньда, магистр, преподаватель Государственной консерватории в Гуанчжоу (КНР)

Соната № 11 ор. 22 В-dur Л. Бетховена в ряду актуального интонирования в поставангардной – пост-поставангардной культуре современности

Цель работы – осмысление Одиннадцатой сонаты Бетховена с позиций исполнительского музыковедения, для которого эпико-лирические черты произведения, созданного на грани раннего и центрального периодов творчества композитора, составляют исполнительски актуальный пласт надиндивидуального лиризма, показательного для выразительного тону искусства современного поставангарда – пост-поставангарда (см. *неосимволизм* и присущая ему «мозаичная эклектика» в трудах А.Моля и Е.Марковой). **Методологическая** база – интонационная концепция музыки, представленная в трудах школы Б.Асафьева в Украине при том, что стиливо-сравнительный и герменевтический, культурологический ракурсы анализа являются ведущими и решающими в исследовании. **Научная новизна** – в самостоятельности теоретической идеи о стиливой оригинальности раннего периода творчества Бетховена в стиливой соотносимости с неосимволизмом поставангарда – пост-поставангарда современности, определяющим стиливой исполнительский и слушательский выбор. **Выводы.** Итогом проделанных анализов выступают следующие положения: 1) «генерализирующие» интонации исполнения Одиннадцатой сонаты и А. Шнабелем, и М. Гринберг определены смысловыми элементами надиндивидуального лиризма, заложенными в нотный композиторский текст; 2) «генерализация» интонаций, охватывающих единым смысловым полем многотемную полиструктурную композицию бетховенской Сонаты, осуществляется на уровне ритмо-динамических средств, суммируемых в редакторских ремарках (как это сделано в издании под редакцией А. Шнабеля); 3) заявленные сквозные исполнительские интонации в игре А. Шнабеля направлены от I части как от «вершины-источника» к последующим частям, тогда как у М. Гринберг подчеркнута эпическая «двокульминационная» структура с симфоническим выделением I и IV частей; 4) китайская исполнительская традиция ценит соприкосновение с миром лирики, которая представлена в «прошубертианской» линии Венской классики и концентрированной в исполнении А. Шнабеля.

Ключевые слова: жанр сонаты, стиль ранних сонат Бетховена, Венский классицизм, Жозефиновский классицизм, актуальное интонирование.

Ling Ciung Da, master, teacher to State conservatory in Guang Chzhou (KNR)

The Sonata 11 op. 22 B-durof L. Beethoven abreast actual intonations in postvanguard - a post-postvanguard culture to contemporaneity

Purpose of the article - a comprehension of the Eleventh sonata of Beethoven with position performance musicology, for which epic poet-lyrical line of the work, created on galley proof early and central periods to creative activity of composer, form the performance actual layer of the over-individual lyricism significant for expressive tone art modern post-vanguard - a post-post-vanguard (see neosymbolism and inherent him "mosaic eclectic" in works of A. Mohl and E. Markova). **The methodology** - intonation concept of the music, presented in works of the school of B. Asafiev in Ukraine, under that style-comparative and hermeneutic, culturological foreshortenings of the analysis are leading and solving in the study. **Scientific novelty** - in the independence of the theoretical idea about style originality of the early period creative activity Beethoven in style correlation with neosymbolism of postvanguard - a post-postvanguard of contemporaneity, defining style performance and auditory choice. **Conclusions.** The total done analysis emerge the following positions: 1) "general" intonations of the performance of the Eleventh sonata and A. Schnabel, and M. Grinberg are determined semantic element over-individual lyricism mortgaged in music composer text; 2) "general idea" of intonations, embracing united semantic floor poly-theme – poly-structural composition of Beethoven Sonatas, is realized at a rate of rhythm-dynamic facilities, which unite in editorial note (as this is made in publishing under editing A. Schnabel); 3) declared end-to-end performance intonations in the play of A. Schnabel are directed from I part as from "tops-source" to the following parts then beside M. Grinberg underlined epic "двукульминационная" structure with symphonic separation I and IV parts; 4) Chinese performance tradition values the continuity with the world lyric poets, who is presented in "прошубертианской of" line Viennese classicists and concentrated in performance A. Schnabel.

Key words: genre of the sonata, style of the early sonatas of Beethoven, Viennese classicism, Zhofezfine classicism, actual intonations.

Актуальність теми дослідження визначається базисністю для виконавців позицій «виконавського музикознавства», нової, що формується в області музичної науки, галузі досліджень, а також необхідністю розширення методичних і теоретично узагальнюючих матеріалів щодо сонатної творчості Л. Бетховена. Що стосується творів Бетховена, то геній їхнього творця визначив базисність його композицій у музичному житті різних епох і поколінь. Бетховенські сонати завжди *сучасні* у разі їхнього *актуального* інтонаційного наповнення (див. у Т. Веркіної – «актуальне інтонування» [3]).

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Бетховена присвячена безліч досліджень, зокрема наведені в посиланнях у даній роботі праці Б. Асаф'єва, А. Альшванга, Р. Грубера, польської дослідниці С. Лобачевської, німецького вченого Д. Кемпера й багатьох інших. Однак у центрі уваги виявляються великі *драматично-театральні* Сонати й Симфонії, на відміну від лірико-епічних, пронизаних *кантовістю*, відзначеною Асаф'євим у зв'язку з виразністю бетховенської епіки. І особливо це стосується ранніх і пізніх творів, що оригінально-неповторно представляють Віденський стиль і спадщину Бетховена в сукупності.

Мета дослідження – осмислення Одинадцятої сонати Бетховена з позицій виконавського музикознавства, для якого епіко-ліричні риси твору, створеного на грані раннього й центрального періодів творчості композитора становлять актуальний виконавський шар надіндивідуального ліризму, показового для виразного тону мистецтва сучасного поставангарду – пост-поставангарду (див. *неосимволізм* і властива йому «мозаїчна еkleктика» у працях А. Моля й О. Маркової [11; 9]).

Виклад основного матеріалу. Соната № 11 op. 22 складається з чотирьох частин, включає Менует як III частину, тобто містить план циклу, що співвідноситься із симфонічним, також як і масштабність побудов, що свідчить про симфонічний розмах образів і будови розглянутого твору. Однак у монографічних виданнях – книзі А. Альшванга [1] або польському виданні С. Лобачевської [15] – даний твір не виділяється для спеціального аналізу. Причина, вважаємо, криється в тім, що традиційно, від романтизму йде тенденція гіпертрофувати бетховенський драматизм – і недооцінювати епіко-ліричний дар композитора, його здатність до *гімнотворчості*, що так винятково яскраво виявилася у фіналі Дев'ятої симфонії.

Причому драматичні колізії прийнято розглядати на основі ...мінорних творів композитора. Так у літературі ставляться на п'єдестал симфонічного зльоту у фортепіанній творчості дві великі Сонати композитора: «Аврора» № 21 і «Аппассіоната» № 23. Однак в аналізах-описах першій завжди приділяється рівно втричі менше музикознавчого тексту (порівн. із книгою А. Альшванга [1, 207-209 і 209-215]). «Безконфліктність» Сонати № 21 стає «незручною» в аналізі, розрахованому на театральну контрастність-діалогізованість образів. Але бетховенські «два принципи» (див. у книзі С. Маркус а [10, 294-295]) охоплюють аж ніяк не діалогічні побудови, але й ті, в яких на першому плані - монологічність, а діалогічні моменти підлягають першій.

Даній Сонаті присвячена лаконічна, але ємна характеристика в статті Р. Грубера з колективної монографії «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен», де сказано:

«Велика чотиричастинна B-dur'на соната ор. 22 (1800) подібно до сонати ор. 10, D-dur, примітна розмаїтістю характеру частин, їх контрастами. Цикл сонати становлять: героїчне блискуче Allegro..., Adagio, повне томління й мрійливої поезії, традиційний менует і моцартівськи витончене рондо із гнучкою пестливою темою... Особливо сильною є антитеза перших двох частин - пружного, войовничого Allegro, побічна партія якого звучить як масова пісня-марш (см. такти 30-38), і Adagio - свого роду ноктюрну...» [12, 283].

Надалі автор підкреслює «інтимність» і «ширяючу легкість» музики II частини [12, 284]. З даного викладу помітна «романтична натяжка» розуміння концепції Сонати ор. 22: адже й «ноктюрновість» сама по собі містить зв'язок з надіндивідуальною суб'єктивністю лірики християнської нічної церковної служби, як це відзначається в книзі Е. Уілсона-Діксона [13, 50]. Але цінним є усвідомлення принципової *симфонічної* контрастності частин сонатного циклу, що від начала виділялася в сонатних опусах віденських класиків (див. матеріали роботи Н. Ломоносової за ранніми Сонатами Й. Гайдна [7]).

Соната написана в тональності B-dur, що освячена єдністю з тональними підвалинами Дев'ятої симфонії композитора, у піфагорейській школі трактується, поряд з тональними рівнями a і C, як «діапазон духу» [див. книгу Ф. Гудмана, 4, 239]. Початковий мотив, що відкриває Сонату, містить фігуру «кільця-кола» (b-a-f-d¹-b), що в риторичній символізації відповідає позначенню Всього, Бога [5, 27]. У вигляді передікту до основної теми частини, до головної партії сонатного Allegro con brio I частини, вибудована висхідна послідовність мотивів, що риторично позначає anabasis - Сходження, звернення до неба.

Виклад головної партії, що виходить від т. 4, вибудовано в тій специфічно бетховенській фактурі, що добре відома за більш пізніми опусами і яка полягає в реєстровій «розставленості» граючих правої і лівої рук піаніста, відтворюючих майже туттійну оркестрову масштабність звучання форте-піано. Як бачимо, мотивами-стрижнями виступають послідовності типу «групето», оспівуючі вихідний b² – і поступневий рух, у цьому випадку спадне (див. риторичний catabasis), тобто протилежно спрямоване Сходженню як Спокутне нисхідне спрямування. Дослідник трактує цю виразність як «героїчну», хоча, з огляду на вищезгадану духовну символіку, варто було б говорити про образ Подвигу (що співвіднесене з героїкою, але містить надособистісне «подолання себе»).

Так виклад починається показом у темах високих знаків-змістів натхненності вираження, далеких від індивідуалізовано-душевних поривів «проторомантичних» творів типу Чотирнадцятої, Сімнадцятої й ін. сонат. Але симфонічна міць, створена ідеями пізнього класицизму, визначалася надособистісним навантаженням образів-символів художніх цінностей.

Порівняння будови головної партії й основних тем інших частин циклу показує, що в основі їхніх основних побудов є фігури оспівування й поступневого руху – див.теми Adagio – Menuetto – Rondo. Представлене дозволяє говорити про *монотематичний* характер тематичних розкладів аналізованої Сонати, тобто про домінування над контрастами тонально й жанрово різноманітних частин циклу ідеї Космічної досконалості. Образ Ширяння у височині явно відбитий у музиці головної партії.

Побічна партія утворює похідний контраст до головної, оскільки характерні для неї секстові ходи a¹ – f², c² – a²...виділяють секстові ж упори мелодійної лінії головної (див. b²-d²). Цитований вище Р. Грубер вказав на ознаки «масової пісні-маршу» у побічній. Але не забуваємо, що секстовий діапазон визначав висотний обсяг так званої «досконалої теми», що втілена в послідовності ut-re-mi-fa-sol-la високу абстракцію Богохвалення. Секстовий хід закладений і темою вступу (див. там хід f-d¹). Секстові інтервальні утворення виділені по вертикалі в розробці. Також значимі фігурації в обсязі g-es¹ у передікті репризи протягом 12 тактів (тт. 104-115). А цього роду консонуюча інтервала мало відповідає образу «героїчної боротьби», що могла б стимулюватися «масовою пісенністю» теми побічної.

У цілому II частина демонструє причетність її образів до вищих цінностей Духа.

У другій частині Adagio con molta espressione задіяні показники «арії для інструмента», тобто пов'язані з духовними піснями (і «ноктюрновість», почута Грубером, не суперечить зазначеній характеристиці). Тональна опозиція Adagio I частині в наявності (B-dur - Es-dur), що відзначає специфіку сонатного циклу німецьких майстрів, тоді як сонатна структура цієї другої частини виявляє наступність стосовно італійської сонати, якій властива будова типу «варіації на структуру», тобто збереження у всіх частинах однакової форми.

Побічна партія другої частини (B-dur, від т. 19) містить секстовий наголос і реєстрову «розведеність» голосів, що ріднять її з першим Allegro. Розробка побудована на розвитку переважно головної партії з виходом на «тиху кульмінацію» (тт. 40-46), викладену на делікатних «хитаннях»

оспівуючих мотивів у безупинності моторного просування й тонких контрапунктів до нього таких же мотивів, але ритмічно укрупнених. Після ніжного мерехтіння «тихої кульмінації» реприза підкреслює риторичну «розписаність» мелодики головної й побічної. Остання тесситурно піднята, створюючи ряд підкреслено «ширяючих» звучань.

Відзначимо, що умовність сонатних показників у повільному русі все-таки створює *процесуальну* установку в слуханні частини, тим більш, що виявляється досить розвиненим розробковий розділ. Однак загалом контраст першого Allegro і Adagio утворює аналогії до жанрових перетворень тем в італійській клавирній сонаті Саммартіні-Мартіні, старших сучасників Бетховена. А от поява менуету в III частині виводить на «німецьку еkleктику», що споконвічно відзначала як німецьку сюїту, так і німецьку клавирну сонату.

Menuetto III частини Сонати створює контраст не тільки жанровий і національно характеристичний у послідовності складових цілого, але й структурний: чітка репризна трьохчастинність. Виділяється й тональна «зіставленість» менуету: B-dur - g-moll (більш прийнятою була однойменна тональність у середньому розділі Minore). Вищезадзначена наступність тематизму Менуета від головної партії й інших тем Allegro I частини підкріплена секстовими паралелізмами тт. 14-16, виділених теситурно й формоорганізуюче (передікт репризи трьохчастинної форми крайніх розділів).

Загалом танцювальна специфіка Менуету досить відсторонена у викладі: ефекти тремоло, фактурно-динамічні контрасти, особливо ж контрапунктування фактури у середньому розділі Minore, - все це вказує на узагальнюючий симфонічний характер музики, що претендує на кульмінаційну зону циклу (в «точці золотого перетину»).

Rondo-Allegretto фіналу справедливо назване дослідником «моцартівським», оскільки основна тема-рефрен містить показові для автора «Весілля Фігаро» хроматичні неприготовані затримки й оспівування на сильному часі, а також властиву цьому композиторові «свуженість» фактурного охоплення регістрів клавіру. Як це часто бувало у віденських класиків, фінальне рондо структурно тут вирішене як рондо-соната: тема першого епізоду виконує функції побічної партії, оскільки з'являється в репризі в основній тональності. Схематично це виглядає в такий спосіб:

1-я тема	2-я т.(від т.32)	1-я т.	3-я т.+разв.	1-я т.	2-я т.	1-я т. + кода
B-dur	F-dur	B-dur	f-moll...	B-dur	B-dur	B-dur
Рефрен	1-й епізод	рефрен	2-й епізод	рефрен	1-й эп.	Рефрен
Голов.парт.	побіч.парт.	голов.п.	епіз.+розроб.	Гол.п.	Поб.п.	гол.парт.

Це впливає з ходу мислення композитора, оскільки відхилення в тональність домінанти (у тому числі мінорної – у другому епізоді) утворює стереотип, подоланий ще попередниками Бетховена. Проведення ж у репризі *двічі* теми-рефрену створює екстатичну ствердження заявленого образуетези. Контраст тем Rondo відносний, всі вони покликані передати «лики Радості» – зокрема в розділі f-moll, «токкатні» звучання якого колористичні, відтіняючи ладовою «світлотінню» світлу енергію експозиції й репризи. При цьому реприза – динамізована *фактурним укрупненням* звучання, вертаючись до експозиційних фактурних меж у заключному проведенні рефрену.

Пророблений аналіз тексту нотного запису Одинадцятої сонати Бетховена виявляє протиспрямовані стилістичні тенденції, у яких передромантичні і ті, що йдуть від бароко лінії перемижуються з характерно класицистськими афектами. Відзначена Р. Грубером «романтична ноктюрновість» другої частини може бути так почута, хоча є й традиційна - від бахівської «інструментальної арії» - концепція Adagio. Симфонічна міць будови циклу, породжена класицизмом, і узагальнюючий зміст фіналу з'єднані зі стилістичною автономією кожної із частин, що нагадує сонату-сюїту бароко.

Будова цілого відзначена двоспрямованістю розташування кульмінації циклу: епічна масивність I і IV частин як кульмінацій «високої» і «низької» - початку й кінця твору, але також це й Менует як місце розташування «точки золотого перетину». Причому акцентування вищої напруги відносин у сонатному циклі в Менуеті - це таке ж відкриття віденських класиків (див. ранні Сонати Гайдна), як і вироблена лютеранською традицією духовних кантат укрупнена подача початку й кінця композиції. Вибір інтерпретації відповідно до намічених стилістичних альтернатив робить виконавець Сонати.

Цілісність звучання твору здійснюється виконавцем за рахунок «генералізуючих» інтонацій, об'єктивно присутніх у нотному тексті тією чи іншою мірою, але належних семантично «укрупнюватися» саме виконавськими засобами – динамічними-тембральними-агогічними. У випадку виконання розглянутої Сонати представниками слов'янської піаністичної школи, в особі М. Грінберг, очевидно робиться акцент на ліричній, «проторомантичній» якості виразності даного твору, що загалом відштовхується від концепції А. Шнабеля.

Відзначимо, що прийняті в Україні в педагогічній практиці редакції Гольденвейзера (1958) і Шнабеля (1970) містять трохи відрізняючі виконавське трактування ремарки. Збігаються позначення в I й III частинах, тоді II й IV представлені смислово по-різному. У першій з названих поставлені терміни: *Adagio con molta espressione*.

У другій - *Adagio con molta dolce*. Ясно, що спрямованість провідної виконавської інтонації (“експресивної” - і “ніжної”) у грі за однією або іншою редакційною версією буде *різна*. Аналогічно розрізняються ремарки у фінальному рондо: *Allegretto* – у Гольденвейзера, *Allegretto piacevole* (тобто приємно, привабливо) – у Шнабеля. Ця остання прийняла зміст «академічно-загальноприйнятної», що й визначило акцент на виконанні А. Шнабеля в нашому аналізі.

У статті Г. Когана наголошується, що видатний австрійський піаніст і педагог, учень Т. Лешетіцького, представляв «шубертівську-брамсівську» лінію [14, 356]. М. Грінберг, як учениця К. Ігумнова [4], залучена була до російської школи, що солідаризувалася з “атлетичним” стилем Ф. Ліста. Героїчний тонус першої частини зберігається у виконанні А. Шнабеля - тільки “зм’якшені” масивні фактурні кульмінаційні “нагромадження” бетховенського тексту. Трохи коливається темп – більш “дрібно”-стисло в ритмічному плані звучить головна партія, тоді як побічна показана не тільки *pianissimo*-віддалено, але й з полегшенням звуковеденням. Безумовно, по-шубертівськи «ніжно» показана II частина, у якій максимально «відсунуті» драматичні акценти. У Менуеті очевидні оркестрові ефекти перегуку регістрів і груп, які представлені - але не випнуті (це почасти є у М. Грінберга).

Безумовно, вирішальний значеннєвий момент виявився винесеним у фінал, що йде скоріше *Andantino*, ніж *Allegretto*, з вираженими почуттєвими ферматами у звучанні рефрену.

Зроблені спостереження дозволяють указати на «генералізуючий» тип інтонацій – «ігрових-спілкувальних», які тяжіють до уявлень про Віденський класицизм у цілому, без підкреслення «штюрмерського шаленства» Бетховена. Контакти останнього з Гете, причому, з осудом поведінкових компромісностей поета-дипломата, свідчать про принципову поінформованість Бетховена щодо радикалізму представників “*Sturm und Drang*” і втілення його у творчості. Однак Бетховен – класик Віденської школи – об’єктивно дотримувався й того “жозефінівського класицизму”, що визначив оригінальність німецького внеску в напрямок. Головне те, що об’єктивно-лірична інтонація гри Шнабеля імпонує сучасній ігрово-спостережливій позиції поставангардного неосимволізму, що в умовах пост-поставангарда наших днів зосереджується на жанровому характері тем, зконцентрованих у фіналі сонатного циклу.

М. Грінберг набагато суворіше й оркестральніше грає II і IV частини, тим самим зберігаючи наступність стосовно героїчної інтонації I частини *Allegro con brio*. Тому “генералізуючими” інтонаціями в її виконанні стали ораторські-рішучі, ті, які породжені демонстративним “штюрмерством” Бетховена і його турботою про прояв *філософської діалектики* в музиці (див. про це в роботі М. Маркуса [10, 300]). Звертаємо увагу на деяку артистичну парадоксальність тяжіння тендітної жіночної в побуті М. Грінберг до чіткої силової манери гри, тоді як масивна тілесність зовнішнього вигляду А. Шнабеля чудово переломлювалася якщо не на протилежне, то в щось значною мірою набагато більш вишукане, ніж представлене у побутовому спілкуванні. Це все – прояви “парціальної” психології, акцентованої в працях М. Блінові і розвиваються в роботах О. Маркової [8, 62-73]). Відповідно до принципів “парціальності” у художній діяльності, остання має *компенсативну* спрямованість по відношенню до буття, тобто до реалізації в художній сфері того, чого бракує в житті. Для китайських виконавців редакція А. Шнабеля і його манера виконання зрозумілі й прийнятні, оскільки мова йде про виражену *ліричну* концепцію прочитання сонатного циклу, тобто в спрямованості від Бетховена – до Шуберта. Ліричний стрій мислення утворює національне стилістичне надбання китайської культури, що концентрує в мистецтві ті ідеальні естетичні уявлення, які істотно доповнюють непросту буттєвість великої китайської нації.

Наукова новизна – у самостійності теоретичної ідеї про стильову оригінальність раннього періоду творчості Бетховена в стильовій співвідносності з неосимволізмом поставангарду – пост-поставангарду сучасності [9, 99-134], що визначає стильовий виконавський і слухацький вибір.

Висновки. Підсумком зроблених аналізів виступають наступні положення: 1) «генералізуючі» інтонації виконання Одинадцятої сонати А. Шнабелем і М. Грінбергом визначені значеннєвими елементами надіндивідуального ліризму, закладеними в нотний композиторський текст; 2) “генералізація” інтонацій, охоплюючих єдиним значеннєвим полем багатотемну-поліструктурну композицію бетховенської Сонати, здійснюється на рівні ритмо-динамічних засобів, підсумованих у редакторських ремарках (як це зроблено у виданні за редакцією А. Шнабеля); 3) заявлені наскрізні виконавські інтонації у грі А. Шнабеля спрямовані від I частини як від «вершини-витока» до наступних частин,

тоді як у М. Грінберг підкреслена епічна «двокульмінаційна» структура із симфонічним виділенням I та IV частин;

4) китайська виконавська традиція цінує зіткнення зі світом лірики, що представлена у “прошубертівській” лінії Віденської класики й сконцентрованої у виконанні А. Шнабеля.

Література

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композ., 1971. 559 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, Гос.муз.издат., 1963.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. 17.00.03 ОНМА ім.А.В.Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
4. Грінберг М. [Ямпольский И. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т.2. Москва, 1974. С. 72.
5. Гудман Ф. Магические символы. Москва, Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
6. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism
7. Ломоносова Н. Ранні сонати Й. Гайдна та проблеми їх редакційної інтепретації. Автореф.канд.дис. 17.00.03. НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ, 1998. 17 с.
8. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев, Музична Україна, 1990. 182 с.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с
10. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва, Музгиз, 1959. 316 с.
11. Моль А. Мозаичная _культура. URL: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура
12. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва, Музыка, 1967. 443 с.
13. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с.
14. Шнабель А.[Коган Г. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т.6. – Москва, 1982. С. 356-357.
15. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

References

1. Alschvang A. (1971). Ludvig van Beethoven. The Essay to lifes and creative activity. Moscow, Sov.kompozitor [in Russian].
2. Asafiev B. (1963). Musical form as process. Leningrad, Gos.muz.izdat. [in Russian].
3. Vjerkina T. (2008). Instant intonation sounding as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Russian].
4. Grinberg M. [Jampolskiy I. (1974). Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 2. Moscow, Sov.encyklopedija. P.72 [in Russian].
5. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhovnogo objedinenija «Zolotoy vjek» [in Russian].
6. Drozdovskiy D. (2018). Postmodern is end. Long live post-постмодерн. Retrieved from: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism [in Ukraine].
7. Lomonosova N. (1998). The Early sonatas J. Haydn and problems their editorial interpretatin. The Abstract to candidate's thesis. 17.00.03. NMAU name P.I.Chaikovskiy. Kyiv [in Ukrainian].
8. Markova E. (1990). Intonarion type of music art. Kyiv, Myzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].
10. Markus S. (1959). History of the music aesthetics in 2-h volumes. V.1. Moscow, Muzgiz [in Russian].
11. Mohl A. (2018). Mosaic culturea. URL: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура [in Russian].
12. The Music to French revolution XVIII century. Beethoven (1967). Moscow, Muzyka [in Russian].
13. Wilson-Dickson A. (2003). A. A brief history of Christian music. Trancl.from english. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]
14. Schnabel A.[Kogan G. (1982). Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 6. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 356-357 [in Russian].
15. Łobaczewska S. (1977). Beethoven. Kraków, PWM [in Polska].

Стаття надійшла до редакції 07.02.2019 р.

Чорна Кристина Василівна
викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3664-7477
tsimoh.n@gmail.com

ІНФОТЕЙНМЕНТ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

Мета статті – визначити специфіку використання інфотейнменту та його прийомів у процесі створення телевізійних програм українського телебачення. **Методологія** дослідження заснована на використанні комплексної взаємодії культурологічних – типологічного методу (для виявлення та визначення особливостей інфотейнмента, його структурних компонентів та атрибутивних характеристик); порівняльно-історичного методу (для порівняльного аналізу розвитку інформаційно-розважальних програм зарубіжного та вітчизняного телевізійного простору); еволюційного методу (для розгляду динаміки інфотейнменту відповідно до трансформаційних процесів соціокультурного простору кінця XX – початку XXI ст.); методу системного аналізу та синтезу (завдяки якому інфотейнмент було розглянуто як специфічне явище українського телемистецтва з властивою йому своєрідністю) та мистецтвознавчих методів – аксіологічного, жанрово-типологічного та стильового підходів, які були застосовані у процесі дослідження концепту інфотейнменту в трансформаційних умовах українського телемистецтва XXI ст. **Наукова новизна.** Розглянуто поняття «інфотейнмент» як феномен сучасного вітчизняного телевізійного простору; досліджено технології створення екранного видовища та особливості інфотейнменту як ознаки сучасних медіа та нового формату подачі інформації. **Висновки.** Інфотейнмент як унікальна естетизовано-розважальна форма подачі медійної інформації, в якій наявні елементи театралізації та ігор, є закономірним результатом розвитку різноманітних соціокультурних форм. Позиціонуючи інфотейнмент як складний поліжанровий феномен сучасного вітчизняного телевізійного простору, що характеризується багатоманітністю форматів (інформаційне шоу, ранкове телевізійне шоу, ток-шоу, інформершиал, телевізійна гра, докудрама та ін.), зазначимо, що окрім головних структурних компонентів (інформація та розвага) його специфічними типологічними ознаками є домінування форми над змістом, поліфункціональність, полістилістика, емоційність подачі матеріалу, візуальна привабливість, універсальність та комерційна орієнтація на рейтинги.

Ключові слова: інфотейнмент, телевізійний жанр, телевізійні програми, формат.

Черная Кристина Васильевна, преподаватель, Киевский национальный университет культуры и искусств

Инфотейнмент на украинском телевидении

Цель статьи – определить специфику использования инфотейнмента и его приемов в процессе создания телевизионных программ украинского телевидения. **Методология** исследования основана на использовании комплексного взаимодействия культурологических – типологического метода (для выявления и определения особенностей инфотейнмента, его структурных компонентов и атрибутивных характеристик), сравнительно-исторического метода (для сравнительного анализа развития информационно-развлекательных программ зарубежного и отечественного телевизионного пространства), эволюционного метода (для рассмотрения динамики инфотейнмента согласно трансформационным процессам социокультурного пространства конца XX– начала XXI в.), метода системного анализа и синтеза (благодаря которому инфотейнмент был рассмотрен как специфическое явление украинского телеискусства, с присущим ему своеобразием) и искусствоведческих методов – аксиологического, жанрово-типологического и стилевого подходов, которые были применены в процессе исследования концепта инфотейнмента в трансформационных условиях украинской телеискусства XXI века. **Научная новизна.** Рассмотрено понятие «инфотейнмент» как феномен современного отечественного телевизионного пространства; исследованы технологии создания экранного зрелища и особенности инфотейнмента как признака современных медиа и нового формата подачи информации. **Выводы.** Инфотейнмент как уникальная эстетизированно-развлекательная форма подачи медийной информации, в которой присутствуют элементы театрализации и игр, является закономерным результатом развития различных социокультурных форм. Позиционируя инфотейнмент как сложный полижанровый феномен современного отечественного телевизионного пространства, который характеризуется разнообразием форматов (информационное шоу, утреннее телевизионное шоу, ток-шоу, информершиал, телевизионная игра, докудрама и др.), отметим, что кроме главных структурных компонентов (информация и развлечение), его специфическими типологическими признаками является доминирование формы над содержанием, полифункциональность, полистилизация, эмоциональность подачи материала, визуальная привлекательность, универсальность и коммерческая ориентация на рейтинги.

Ключевые слова: инфотейнмент, телевизионный жанр, телевизионные программы, формат.

Chorna Kristina, Senior Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Infotainment on Ukrainian television

The purpose of the article is to determine the specifics of using info-equipment and its techniques in the process of creating television programs of Ukrainian television. **The methodology** is based on the use of complex cultural-cultural interactions – a typological (for identifying and defining features of info-equipment, its structural components and attribute characteristics), a comparative historical method (for a comparative analysis of the development of infotainment programs of foreign and domestic television space), an evolutionary method (for consideration of the dynamics of the infotainment according to the transformational processes of sociocultural space at the end of the XX – beginning of the XXI century), the method of system analysis and synthesis (thanks to which the infotainment was considered as a specific phenomenon of Ukrainian television art, with its inherent originality) and art criticism methods – axiological, genre-typological and stylistic approach, which were used in research of the concept of info-transformation in the transformational conditions of the 21st century Ukrainian television art. **Scientific novelty.** The concept of “infotainment” is considered as a phenomenon of modern domestic television space; The technologies for creating on-screen spectacles and the features of infotainment as a sign of modern media and a new format for presenting information have been investigated. **Conclusions.** Infotainment, as a unique aesthetic and entertaining form of presenting media information, in which there are elements of theatricalization and games, is a natural result of the development of various sociocultural forms. Positioning infotainment as a complex polygenre phenomenon of modern domestic television space, which is characterized by a variety of formats (informational show, morning television show, talk show, informational, television game, documentary, etc.), we note that besides the main structural components (information and entertainment), its specific typological features is the dominance of form over content, polyfunctionality, polystylistic, emotionality of presentation of the material, the visual attraction, versatility and commercial orientation in the ratings.

Key words: infotainment, television genre, television programs, format.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку телемистецтва, інфотейнмент є однією з найпопулярніших та загальноживаних світових телевізійних практик. Проте в науковому вимірі, незважаючи на значний інтерес зарубіжних та вітчизняних дослідників до даного медійного феномена, наразі не існує загальноприйнятого та загальновизнаного визначення поняття «інфотейнмент», а слабка теоретична база не дає змоги однозначно трактувати його природу та функції. З огляду на недостатню розробку проблематики набуває актуальності здійснення комплексного мистецтвознавчого дослідження феномена інфотейнменту, динаміки його розвитку та різноманіття форм його втілення на сучасному українському телебаченні.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому вимірі представлено багато досліджень присвячених аналізу процесу формування та розвитку інфотейнменту, диференціації даного явища світового телевізійного простору, специфіці його функціонування в сучасному інформаційно-публіцистичному мовленні та ін. Окремі аспекти використання інфотейнменту на українському телебаченні висвітлено у ґрунтовних дослідженнях та наукових розвідках М. Макущенко («Основні принципи формату інфотейнмент в ефірі українських телеканалів», 2012 р.), О. Морозової («Інфотейнмент як методика здійснення масовокомунікаційного впливу на аудиторію», 2012 р.), А. Лісневської та Т. Коженевської («Інфотейнмент та гра як складові технології створення телевізійних новин», 2014 р.), Е. Бурданої («Інфотейнмент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроектах», 2017 р.) та ін.

Проте феномен інфотейнменту в контексті специфіки трансформаційних процесів сучасного вітчизняного телемистецтва і досі лишається недостатньо висвітленим.

Мета статті – визначити специфіку використання інфотейнменту та його прийомів у процесі створення телевізійних програм українського телебачення.

Виклад основного матеріалу. У сучасному соціокультурному просторі телебачення відіграє фундаментальне значення. Стрімкий прогрес новітніх технологій та трансформація основних комунікацій привели до збільшення медіа продуктів розважального спрямування. Провідними тенденціями сучасного телебачення є розширення видовищної практики – розважальний аспект використовується як засіб формування світосприйняття аудиторії, домінуючи над інформаційним та публіцистичним.

Одним із найпопулярніших інноваційних принципів презентації інформації кінця XX – початку XXI ст. стає інфотейнмент (infotainment, від англ. information – інформація та entertainment – розвага), який на разі вважається невід’ємною частиною медіакультури. Сублімувавши кілька способів та методів подачі інформації (мова, іміджева побудова програми та ін.), інфотейнмент як медійний феномен перебуває у процесі розвитку, постійно оновлюючи прийоми впливу на глядача.

Р. Бернес визначає інфотейнмент як «контамінацію інформацію та розваг, що належить до електронних, друкованих та візуальних медіа» [10, 12].

О. Філіпова позиціонує інфотейнмент як «спосіб подання інформації аудиторії», методику роботи з інформацією, сформовану на базі характерних стилістичних прийомів, зазначаючи, що в кон-

тексті наукового осмислення даного феномену доцільніше використовувати термін «формат», а не жанр [9, 299].

На думку українського вченого В. Олійника, інфотейнмент реалізує три основні функції сучасного телебачення – розважальну, інформаційну та комунікативну. І всі види, форми та жанри телебачення, зокрема і телереклама, лише тоді будуть ефективними, коли будуть відображати ці функції [7, 6–7]. А, як стверджував І. Машенко, досліджуваний жанр якраз і поєднує інформаційність і розважальність, забезпечуючи комунікативність, що підвищує рейтинги програм серед усіх демографічних груп телеглядачів [4, 7].

Американський письменник Е. Тоффлер стверджує, що інформаційне суспільство характеризується недовговічністю цінностей та ідеалів, а перевантаженість інформацією позбавляє людину можливості раціонально мислити і приймати оптимальні рішення. Тому подання інформації в легкій, розважальній формі позбавляє людину від футурошоку [8]. Така подача інформації дозволяє критикам інфотейнмент іронічно характеризувати подібні сюжети як «щасливі новини» (happy news) або «макулатура» (trash TV) [5, 36–62].

На сучасному етапі у будь-яких інформаційних програмах присутні елементи розваги, спроба задовольнити інтереси глядача або за допомогою цікавості повідомлення, його сенсаційності, розрахованої пропорції між жахом і комізмом, або завдяки особистісному стилю звернення ведучого до «своєї» аудиторії [3]. На думку В. Олешко, призначення соціальної журналістики – «нести якомога більше інформації для якомога більшої кількості людей, бо вони повинні мати можливість порівнювати своє життя з чийось, щоб у підсумку спробувати зробити своє життя кращим» [6, 116–117]. Утім, коли у поєднанні розважального та інформаційного у випусках новин починає переважати розвага, то виникає питання: а де ж новини? І чи не розіграє телебачення свого глядача? Отже, однією з основних тенденцій телебачення кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати взаємопроникнення форматів, у результаті чого з'явилося явище інфотейнмент, яке поєднало інформацію та розвагу.

Аналізуючи процес становлення та популяризації жанру інфотейнмент на українському телебаченні, зазначимо, що одними з перших ефірних продуктів вітчизняного виробництва, що відповідали характерним ознакам інфотейнменту були програми «Дивись!» (телеканал «ТЕТ», 2003 р.) та «Один день» (телеканал «К1», 2005 р.).

Варто зауважити, що протягом 2003–2008 рр. проект «Дивись!», героями якого були політики, зірки кіно- і театрального мистецтва, шоу-бізнесу та спорту, тричі змінював формат: у 2003–2004 рр. – 15-ти хвилинний випуск, три різні історії в якому відповідали єдиній темі (без ведучого); з квітня 2004 р. – 30-ти хвилинний випуск (ведучий П. Шилько, згодом разом із Т. Калатай); станом на 2008 р. випуски включали дві не пов'язані тематично історії (ведучі М. Лук'яненко та Я. Гуревич).

2008 р. програма у форматі інфотейнмент «Поза очі» (автор і ведуча Ю. Литвиненко), героями якої були вітчизняні та російські зірки, з'явилася на телеканалі «Інтер».

Яскравим прикладом інфотейнменту в українському ефірному просторі став проект «Великі українці» (адаптація формату «100 Greatest Britons» телекомпанії BBC), який стартував на каналі «Інтер» 2007 р.

Не менш популярною була і щотижнева програма «Неймовірні історії кохання» (телеканал «СТБ»), оскільки представляла об'єктивну картину реальності в розважальному ключі, що додавало випускам емоційності та видовищності.

Варто зауважити, що з 2008 р. на замовлення телеканалу «СТБ» виробляють нові програми в жанрі інфотейнмент: пізнавальна історична програма «У пошуках істини», «Документальний детектив», «Паралельний світ», «Містичні історії», «Битва екстрасенсів», «Зіркове життя», «Неймовірна правда про зірок», «Моя правда» та ін.

Аналізуючи сітку мовлення українських загальнонаціональних телеканалів «Інтер», «1+1», «Новий канал» 2008–2018 рр., можемо зазначити, що у процесі створення багатьох телепрограм та телешоу активно використовують прийоми інфотейнменту. Наприклад: «Битва українських міст», «Все для тебе», «Червоне або чорне», «Знак якості», «Модний вирок», «Караоке на майдані», «Майданс», «Орел і решка», «Школа доктора Комаровського» «Що? Де? Коли?» та ін. – телеканал «Інтер»; «ТСН», «ТСН Особливе», «ТСН Тиждень», «Перший мільйон», «Світське життя з Катериною Осадчою», «Українські сенсації», «Я люблю Україну», – телеканал «1+1»; «Підйом», «Кунсткамера», «За гроші», «Фактор страху», «Один за всіх», «Аналіз Крові», «Аферисти», «Парад Порад», «Піранії», «Стажери», «Ревізор», «Хто зверху?», «Абзац!», «Суперінтуїція» – «Новий канал».

Ранкові програми на каналах стали найбільш традиційною формою подачі інформації у форматі інфотейнмент телевізійного інформаційного мовлення: «Доброго ранку, Україно!» (ТРК Ера); «Сніданок з 1+1» – ранкове шоу на каналі «1+1»; «Ранок на Інтері» (телеканал Інтер), «Ранок у Ве-

ликому Місті» («ICTV»), «Ранок по-київськи» (Київ TV) та інші ранкові інформаційно-розважальні шоу, які розповідають про найважливіші події доби а також подають багато розважальної та корисної інформації. Зауважимо, що ранкова сітка інформаційного мовлення відрізняється від вечірньої: програми розбиваються на блоки, кожен блок має свою тему або запрошеного гостя, а кожні пів години подаються випуски новин. Ранкові інформаційні випуски багаті на лайфові повідомлення. У цей час їм приділяють набагато більше уваги, ніж ввечері. Цікавинки подаються наприкінці програми в найрізноманітнішому стилі викладу. Порівняно із вечірніми випусками новин, ранкові менш офіційні, містять більше розважальної інформації, створюють бадьорий настрій.

Найбільшу популярність мають програми інфотейнмент про найцікавіші та актуальні події в житті знаменитостей, зірок кіно, шоу-бізнесу, які у свою чергу діляться з глядачами своїми історіями успіху, боротьби, любові: «Неймовірна правда про зірок», «Моя правда» (телеканал «СТБ»), «Зірковий шлях» (ТРК Україна) та ін., а також кримінальні програми, програми розслідування та кримінальні новини, в яких теж використовуються елементи інфотейнмент («Свідок», «Легенди карного розшуку», «Легенди бандитського Києва», «Речовий доказ», «Правда життя» (телеканал «НТН»); інформаційно-публіцистичний проект Костянтина Стогнія «Надзвичайні новини» (телеканал «ICTV») та ін.

До програм у форматі інфотейнмент можна віднести програми про подорожі, технічні новини, передачі про тварин, науково-популярні передачі. Ці програми допомагають пізнавати навколишній світ, формувати кругозір людини, підвищувати рівень інтелектуальних знань, розвивають естетичний і культурний смак, виховують дбайливе ставлення до світового надбання, прищеплюють громадянські, патріотичні, інтернаціоналістичні почуття. Наприклад, трепел-шоу «Орел і Решка» (телеканал «Інтер»), «Світ навиворіт» («1+1») та ін.

До проектів інфотейнмент з впевненістю можна віднести телевізійні програми «Поїхали!» (телеканал «НТН»), «Нотатки на глобусі» («Перший національний»), «Міста» («НЛЮ TV»), «1 000 жіночих бажань» («Новий канал»), авторську програму Ігоря Захаренка «Феєрія мандрів», «Телевсесвіт» та багато інших, що багато років лишаються улюбленими програмами телеглядачів.

Інфотейнмент використовують розважально-пізнавальні програми про кулінарію та мистецтво приготування їжі: «Все буде добре», «Все буде смачно» (телеканал «СТБ»), «Світ на смак» (телеканал «Україна»), «Кулінарні мандри» (канал «Кухня ТВ»), кулінарні майстер класи та багато ін.

На думку В. Вахрушиної та Л. Хотюн до жанрів інфотейнменту варто віднести також спортивні програми, основною метою яких є підвищення емоційності під час перегляду та підтримці спортивного духу змагань глядача [1, 235].

Зазначимо, що в умовах сучасного українського телевізійного простору інфотейнмент – найпопулярніший і водночас складний для реалізації формат, серед естетичних аспектів якого дослідники виділяють: емоційне наповнення історії; персоніфікованість ведучого; прямий ефір або його імітація; графіку, яскравість, звукові ефекти та інтерактивність; лексичні ігри; фрагментарність; діалоговий формат; синтезування серйозного та несерйозного [2, 115].

Наукова новизна. Розглянуто поняття «інфотейнмент» як феномен приватного вітчизняного телевізійного простору; досліджено технології створення екранного видовища та особливості інфотейнменту як ознаки сучасних медіа та нового формату подачі інформації.

Висновки. Інфомейнмент як унікальна естетизовано-розважальна форма подачі медійної інформації, в якій наявні елементи театралізації та ігор, є закономірним результатом розвитку різноманітних соціокультурних форм. Позиціонуючи інфотейнмент як складний поліжанровий феномен сучасного вітчизняного телевізійного простору, що характеризується багатоманітністю форматів (інформаційне шоу, ранкове телевізійне шоу, ток-шоу, інформершиал, телевізійна гра, докудрама та ін.), зазначимо, що окрім головних структурних компонентів (інформація та розвага), його специфічними типологічними ознаками є домінування форми над змістом, поліфункціональність, полістилістика, емоційність подачі матеріалу, візуальна привабливість, універсальність і комерційна орієнтація на рейтинги.

Література

1. Вахрушина В. Є., Хотюн Л. В. Трансформація журналістських жанрів на українських ТВ каналах. Сучасний мас-медійний простір: реалії та перспективи розвитку : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (25 жовтня 2018 р.). Вінниця, 2018. С. 233-236.
2. Драгун Е. М. Инфотейнмент как явление современной медиакультуры: дис. канд. культурологи : 24.00.01 /ФГБОУВПО «российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации». Москва, 2015. 175 с.

3. Информация к развлечению. XXI век: новый информационный порядок. Круглый стол. Искусство кино 2003. № 11. URL <http://old.kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article1> (дата звернення: 10.01. 2019).
4. Машенко І. Г. Радіо і телебачення: від джерел – до космічних висот. Миколаїв: ТЕТРА, 2003. 416 с.
5. Мелешенко О. К. Журналістикознавчі уявлення про світовий і національний інформаційний простір. Київ.: ПВП “Задруга”, 2006. 64 с.
6. Олешко В. Ф. Социальная журналистика: какой она должна быть в информационную эпоху. Вестник Челябинского государственного университета. № 5, 2012. С. 113-117.
7. Олійник В. П. Радіопубліцистика: Проблеми теорії і майстерності. Київ : Вища школа, 1978. 191 с.
8. Тоффлер Э. Шок будущего. Москва : АСТ, 2008. 560 с.
9. Филиппова А. Н. Интерпретация понятия инфотейнмент: «формат» или «жанр»? Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 9. С. 296-299.
10. Barnes R. D. Outrageous Invasions: Celebrities' Private Lives, Media, and the Law. Oxford University Press, 2010. 324 p.

References

1. Vakhrushina, V. Ye., Hotyun, L. V. (2018). Transformation of journalistic genres on Ukrainian TV channels. Contemporary mass-media space: realities and prospects of development: materials of the 3rd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. October 25, 2018. pp. 233–236. Vinnytsya [in Ukrainian].
2. Dragun, E. M. (2015). Infocommunity as a phenomenon of modern media culture: diss. Cand. Kulturologists: 24.00.01 / FGBOUVPO "Russian Academy of People's Economy and Public Service under the President of the Russian Federation". Moscow [in Russian].
3. Entertainment information. XXI century: a new information order. Round table The Art of Cinema 2003, no. 11. Retrieved from <http://old.kinoart.ru/archive/2003/11/n11-article1> [in Russian].
4. Maschenko, I. G. (2003). Radio and television: from sources - to space heights. Mykolaiv: TETRA [in Ukrainian].
5. Meleschenko, O. K. (2006). Journalistic knowledge of the world and national information space. Kiev : PVP "Zadruga" [in Russian].
6. Oleshko, V. F. (2012). Social journalism: what should it be in the information age. Bulletin of Chelyabinsk State University, no. 5, pp. 113–117 [in Russian].
7. Oliynyk, V. P. (1978). Radio journalism: Problems of theory and skill. Kyiv: Graduate School [in Ukrainian].
8. Toffler, E. (2008). Shock of the future. Moscow : AST [in Russian].
9. Filippova, A. N. (2014). Interpretation of the concept infotainment: "format" or "genre"? Humanitarian, socio-economic and social sciences, no. 9, pp. 296–299 [in Russian].
10. Barnes, R. D. (2010). Outrageous Invasions: Celebrities' Private Lives, Media, and the Law. Oxford University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.11.2018 р.

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

УДК 008:130.2

Айгістова Аміна Аскярівна

здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7927-0454

СИНЕРГІЯ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ ЯК ПІДҐРУНТЯ ІСНУВАННЯ КУЛЬТУРИ

Мета статті – проаналізувати важливість гармонійного поєднання традицій і новацій для існування культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні як загальнонаукових методів, так і методів, інтегрованих з низки підходів, – філософського, культурологічного, історичного, соціологічного. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності гармонійного поєднання традицій і новацій для збереження підґрунтя існування культури в умовах модернізаційних змін. **Висновки.** Найбільша гармонія між традиціями і інноваціями спостерігається в суспільствах, в яких модернізаційні процеси мають характер поступальних органічних змін, що забезпечує культуру від кризових явищ. В інноваційно-інформаційних суспільствах роль традицій більш важлива, ніж у традиційних, позаяк в саме в них традиції виконують роль своєрідного регулятора і стабілізатора суспільних процесів, виступаючи у якості, з одного боку, ресурсної бази, яка забезпечує постійне продукування адаптивних механізмів, а з іншого – знижує надмірну динаміку новацій. Тому основне завдання сучасних новацій – це органічно вписатися в традиційну соціокультурну цілісність, стати її частиною, розчинитися тощо.

Ключові слова: традиції, новації, гармонія, синергія, соціокультурні зміни, культура.

Айгістова Аміна Аскяровна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Синергия традиций и новаций как основа существования культуры

Цель статьи – проанализировать важность гармоничного сочетания традиций и новаций для существования культуры. **Методология** исследования основана на комплексном сочетании как общенаучных методов, так и методов, интегрированных с ряда подходов – философского, культурологического, исторического, социологического. **Научная новизна** заключается в обосновании необходимости гармоничного сочетания традиций и новаций для сохранения основ существования культуры в условиях модернизационных изменений. **Выводы.** Гармония между традициями и инновациями наблюдается в обществах, в которых модернизационные процессы имеют характер поступательных органических изменений, что защищает культуру от кризисных явлений. В инновационно-информационных обществах роль традиций более важна, чем в традиционных, так в именно в них традиции выполняют роль своеобразного регулятора и стабилизатора общественных процессов, выступая в качестве, с одной стороны, ресурсной базы, которая обеспечивает постоянное продуцирование адаптивных механизмов, а с другой – снижает чрезмерную динамику новаций. Поэтому основная задача современных новаций – это органично вписаться в традиционную социокультурную целостность, стать ее частью, раствориться и т.д.

Ключевые слова: традиции, новации, гармония, синергия, социокультурные изменения, культура.

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

A synergy of traditions and innovations as the basis of the existence of culture

The purpose of the article is to analyze the importance of a harmonious combination of traditions and innovations for the existence of culture. **The methodology** of the research is based on a comprehensive combination of both general scientific methods and methods integrated with a number of approaches – philosophical, cultural, historical, sociological. **Scientific novelty** consists in substantiating the need for a harmonious combination of traditions and innovations to preserve the foundations of cultural existence under conditions of modernization changes. **Conclusions.** Harmony between traditions and innovations is observed in societies in which modernization processes have the character of translational organic changes, which protects the culture from crisis phenomena. In innovation and information societies, the role of traditions is more important than in traditional traditions, and in the tradition of them, they act as a kind of regulator and stabilizer of social processes, acting as, on the one hand, the resource base, which ensures the constant production of adaptive mechanisms, and on the other – Reduces the excessive dynamics of innovations. Therefore, the main task of modern innovations is to fit into the traditional sociocultural integrity, to become part of it, to dissolve, etc.

Key words: traditions, innovations, harmony, synergy, sociocultural changes, culture.

Актуальність теми дослідження. Питання синергії традиційного та інноваційного (сучасного) дедалі частіше стає предметом наукового інтересу культурологів і соціологів, проєктуючись у площину дослідження гармонії як такої. І це не дивно, адже в умовах сучасної поляризації, яка, незважаючи на глобальні тенденції до універсалізації, стандартизації, уніфікації, охопила майже всі аспекти буття людей – політику, релігію, економіку і под. – безконфліктне співіснування в умовах збереження різнобарв'я культур, розумний баланс інтересів, зокрема Заходу і Сходу, християнства і мусульманства, а також гармонійне поєднання традицій і новацій – все це актуальні проблеми, які водночас можуть бути охоплені спільним об'єктом наукового дискурсу – гармонією.

Ступінь наукової розробки. Проблеми гармонії перебували у колі зацікавлення ще класиків стародавності: Аристотеля, Цицерона, Платона, Августина та ін. Суттєвий масив праць представлений вченням про гармонію у музиці: Т. Бершадська, Ю. Холопов, Ю. Тюлін, Б. Шрагін, І. Способін, А. Степанов та ін. Як філософсько-естетична категорія гармонія досліджена О. Лосевим, І. Пригоже-ним, М. Лейтоном, Л. Шевальє, В. Шестаковим та ін. Однак тема гармонії, яку зазвичай здебільше досліджують в естетиці та музикології, дедалі частіше стає об'єктом наукового інтересу культурологів, зокрема на пострадянському просторі: Т. Сумінова, О. Хотєєва та ін.

Традиціям та їх взаємозв'язку з новаціями присвячені дослідження В. Плахова, К. Чистова, В. Анохіної, В. Геодакяна, Е. Шацького, С. Айзенштадта та ін.

Показово, що 29 січня 2019 р. в Національній бібліотеці України імені В.І. Вернадського відбулася зустріч з автором та презентація друкованої книги «Культура гармонії» відомого сучасного китайського філософа та культуролога Ван Ге. На жаль, в українській культурології не приділено уваги гармонії, що також актуалізує її дослідження як феномена культури у зв'язку з іншими соціокультурними аспектами. Отже, мета статті – проаналізувати важливість гармонійного поєднання традицій і новацій для існування культури.

Виклад теми. В умовах сучасного інформаційного суспільства та бурхливого розвитку комп'ютерно-технологічних практик традиції дедалі частіше втрачають свій первісний зміст та потерпають від почасти нав'язливого впливу новацій. С. Айзенштадт наголошує, що традиційне суспільство постійно змінюється і ці зміни можуть бути і малими, і глобальними, тобто впливати на все суспільство [13, 253]. І в такій ситуації інколи надто важко відшукати розумний баланс між традиціями і новаціями, однак саме він є запорукою гармонійного розвитку як всього людства, так і кожної культури. Адже, як констатує польський дослідник Е. Шацький, якби люди зберігали безсумнівну вірність традиціям, то вони б і донині жили у печерах, але якби вони порвали з ними, то їм довелося б повернутися у печери [12, 5].

Про важливість традицій зазвичай особливо згадують у кризові моменти існування культури, коли її підвалини майже не витримують нищівного натиску новацій, що характерно для періоду найбільш активних суспільних трансформацій. При цьому саме інформаційно-комунікативна природа традицій забезпечує їх роль у потоках горизонтальних комунікацій суспільства – у становленні багатовимірного діалогу між усіма індивідами, спільнотами, соціальними групами, які зацікавлені у вирішенні проблем та мінімізації можливих ціннісних конфліктів. За допомогою горизонтальної комунікації процеси семіозису (породження нових смислів) в культурі втягуються в орбіту впливу традиції [3]. Тому «існування традицій – це неперервна комунікація в єдності діастолічного і систолічного вимірів (...) механізм зв'язку просторово-часових характеристик соціальної реальності» [3, 100]. Відтак, завдання традиції не лише у фіксації і трансляції спадщини у збереженому вигляді, а й у «спрямованій реінтерпретації світоглядних ідей та фундаментальних символів культури щодо нових завдань і потреб, адаптації досвіду поколінь до соціально-історичних умов сучасності» [3]. Традиції здатні забезпечити той мінімальний рівень консенсусу між минулим і сучасністю за рахунок досвіду, який передається від покоління до покоління та не лише підтримує між ними зв'язок, а й постійно потребує підтвердження своєї продуктивності у сучасності на кшталт наукових відкриттів, які ніколи не виникають на порожньому місці. Недарма Е. Шилз наголошує, що люди зазвичай не задоволені своїми традиціями, але без них вони не можуть вижити [14, 332].

Взаємодія традицій та новацій, з одного боку, визначаються соціокультурними контекстами, а з іншого – саме новації і трансформації їх формують. Як зазначає Дж. Александер, кожен соціальний акт, співвіднесений з більш загальною культурною моделлю, тому соціальну дію не можна розглядати механічно, оскільки вона має культурну референцію [1, 19].

Тісний взаємозв'язок традиційного культурного середовища і новацій підкреслює американський філософ П. Сорокін: у період розквіту Античної цивілізації (VI ст. до н.е. – I ст. н.е.) кількість відкриттів і технічних винаходів не перевищувала 60 упродовж століття. Згодом їх кількість зменшилася, проте досягти античного рівня середовище змогло лише у в пізньому Середньовіччі (XIII–

XIV ст.). З епохи Відродження спостерігається стійкий, неухильний і надзвичайно швидкий підйом. А вже у XV ст. порівняно з XIV ст. цей показник подвоюється і досягає приблизно 130. У XVI ст. він більше, ніж у XV ст. вже у 3,5 рази (майже 430), а у XVII ст. лише трохи не дотягує до 700. І вже в XIX ст. сягає 8 527, що в 150 разів більше значень даного показника в найбільш плідні століття давнини і Середньовіччя та в 12–20 разів більше, ніж на початку Нового часу [10]. Відтак, динаміка змін безпосередньо залежить від соціокультурної складової суспільного розвитку, від ідеологій і цінностей [7].

Тому завдання культурсоціології, продовжуємо думку Дж. Александера, – «...вивести підсвідомі культурні структури, які регулюють суспільство, на світ розуму... Однак якщо ми хочемо подолати банальність фізичного існування, нам потрібні міфи [2, 43]. Тобто традиційні культурні смисли – це підґрунтя збереження колективної ідентичності, яка не може формуватися без традицій, вони потрібні народу, як дереву коріння, без традицій народ не народ, а лише аморфний натовп, який зібрався ненадовго [12, 230].

Суголосними є думки і інших дослідників, зокрема В. Плахова, який наголошує на здатності традицій виступати природними соціальними нормами, позаяк сам процес їх виникнення має природно-історичний характер [9, 56–58]. Це він пояснює їх інерціальністю, самодостатністю, нагальністю змісту, імперативністю, заснованою на авторитеті, що, у свою чергу, дає їм змогу як соціальним нормам набувати м'яких, поблажливих форм [9, 67]. Тому, не зрозумівши загальних і специфічних функцій традицій, не можна зрозуміти процеси соціогенезу, соціологізації людини, природу і сутність новаторства, а також характер інновацій, які відбуваються в культурі [9, 3].

Відомий соціолог Е. Гіденс у своїх працях обґрунтував дуальність та синергетичну взаємозалежність новацій і традицій, наголосивши на важливості останніх у збереженні онтологічної довіри, формуванні ідентичності, трансляції культурної спадщини, збереження культур і под. «Ритуали, церемоніали і повторюваність відіграють важливу соціальну роль – це добре розуміють більшість організацій, в тому числі уряди» [6], – констатує дослідник.

Саме традиції, орієнтовані у минуле в реверсивному часі, мають внутрішні ресурси, щоб пов'язати сучасність з майбутнім [5, 236]. Традиція, на думку Е. Гіденса, це не просто особлива форма переживання темпоральності, це спосіб інтеграції рефлексивного контролю дії і просторово-часової організації суспільства, засіб взаємодії з простором і часом, що забезпечує наступність минулого, сучасного і майбутнього будь-якої діяльності і досвіду» [5, 154]. Е. Шацький також зазначає, що вони звернені до минулого як до єдиного джерела зразків, необхідних сучасному суспільству [12, 390]. Водночас самі новації можна розуміти як соціокультурний процес, орієнтований у майбутнє, позаяк саме вони формують нові смисли і змісти культури на різних рівнях модернізації, яка, у свою чергу, є закономірною не лише для розвитку культури, а й формування її як такої. Та й власне соціальні зміни – це невідворотні трансформації на всіх рівнях культури, включаючи й суб'єктивні і об'єктивні її складові.

Як стверджує російський дослідник В. Геодакян, для традицій інновації – це як «посох для сліпого», за допомогою якого безпечно пересуватися, бо вони надають традиційному ядру культури відомості про зміни і небезпеку в зовнішньому середовищі, а «широкий клас бінарних зв'язаних диференціацій – це хребет прогресивної дивергентної еволюції». І якщо традиційну підсистему культури можна образно розглядати як рух сліпого, то інновації – це поводитир для традицій в неосвоєному культурою світі, а норма реакції – довжина посоху: чим він довший, тим безпечніше «сліпому», але тим важче йому ним користуватися [4, 118–120].

Фактично, традиції породжують інновації для самих же традицій, що В. Геодакян пояснює так: по-перше, інновації роблять традиції помітними і привертають до них особливу увагу; по-друге, і це є головним, інновації запускаються традиціями для так званої «розвідки боєм». За допомогою інновацій традиції здійснюють «перевірку неосвоєної території», оскільки інновації більш чутливі (сприйнятливі) до зовнішнього середовища. В адаптогенезі культури інноваційна підсистема завжди більш оперативна і сприйнятлива і бере на себе часто непередбачувану і небезпечну зустріч із зовнішнім середовищем [4]. К. Чистов у праці «Народні традиції і фольклор» стверджує, що фольклор – це деяка продуктивна ілюзія з приводу загальнонаціональної традиції, ілюзія, що сприяє етнокультурній консолідації [11].

Відтак, яким би суперечливим не був зв'язок між традиціями і новаціями, саме життестійкість традицій зберігає культурну і ментальну ідентичність, пом'якшує вплив прогресивних технологій та оберігає культуру від руйнівних наслідків модернізаційних процесів. Тому і спадщину сьогодні розуміють як складну соціокультурну систему, що підпорядкована синергетичним законам, взаємодіє із середовищем і транслює змінювану в часі й просторі інформацію [8, 15], а нематеріальна культурна

спадщина, як духовно-свідомісний аспект життя спільноти як носія історично сформованого досвіду, орієнтована на те, що прийнято називати культурою «традиційною», зберігає етнокультурну ідентичність у культурних практиках, звичаях, знаннях, які дають змогу відрізнити один народ від іншого.

Отже, традиції забезпечують комфортне існування людини, гарантують поступальну трансформацію і передачу напрацьованих культурним середовищем цінностей від покоління до покоління. В цьому проявляється поступальний розвиток культури в умовах еволюційних трансформацій.

Недарма традиційні філософсько-релігійні вчення ґрунтуються на розумінні світу крізь призму гармонійного поєднання безлічі елементів, а також пошуку цілісності у будь-чому, що може бути проявом хаосу.

Висновки. Найбільша гармонія між традиціями і інноваціями спостерігається в суспільствах, в яких модернізаційні процеси мають характер поступальних органічних змін, що забезпечує культуру від кризових явищ. Основне завдання сучасних новацій – це органічно вписатися в традиційну соціокультурну цілісність, стати її частиною, розчинитися тощо. В інноваційно-інформаційних суспільствах роль традицій більш важлива, ніж у традиційних, позаяк в саме в них традиції виконують роль своєрідного регулятора і стабілізатора суспільних процесів, виступаючи у якості, з одного боку, ресурсної бази, яка забезпечує постійне продукування адаптивних механізмів, а з іншого – знижує надмірну динаміку новацій.

Література

1. Александер Дж. С. Аналитические дебаты: Понимание относительной автономии культуры // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 17–37.
2. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. Москва : Праксис, 2013. 630 с.
3. Анохина В. В. Культурная традиция в контексте современной социальной динамики // Гуманітарний вісник ЗДІА. 2010. Вип. 42. С. 90–101.
4. Геодакян В. А. Эволюция асимметрии, сексуальности и культуры (Что такое культура с точки зрения теоретической биологии?) // Труды Междунар. симпозиума «Взаимодействие человека и культуры: теоретико-информационный подход. Информационное мировоззрение и эстетика». Таганрог, 1998. С. 116–143.
5. Гидденс Э. Последствия современности; пер. с англ. Г. Ольховикова, Д. Кибальчича. Москва : Праксис, 2011. 352 с.
6. Гидденс Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь. Москва: Весь мир, 2004.
7. Зеленков А. И. Динамика биосферы и социокультурные традиции. Мн.: Изд-во «Университетское», 1987. 239 с.
8. Лисицкий А. В. Культурное наследие как ресурс устойчивого развития: автореф. дис. канд. культурологии: 24.00.01. Москва, 2005. 21 с.
9. Плахов В. Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования. М.: Мысль, 1982. 220 с.
10. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество [Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова]. Москва: Политиздат, 1992. 542 с.
11. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. Ленинград: Наука, 1986. 304 с.
12. Шацкий Е. Утопия и традиция. М.: Прогресс, 1990. 456 с.
13. Eisenstadt S. N. Tradition, change, and modernity. New York, 1973. 367 p.
14. Shils E. Tradition. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 342 p.

References

1. Alexander J. S. Analytical debate: Understanding the relative autonomy of culture. Sociological Review. 2007. T. 6, 17-37 [in Russian].
2. Alexander J. (2013) Senses of social life: cultural sociology. Moscow: Praxis. [in Russian].
3. Anokhina V.V. Cultural tradition in the context of modern social dynamics. Humanitarian Bulletin ЗДІА. 2010. 42, 90-101. [in Russian].
4. Geodakyan V.A. Evolution of asymmetry, sexuality, and culture (What is culture from the point of view of theoretical biology?). Proceedings of the International. symposium "Interaction of man and culture: theoretical and informational approach. Information worldview and aesthetics ". Taganrog, 1998, 116-143. [in Russian].
5. Giddens E. (2011). Consequences of the present; per. from English G. Olkhovikova, D. Kibalchicha. Moscow: Praxis [in Russian].
6. Giddens E. (2004). Escalating world. How Globalization Changes Our Life. Moscow: The whole world [in Russian].
7. Zelenkov A.I. (1987). Dynamics of the biosphere and sociocultural traditions. Minsk [in Russian].
8. Lisitsky A.V. (2005). Cultural Heritage as a Resource of Sustainable Development: Author's abstract. dis Cand. Cultural Studies: 24.00.01. Moscow
9. Plakhov V. (1982) Traditions and Society: the Experience of Philosophical and Sociological Research. M. : Thought [in Russian].

10. Sorokin P.A. (1992) Man. Civilization Society [Society. ed., comp. and the prelude A. Yu. Sogomonov]. Moscow: Politizdat [in Russian].
11. Chistov K.V. (1986) Characteristics of folk traditions and folklore. Essays on the theory. Leningrad: Science [in Russian].
12. Shatsky E. (1990) Utopia and tradition. M.: Progress [in Russian].
13. Eisenstadt S. N. (1973) Tradition, change, and modernity. New York. [in English].
14. Shils E. (1981). Tradition. Chicago: University of Chicago Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2018 р.

УДК 78.07 “312”(477)

Бережник Святослав Іванович
аспірант,
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID ID 0000-0002-2052-0826
punk2441@mail.com

ATLAS WEEKEND – НАЙБІЛЬШИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ В УКРАЇНІ

Мета роботи: проаналізувати історію та практику проведення фестивалю «Atlas Weekend», його культурну складову та організаційні відмінності від інших великих музичних фестивалів України. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні біографічного й текстурального аналізу з методом включеного спостереження. **Наукова новизна.** Автором подана соціально-комунікаційна характеристика і розкриваються інформаційні засади організації фестивалю «Atlas Weekend». Досліджено його історію та особливості художньої програми, у дослідженні використана сучасна музична термінологія. **Висновки.** У статті проведено аналіз розвитку найбільшого музичного фестивалю України. Досягнення фестивалю «Atlas Weekend», актуальні проблеми креативної індустрії в галузі музичної культури проаналізовані на основі Інтернет-простору і статей у спеціалізованих фахових виданнях.

Ключові слова: Atlas Weekend, хедлайнер, музичні фестивалі, лайн-ап.

Бережник Святослав Іванович, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв

Atlas Weekend – найбільший музичний фестиваль в Україні

Цель работы: проанализировать историю и практику проведения фестиваля «Atlas Weekend», его культурную составляющую и организационные отличия от других крупных музыкальных фестивалей в Украине. **Методология** исследования заключается в сочетании биографического и текстурального анализа с методом включенного наблюдения. **Научная новизна.** Автором представлена социо-коммуникационная характеристика и раскрываются информационные основы организации фестиваля «Atlas Weekend». Исследовано его историю и особенности художественной программы, с использованием современной музыкальной терминологии. **Выводы.** В статье проведен анализ развития крупнейшего музыкального фестиваля Украины. Достижения фестиваля «Atlas Weekend», актуальные проблемы креативной индустрии в области музыкальной культуры анализируются на основе интернет-пространства и статей в специализированных профессиональных изданиях.

Ключевые слова: Atlas Weekend, хедлайнер, музыкальные фестивали, лайн-ап.

Berezhnyk Sviatoslav, postgraduate, Kyiv National University Culture and Arts

Atlas Weekend - the largest music festival in Ukraine

Purpose of the article is to analyze the history and practice of the «Atlas Weekend» festival, its cultural component and organizational differences from other major music festivals in Ukraine. **Methodology.** The methodology of the study: is the combination of biographical and textual analysis with the method of included observation. **Scientific novelty.** The author presents the social and communication characteristics and discloses the information principles of the organization of the festival "Atlas Weekend". His history and peculiarities of the artistic program are investigated, modern musical terminology is used in the research. **Conclusions.** The article analyzes the development of the largest musical festival in Ukraine. The achievements of the «Atlas Weekend» festival, the actual problems of the creative industry in the field of musical culture, are analyzed on the basis of Internet space and articles in specialized editions. The whole European cultural industry is built on the demand of consumers, artificially created and imposed by Western tendencies. Ukrainian festivals, although trying to adapt to the European festival space and still remain too conservative for the European listener, and Western media have created the idea that Ukraine is not the best option for leisure. Such informational defamation has appeared on the side of the Western media, both during Euro 2012 and during the Eurovision 2017. The author presents the social and communication characteristics and discloses

2. Kurzina A., Mihaylov A. (2015). Communication in the organization of the rock festival in the region. Aktualnyie problemy aviatsii i kosmonavтики. Vol. 2 № 11. pp. 674-676. [in Russian].
3. Atlas Weekend Music Festival, Retrieved from: <http://www.ufest.in.ua/ua/fest/muzichnyi-festival-atlas-weekend-0> [in Ukrainian].
4. Obukhova, N. (2011). Cultural industries in the context of socio-cultural changes (on the example of Ukrainian big cities), P. 14 [in Ukrainian].
5. Started Atlas Weekend 2017: What turned the free entrance, and other bright moments of the first day of the festival, Retrieved from: http://nv.ua/ukr/style/art/music_art/startuvav-atlas-weekend-2017-chim-obernuvstva-bezkoshtovnij-vhid-i-inshi-jaskravi-momenti-pershogo-dnja-festivalju-1401497.html [in Ukrainian].
6. Barna E., Tófalvy T., (2017). Made in Hungary: Studies in Popular Music, New York, pp. 20–220 [in English].
7. Sherstiuk, Mariia. (2016). Lingvo-cultural space of Ukrainian alternative music (music of independent Ukraine). Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická Faculty, Ústav východoevropských studií. Vedoucí práce Sverdan, Tatiana, pp. 3-94 [in Ukrainian].
8. Sonevytsk Maria. The Freak Cabaret on the Revolution Stage: On the Ambivalent Politics of Femininity, Rurality, and Nationalism in Ukrainian Popular Music. Journal of Popular Music Studies. Volume 28. Issue 3, pp. 283 – 314 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.11.2018 р.

УДК 78.082.1:78.071.1Тертерян(=479.25)

Вердіян Маріам Сергіївна
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0003-2835-0021
m.verdiian@gmail.com

СЬОМА СИМФОНІЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ АПОКАЛІПСИСУ

Мета роботи – аналіз системи музично-мовних засобів втілення ідеї апокаліпсису в Сьомій симфонії Авета Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу та його композиційно-драматургічної організації. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, системного, структурно-функційного методів та компаративного підходу, що дало змогу проаналізувати загальну панораму симфонічної творчості А. Тертеряна, виявити специфічних риси композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії та зіставити результати дослідження з іншими одночастинними симфоніями композитора. **Наукова новизна** полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеряна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна. **Висновки.** На прикладі Сьомої симфонії описані особливості втілення апокаліптичної програми в композиції пізніх симфоній Авета Тертеряна з урахуванням залучення ресурсів сонорного-алеаторної техніки у процес реконструкції темброфонічної своєрідності вірменських народних інструментів.

Ключові слова: вірменська симфонічна музика ХХ століття, одночастинна симфонія, Авет Тертерян, Сьома симфонія, ідея апокаліпсису.

Вердиян Мариам Сергеевна, аспирант кафедры теории музыка Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Седьмая симфония Авета Тертеряна как воплощение идеи апокалипсиса

Цель работы – анализ системы музыкально-языковых средств воплощения идеи апокалипсиса в Седьмой симфонии Авета Тертеряна с учетом специфики звуковисотной структуры материала и его композиционно-драматургической организации. **Методология** исследования основана на применении исторического, системного, структурно-функционального методов и компаративного подхода, что позволило проанализировать общую панораму симфонического творчества А. Тертеряна, выявить специфические черты композиционно-драматургической организации Седьмой симфонии и сопоставить результаты исследования с другими одночастными симфониями композитора. **Научная новизна** заключается в определении индивидуального профиля одночастных симфоний Авета Тертеряна как сонорно-алеаторного и его анализе на основе «теории форментов» А. Маклыгина. **Выводы.** На примере Седьмой симфонии описаны особенности воплощения апокалиптической программы в композиции поздних симфоний Авета Тертеряна с учетом привлечения ресурсов сонорного-алеаторной техники в процесс реконструкции темброфонического своеобразия армянских народных инструментов.

Ключевые слова: армянская симфоническая музыка XX века, одночастная симфония, Авет Тертерян, идея апокалипсиса.

Verdian Mariam, graduate student of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music

Seventh Symphony of Avet Terteryan as an embodiment of the apocalypse's idea

The purpose of the article is to analyze the system of musical-language means embodying the idea of the apocalypse in the Seventh Symphony of Avet Terteryan, the specifics of the pivotal - volume structure of the material and its compositional and dramatic organization. To solve this goal is selected the structural-functional method of analysis. **The methodology** is based on the use of historical, systemic, structural-functional, comparative, methods which allowed to analyze the general panorama of A. Terteryan's symphonic works, to reveal the specific features of the composition and dramatic organization of the Seventh Symphony and to compare the results of the research with other his one-movement symphonies. **The scientific novelty** consists in determining the individual profile of Avet Terteryan's one-movement symphonies as sonorous-aleatoric and this analysis based on A. Maklygin's "theory of formats". **Conclusions.** Using the example of the Seventh Symphony the features of the embodiment of the apocalyptic program in the Avet Terteryan's late symphonies composition are described with taking into account the resources involvement of the sonoristic and aleatoric technique of composition in the reconstruction process of the tone-phonetic uniqueness of Armenian instruments.

Key words: Armenian symphonic music of the twentieth century, one-movement symphony, Avet Terteryan, the idea of the apocalypse.

«Від первозданної тиші світу до тиші зруйнованого світу».

М. Рухкян

Актуальність теми дослідження. Сьогодні для вірменської музичної культури значення і цінність творчих досягнень Авета Тертеряна є фактом незаперечним. Не відносячи себе ані до авангардистів, ані до класиків, але залишаючись у кожному звуці новатором, який ламає всі усталені норми музичного мислення, Тертерян зумів зафіксувати у своїй музиці звукові вершини національного духу, надавши їм загальнолюдського звучання. Безперечно й те, що головним маніфестом ідей композитора передусім є його симфонії. Тертерян задає нові координати розвитку жанру. Онтологічно його музика зберігає зв'язок з національними традиціями вірменської композиторської школи, але завдяки освоєнню новітнього мовного арсеналу створює небувалу амплітуду інноваційних художніх рішень. Тертерян ставить перед собою парадоксальне творче завдання – засобами сучасної музичної мови змінити звуковий образ симфонії, її композиційний профіль; ввести жанр у зону східної музичної ментальності й естетичних відчуттів глибини триваючого звуку, в область рефлексій монодичної природи; і нарешті створити художню проекцію, реконструкцію, максимально наближену до архаїчності звучання давніх верств вірменської музики. Відсутність у сучасній музикознавчій літературі праць, присвячених питанню композиційно-драматургічної організації і формування індивідуального профілю одночастинних творів Тертеряна і Сьомої симфонії включно зумовлює актуальність заявленої теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Музикознавча література на сьогоднішній день досить багата інформаційним та аналітичним матеріалом про А. Тертеряна та охоплює різноманітні ракурси творчої спадщини композитора. У полі історіографічної «реконструкції» відомостей, відтворення багатьох деталей творчої біографії А. Тертеряна, на даний момент написані фундаментальні праці не тільки вірменських, але і вітчизняних дослідників: монографія (М. Рухкян «Авет Тертерян. Творчість та життя», 1996) [7], документальний збірник (Р. Тертерян «Авет Тертерян. Діалоги», 2010) [9], вагомий ряд статей наукового та публіцистичного характеру.

Базовими роботами з позиції обраного ракурсу можна вважати дисертації, в яких музика А. Тертеряна є ілюстрацією до розробки більш широко поставленої теоретичної проблеми, наприклад, медитативності. У визначеному дискурсі ефективні, якнайменше, три дисертації. Це дослідження Марії Кузнецової [4], присвячене вивченню проблеми медитативності як властивості музичного мислення, зокрема, на прикладі П'ятої симфонії А. Тертеряна (2007). У подібному дискурсі – дисертація Ірини Ковбас [3], проблематика котрої пов'язана з аналізом діалектики медитативності та дієвості в симфонічній музиці 60–80-х років XX століття, зокрема й на прикладі чотирьох симфоній А. Тертеряна (Третій – Шостий). У цій дисертації основна увага дослідника спрямована на вивчення драматургічної концепції симфонії А. Тертеряна з точки зору синтезу в них медитативного та дієвого начал. Також окремо виділимо дисертацію Лідії Птушко [6], присвячену проблемі композиторського стилю Авета Тертеряна. Дослідниця проводить стильовий аналіз категорій інтегрального, національного та індивідуального у творчості Тертеряна на прикладі його симфоній.

До локальних, сфокусованих на певній проблематиці джерел, необхідно віднести збірку статей «Традиції та новаторство: Авет Тертерян-75» [10], яка була видана Єреванською державною кон-

серваторією 2005 року до 75-літнього ювілею А. Тертеряна і присвячена різним аспектам творчості композитора.

Також у мережі інтернет є сайт, присвячений творчості А. Тертеряна, який був розроблений німецьким диригентом, композитором, ректором Дрезденської вищої школи музики ім. Карла Марії фон Вебера та великим шанувальником музичного таланту А. Тертеряна Еккехардом Клеммом. На сайті доступна інформація біографічного характеру, записи творів композитора у різних виконавських інтерпретаціях, відомості про фестивалі, присвячені Тертеряну, а також є декілька статей самого Е. Клемма про творчість композитора («AvetTerterian – Musikalischer Seismograph Armeniens», 1999) [12].

Мета дослідження – виявити особливості композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії А. Тертеряна з урахуванням специфіки втілення ідеї апокаліпсису.

Виклад основного матеріалу. Сьома симфонія (1987) написана для великого симфонічного оркестру і магнітофонної стрічки. Драматургічно вона більш динамічна, ніж попередня Шоста, тому природно, що Сьома має яскраві генетичні зв'язки з більш ранніми симфоніями А. Тертеряна, особливо з Третьою та П'ятою: «Ще до того, як склалася ідея твору, мені було ясно, що якісний стрибок може бути народжений лише кроком назад, до точки більш ранніх опусів, звісно, піднятою на новий щабель спірального розвитку і часу <...> Вона у повній мірі звертається до людини» [9, 127].

У Сьомій симфонії А. Тертерян знову звертається до народного інструменту, але цього разу ударної групи – *dany*¹: «Тембр ударного інструменту дап, який я використовував в Симфонії, сниться мені вже багато років <...> Звукова атмосфера Симфонії в цілому зумовлена дапом. Можливо, саме тому в оркестр “прийшли” литаври, які, протистоячи дапу в образному значенні, вносять дієве начало <...> У той же час воно ніби відтворює звучання великих древніх барабанів, величезних доолів², генетично пов'язаних зі сферою інтонаційного буття народного ударного інструменту. Тим самим підкреслюється єдність дапа і литавр, їхній родовий зв'язок <...> Загалом у своїх інтонаційних оборотах музична атмосфера твору народжена символікою середовища, яке століттями складалося навколо дапа, і з якого він ніби “вирваний”» [9, 127]. Класичний склад оркестру, таким чином, включає «чужорідний» тембр, який несе певну формотворчу і виразну функцію, створюючи фон для комбінацій тембрових елементів в інших пластах фактури і основних інтонаційних мотивів симфонії: «Весь матеріал симфонії викладається на тлі імпровізаційного соло дапа, який додає музиці специфічне фольклорне забарвлення і виконує функцію стабілізуючого елемента в формі (вступ описаних мотивів спонтанний, вони виникають ніби імпровізаційно, у процесі вільної зміни одного мотиву іншим)» [2, 162].

Симфонічна тканина Сьомої симфонії складається з декількох звукових груп, які засновані на підсумовуванні або, навпаки, емансипації окремих музично-мовних елементів, параметрів, один з яких здатний домінувати над іншими.

1. *Темброво-ритмічна група*, позбавлена звуковисотних параметрів – сюди відноситься інструментальна лінія дапа; головними маркерами є темброфонічна природа інструменту та імпровізаційна свобода ритмічних структур як проявів національної самобутності виконавства фольклорного типу.

2. *Ритмо-інтонаційна група*, де підсумовуються ритмічні параметри зі звуковисотними – це удари литавр, які повторюють в ритмічному остинато тритоновий «мотив»; в даному випадку сигнальним маркером є не тільки тембр і ритм, але й вкладена в них інтонація тритону; особлива енергія посилюється ефектом наполегливого повтору на одній висоті.

3. *Інтонаційна група* (головує звуковисотний фактор) – це мотив чистої октави в оркестрових лініях арфи, клавесина, фортепіано і духових, семантика якої пов'язана у композитора з «духовним світлом»: «Октава – характерний інтервал для всього твору. До Сьомої симфонії мені не доводилося так переконано і послідовно “працювати” з цим інтервалом, він лякав мене своїм абсолютом, чистою, красою, вимагаючи відповідне середовище для свого оточення. Але тут октава ніби постала переді мною у своїй первозданності, духовності, яка диктувала образно-змістовний стрій твору» [9, 128].

4. *Сонорна група*, де панує сукупна пластова енергія – в даній звуковій сфері важливий не окремий тембр, а весь сонорний пласт, сумарний кластерний ефект. Так само як континуальний пласт струнних смичкових, а також хроматичний мотив мелодійної фігурації (у них же), який алеаторично повторює і обіграє вказані звуки. Основним маркером служить сонорна реконструкція національного тембру за допомогою злиття голосів академічних європейських інструментів: «Виписана імпровізація струнних, які оспівують один звук, періодично змінюють своє висотне розташування, з характерною домішкою “ударних” звучань також близька звуковій стихії дапа. Часом навіть складається враження,

ніби грають не смичкові, а якийсь, подібний дапу інструмент» [9, 127–128]. Сюди ж можна віднести *frullato* флейт і труб, які, за зауваженням Тертеріяна, знаходяться в тій же образно-інтонаційній зоні, як і струнна група.

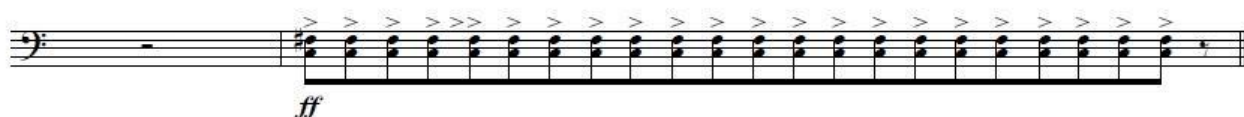
5. *Звукообразжальна група* – це альтернативний шар; він представляє собою записані на фонограму шуми, які виникають в процесі імпровізації дапа і литавр. Ця група є носієм не інтонаційного, а змістовного компонента, який схоплює всередину звукової тканини імітацію зовнішнього світу і працює на театральний ефект.

У Сьомій симфонії Тертеріян використовує диференціацію звукових планів для досягнення певного акустичного ефекту у просторі, як це було в Шостій симфонії. По-перше, композитор використовує фонограму. Цього разу – магнітофонний запис імпровізації дапа і литавр: «Тріск і скрегіт зламаного дерева. Записувати і відтворювати із сильною реверберацією» (позначка Тертеріяна в партитурі). По-друге – умовно «театралізована» розстановка учасників оркестру на сцені і за лаштунками: «Прецедент в Симфонії магнітофонного запису, безумовно, пов'язаний з попередніми творами: балетом “Монологи Річарда III”, Шостою, частково П'ятою симфоніями. Запис оглушливого “хрускоту” асоціюється з Апокаліпсисом, звучить як застереження людству від “розколу” Землі, якщо ж взагалі правомірно словесне пояснення музичних образів. Запис дає можливість побудови другого, ніби ірреального драматургічного ряду. Найвідчутніше це проявилось в діалозі дапів: одного, розташованого на сцені, та іншого, звучання якого відтворено в механічному записі. Просторова багатоплановість виражена не тільки “введенням” магнітофона, а й присутністю в розвитку самого живого звучання. Так, сопрановий саксофон грає за сценою, поступово віддаляючись вглиб лаштунків» [9, 132].

Композиція Сьомої симфонії має трифазну структуру. Тертеріян продовжує працювати з композиційною моделлю, яку вперше використав у Шостій симфонії.

1 фаза – це ядро апокаліптичної ідеї твору. З перших же звуків з'являється відчуття неминучості, передчуття катастрофи. Музика тут пронизана тривогою ритмічної пульсації, фанфарними закликами мідних, спалахами страхітливої сонорної енергії. Створюється образ якоїсь руйнівної сили, яка поступово визріває із звукового хаосу.

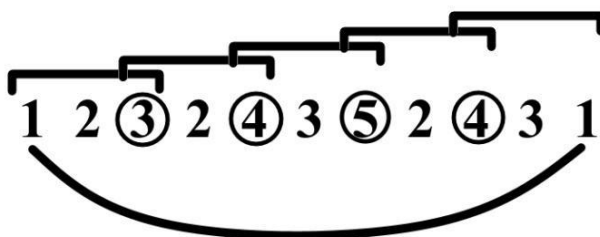
Відкривається симфонія ритмічним остинато литавр (побудоване на інтонації тритону *c-fis*), яке стає лейтмотивом стихійних сил Космосу, Часу з його незупинним рухом. Імпульсивність ритмічного начала, його первісна енергія і сила в синтезі з акустичними якостями тритону створює незрозумілий поки стан тривожного очікування, моторошного передчуття (нотний приклад 1).



Нотний приклад 1. А. Тертеріян, Сьома симфонія, ц. 1.

З ц. 1 композитор буквально запускає імпровізаційне соло дапа, яке безперервно лунає протягом всієї фази і, як вже зазначалося вище, буде виконувати функцію стабілізуючого елемента в формі. Уся сонорна тканина буде розростатися навколо цієї ритмічної лінії, яка є ніби пульсом симфонії. Уже у першій фазі викладається основний інтонаційний матеріал твору. Спочатку він концентрується у вигляді 11-звучного мікросерійного ряду, який спочатку не має тематичних «амбіцій». Мікросерія замкнута, має консонантні краї, однак при цьому густе дисонантне наповнення.

Моделлю цього ряду є 5-звучна послідовність: е (1) - еs (2) - d (3) - des (4) - с (5). Тертеріян порушує композиційно-технічні закони серійної техніки, дублюючи деякі із звуків, однак це обумовлено принципом розгортання даної мікросерії (малюнок 1).



Малюнок 1. Цифрова схема мікросерії.

На малюнку 1 показано, що мікросерія розвивається за принципом прогресії тризвукових сегментів, зчеплених між собою кожним третім звуком, який дорівнює першому звуку нового сегмента ($3=1$). Певною мірою Тертерян вживає один із прийомів варіювання серійного порядку, а саме – ротацію, але в декілька зміненому вигляді, зберігаючи сам принцип обертання по колу. Результатом такого розвитку є система, яка частково втілює ідею симетрії: спочатку дається експозиція перших трьох звуків мікросерійного ряду (1-2-3) у другому і третьому сегментах поява нових звуків серії здійснюється через повернення на крок назад (3-2-4-3-5) і в останніх двох сегментах відбувається умовно ракоходний рух, який замикає мікросерію в початковій точці (2-4-3-1).

Згодом мікросерія виростає в основну «апокаліптичну» тему в кульмінації фази, яка звучить у валторн на фоні тремолоючих тромбонів, що створює особливо моторошний ефект. Сама тема є коротким нисхідним мотивом. Проходить цей мотив тричі з певною хвилеподібною прогресією. Спочатку вона звучить тільки у валторн (8 звуків), у другому проведенні посилюється дерев'яно-духовою групою (флейта пікколо, флейта, гобой, два кларнети; теж 8 звуків) і в третій раз склад інструментів зберігається, але «тема» звучить в скороченому вигляді (4 звуки). Більш того, в першому проведенні «тема» звучить в унісон (*des*), у двох інших – в малу секунду (*des-d*). Таким чином, внутрішня логіка висотної організації фази є мікросерійною, спосіб організації – алеаторним, а акустичний ефект – сонорним. Все це в цілому створює ефект буквальної матеріалізації прихованої енергії, яка накопичувалась протягом всього розвитку і перейшла тепер у фазу відкритого, активного впливу.

Після потужної кульмінації тканина фази поступово розряджається, залишаються окремі звукові коливання, по черзі вимикаються партії щільного сонорного пласта у струнних інструментів і на цьому фоні знову стає чутним ритмічний пульс дапа – розвиток переходить у другу фазу симфонії.

2 фаза (ц. 25) – це картина ірреального світу, далекого від апокаліптичної загрози, це зона чистих інтервалів, передусім – октави, це стан спокою та гармонії. Квінтови та октавні вигуки у духових інструментів звучать як «труби миру» і закликають зупинити хаос і руйнування (нотний приклад 2).

Нотний приклад 2. А. Тертерян, *Сьома симфонія*, ц. 25.

Занурення у стан спокою, внутрішнього балансу і рівноваги триває досить довго, поки звукова іділія не порушується спотвореним дисонантним мотивом другої фази. Виникає передчуття негативного кінця. Настає головна кульмінація симфонії – тремолоючий кластер, озвучений на максимальній динаміці (*ffff*), який охоплює максимальний діапазон ($Fis^1 - e^4$) при досить щільній інтервальної густоті і наступний за ним магнітофонний запис, який зображає за допомогою шумів реальні тріск, скрегіт, розлом – це символ апокаліпсису, деконструкції ідеального світу, його безповоротного руйнування і кінця.

Настає генеральна пауза, «час тиші», «нульова зона». Весь звуковий масив симфонії раптово поглинає порожнеча, після якої, здається, нічого не може більше бути. Але з цієї порожнечі раптом

починають доноситися віддалені, тихі коливання у ударних інструментів. Настає 3 фаза симфонії (ц. 44).

Для Тертеріяна руйнування – не кінець. Із тиші народжується хаос звуків, а з нього – тиха імпровізація дапа (ц. 47). Звукова аура інструменту відроджує пам'ять про минуле і починається нова історія. Повертається апокаліпсична «тема» з першої фази, але тепер вона майже позбавлена негативного забарвлення. По суті, вона ніби заново народжується і несе в собі поки нейтральну енергію. Після багаторазового повтору «тема» переноситься до фортепіано, яке виконує її на *ppp* у низькому регістрі – виникає відчуття прихованої загрози, «тема» вже демонструє закодований у ній руйнівний потенціал. На противагу апокаліптичній «темі» з'являється соло альту. На фоні унісону на тоні *c* у струнних і клавесина, звучить тема, яка уособлює гармонію світу, її позитивну енергію. Вона будується на репетитивному повторенні звуків *c-d-e*, які з'являються поступово – таким чином, загальна аура фази озвучується До-мажорним акордом (нотний приклад 3).



Нотний приклад 3. А. Тертеріан, Сьома симфонія, ц. 66.

У завершенні симфонії, в останніх тактах з'являється звук *as*, який розмикає фонічно ідеальну, завершену структуру До-мажору і стає точкою відліку нової історії світу: «Останнє створює певну напругу звучання, яка позбавляє кінець Симфонії замкненості, стійкої завершеності, ніби відкриває перспективу подальшого осмислення» [9, с. 132–133].

Наукова новизна полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеріяна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна.

Висновки. Написання Сьомої симфонії є одним з переламних моментів у симфонічній творчості А. Тертеріяна. Цей твір не тільки відображає еволюцію принципів композиційної побудови одночастинних творів композитора, але й демонструє нові драматургічні координати, на які Авет Рубенович буде орієнтуватися у трьох останніх опусах. Саме в Сьомій симфонії вперше Тертеріан втілює ідею катастрофи, краху світу, яка набуває вселенський, апокаліптичний розмах, і далі продовжує занурюватися у глибинні сенси цього образу в наступних Восьмій та незавершених Дев'ятій симфоніях. Музична драматургія твору метафорично віддзеркалює цю руйнівну силу, здатну занурити світ у справжній первозданий хаос.

Після Сьомої симфонії апокаліптична тема стала центральною у симфонічній творчості Тертеріяна. Вона в іншому драматургічному ракурсі отримала продовження в Восьмій симфонії, яка стала рефлексією на трагічні події у місті Спітак – страшний землетрус 1988 року, а також ця ідея мала втілитись у його Дев'ятій симфонії, яка, на жаль, не була завершеною. Але незмінною залишилася естетична векторність авторського світогляду з його тяжінням до світлого начала. Це багато в чому пов'язано з гуманістичними, філософсько-теологічними ідеями Тертеріяна – яких би драматичних висот не досягав композитор, відображаючи у своїх полотнах вселенський хаос, катаклізми, втрату людських цінностей, він завжди дарує в кінці просвітлення, катарсис, надію.

Примітки

Дап – ударний музичний інструмент, різновид бубна. Грають на ньому долонями і пальцями обох рук, іноді підкидаючи або різко перекидаючи, що дає змогу створювати різноманітні звукові відтінки: від глухого шелестіння до потужного тріска і дзвону. Дап був одним з головних духовних інструментів для східної культури: традиція гри на ньому пов'язана з ритуальними діями, святковими урочистостями.

Доол (Дхол) – вірменський двосторонній барабан. Раніше застосовувався в Вірменії перед військовими походами, у наш час, в ансамблі з солюючою зурною, супроводжує танці, ходи. Виникнення доолу відноситься до язичницького періоду вірменської історії, але інструмент все ще використовується у Вірменській Церкві.

Література

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Москва : Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Москва : Владос, 2004. 175 с.
3. Ковбас И. Г. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60–80-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.
4. Кузнецова М. И. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 26 с.
5. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
6. Птушко Л. А. Стиль симфоний Авета Тертеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 1994. 18 с.
7. Рухкян М. А. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван : Наири, 2002. 248 с.
8. Савенко С. И. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // *Музыка из бывшего СССР* : сб. ст. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 320–333.
9. Тертерян Р. А. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван : Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
10. Традиции и новаторства. Авет Тертерян – 75 : сб. ст. Ереван : Арджеш, 2005. 176 с.
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыкально-теоретическое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Москва : Композитор, 2005. 613 с.
12. Klemm E. Avet Terterian – musikalischer Seismograph Armeniens URL: <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> (дата звернення 24.01.2017).

References

1. Aranovskiy, M. G. (1979). Symphonic searches. Moscow: Soviet composer [in Russia].
2. Grigoreva G. V. (2004). Musical forms of the XX century. Moscow: Vlados [in Russia].
3. Kovbas Y. G. (1991). The dialectic of meditateness and effectiveness in modern symphonic dramaturgy (based on the material of the Soviet symphony of the 1960s and 1980s). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Russia].
4. Kuznetsova, M. V. (2007) Meditateness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russia].
5. Makligin, A. L. (1992). Textural forms of sonorous music. *Laudamus*. Moscow: Composer, 129–137 [in Russia].
6. Ptushko L. A. (1994). Avet Terteryan's symphony style. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhniy Novgorod [in Russia].
7. Ruhkyan M. A. (2002). Avet Terteryan. Creativity and life. Erevan: Nairiy [in Russia].
8. Savenko, S. I. (1996). Avet Terteryan: path to the depths of sound. Music from the former USSR (Issue 2). Moscow: Composer, 320–333 [in Russia].
9. Terterian, R. A. (2010). Avet Terteryan. Dialogues. Yerevan: Publishing house of YSC [in Russia].
10. Tradition and Modern. Avet Terteryan – 75. R. B. Amirhanyan. (Ed.). Erevan: Ardzhesh [in Arminian and Russian].
11. Cholopov, J. N. (2005). Harmony. Practical course (Part II). Moscow: Composer [in Russia].
12. Klemm, E. (1999). Avet Terteryan – musikalischer Seismograph Armeniens. Retrieved from : <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.11.2018 р.

2. Kurzina A., Mihaylov A. (2015). Communication in the organization of the rock festival in the region. Aktualnyie problemy aviatsii i kosmonavтики. Vol. 2 № 11. pp. 674-676. [in Russian].
3. Atlas Weekend Music Festival, Retrieved from: <http://www.ufest.in.ua/ua/fest/muzichnyi-festival-atlas-weekend-0> [in Ukrainian].
4. Obukhova, N. (2011). Cultural industries in the context of socio-cultural changes (on the example of Ukrainian big cities), P. 14 [in Ukrainian].
5. Started Atlas Weekend 2017: What turned the free entrance, and other bright moments of the first day of the festival, Retrieved from: http://nv.ua/ukr/style/art/music_art/startuvav-atlas-weekend-2017-chim-obernuvstva-bezkoshtovnij-vhid-i-inshi-jaskravi-momenti-pershogo-dnja-festivalju-1401497.html [in Ukrainian].
6. Barna E., Tófalvy T., (2017). Made in Hungary: Studies in Popular Music, New York, pp. 20–220 [in English].
7. Sherstiuk, Mariia. (2016). Lingvo-cultural space of Ukrainian alternative music (music of independent Ukraine). Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická Faculty, Ústav východoevropských studií. Vedoucí práce Sverdan, Tatiana, pp. 3-94 [in Ukrainian].
8. Sonevysk Maria. The Freak Cabaret on the Revolution Stage: On the Ambivalent Politics of Femininity, Rurality, and Nationalism in Ukrainian Popular Music. Journal of Popular Music Studies. Volume 28. Issue 3, pp. 283 – 314 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.11.2018 р.

УДК 78.082.1:78.071.1Тертерян(=479.25)

Вердіян Маріам Сергіївна
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0003-2835-0021
m.verdiian@gmail.com

СЬОМА СИМФОНІЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА ЯК ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ АПОКАЛІПСИСУ

Мета роботи – аналіз системи музично-мовних засобів втілення ідеї апокаліпсису в Сьомій симфонії Авета Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу та його композиційно-драматургічної організації. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, системного, структурно-функційного методів та компаративного підходу, що дало змогу проаналізувати загальну панораму симфонічної творчості А. Тертеряна, виявити специфічних риси композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії та зіставити результати дослідження з іншими одночастинними симфоніями композитора. **Наукова новизна** полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеряна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна. **Висновки.** На прикладі Сьомої симфонії описані особливості втілення апокаліптичної програми в композиції пізніх симфоній Авета Тертеряна з урахуванням залучення ресурсів сонорного-алеаторної техніки у процес реконструкції темброфонічної своєрідності вірменських народних інструментів.

Ключові слова: вірменська симфонічна музика ХХ століття, одночастинна симфонія, Авет Тертерян, Сьома симфонія, ідея апокаліпсису.

Вердиян Мариам Сергеевна, аспирант кафедры теории музыка Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Седьмая симфония Авета Тертеряна как воплощение идеи апокалипсиса

Цель работы – анализ системы музыкально-языковых средств воплощения идеи апокалипсиса в Седьмой симфонии Авета Тертеряна с учетом специфики звуковисотной структуры материала и его композиционно-драматургической организации. **Методология** исследования основана на применении исторического, системного, структурно-функционального методов и компаративного подхода, что позволило проанализировать общую панораму симфонического творчества А. Тертеряна, выявить специфические черты композиционно-драматургической организации Седьмой симфонии и сопоставить результаты исследования с другими одночастными симфониями композитора. **Научная новизна** заключается в определении индивидуального профиля одночастных симфоний Авета Тертеряна как сонорно-алеаторного и его анализе на основе «теории форментов» А. Маклыгина. **Выводы.** На примере Седьмой симфонии описаны особенности воплощения апокалиптической программы в композиции поздних симфоний Авета Тертеряна с учетом привлечения ресурсов сонорного-алеаторной техники в процесс реконструкции темброфонического своеобразия армянских народных инструментов.

Ключевые слова: армянская симфоническая музыка XX века, одночастная симфония, Авет Тертерян, идея апокалипсиса.

Verdian Mariam, graduate student of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of music

Seventh Symphony of Avet Terteryan as an embodiment of the apocalypse's idea

The purpose of the article is to analyze the system of musical-language means embodying the idea of the apocalypse in the Seventh Symphony of Avet Terteryan, the specifics of the pivotal - volume structure of the material and its compositional and dramatic organization. To solve this goal is selected the structural-functional method of analysis. **The methodology** is based on the use of historical, systemic, structural-functional, comparative, methods which allowed to analyze the general panorama of A. Terteryan's symphonic works, to reveal the specific features of the composition and dramatic organization of the Seventh Symphony and to compare the results of the research with other his one-movement symphonies. **The scientific novelty** consists in determining the individual profile of Avet Terteryan's one-movement symphonies as sonorous-aleatoric and this analysis based on A. Maklygin's "theory of formats". **Conclusions.** Using the example of the Seventh Symphony the features of the embodiment of the apocalyptic program in the Avet Terteryan's late symphonies composition are described with taking into account the resources involvement of the sonoristic and aleatoric technique of composition in the reconstruction process of the tone-phonetic uniqueness of Armenian instruments.

Key words: Armenian symphonic music of the twentieth century, one-movement symphony, Avet Terteryan, the idea of the apocalypse.

«Від первозданної тиші світу до тиші зруйнованого світу».

М. Рухкян

Актуальність теми дослідження. Сьогодні для вірменської музичної культури значення і цінність творчих досягнень Авета Тертеряна є фактом незаперечним. Не відносячи себе ані до авангардистів, ані до класиків, але залишаючись у кожному звуці новатором, який ламає всі усталені норми музичного мислення, Тертерян зумів зафіксувати у своїй музиці звукові вершини національного духу, надавши їм загальнолюдського звучання. Безперечно й те, що головним маніфестом ідей композитора передусім є його симфонії. Тертерян задає нові координати розвитку жанру. Онтологічно його музика зберігає зв'язок з національними традиціями вірменської композиторської школи, але завдяки освоєнню новітнього мовного арсеналу створює небувалу амплітуду інноваційних художніх рішень. Тертерян ставить перед собою парадоксальне творче завдання – засобами сучасної музичної мови змінити звуковий образ симфонії, її композиційний профіль; ввести жанр у зону східної музичної ментальності й естетичних відчуттів глибини триваючого звуку, в область рефлексій монодичної природи; і нарешті створити художню проекцію, реконструкцію, максимально наближену до архаїчності звучання давніх верств вірменської музики. Відсутність у сучасній музикознавчій літературі праць, присвячених питанню композиційно-драматургічної організації і формування індивідуального профілю одночастинних творів Тертеряна і Сьомої симфонії включно зумовлює актуальність заявленої теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Музикознавча література на сьогоднішній день досить багата інформаційним та аналітичним матеріалом про А. Тертеряна та охоплює різноманітні ракурси творчої спадщини композитора. У полі історіографічної «реконструкції» відомостей, відтворення багатьох деталей творчої біографії А. Тертеряна, на даний момент написані фундаментальні праці не тільки вірменських, але і вітчизняних дослідників: монографія (М. Рухкян «Авет Тертерян. Творчість та життя», 1996) [7], документальний збірник (Р. Тертерян «Авет Тертерян. Діалоги», 2010) [9], вагомий ряд статей наукового та публіцистичного характеру.

Базовими роботами з позиції обраного ракурсу можна вважати дисертації, в яких музика А. Тертеряна є ілюстрацією до розробки більш широко поставленої теоретичної проблеми, наприклад, медитативності. У визначеному дискурсі ефективні, якнайменше, три дисертації. Це дослідження Марії Кузнецової [4], присвячене вивченню проблеми медитативності як властивості музичного мислення, зокрема, на прикладі П'ятої симфонії А. Тертеряна (2007). У подібному дискурсі – дисертація Ірини Ковбас [3], проблематика котрої пов'язана з аналізом діалектики медитативності та дієвості в симфонічній музиці 60–80-х років XX століття, зокрема й на прикладі чотирьох симфоній А. Тертеряна (Третій – Шостий). У цій дисертації основна увага дослідника спрямована на вивчення драматургічної концепції симфонії А. Тертеряна з точки зору синтезу в них медитативного та дієвого начал. Також окремо виділимо дисертацію Лідії Птушко [6], присвячену проблемі композиторського стилю Авета Тертеряна. Дослідниця проводить стильовий аналіз категорій інтегрального, національного та індивідуального у творчості Тертеряна на прикладі його симфоній.

До локальних, сфокусованих на певній проблематиці джерел, необхідно віднести збірку статей «Традиції та новаторство: Авет Тертерян-75» [10], яка була видана Єреванською державною кон-

серваторією 2005 року до 75-літнього ювілею А. Тертеряна і присвячена різним аспектам творчості композитора.

Також у мережі інтернет є сайт, присвячений творчості А. Тертеряна, який був розроблений німецьким диригентом, композитором, ректором Дрезденської вищої школи музики ім. Карла Марії фон Вебера та великим шанувальником музичного таланту А. Тертеряна Еккехардом Клеммом. На сайті доступна інформація біографічного характеру, записи творів композитора у різних виконавських інтерпретаціях, відомості про фестивалі, присвячені Тертеряну, а також є декілька статей самого Е. Клемма про творчість композитора («AvetTerterian – Musikalischer Seismograph Armeniens», 1999) [12].

Мета дослідження – виявити особливості композиційно-драматургічної організації Сьомої симфонії А. Тертеряна з урахуванням специфіки втілення ідеї апокаліпсису.

Виклад основного матеріалу. Сьома симфонія (1987) написана для великого симфонічного оркестру і магнітофонної стрічки. Драматургічно вона більш динамічна, ніж попередня Шоста, тому природно, що Сьома має яскраві генетичні зв'язки з більш ранніми симфоніями А. Тертеряна, особливо з Третьою та П'ятою: «Ще до того, як склалася ідея твору, мені було ясно, що якісний стрибок може бути народжений лише кроком назад, до точки більш ранніх опусів, звідси, піднятою на новий щабель спірального розвитку і часу <...> Вона у повній мірі звертається до людини» [9, 127].

У Сьомій симфонії А. Тертерян знову звертається до народного інструменту, але цього разу ударної групи – *dany*¹: «Тембр ударного інструменту дап, який я використовував в Симфонії, сниться мені вже багато років <...> Звукова атмосфера Симфонії в цілому зумовлена дапом. Можливо, саме тому в оркестр “прийшли” литаври, які, протистоячи дапу в образному значенні, вносять дієве начало <...> У той же час воно ніби відтворює звучання великих древніх барабанів, величезних доолів², генетично пов'язаних зі сферою інтонаційного буття народного ударного інструменту. Тим самим підкреслюється єдність дапа і литавр, їхній родовий зв'язок <...> Загалом у своїх інтонаційних оборотах музична атмосфера твору народжена символікою середовища, яке століттями складалося навколо дапа, і з якого він ніби “вирваний”» [9, 127]. Класичний склад оркестру, таким чином, включає «чужорідний» тембр, який несе певну формотворчу і виразну функцію, створюючи фон для комбінацій тембрових елементів в інших пластах фактури і основних інтонаційних мотивів симфонії: «Весь матеріал симфонії викладається на тлі імпровізаційного соло дапа, який додає музиці специфічне фольклорне забарвлення і виконує функцію стабілізуючого елемента в формі (вступ описаних мотивів спонтанний, вони виникають ніби імпровізаційно, у процесі вільної зміни одного мотиву іншим)» [2, 162].

Симфонічна тканина Сьомої симфонії складається з декількох звукових груп, які засновані на підсумовуванні або, навпаки, емансипації окремих музично-мовних елементів, параметрів, один з яких здатний домінувати над іншими.

1. *Темброво-ритмічна група*, позбавлена звуковисотних параметрів – сюди відноситься інструментальна лінія дапа; головними маркерами є темброфонічна природа інструменту та імпровізаційна свобода ритмічних структур як проявів національної самобутності виконавства фольклорного типу.

2. *Ритмо-інтонаційна група*, де підсумовуються ритмічні параметри зі звуковисотними – це удари литавр, які повторюють в ритмічному остинато тритоновий «мотив»; в даному випадку сигнальним маркером є не тільки тембр і ритм, але й вкладена в них інтонація тритону; особлива енергія посилюється ефектом наполегливого повтору на одній висоті.

3. *Інтонаційна група* (головує звуковисотний фактор) – це мотив чистої октави в оркестрових лініях арфи, клавесина, фортепіано і духових, семантика якої пов'язана у композитора з «духовним світлом»: «Октава – характерний інтервал для всього твору. До Сьомої симфонії мені не доводилося так переконано і послідовно “працювати” з цим інтервалом, він лякав мене своїм абсолютом, чистою, красою, вимагаючи відповідне середовище для свого оточення. Але тут октава ніби постала перед мною у своїй первозданності, духовності, яка диктувала образно-змістовний стрій твору» [9, 128].

4. *Сонорна група*, де панує сукупна пластова енергія – в даній звуковій сфері важливий не окремий тембр, а весь сонорний пласт, сумарний кластерний ефект. Так само як континуальний пласт струнних смичкових, а також хроматичний мотив мелодійної фігурації (у них же), який алеаторично повторює і обіграє вказані звуки. Основним маркером служить сонорна реконструкція національного тембру за допомогою злиття голосів академічних європейських інструментів: «Виписана імпровізація струнних, які оспівують один звук, періодично змінюють своє висотне розташування, з характерною домішкою “ударних” звучань також близька звуковій стихії дапа. Часом навіть складається враження,

ніби грають не смичкові, а якийсь, подібний дапу інструмент» [9, 127–128]. Сюди ж можна віднести *frullato* флейт і труб, які, за зауваженням Тертеріяна, знаходяться в тій же образно-інтонаційній зоні, як і струнна група.

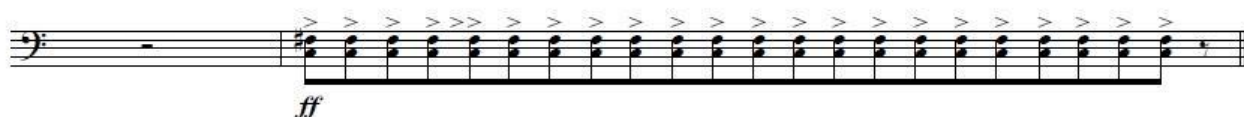
5. *Звукообразжальна група* – це альтернативний шар; він представляє собою записані на фонограму шуми, які виникають в процесі імпровізації дапа і литавр. Ця група є носієм не інтонаційного, а змістовного компонента, який схоплює всередину звукової тканини імітацію зовнішнього світу і працює на театральний ефект.

У Сьомій симфонії Тертеріян використовує диференціацію звукових планів для досягнення певного акустичного ефекту у просторі, як це було в Шостій симфонії. По-перше, композитор використовує фонограму. Цього разу – магнітофонний запис імпровізації дапа і литавр: «Тріск і скрегіт зламаного дерева. Записувати і відтворювати із сильною реверберацією» (позначка Тертеріяна в партитурі). По-друге – умовно «театралізована» розстановка учасників оркестру на сцені і за лаштунками: «Прецедент в Симфонії магнітофонного запису, безумовно, пов'язаний з попередніми творами: балетом “Монологи Річарда III”, Шостою, частково П'ятою симфоніями. Запис оглушливого “хрускоту” асоціюється з Апокаліпсисом, звучить як застереження людству від “розколу” Землі, якщо ж взагалі правомірно словесне пояснення музичних образів. Запис дає можливість побудови другого, ніби ірреального драматургічного ряду. Найвідчутніше це проявилось в діалозі дапів: одного, розташованого на сцені, та іншого, звучання якого відтворено в механічному записі. Просторова багатоплановість виражена не тільки “введенням” магнітофона, а й присутністю в розвитку самого живого звучання. Так, сопрановий саксофон грає за сценою, поступово віддаляючись вглиб лаштунків» [9, 132].

Композиція Сьомої симфонії має трифазну структуру. Тертеріян продовжує працювати з композиційною моделлю, яку вперше використав у Шостій симфонії.

1 фаза – це ядро апокаліптичної ідеї твору. З перших же звуків з'являється відчуття неминучості, передчуття катастрофи. Музика тут пронизана тривогою ритмічної пульсації, фанфарними закликами мідних, спалахами страхітливої сонорної енергії. Створюється образ якоїсь руйнівної сили, яка поступово визріває із звукового хаосу.

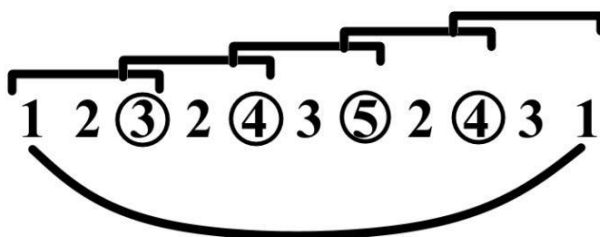
Відкривається симфонія ритмічним остинато литавр (побудоване на інтонації тритону *c-fis*), яке стає лейтмотивом стихійних сил Космосу, Часу з його незупинним рухом. Імпульсивність ритмічного начала, його первісна енергія і сила в синтезі з акустичними якостями тритону створює незрозумілий поки стан тривожного очікування, моторошного передчуття (нотний приклад 1).



Нотний приклад 1. А. Тертеріян, Сьома симфонія, ц. 1.

З ц. 1 композитор буквально запускає імпровізаційне соло дапа, яке безперервно лунає протягом всієї фази і, як вже зазначалося вище, буде виконувати функцію стабілізуючого елемента в формі. Уся сонорна тканина буде розростатися навколо цієї ритмічної лінії, яка є ніби пульсом симфонії. Уже у першій фазі викладається основний інтонаційний матеріал твору. Спочатку він концентрується у вигляді 11-звучного мікросерійного ряду, який спочатку не має тематичних «амбіцій». Мікросерія замкнута, має консонантні краї, однак при цьому густе дисонантне наповнення.

Моделлю цього ряду є 5-звучна послідовність: е (1) - еs (2) - d (3) - des (4) - с (5). Тертеріян порушує композиційно-технічні закони серійної техніки, дублюючи деякі із звуків, однак це обумовлено принципом розгортання даної мікросерії (малюнок 1).



Малюнок 1. Цифрова схема мікросерії.

На малюнку 1 показано, що мікросерія розвивається за принципом прогресії тризвукових сегментів, зчеплених між собою кожним третім звуком, який дорівнює першому звуку нового сегмента ($3=1$). Певною мірою Тертерян вживає один із прийомів варіювання серійного порядку, а саме – ротацію, але в декілька зміненому вигляді, зберігаючи сам принцип обертання по колу. Результатом такого розвитку є система, яка частково втілює ідею симетрії: спочатку дається експозиція перших трьох звуків мікросерійного ряду (1-2-3) у другому і третьому сегментах поява нових звуків серії здійснюється через повернення на крок назад (3-2-4-3-5) і в останніх двох сегментах відбувається умовно ракоходний рух, який замикає мікросерію в початковій точці (2-4-3-1).

Згодом мікросерія виростає в основну «апокаліптичну» тему в кульмінації фази, яка звучить у валторн на фоні тремолоючих тромбонів, що створює особливо моторошний ефект. Сама тема є коротким нисхідним мотивом. Проходить цей мотив тричі з певною хвилеподібною прогресією. Спочатку вона звучить тільки у валторн (8 звуків), у другому проведенні посилюється дерев'яно-духовою групою (флейта пікколо, флейта, гобой, два кларнети; теж 8 звуків) і в третій раз склад інструментів зберігається, але «тема» звучить в скороченому вигляді (4 звуки). Більш того, в першому проведенні «тема» звучить унісон (*des*), у двох інших – в малу секунду (*des-d*). Таким чином, внутрішня логіка висотної організації фази є мікросерійною, спосіб організації – алеаторним, а акустичний ефект – сонорним. Все це в цілому створює ефект буквальної матеріалізації прихованої енергії, яка накопичувалась протягом всього розвитку і перейшла тепер у фазу відкритого, активного впливу.

Після потужної кульмінації тканина фази поступово розряджається, залишаються окремі звукові коливання, по черзі вимикаються партії щільного сонорного пласта у струнних інструментів і на цьому фоні знову стає чутним ритмічний пульс дапа – розвиток переходить у другу фазу симфонії.

2 фаза (ц. 25) – це картина ірреального світу, далекого від апокаліптичної загрози, це зона чистих інтервалів, передусім – октави, це стан спокою та гармонії. Квінтови та октавні вигуки у духових інструментів звучать як «труби миру» і закликають зупинити хаос і руйнування (нотний приклад 2).

The image shows a musical score for measures 25 to 27. The instruments listed on the left are Flauto, Oboe, Inglese, Clarinetto in Si, Clarinetto basso, Fagotto, and Contrafagotto. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

Нотний приклад 2. А. Тертерян, Сьома симфонія, ц. 25.

Занурення у стан спокою, внутрішнього балансу і рівноваги триває досить довго, поки звукова ідилія не порушується спотвореним дисонантним мотивом другої фази. Виникає передчуття негативного кінця. Настає головна кульмінація симфонії – тремолоючий кластер, озвучений на максимальній динаміці (*ffff*), який охоплює максимальний діапазон ($Fis^1 - e^4$) при досить щільній інтервальної густоті і наступний за ним магнітофонний запис, який зображає за допомогою шумів реальні тріск, скрегіт, розлом – це символ апокаліпсису, деконструкції ідеального світу, його безповоротного руйнування і кінця.

Настає генеральна пауза, «час тиші», «нульова зона». Весь звуковий масив симфонії раптово поглинає порожнеча, після якої, здається, нічого не може більше бути. Але з цієї порожнечі раптом

починають доноситися віддалені, тихі коливання у ударних інструментів. Настає 3 фаза симфонії (ц. 44).

Для Тертеріяна руйнування – не кінець. Із тиші народжується хаос звуків, а з нього – тиха імпровізація дапа (ц. 47). Звукова аура інструменту відроджує пам'ять про минуле і починається нова історія. Повертається апокаліпсична «тема» з першої фази, але тепер вона майже позбавлена негативного забарвлення. По суті, вона ніби заново народжується і несе в собі поки нейтральну енергію. Після багаторазового повтору «тема» переноситься до фортепіано, яке виконує її на *ppp* у низькому регістрі – виникає відчуття прихованої загрози, «тема» вже демонструє закодований у ній руйнівний потенціал. На противагу апокаліптичній «темі» з'являється соло альти. На фоні унісону на тоні *c* у струнних і клавесина, звучить тема, яка уособлює гармонію світу, її позитивну енергію. Вона будується на репетитивному повторенні звуків *c-d-e*, які з'являються поступово – таким чином, загальна аура фази озвучується До-мажорним акордом (нотний приклад 3).



Нотний приклад 3. А. Тертеріан, Сьома симфонія, ц. 66.

У завершенні симфонії, в останніх тактах з'являється звук *as*, який розмикає фонічно ідеальну, завершену структуру До-мажору і стає точкою відліку нової історії світу: «Останнє створює певну напругу звучання, яка позбавляє кінець Симфонії замкненості, стійкої завершеності, ніби відкриває перспективу подальшого осмислення» [9, с. 132–133].

Наукова новизна полягає у визначенні індивідуального профілю одночастинних симфоній Авета Тертеріяна як сонорно-алеаторного та його аналізі на основі «теорії форментів» О. Маклігіна.

Висновки. Написання Сьомої симфонії є одним з переламних моментів у симфонічній творчості А. Тертеріяна. Цей твір не тільки відображає еволюцію принципів композиційної побудови одночастинних творів композитора, але й демонструє нові драматургічні координати, на які Авет Рубенович буде орієнтуватися у трьох останніх опусах. Саме в Сьомій симфонії вперше Тертеріан втілює ідею катастрофи, краху світу, яка набуває вселенський, апокаліптичний розмах, і далі продовжує занурюватися у глибинні сенси цього образу в наступних Восьмій та незавершених Дев'ятій симфоніях. Музична драматургія твору метафорично віддзеркалює цю руйнівну силу, здатну занурити світ у справжній первозданий хаос.

Після Сьомої симфонії апокаліптична тема стала центральною у симфонічній творчості Тертеріяна. Вона в іншому драматургічному ракурсі отримала продовження в Восьмій симфонії, яка стала рефлексією на трагічні події у місті Спітак – страшний землетрус 1988 року, а також ця ідея мала втілитись у його Дев'ятій симфонії, яка, на жаль, не була завершеною. Але незмінною залишилася естетична векторність авторського світогляду з його тяжінням до світлого начала. Це багато в чому пов'язано з гуманістичними, філософсько-теологічними ідеями Тертеріяна – яких би драматичних висот не досягав композитор, відображаючи у своїх полотнах вселенський хаос, катаклізми, втрату людських цінностей, він завжди дарує в кінці просвітлення, катарсис, надію.

Примітки

Дап – ударний музичний інструмент, різновид бубна. Грають на ньому долонями і пальцями обох рук, іноді підкидаючи або різко перекидаючи, що дає змогу створювати різноманітні звукові відтінки: від глухого шелестіння до потужного тріска і дзвону. Дап був одним з головних духовних інструментів для східної культури: традиція гри на ньому пов'язана з ритуальними діями, святковими урочистостями.

Доол (Дхол) – вірменський двосторонній барабан. Раніше застосовувався в Вірменії перед військовими походами, у наш час, в ансамблі з солюючою зурною, супроводжує танці, ходи. Виникнення доолу відноситься до язичницького періоду вірменської історії, але інструмент все ще використовується у Вірменській Церкві.

Література

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Москва : Сов. композитор, 1979. 288 с.
2. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Москва : Владос, 2004. 175 с.
3. Ковбас И. Г. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60–80-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киевская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.
4. Кузнецова М. И. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Московская гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 26 с.
5. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. Москва : Композитор, 1992. С. 129–137.
6. Птушко Л. А. Стиль симфоний Авета Тертеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 1994. 18 с.
7. Рухкян М. А. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван : Наири, 2002. 248 с.
8. Савенко С. И. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // *Музыка из бывшего СССР* : сб. ст. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 320–333.
9. Тертерян Р. А. Авет Тертерян. Диалоги. Ереван : Издательство ЕГК, 2010. 284 с.
10. Традиции и новаторства. Авет Тертерян – 75 : сб. ст. Ереван : Арджеш, 2005. 176 с.
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыкально-теоретическое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II. Москва : Композитор, 2005. 613 с.
12. Klemm E. Avet Terterian – musikalischer Seismograph Armeniens URL: <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> (дата звернення 24.01.2017).

References

1. Aranovskiy, M. G. (1979). Symphonic searches. Moscow: Soviet composer [in Russia].
2. Grigoreva G. V. (2004). Musical forms of the XX century. Moscow: Vlados [in Russia].
3. Kovbas Y. G. (1991). The dialectic of meditateness and effectiveness in modern symphonic dramaturgy (based on the material of the Soviet symphony of the 1960s and 1980s). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Russia].
4. Kuznetsova, M. V. (2007) Meditateness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russia].
5. Makligin, A. L. (1992). Textural forms of sonorous music. *Laudamus*. Moscow: Composer, 129–137 [in Russia].
6. Ptushko L. A. (1994). Avet Terteryan's symphony style. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhniy Novgorod [in Russia].
7. Ruhkyan M. A. (2002). Avet Terteryan. Creativity and life. Erevan: Nairiy [in Russia].
8. Savenko, S. I. (1996). Avet Terteryan: path to the depths of sound. Music from the former USSR (Issue 2). Moscow: Composer, 320–333 [in Russia].
9. Terterian, R. A. (2010). Avet Terteryan. Dialogues. Yerevan: Publishing house of YSC [in Russia].
10. Tradition and Modern. Avet Terteryan – 75. R. B. Amirhanyan. (Ed.). Erevan: Ardzhesh [in Arminian and Russian].
11. Cholopov, J. N. (2005). Harmony. Practical course (Part II). Moscow: Composer [in Russia].
12. Klemm, E. (1999). Avet Terteryan – musikalischer Seismograph Armeniens. Retrieved from : <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.11.2018 р.

УДК 78.071

Гайдичук Олена Степанівна
аспірантка кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв,
артистка-вокалістка комунального
концертного закладу культури
«Академічний камерний хор “Хрещатик”»
ORCID 0000-0003-2276-088X
olenkamar@gmail.com

ВНЕСОК ВИХІДЦІВ БЕРЕЖАНЩИНИ В МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Мета роботи дослідження полягає у здійсненні ретроспективного аналізу вихідців Бережанського краю за чотирма хвилями еміграції останньої чверті XIX – початку XXI ст.; систематизації форм, видів, жанрів музичного мистецтва, в яких вони працювали; висвітленні здобутків митців, їхньої ролі у популяризації музичної культури України на географічній карті світу. **Методологія** дослідження базується на аналізі та порівнянні історичної, культурологічної, мистецтвознавчої літератури, огляді особистих архівів митців, висвітленні музичної діяльності персоналії протягом еміграційних хвиль. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше розглянуто музичну мистецьку діяльність за межами України вихідців окремо Бережанського краю Тернопільщини; введено в науковий обіг маловідомі в Україні особистості. **Висновки.** Вихідці з Бережанщини протягом чотирьох хвиль еміграції представляли в діаспорі вокальне (оперні співаки, концертно-камерні виконавці та солісти хорів), інструментальне (бандуристи, мандоліністи, скрипалі, піаністи), хорове (диригенти), композиторське мистецтво, а також зробили значний внесок у видавництво і поширення нотної літератури за кордоном, продуктивно працювали в царині музикознавства, музичної критики і музичної педагогіки. На географічній карті світу найзначніше вони представлені в Канаді, США та Великобританії.

Ключові слова: еміграція, українська діаспора, Бережанщина, хор, диригент, оперний співак, вокаліст, соліст хору, бандурист.

Гайдичук Елена Степановна, аспирантка кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, артистка-вокалистка коммунального концертного учреждения культуры «Академический камерный хор “Хрещатик”»

Вклад выходцев Бережанщины в музыкальную культуру западной украинской диаспоры

Цель работы заключается в осуществлении ретроспективного анализа выходцев Бережанского края по четырем волнам эмиграции последней четверти XIX – начала XXI века; систематизации форм, видов, жанров музыкального искусства, в которых они работали; освещении достижений деятелей, их роли в популяризации музыкальной культуры Украины на географической карте мира. **Методология** исследования базируется на анализе и сравнении исторической, культурологической, искусствоведческой литературы, обзоре личных архивов деятелей, освещении музыкальной деятельности персоналий на протяжении эмиграционных волн. **Научная новизна.** В исследовании впервые рассматривается музыкальная деятельность за границами Украины выходцев отдельно Бережанского края Тернопольщины; вводятся в научный оборот малоизвестные в Украине личности. **Выводы.** Выходцы с Бережанщины на протяжении четырех волн эмиграции представляли в диаспоре вокальное (оперные певцы, концертно-камерные исполнители и солисты хоров), инструментальное (бандуристы, мандолинисты, скрипачи, пианисты), хоровое (дирижеры), композиторское искусство, а также сделали значительный вклад в издание и распространение нотной литературы за границей, продуктивно работали в сфере искусствоведения, музыкальной критики и музыкальной педагогики. На географической карте мира более всего они представлены в Канаде, США и Великобритании.

Ключевые слова: эмиграция, украинская диаспора, Бережанщина, хор, дирижер, оперный певец, вокалист, солист хора, бандурист.

Gaidychuk Olena, graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, singer of Communal Concert Center of Culture «Academical chamber choir “Khreshchatyk”»

The contribution of artists from Berezhany region in the music culture of western Ukrainian diaspora

The purpose of the article is to make a retrospective analysis of people from Berezhany region by four waves of emigration during the last quarter of 19 up to the beginning of 21 century; to systematize forms, kinds, genres of musical art which they have worked in; to highlight artists achievements and their role in the popularization of Ukrainian musical culture on the geographical world map. **The methodology** based on the analysis and comparison of the historical, culturological, art critic literature, review of the artist's personal archives, highlighting the musical activity of persons during emigration waves. **The scientific novelty.** In the study for the first time are considered the musical artistic

activity outside Ukraine separately the Berezhany territory in Ternopil region; are introduced to the scientific circulation the little-known in Ukraine personalities. **Conclusions.** The artists from Berezhany region during the four waves of emigration have presented in diaspora the vocal (opera singers, concert chamber performers and choirs soloists), instrumental (bandura players, mandolin players, violinists, pianists), choir (conductors), composers art and they have also made a significant contribution in notes publications and spreading the note music literature abroad, the did the big scientific researches in the musicological sphere, musical critic and musical pedagogy. On the geographical world map the most they are represented in Canada, USA, and Great Britain.

Key words: emigration, Ukrainian diaspora, Berezhany region, choir, conductor, opera singer, vocalist, soloist, choir soloist, bandura player.

Актуальність теми дослідження. Тема української діаспори в радянські часи не досліджувалася. Після проголошення незалежності України до неї з'явився інтерес, проте чимало імен визначних музичних діячів української діаспори, зокрема, вихідців Бережанського краю Тернопільщини, які зробили значний внесок у розвиток і популяризацію української культури за кордоном, і досі залишаються невідомими в наукових музичних колах та для широкого загалу в Україні. Цілісного дослідження про мистецьку Бережанщину в діаспорі ще немає. У багатьох напрацюваннях про мистецькі персоналії української діаспори (наукових, науково-популярних, краєзнавчих і навіть енциклопедичних виданнях) не подається мала батьківщина митців, зокрема Бережанщина, а зазначається узагальнене місце народження, наприклад: Галичина, Західна Україна, Поділля; трапляються помилки у прізвищах, перекинуття і суперечності в джерельній базі, чим збіднена, наприклад, частина мистецької біографії диригента і бандуриста Я. Бабуняка. Оскільки ці помилки в друкованих виданнях переходять у наступні наукові праці, неточності потребують вивчення і виправлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Бережанському краю присвячені книги «Бережанська земля» (том 1, том 2), видані у діаспорі [2], «Бережанщина в спогадах емігрантів» та «Бережанська земля» (том 3), видані в Тернополі. Тут йдеться, окрім історії краю, про культурно-музичне життя, культурно-просвітницьких і музичних діячів, Бережанську гімназію, яка випустила чимало знакових постатей. Доповнюють ці своєрідні епопеї книги «Бережанська гімназія. Сторінки історії.» [1], присвячена 200-літньому ювілею закладу й іменам, що залишили слід в історії, та «Бережанщина літературна» із серії «Бережанщина в іменах». Проте в цих виданнях немає систематизованого і комплексного дослідження діяльності всіх митців – вихідців Бережанського краю, а деякі персоналії згадуються лише фрагментарно і, навіть, з помилками у біографічних даних та прізвищах.

Про бандуристів З. Штокалка і Я. Бабуняка, та Я. Бабуняка як диригента дотично згадують у своїх працях В. Дутчак [3], Г. Карась [5], та М. Євгенєва. Про М. Федоріва, його наукові праці та внесок у духовну музичну творчість присвятили сторінки своїх робіт Г. Карась, Т. Прокопович, М. Юрченко. Композиторській спадщині Н. Нижанківського присвятив дослідження І. Соневицький. Пошуки матеріалів до бібліографічного довідника про співаків В. Їжака та І. Грегоровича здійснив П. Медведик [9]. Про оперного співака, педагога Р. Любенецького знаходимо матеріал на сторінках праць Г. Карась, Я. Михальчишина [10]. Про Я. Бабуняка писали краєзнавці Н. Волинець, Я. Павлів, В. Луців, про М. Чайковського – доктор О. Смоляк. Про Левка Лепкого, Є. Турулу та інших вміщено гасла у бібліографічному покажчику «Музична Тернопільщина» [11]. Відомості про мистецьку діяльність бережанців черпаємо також із видання у декількох книгах «Словник імен. Західно-українська діаспора.», із трьохтомника «Тернопільщина. Історія міст і сіл», нарисів А. Житкевича у книзі «Розсіяні світами» [4], книги В. Леника – «Українці на чужині» та монументальної монографії Г. Карась [5]. Однак ці комплексні дослідження не охоплюють характеристики внеску окремих регіонів у музичну культуру української діаспори.

Мета дослідження – здійснити ретроспективний аналіз вихідців Бережанського краю за чотирма хвилями еміграції останньої чверті XIX – початку XXI ст.; систематизувати форми, види, жанри музичного мистецтва, в яких вони працювали; висвітлити персональні здобутки митців, їхню роль у популяризації музичної культури України в західній українській діаспорі та в світі.

Виклад основного матеріалу. Через певні зміни у адміністративно-територіальних розподілах, землі, що належали до Бережанського повіту протягом років змінювалися. Зараз вони входять до трьох районів Тернопільської області (Бережанського, Козівського та Підгаєцького), а також навіть до теперішніх територій прилеглих районів сусідніх Івано-Франківської та Львівської областей.

Еміграція (переміщення за межі своєї країни) характерне явище для багатьох країн. Вивчення джерельної бази свідчить, що бережанці виїжджали у чужі краї протягом усіх 4-х основних хвиль еміграції: першої – до 1-ї світової війни (1914–1918), другої – міжвоєнної (кінець 1-ї світової війни, 1918 р.– початок 2-ї Світової війни, 1938 р.), третьої – повоєнної, так званої політичної (після 1945 р.) і четвертої (кінець XX – початок XXI ст.).

Під час першої, так званої заробітчанської хвилі у чужі краї подалися здебільшого безземельні неосвічені люди. Однак джерельна база знайомить нас із виїздом із села Богатківці мистецько обдарованої родини Королишиних. Два брати стали організаторами в Америці хору, мистецького гуртка, а сестра Стефанія – актрисою і солісткою, оперною співачкою. Також під час першої хвилі еміграції на сценах Європи представляли Бережанщину оперні співаки В. Їжак та І. Грегорович.

Під час другої хвилі в часи після 1-ї світової війни у Європі опинилися військовополонені російської армії, серед яких було багато українців. У ці часи там же й опинилося чимало високоосвічених дипломованих діячів і студентів. За завданням «Союзу визволення України» (СВУ) плідну культурно-просвітницьку і мистецьку роботу в таборах вели професор, літератор, художник Богдан Лепкий, вчений, ентограф, енциклопедист Зенон Кузеля, священник і диригент Є. Турула. Організовували різні гуртки, випуск газети, здійснювали видавничу діяльність. Також там був широко знаний хор Є. Турули. 1923 р. архієпископ Н. Будка забрав Є. Турулу до Канади, де було велике скупчення емігрантів, для ведення священницької і культурно-мистецької праці.

Із приїздом в Європу 1919 року Української хорової капели на чолі з О. Кошицем бережанці відіграли не останню роль у мистецькій біографії цього колективу. Учений, літератор Михайло Рудницький, який знав більше десяти мов, був містком для порозуміння хору з чужинською публікою – виконував місію перекладача. Доктор математичних наук, колишній диригент Бережанського «Бояна», син відомого письменника Андрія Чайковського Микола Чайковський був у складі капели, виконував обов'язки адміністратора і залишив для нащадків унікальні спогади та музикознавчу статтю про капелу та її диригента. У бібліографії творчості Б. Лепкого, яку здійснив З. Кузеля (вони разом працювали у газеті «Шлях», видавництві «Українське слово») знаходимо дві публікації – критичні статті, присвячені Українській Республіканській капелі і О. Кошицю, а також вірш. Аналіз статей говорить, що Б. Лепкий – музично обдарована людина, хоч на інструментах не грав. У міжвоєнний період велику культурно-просвітницьку амбасадорську роботу вів Б. Лепкий у Австрії, Німеччині, Польщі.

У часи третьої – політичної хвилі еміграції в Європі у таборах опинилися тисячі втікачів-українців, кому загрожувала небезпека на батьківщині. Бережанщину в цей період представляють бандурист З. Штокалко, у Великобританії – диригент, бандурист та співак Я. Бабуняк, солісти хорів Т. Пришляк, М. Мороз, А. Осадца. У Канаді активно діяли хор «Україна» та хор інституту «Просвіта» під керівництвом Є. Турули, хор ім. О. Кошиця – під керівництвом В. Климківа і колективи (хор, оркестр, та ансамбль барабанщиків) під керівництвом В. Кардаша. У США плідно працював на композиторській ниві о. М. Федорів. У Нью-Йорку в капелі мандоліністів Спілки української молоді (СУМ) грав Федір Косандяк із с. Вербів, а співав у хорі «Бурлака» в Торонто (Канада) Іван Шостак (Лебідь). Був солістом цього колективу бережанець Микола Пришляк, брат Теодозія Пришляка. Із 1944 року до кінця своїх днів працював на ниві музичного мистецтва в Баффало правник, диригент Роман Ставничий, диригував хором, викладав у музичному інституті. Там же в Баффало заснував українську радіостанцію Юрій Лаврівський, де вела передачі його дружина Ірена. Невід'ємний від музичного мистецтва кінематограф. У цій галузі проявив себе Ярослав Кулинич, який створив понад 20 фільмів, починаючи з 1958 р. про життя української діаспори [2, 424–425]. Художник Володимир Беднарський у Канаді виконав серію ліногравюр для фінансування опери А. Вахнянина «Купало» (*мат. із особистого архіву Я. Павлів*). Діяч УПА Степан Голяш був активним членом редакції збірника «Пісні УПА» (Торонто-Львів, Том 25, 1996-1997) із багатотомного видання «Літопис УПА».

Четверту хвилю еміграції представляє тенор М. Сікора – Заслужений діяч мистецтв України, композитор Андрій Легкий (США), родина музикантів Слабодух (скрипка, фортепіано – Португалія), диригент, музикознавець, педагог, Заслужений діяч мистецтв Ольга Бенч (Словаччина).

Бережанці за кордоном проявили себе у вокальному, інструментальному, диригентському, композиторському напрямках. Вокальне мистецтво широко представлене в українській діаспорі вихідцями Бережанщини. Першим виступав на зарубіжних сценах у складі італійської трупи баритон *Володимир Їжак* (1857–1920) – оперний і концертно-камерний співак [6, 66]. Згодом концертував на оперних сценах Кракова, Загреба та Белграда *Іван Грегорович* (1876–1937, псевдонім Яницький) – тенор, скрипаль, диригент, педагог [9]. Популярним співаком у період між двома світовими війнами, солістом Дрезденської (1914–1915), Краківської (1917–1918) та першим тенором Загребської (1918–1929) опер був тенор *Роман Любенецький* (1885–1945) [3, 361–362; 5]. Уродженка с. Богатківці, нині Тереховлянського району *Стефанія Королишин-Цимбаліст* (1894–1983) успішно презентувала оперний спів та українські народні пісні на сценах Америки [4, 108].

Юрій Лаврівський – співак (баритон), актор, диригент, педагог і композитор представляє період кінця II світової війни і післявоєнний (III хвиля еміграції). З 1944 р. перебував в еміграції, у

таборах полонених осіб в Європі концертував у складі театру «Веселий Львів» (Мюнхен-Берлін-Відень-Мюнхен). З 1949 р. проживав у Баффало (США), де заснував і очолював український мистецький відділ при радіостанції WWOL, з 1959 р. і понад 25 років керував хором «Бурлаки», написав більше 100 вокальних композицій [4, 129–130].

Чималу роль у популяризації української пісні у 1949–1964 рр. у Великобританії відіграв учень Ю. Лаврівського *Ярослав Бабуняк* – концертно-камерний співак (бас-баритон), лауреат міжнародних фестивалів. Учень Я. Бабуняка, оперний співак (бас-баритон) *Павло Гунька* теж спричинився до поширення української пісні за кордоном. Він народився в Англії, але коріння його по батьківській лінії – с. Мужилів, Підгаєччина (у свій час належала до Бережанщини). П. Гунька вже майже 30 років співає у найпрестижніших залах світу, зокрема в Україні. Є автором проекту «Українська мистецька пісня», мета якого – показати світові в концертах і записах на CD дисках різними мовами антології з понад 1000 класичних пісень українських композиторів, серед яких твори для голосу з фортепіано Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Барвінського та ін., щоб викликати інтерес зарубіжних професійних співаків до українських творів і бажання їх співати (*мат. із особистого архіву митця*).

Із 2-ї половини ХХ ст. (так звана четверта хвиля еміграції) Бережанщину успішно презентує тенор *Микола Сікора* – Заслужений діяч мистецтв України (2012). Він був учасником мистецької програми літньої Олімпіади-2000 (Австралія, Сідней), зимової Олімпіади – 2002 (Солт-Лейк-Сіті, США). У 1984–1987 рр. в Угорщині був солістом інтернаціонального музичного об'єднання (ВІГАДО), де кожна нація представляла свій національний репертуар, концертували багатьма місцевостями Угорщини та європейських країн. Із сольними концертами виступав М. Сікора у країнах Європи, Північній Америці та Африці. У репертуарі М. Сікори окрім оперних арії – пісні патріотичної тематики, зокрема написані на Бережанщині стрілецькі та повстанські (*мат. із особистого архіву митця*).

Славиться Бережанщина у світі і співаками, які не виступали сольо, а були хористами-солістами відомих хорових колективів в діаспорі. Так, художник *Михайло Мороз* і архітектор *Аполінарій Осадца* були одними із засновників і солістами хору «Думка» (Нью-Йорк) – лауреата Всеукраїнської премії ім. М. Лисенка. Також М. Мороз у таборах переміщених осіб («ДіПі») в Європі був солістом хору «Сурма», а *Теодозій Пришляк* – хору «Ватра». Від 1950 р. Т. Пришляк – активний співак хору «Бурлака» (Торонто, Канада) та соліст Української капели бандуристів в Детройті (США). 1992 р. капела удостоєна звання лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка.

Соліст тенор *Василь Сверлюк* (уродженець с. Вибудів, Бережанського повіту, нині Козівського району) був багатолітнім членом репрезентативного хору «Гомін» Союзу українців у Великій Британії (СУБ) у Манчестері (Англія).

Інструментальне виконавство представлене бандуристами З. Штокалком та Я. Бабуняком. В особі талановитого бандуриста-віртуоза *Зіновія Штокалка* (псевдонім Зіновій Бережан) були поєднані бандура, скальпель і перо (був доктором медицини та літератором). Залишив для нащадків праці свого життя «Кобзарський підручник» і «Кобза» неоціненні записи гри на бандурі (мав власну студію). Бандурист *Ярослав Бабуняк* у 1954–1955 рр. був двічі лауреатом 1-ї премії престижного міжнародного фестивалю в Лянголлені (Валія, Уельс) у грі на бандурі. Митець проявив себе новатором в доповненні текстів пісень та їх аранжуванні. Особливо цінною є його роль у народженні і плеканні бандурного мистецтва у таборі військовополонених у м. Ріміні (Італія, 1946–1947 рр.), де з підручних матеріалів він організував виготовлення бандур, навчання полонених грі на них, і при ансамблі «Бурлака», у який входили хор і танцюристи, створив ще й малу капелу бандуристів (октет з бандурами, тріо і квартет). Перебуваючи в дивізії «Галичина», Я. Бабуняк проніс бандурне виконавство через Чехію, Німеччину і Австрію, а згодом із своїми учнями-рімінцями був першим репрезентантом гри на бандурі в Італії, а пізніше і у Великобританії (*мат. із особистого архіву митця, с. Вербів, Бережанського р-н., Тернопільської обл.*).

Хорове, диригентське мистецтво представлено знаними і знаковими у діаспорі і українській культурі особистостями, серед яких Є. Турула, М. Федорів, В. Климків, Я. Бабуняк і В. Кардаш.

Першим із диригентів за межами України побував *Євген Турула* (4.01.1882 р. м. Бережани – 3.12.1951 р. м. Вінніпег, Канада). Із семінарським хором, яким уже керував у Львові на 3-му році навчання в семінарії, за дорученням митрополита А. Шептицького здійснив паломницький похід до Єрусалиму, де виступав у християнських церквах і соборах. У 90-х роках організував хор із полонених українців у таборі Фрайштадту у Австрії, струнний оркестр (близько 250 осіб), з якими здійснив велике турне Австрією та Німеччиною. Є. Турула закінчив консерваторію у Берліні (1919–1923), а з 1923 р. за запрошенням греко-католицького єпископа переїхав до Канади (Вінніпег). Тут він заснував при українському інституті «Просвіта» великий хор «Канада», що був найкращим у ці часи, створив

хори при студентській «Рідній школі» ім. М. Шашкевича та Українському народному домі, організовував святкові імпрези, здійснював постановку оперет, був ініціатором музичної школи у Вінніпезі, навчав гри на музичних інструментах, а також теорії музики. Його вихованці з успіхом виступали в концертах, багато закінчили консерваторії, стали диригентами.

Володимир Климків (13.10.1926, с. Саранчуки, Бережанського повіту – 4.12.2000, Вінніпег, Канада) – яскравий послідовник та учень видатного диригента О. Кошиця. В. Климків півстоліття керував хором ім. О. Кошиця, з яким гастролював в Аргентині, Бразилії, Бельгії, Німеччині, Франції та чотири рази в Україні (1978, 1982, 1990, 1993). Диригент перший «прорубав вікно» з-за кордону в тоді Радянську Україну, бо виїхав з батьками до Канади в дитячому віці, а, отже, не належав до політичних емігрантів. Завдяки цьому мав можливість у радянські часи гастролювати в Україні, підтримувати творчі стосунки. Мав спільні концерти з хором ім. Г. Верьовки у Києві і Канаді, організовував поїздки митців України за кордон (хору ім. Г. Верьовки, співаків Н. Матвієнко, Д. Гнатюка та ін.). Тільки завдяки В. Климківу, який подарував ноти А. Авдієвському, хор ім. Г. Верьовки почав виконувати твори в обробках О. Кошиця (після 1967 р.).

Основною тематикою репертуару хору під керівництвом В. Климківа, як і О. Кошиця свого часу, були народні пісні і духовні твори. Велика заслуга В. Климківа, в тому, що він як ніхто інший, прислужився до повернення в Україну ім'я О. Кошиця, піклувався упорядкуванням його архіву. У часи незалежності України посприяв М. Головащенко у виданні книг про О. Кошиця та його спадщини (*мат. із особистого архіву митця, Elizabeth Dafoe Library University of Manitoba, Вінніпег, Канада*). В. Климків у Манітобському університеті організував кафедру української духовної музики, за що його удостоїли звання доктора теології, також заснував стипендійний фонд для навчання студентів. Він перший у діаспорі разом із хором ім. О. Кошиця стали лауреатами найвищої нагороди – Національної премії ім. Т. Шевченка за популяризацію українського хорового мистецтва (1992).

Ярослав Бабуняк (02.01.1924 р., с. Вербів Бережанського р-ну Тернопільської обл. – 29.08.2012 р., м. Манчестер, Великобританія) уже вище згаданий як співак-бандурист, проте найбільше відомий в українській діаспорі як диригент. Він – музично-культурний діяч, мистецький керівник мішаних хорів, жіночого хору «Трембіта», диригент ювілейного пластового хору (1972–1975), засновник і багатолітній диригент відомого в світі чоловічого хору «Гомін» (Манчестер, Англія) – репрезентативного хору Союзу українців у Великій Британії (СУБу), головний диригент «Хору Тисячоліття» до ювілею хрещення Руси-України (1988). Я. Бабуняку першому із митців у західній діаспорі присвоєно Указом президента незалежної України почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2001). Хор «Гомін» під мистецьким керівництвом Я. Бабуняка – єдиний у діаспорі удостоєний Почесної Грамоти і Знака Кабінету Міністрів (2001).

Василь Кардаш – диригент і композитор, представник післявоєнної III хвилі еміграції, політв'язень фашистських концтаборів. Народився у с. Новосілка, нині Підгаєцького району. У 1938–1939-х рр. закінчив у Львові курси диригування при товаристві «Просвіта» за програмою консерваторії. Керував шкільним, світськими і церковними хорами, духовим оркестром. Очолював молодіжну ОУН, за що разом із батьком і братом був ув'язнений фашистами. Перейшов тюрми у Бережанах, Тернополі, Львові, перебував у найстрашніших німецьких концтаборах (1941–1945). У Мюнхені (Німеччина) навчався в Українській вищій економічній школі, де вивчав політичні науки, а також поглиблював музичні знання. 1948 р. емігрував до Канади.

В. Кардаш закінчив Оттавський і Монреальський університети, вів СУМівський і православний церковні хори у Ванкувері, хори інституту «Просвіта» у Вінніпезі (1952–1960), 20 років керував знаними колективами – чоловічим хором «Прометей», жіночим – «Діброва» і духовим оркестром «Батурин». З 1985 р. очолював українські молодіжні ансамблі: чоловічий хор «Оріон», жіночий – «Левада» і оркестр «Авангард». Отримав найвищу нагороду від Ватикану – відзнаку св. Георгія. Помер 22.03.2002 р. у Торонто (*мат. із особистого архіву митця, Підгаєцький краєзнавчий музей, м. Підгайці, Тернопільська обл.*).

Наукова, композиторська та громадсько-культурна діяльність. Неоціненну наукову, композиторську та диригентську діяльність в США проводив *Мирон Федорів*. Михайло Федорів, чернець і більш знане ім'я – Мирон (07.12.1907 р., с. Криве Бережанського повіту, нині Козівського району, Тернопільської обл. – 23.12.1996 р., Чикаго, США) – композитор, диригент, музикознавець, педагог, історик церковної музики, священник Української Греко-католицької Церкви (УГКЦ), церковно-релігійний діяч. Після Другої світової війни емігрував до США, де працював у коледжі св. Василя у м. Стамфорд (штат Коннектикут), а також викладав музику і співи в українських церковних парафіяльних школах та у сестер-служебниць чину св. Василя Великого у Філадельфії (Факс-Чейсі),

був директором і диригентом хору «Сурма» та інших українських хорових колективів у Чикаго, Денвері та Філадельфії.

У доробку М. Федоріва близько 40 збірників, куди входять світські та духовні твори, як власні, так і згармонізовані ним для різних типів і видів хорів, а також наукові праці про церковну музику, з яких зокрема слід виділити «Кодекс українських богослужбових співів» у 3-х томах. У жанрах церковної музики композитор написав служби Божі, Утрени і Вечірні, церковні піснеспіви – обрядові та паралітургійні духовні твори (понад 300 релігійних та церковних пісень, близько 200 колядок та щедрівок). М. Федорів провів мистецьку наукову та реставраційну роботу, зробив вагомий внесок у збереженні сакральної культури Закарпатської землі – Церкви Візантійського обряду, здійснив запис і зробив обробки Василянських наспівів (чотири сотні).

Заслугує уваги внесок М. Федоріва у підготовку до відзначення 1000-ліття Хрещення Русі-України. Крім серії видань українських народних пісень 1982–1988 рр., він є автором музики двох гімнів для мішаного хору «Дяка й хвала Тобі, Вічний» і «О, Вселаскавий і Всемогучий, Боже Всесвіту». Останній було офіційно затверджено Гімном Тисячоліття, який виконувався на ювілейних концертах в багатьох країнах світу, в тому числі і в Чикаго 16 жовтня збірним хором, ядром якого був хор «Сурма» (мат. із особистого архіву митця, бібліотека с. Криве, Козівського р-ну, Тернопільської обл.).

Титанічну працю вклав у підготовку до відзначення 1000-ліття і Я. Бабуняк. Він проявив себе як диригент-монументаліст. Під його головною диригентурою відбулися міжнародні відзначення у Королівському залі в Лондоні з участю 430-ти об'єднаних хористів з чотирьох країн та у Римі в залі Павла VI з участю 630-ти хористів із восьми країн світу.

До ювілейних відзначень долучився і М. Лабунька – ректор Українського вільного університету, який організував низку конференцій, найважливіша з яких – Науковий конгрес з приводу Тисячоліття Хрещення Русі-України у 1987 р. в м. Равенна, Італія.

Вищезгаданий диригент Є. Турула теж себе проявив у видавничій та композиторській діяльності. Він уклав близько 40 збірників музичних творів українських композиторів та обробок народних пісень, є автором численних музикознавчих статей, зокрема «Музика і спів між українцями в Канаді», «Як мають наші діти вчитися музики» та ін. Є. Турула написав 20 творів для сол. хору, 8 для жіночого, 7 дуетів, 40 композицій для скрипки, 10 – для фортепіано, 12 – для оркестру. Він є автором музики до вистав «Барон циганів», «Сон під судний день», «Ой не ходи, Грицю», «Дівочі мрії», «Запорожець», які сам поставив. Створив музику до фільму «Вифлеємська зоря» [4].

Наукова новизна. У роботі вперше систематизовано та узагальнено за хвилями еміграції персоналії митців – вихідців Бережанського краю, виведено основні напрямки їхньої творчої діяльності на теренах західної української діаспори.

Висновки. Бережанська земля багата талантами. Волею долі багато митців опинилися поза межами України і в еміграції зробили великий внесок у популяризацію української культури, музики, пісні за кордоном. Їхні серця тужили за Батьківщиною, тому в репертуарі, окрім зарубіжних творів, були українські пісні. Вихідці з Бережанщини в діаспорі представляли вокальне (оперні співаки, концертно-камерні виконавці та солісти хорів), інструментальне (бандуристи, мандоліністи, скрипалі, піаністи), хорове (диригенти) та композиторське мистецтво, а також зробили вагомий внесок у наукові дослідження в царині музикознавства. Не вся інформація про поданих представників Бережанщини в світі є досліджена, у багатьох джерелах є неточності в даних, у прізвищах, а особливо нерозкритою є четверта хвиля еміграції, що спонукає до подальшого поглибленого вивчення проблеми.

Література

1. Бережанська гімназія. Сторінки історії. Ювілейна книга / [упор. і відп. ред. Н. Волинець]. Бережани-Тернопіль: Джура, 2007. 1027 с.
2. Бережанська земля // Історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: комітет «Видавництва Бережани», 1970. Т. 1. 877 с.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
4. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки. Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. Т. 2. 287 с.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.
6. Кардаш П., Кот С. Українці в світі. Київ-Мельбурн: Фортуна, 1995. 160 с.
7. Лисенко І. Співаки України // Енциклопедичне видання. Вид. 2-ге. Київ: Знання, 2011. 629 с.
8. Марунчак М. Історія українців Канади. Вид. 2-ге. Вінніпег: Українська Вільна Академія Наук в Канаді, 1991. Т. 1. 464 с. Т. 2. 512 с.

9. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) // Збірник НТШ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 370–455.
10. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 231 с.
11. Музична Тернопільщина. Бібліографічний покажчик. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 287 с.
12. Трошинський В. П., Шевченко А. А. Українці в світі. Київ: Альтернативи, 1999. 351 с.

References

1. Berezhany gymnasium. The pages of history. Anniversary book (2007). N. Volynets (Ed). Berezhany-Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
2. Berezhany land. Historical-memoir collection (1970). New York-Paris-Sydney-Toronto: komitet «Vydavnytstva Berezhany» Vol. 1 [in Ukrainian].
3. Dutchak, V. (2013). Bandura art of Ukrainian overseas in 20 – beginning of 21 centuries. Monograph. Ivano-Frankivsk : Foliant [in Ukrainian].
4. Zhytkevych, A. (2015). Scattered by the worlds. Essays on the life and creative activity of famous Ukrainian musicians on the overseas coast of America. Ternopil: Pidruchnyky i posibnky. Vol. 2 [in Ukrainian].
5. Karas, H. V. (2012). Musical culture of Ukrainian diaspora in world time space of 20 century. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].
6. Kardash, P., Kot, S. (1995). Ukrainians in the World. Kyiv-Melbourne: Fortuna [in Ukrainian].
7. Lysenko, I. (2011). Singers of Ukraine . Encyclopedic Edition (2nd ed.). Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
8. Marunchak, M. (1991). The history of Ukrainians in Canada. Winnipeg: Ukrainska vilna akademiya nauk v Kanadi. 2nd ed. Vol. 1, 2 [in Ukrainian].
9. Medvedyk, P. (1993). The characters of the Ukrainian musical culture (materials for the bio-bibliographic dictionary). Collection of NTS. Works of musicology commission. Vol. ССХХVI [in Ukrainian].
10. Mykhalychshyn, Ya. (1992) .With music through the life. Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
11. The musical Ternopil region (2008). Bibliographic index. Ternopil: Pidruchnyky i posibnky [in Ukrainian].
12. Troshchynsky, V. P., Shevchenko, A. A. (1999). Ukrainians in the world. Kyiv: Alternatyvy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2019 р.

УДК 781.68:784.071.1(430)

Давітадзе Анастасія Галактіонівна
аспірантка Харківського національного
університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ORCID 0000–0002– 2471–8186
nastya27davidadze@gmail.com

ДВАДЦЯТЬ ІРЛАНДСЬКИХ ПІСЕНЬ З ТРІО-СУПРОВОДОМ (WOO153) В ОБРОБЦІ Л. ВАН БЕТХОВЕНА: НА ПЕРЕТИНІ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА АВТОРСЬКОГО СТИЛІВ

Мета роботи. У дослідженні виявлено й обґрунтовано деякі принципи взаємодії національного, традиційного стилю ірландських народних пісень із класичним стилем Л. ван Бетховена. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні жанрово-стильового та композиційно-структурного методів. Перший метод спрямований простежити особливості інтерпретації композитором жанрово-стильових та інтонаційних характеристик фольклорного джерела. Другий допомагає розкриттю цілого та його складових, у даному разі це всеосяжний огляд збірки на різних рівнях музичного змісту. **Наукова новизна** роботи полягає у введенні до україномовного музикознавчого обігу даної сфери творчості Л. ван Бетховена, адже камерно-вокальний спадок композитора в жанрі обробки фольклору й досі залишається поза увагою науковців, в той час як твори великої форми стають пріоритетними для досліджень. Бетховенські обробки є зразками малих форм, що стали для композитора каналом творчих експериментів, кристалізації методів та підходів німецького майстра до жанру обробки, а їхній розгляд доповнює – підтверджує або спростовує – вже відомі знання про процес композиторського мислення. **Висновки.** Аналіз обробок двадцяти ірландських пісень доводить наявність в них стильового поглинення класичними принципами мислення, композиційної та інтонаційної логіки, асиміляції фольклору та професійної композиторської школи, відкриття нового художнього потенціалу в народній пісні, яка може бути як зразком традиційної ірландської музики, так і трансформуватися у твір професійного мистецтва.

Ключові слова: традиційний ірландський фольклор, національний та авторський стилі, камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, жанр обробки, інтонаційна асиміляція, класичні методи композиції.

9. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) // Збірник НТШ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 370–455.
10. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: Каменяр, 1992. 231 с.
11. Музична Тернопільщина. Бібліографічний покажчик. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 287 с.
12. Трошинський В. П., Шевченко А. А. Українці в світі. Київ: Альтернативи, 1999. 351 с.

References

1. Berezhany gymnasium. The pages of history. Anniversary book (2007). N. Volynets (Ed). Berezhany-Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
2. Berezhany land. Historical-memoir collection (1970). New York-Paris-Sydney-Toronto: komitet «Vydavnytstva Berezhany» Vol. 1 [in Ukrainian].
3. Dutchak, V. (2013). Bandura art of Ukrainian overseas in 20 – beginning of 21 centuries. Monograph. Ivano-Frankivsk : Foliant [in Ukrainian].
4. Zhytkevych, A. (2015). Scattered by the worlds. Essays on the life and creative activity of famous Ukrainian musicians on the overseas coast of America. Ternopil: Pidruchnyky i posibnky. Vol. 2 [in Ukrainian].
5. Karas, H. V. (2012). Musical culture of Ukrainian diaspora in world time space of 20 century. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].
6. Kardash, P., Kot, S. (1995). Ukrainians in the World. Kyiv-Melbourne: Fortuna [in Ukrainian].
7. Lysenko, I. (2011). Singers of Ukraine . Encyclopedic Edition (2nd ed.). Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
8. Marunchak, M. (1991). The history of Ukrainians in Canada. Winnipeg: Ukrainska vilna akademiya nauk v Kanadi. 2nd ed. Vol. 1, 2 [in Ukrainian].
9. Medvedyk, P. (1993). The characters of the Ukrainian musical culture (materials for the bio-bibliographic dictionary). Collection of NTS. Works of musicology commission. Vol. ССХХVI [in Ukrainian].
10. Mykhalychshyn, Ya. (1992) .With music through the life. Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
11. The musical Ternopil region (2008). Bibliographic index. Ternopil: Pidruchnyky i posibnky [in Ukrainian].
12. Troshchynsky, V. P., Shevchenko, A. A. (1999). Ukrainians in the world. Kyiv: Alternatyvy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2019 р.

УДК 781.68:784.071.1(430)

Давітадзе Анастасія Галактіонівна
аспірантка Харківського національного
університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ORCID 0000–0002– 2471–8186
nastya27davidadze@gmail.com

ДВАДЦЯТЬ ІРЛАНДСЬКИХ ПІСЕНЬ З ТРІО-СУПРОВОДОМ (WOO153) В ОБРОБЦІ Л. ВАН БЕТХОВЕНА: НА ПЕРЕТИНІ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА АВТОРСЬКОГО СТИЛІВ

Мета роботи. У дослідженні виявлено й обґрунтовано деякі принципи взаємодії національного, традиційного стилю ірландських народних пісень із класичним стилем Л. ван Бетховена. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні жанрово-стильового та композиційно-структурного методів. Перший метод спрямований простежити особливості інтерпретації композитором жанрово-стильових та інтонаційних характеристик фольклорного джерела. Другий допомагає розкриттю цілого та його складових, у даному разі це всеосяжний огляд збірки на різних рівнях музичного змісту. **Наукова новизна** роботи полягає у введенні до україномовного музикознавчого обігу даної сфери творчості Л. ван Бетховена, адже камерно-вокальний спадок композитора в жанрі обробки фольклору й досі залишається поза увагою науковців, в той час як твори великої форми стають пріоритетними для досліджень. Бетховенські обробки є зразками малих форм, що стали для композитора каналом творчих експериментів, кристалізації методів та підходів німецького майстра до жанру обробки, а їхній розгляд доповнює – підтверджує або спростовує – вже відомі знання про процес композиторського мислення. **Висновки.** Аналіз обробок двадцяти ірландських пісень доводить наявність в них стильового поглинення класичними принципами мислення, композиційної та інтонаційної логіки, асиміляції фольклору та професійної композиторської школи, відкриття нового художнього потенціалу в народній пісні, яка може бути як зразком традиційної ірландської музики, так і трансформуватися у твір професійного мистецтва.

Ключові слова: традиційний ірландський фольклор, національний та авторський стилі, камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, жанр обробки, інтонаційна асиміляція, класичні методи композиції.

Дави́тадзе Анастасія Галактионо́вна, аспірантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Двадцять ірландських пісень з трио-супроводженням (WoO 153) в обробці Л. ван Бетховена: на пересіченні національного і авторського стилів

Цель работы. В исследовании выявлены и обоснованы некоторые принципы взаимодействия национального, традиционного стиля ирландских народных песен с классическим стилем Л. ван Бетховена. **Методология** исследования заключается в применении жанрово-стилевого и композиционно-структурного методов. Первый метод направлен проследить особенности интерпретации композитором жанрово-стилевых и интонационных характеристик фольклорного источника. Второй помогает раскрытию целого и его составляющих, в данном случае это всеобъемлющий обзор сборника на разных уровнях музыкального содержания. **Научная новизна** работы заключается во введении в русскоязычное музыковедческое обращение данной сферы творчества Л. ван Бетховена, ведь камерно-вокальное наследие композитора в жанре обработки фольклора до сих пор остается вне поля зрения ученых, в то время как произведения крупной формы становятся приоритетными для исследований. Бетховенские обработки являются образцами малых форм, которые стали для композитора каналом творческих экспериментов, кристаллизации методов и подходов немецкого мастера к жанру обработки, а их рассмотрение дополняет – подтверждает или опровергает – уже известные знания о процессе композиторского мышления. **Выводы.** Анализ обработок двадцати ирландских песен доказывает наличие в них стилевого поглощения классическими принципами мышления, композиционной и интонационной логики, ассимиляции фольклора и профессиональной композиторской школы, открытие нового художественного потенциала в народной песне, которая может быть как образцом традиционной ирландской музыки, так и трансформироваться в произведение профессионального искусства.

Ключевые слова: традиционный ирландский фольклор, национальный и авторский стили, камерно-вокальное творчество Л. ван Бетховена, жанр обработки, интонационная ассимиляция, классические методы композиции.

Davitadze Anastasia, postgraduate of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

Twenty Irish songs with trio accompaniment (WoO 153) by L. Van Beethoven: at the intersection of national and author styles

The purpose of the article. The research reveals and justifies some of the principles of the interaction of the national, traditional style of Irish folk songs with the classic style of L. van Beethoven. **The methodology** of the research is to apply genre-style and compositional-structural methods. The first method aims to trace the features of the composer's interpretation of genre-style and intonational characteristics of the folklore source. The second helps to uncover the whole and its components, in this case, it is a comprehensive overview of the collection at different levels of musical content. **The scientific novelty** of the work consists in the introduction into the Ukrainian-language musicology of the given sphere of creativity L. van Beethoven, since the composer's chamber vocal inheritance in the genre of folklore processing is still beyond the attention of scholars, while the works of great shape are becoming a priority for research. Beethoven's arrangements are examples of small forms that have become for the composer a channel of creative experiments, the crystallization of methods and approaches of the German master to the genre of processing, and their consideration complements – confirms or refutes – already known knowledge of the process of composer thinking. **Conclusions.** An analysis arrangement of twenty Irish songs proves the presence of stylistic absorption in them by the classical principles of thinking, compositional and intonational logic, assimilation of folklore and a professional composer's school, the discovery of a new artistic potential in a folk song, which can be either an example of traditional Irish music, or transformed into a work of professional art.

Key words: traditional Irish folklore, national and author's styles, chamber vocal works by L. van Beethoven, a genre of the arrangement, intonational assimilation, classical methods of composition.

Актуальність теми дослідження. Повноцінне і всеосяжне розуміння камерно-вокальної та камерно-інструментальної сфер творчості Л. ван Бетховена неможливе без розгляду його обробок народних пісень. Адже композитор займався ними протягом тривалого часу – десять років (1810 – 1820), не припиняючи активної композиторської, громадської, організаційної, епістолярної і навіть комерційної діяльності. Найбільш цінним у даній галузі композиторської творчості видається дослідження принципів взаємодії національного, традиційного стилю ірландських народних пісень з класичним стилем композитора. Використовуючи принципи «централізуючої єдності» [8, 3] як характерної ознаки класичного мислення, та експериментуючи з інтонаційною асиміляцією фольклорних джерел різних народів та професійної творчості, Л. ван Бетховен, таким чином, вводить усну пісенно-танцювальну традицію у композиторський доробок, що призводить до професіоналізації фольклорних джерел, їхньої образної, жанрово-стильової трансформації та отримання авторського статусу. У статті розглянуто збірку двадцяти ірландських пісень (WoO153) в обробці Л. ван Бетховена з трио-супроводом в аспекті її змісту, жанрово-стильових, композиційних та драматургічних особливостей. Окрім цього, важливим видається дослідження принципів поєднання авторського і національного стилів в цих обробках.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми вивчення і пізнання теорії жанру обробки народної пісні розглядаються наступними авторами: Г. І. Бекировою [1], М. Ю. Борисенко [2], Л. І. Бушуєвою [3], Т. В. Лесковою [5]. Кожен з авторів створює свою систему понять і положень щодо жанру обробки. Про особливості традиційної ірландської музики можна дізнатися з праць Сіарана Карсона [4], Х'ю Конора Енджелла [9], Девіда Купера [10], Вільяма Генрі Граттан Флада [11] та деяких інших дослідників.

У спеціальному дисертаційному дослідженні Х'ю Конора Енджелла, який є представником сучасної ірландської музикології, і відповідно ментальності і культури (він є співаком – баритоном), розглядаються наступні аспекти: історія колекціонування народних зразків (та персоналії колекціонерів), історія звернення композиторів до жанру обробки народних мелодій, надається виконавський аналіз деяких обробок. Окрім цього, в роботі йдеться про особливості традиційної ірландської музики. Головною ціллю автора дисертації є введення ірландської пісні в класичний репертуар виконавців: «Основна мета цього дослідження – виявити обробки ірландських народних пісень, створені видатними класичними композиторами, з первинною увагою до збірок, які сьогодні доступні для вчителів. Я розповім про мелодії і композиторів; стилістичний аналіз обробок; прокоментую тексти; надам рекомендації щодо ефективної педагогіки, в тому числі, дикції, рівня складності, вікової відповідності, вибору програми і рекомендованих видань» [9, 6].

Мета статті – дослідження принципів взаємодії національного, традиційного стилю ірландських народних пісень з класичним, авторським стилем композитора.

Виклад основного матеріалу. Історія збірки WoO 153 починається з 25 вересня 1809 року коли Дж. Томсон запропонував композитору створити обробки 17-ти ірландських та 26-ти уельських народних пісень з додаванням до них ригурнелів та акомпанементу (знаходимо в листі № 231, див. ком. 1) [6, 391]. Пообіцявши через вісім днів виконати роботу, насправді, Бетховен лише в середині липня 1810 року відіслав пакет обробок до Единбургу, який так і не дійшов до видавця. Майже через рік композитор відсилає копію цих обробок, узагальнюючи уельські та ірландські пісні під назвою «шотландські» (дет. див. лист № 268 та коментарі до нього 1, 4) [6, 432]. Через погане курсування пошти між Віднем та Британськими островами, листування, а з ним і всі матеріали, не завжди вчасно доходили до обох сторін, а іноді й зовсім були втрачені. Але вже з листа від 15 вересня 1814 року ми дізнаємося, що перші два томи збірок ірландських народних пісень з ригурнелями та акомпанементом вийшли в світ у 1814 та 1816 роках відповідно (лист № 516, див. ком. 3) [7, 233]. Зазначимо, що це були не перші публікації таких збірок, упорядником яких був Дж. Томсоном, але починаючи з 1814 року видавець все більше віддавав перевагу саме обробкам Л. ван Бетховена, цінуючи їх найбільше: «Оригінальні і прекрасні ці композиції цього неповторного генія Бетховена» [13].

Розглянемо деякі особливості збірки. До неї увійшли пісні різного змісту, настрою, що вказує на відсутність єдиної сюжетної лінії. До такого висновку дійшла автор публікації в ході самостійного перекладу та аналізу вербальних англomовних текстів. Окрім цього, безсюжетність збірки пояснюється й іншими обставинами: по-перше, її альбомним принципом укладання, який застосовував власне укладач Дж. Томсон. Додамо, що композитор натомість іноді прохав колекціонера укласти пісні таким чином, щоб вони контрастували одна з другою, за різними музичними характеристиками, намагаючись, таким чином, збагатити збірку окремими принципами циклізації. Але, це прохання переважно ігнорувалося. По-друге, під час відбору народних мелодій шотландський колекціонер спирався на свій музичний смак та обирав «кожну шотландську арію та пісню, що достойна виконання» [13]. Це пояснює той факт, що із самого початку під час відбирання народних мелодій не було майже ніякої системи, і, як результат, в збірках відсутня увага до поєднання обраних пісень у цикли з сюжетними лініями. Коротко пояснимо, що йдеться не про Бетховена, а про видавця, до якого композитор надсилав пісні, а сам видавець формував збірку.

Наведемо назви пісень, їхні переклади (зроблені автором публікації), і основну тональність кожного номеру збірки.

№ 1 дуєт «Коли останні промені Єви в сутінках догорають» («When Eve's last rays in twilight die») Es dur

№ 2 «Ніяке багатство з його мізерної лавки» («No riches from his scanty store») D dur

№ 3 «Британські світлі драгуни або рівнина Бадахоса» («The British light dragoons or the plain of Badajoz») D dur

№ 4 «Оскільки старі повідомляють нам, що молодість зів'яне» («Since greybeards inform us that youth will decay») g moll

№ 5 дуєт «Мені снилося, що я лежав там, де росли квіти» («I dream'd I lay where flowr's») c moll

- № 6 «Сумним і невдалим був сезон» («Sad and luckless was the season») Es dur
 № 7 «О, заспокой мене, моя ліра» («O soothe me, my lyre») g moll
 № 8 «Прощайте, радість і веселощі» («Farewell mirth and hilarity») F dur
 № 9 «Цілуй! Розлучі, що чекає нас, не розділити злитих вуст» («The kiss, dear Maid, thy lip has left») Es dur
 № 10 дуєт «О, ти нещасний солдат» («Oh Thou hapless soldier») F dur
 № 11 «Коли далеко від дому» («When far from the home») c moll
 № 12 «Я буду славити святих ранньою піснею» («I'll praise the saints with early song») g moll
 № 13 «Нарешті сонце» («'Tis sunshine at last») G dur
 № 14 «Педді О'Рафферті» («Paddy O'Rafferty») G dur
 № 15 «Даремно нічого не процвітає» («'Tis but in vain, for nothing thrives») F dur
 № 16 «Чи можу я, але моє кохання до Патрика» («O, might I but my Patrick love») Es dur
 № 17 «Прийди, дорога, люба» («Come, Darby dear») A dur
 № 18 «Більше не буду, моя Мері, тужити за розкішню» («No more, my Mary, I sigh for splendour») Es dur
 № 19 «Джуді – прекрасне незрівнянне створіння» («Judy, lovely, matchless creature») B dur
 № 20 «Твій корабель повинен плисти, дорогий Генрі» («Thy ship must sail, my Henry dear») d moll

Жанр номерів, що переважає у збірці – це пісня, яка набуває своїх індивідуальних жанрово-стильових рис відповідно до її вербального змісту. Отже ми знаходимо ліричні пісні про кохання з відтінками смутку: № 1 (дуєт), 2, 5 (дуєт), 6, 7, 15, 16; є жартівлива пісня про воєнні історичні події № 3; застільна весела пісня № 8 з хором у приспіві; зміст іронічного характеру про розбіжності поглядів та нерозуміння між молоддю та людьми похилого віку знаходимо № 4; пісня про раненого та покинутого солдата № 10 (дуєт). Є в збірці пісня з елементами молитовної дівочої подяки за те, її коханий після закінчення війни повернувся додому та сім'ї – № 12. Під номером № 14 знаходимо мелодію дуже відомого ірландського народного танцю джиги, яка існує у багатьох варіантах під назвою Paddy O'Rafferty. Пісні №№ 17, 18 та 19 розповідають про освідчення в коханні та щасливі стосунки хлопця та дівчини. Остання, заключна пісня у збірнику дещо філософського, узагальнюючого характеру про «божественну силу мистецтва, яка може заспокоїти серце, коли сумно».

Розглянемо композиційно-драматургічні характеристики збірки. Альбомний принцип її укладання помічаємо у наявності декількох тематичних ліній – пісні про щасливе або навпаки нерозділене кохання, життєві ситуації та труднощі, є й жартівливі, дещо легковажні. Такий принцип укладання відбився й на тональному плані: двадцять пісень охоплюють дев'ять тональностей: c, D, d, Es, F, G, g, A, B. Оскільки тональність є показником висотного розташування ладу чи строю, то вони, безперечно, пов'язані з тембровими характеристиками пісенних мелодій. Зауважимо, що, нажаль, серед багатьох збірок обробок пісень різних народів, тільки одна з них – «Дванадцять шотландських пісень» (WoO 156) – має в партитурі розподіл на голоси, серед яких є сопрано (перше, друге), тенор і бас. Але і в цій збірці у трьох піснях (№№ 5 – 7) відсутні темброві позначення. Такі тембральні особливості багатьох збірок потребують свого окремого дослідження. На даному етапі нам вдалося з'ясувати тільки те, що пісні можуть виконуватися різними вокальними голосами, в залежності від теситурної зручності і, безумовно, змісту пісень, хоча це не завжди є принциповим. Адже сучасна практика виконання обробок Л. ван Бетховена доводить існування певної свободи, де навіть можна зустріти виконання чоловічим хором пісні-дуєту № 5 (виконує «Камерний хор Ванкувера» під керівництвом диригента і художнього керівника Джона Уошберна). Виконавський аспект обробок буде розглянутий нами у подальших дослідженнях. Коротко резюмуємо, що вокальні партії пісень з точки зору виконавських характеристик є досить простими, а тому зберігають природний зв'язок із народною, виконавською традицією.

Серед композиційних принципів знаходимо прояв циклічних рис. До таких, по-перше, слід віднести форму пісень, яка переважно заспівно-приспівна, тобто куплетну форма, в якій заспів проводиться в основній тональності а приспів, переважно, у паралельному мінорі або мажорі.

По-друге, сталі та систематичні принципи темброво-тематичного розподілення «ролей» помічаємо в тріо-супроводі до пісень. Кожна з них обрамляється ритурнелями на початку пісні та в кінці. Головну функцію супроводу серед інструментів тріо виконує фортепіано, а струнні інструменти, за вказівкою самого Л. ван Бетховена, можуть бути *ad libitum*. Сучасні виконавці цих та інших обробок композитора поділилися на дві групи: тих, хто виконує обробки за участі струнної групи, і тих, хто обирає більш легкий шлях – голос та фортепіано. Коментуючи таке явище серед музичних інтерпретацій обробок Л. ван Бетховена, дозволимо собі зауважити, що в їхньому виконанні без скрипки і віо-

лончелі, тобто тільки з фортепіано, втрачається і навіть губиться цілісний музичний образ та композиційно-драматургічна єдність твору. Наприклад, скрипка (рідше віолончель) є дуже активним учасником в розробці тематичного матеріалу – інтонації, субмотивів та мотивів пісень. Так, у номері 3 струнні виконують *ostinato* шістнадцятими, імітуючи біг кінної армії, тих самих «Британських світ-лих драгунів». У піснях ліричних між скрипкою та віолончеллю по фразах розподіляється функція дублювання вокальної партії, посилюючи роль основного тематизму, пов'язаного із почуттями героїв пісень (№№ 4, 5, 6, 9, 11, 15, 16, 18, 19, 20). Отже, як бачимо, для багатьох обробок тріо-супровід є значним композиційно-драматургічним елементом, а дозвіл Бетховена на *ad libitum* у струнних, скоріш за все, пояснюється практично – це було прохання Дж. Томсона, ціллю якого є спрощення музичного тексту під час виконання обробок аматорами музики.

По-третє, у збірці помічається певна невідповідність між змістом та ладом пісні (№№ 1, 2, 10, 15, 16), що призводить до полізмістовності цих обробок (дивіться листи композитора від 29 лютого 1812 № 374 та ком. 7 до нього) [7, 88].

На окрему увагу заслуговують гармонічна та інтонаційна складові пісень та їх інтерпретація в обробках композитора. Серед ознак, притаманних інтонаційній системі ірландських народних пісень, знаходимо їх діатонічну ладову основу, акценти на першій, третій, п'ятій ступенях ладового звуко-ряду, наявність прохідних відхилень до паралельного мажору або мінору, субдомінанти та доміанти, але без відхилень у далекі тональності. Діапазони мелодій тяжіють до розширення від октави до нони децими та дуодецими.

До найбільш вживаних мелодичних зворотів належать переважний початок мелодій від п'ятого до першого ступеня вгору, тобто з інтервалу квати. У середині мелодії присутні стрибки на сексту, низхідний напрямок від першого до п'ятого ступенів, іноді наявні оспівування першого ступеню, діатонічні секвенції у вигляді двох, максимум трьох ланок. Знаходимо в цих піснях й пасажі дрібними нотами з «елементами техніки» – вони дещо прикрашають мелодії та наближають їх до професійних творів.

Досліджуючи інтерпретацію інтонаційного змісту ірландських мелодій Л. ван Бетховеном, відзначаємо наступне: по-перше, композитор майже ніяк не змінює оригінальну мелодію – лише іноді добавляє дві ноти з затакту, або одну в інтервалі терції, щоб створити прохідний зворот та більш плавний рух мелодії, в пісні № 16 композитор самостійно додає технічний пасаж в передостанньому такті завершення вокальної мелодії. По-друге, створюючи ритурнелі до пісень, Бетховен використовує субмотиви та мотиви, а іноді й цілу фразу як похідний матеріал, який він розробляє у ритурнелі. Оригінальність та неповторність композитора тут полягає у тому, що тонко відчувши основний характер народної мелодії, німецький майстер у своїх ритурнелях та акомпанементах стилістично ніби «домальовує» нові риси характеру, демонструючи, таким чином, якою може бути інтерпретація ірландських народних мелодій у рамках класичних композиційних прийомів та принципів. Окрім цього, помічаємо деякі закономірності серед композиційних пропорцій вступних та заключних ритурнелів – якщо початкове тріо не дуже розгорнуте, скоріш за все, заключне буде більш розвиненим, з елементами варіаційної розробкою теми вокальної партії чи її мотивів (пісні №№ 12, 14, 15, 17, 20). Але може бути й навпаки – де вступна розгорнута ритурнель наприкінці пісні переходить у тиху кульмінацію (№№ 2, 3, 5 – 8, 13, 16). У збірці існують й такі пісні, де обидві ритурнелі отримують розгорнуту тематично-композиційну розробку (№№ 4, 9, 11, 15, 19).

Намагаючись уникнути одноманітності прийомів і принципів обробки ірландської народної пісні, композитор уважний і до інших стильових «деталей». Бетховен насичує фактуру пісень динамічними відтінками – *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, *fortissimo*, *piano*, *pianissimo*, музичним штрихом *staccato*, та прийомами звуковидобування – *legato*, *pizzicato*, вказівкою до характеру виконання – *dolce cantabile*. Поряд з темпом, в кожній пісні німецький майстер додає уточнення щодо характеру виконання – *espressione*, *amoroso*, *scherzando*, *affettuoso*, *assai*, *grazioso*, *teneramente*, *languidamente*.

Наукова новизна роботи полягає у введенні до україномовного музикознавчого обігу даної сфери творчості Л. ван Бетховена, адже камерно-вокальний спадок композитора в жанрі обробки фольклору й досі залишається поза увагою науковців, в той час як твори великої форми стають пріоритетними для досліджень. Бетховенські обробки є зразками малих форм, що стали для композитора каналом творчих експериментів, кристалізації методів та підходів німецького майстра до жанру обробки, а їхній розгляд доповнює – підтверджує або спростовує – вже відомі знання про процес композиторського мислення.

Висновки. Отже, аналіз двадцяти ірландських народних пісень в обробці Л. ван Бетховена доводить, що композитор спирається на характерні ознаки класичного мислення, асимілюючи у процесі обробки фольклорного джерела багато рівнів музичного змісту – від жанру, стилю до композиційно-

драматургічних параметрів, тематичної розробки матеріалу, що кореспондує до симфонічного методу композитора. За допомогою додавання тріо-супроводу, мотивної та варіаційної розробки фольклорного джерела в ритурнелях та акомпанементі, застосуванні простої гармонії, де переважають автентичні звороти (рідше плагальні), опори на основні субдомінантово-домінантові функції, прохідні відхилення у тональності першого рівня спорідненості, застосуванні різноманітних динамічних відтінків, прийомів звуковидобування, вказівок на характер виконання пісні, Л. ван Бетховен, таким чином, демонструє своє бачення ірландського фольклору як такого, що підлягає і може бути інтерпретований у рамках класичного методу композиції.

Література

1. Бекирова Г. И. Обработки фольклорных мелодий в творчестве отечественных композиторов. Музыкальный фольклор народов России. 2012. № 1 (10). URL: journalpmn.com/index.php/PMN/article/download/405/399 (дата звернення: 11.12.2018).
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2004. 195 с.
3. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма : автореф. дисс. на здобуття канд. искусствоведения : 17.00.02. Казань, 2008. – 23 с. URL: static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004152186.pdf
4. Карсон С. Карманный путеводитель по ирландской народной музыке : карманный путевод. / пер. с англ. Степан М. Печкин, 1986. URL: <https://buttonbox.ru/read/ciarancarson> (дата звернення: 11.12.2018)
5. Т. В. Лескова Обработка и цитата в аспекте фольклорно-стилевого моделирования (на примере творчества композиторов дальнего востока России). Вестник КемГУКИ, искусствоведение. 2016. № 34. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrabotka-i-tsitata-v-aspekte-folklorno-stilevogo-modelirovaniya-na-primere-tvorchestva-kompozitorov-dalnego-vostoka-rossii> (дата звернення: 11.12.2018)
6. Письма Бетховена 1787–1811 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишмана / с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Москва : Музыка, 2011. 616 с.
7. Письма Бетховена 1812–1816 / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишмана / пер. с нем. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана. Москва : Музыка, 2013. 560 с.
8. Скребкова-Филатова М. С. Теория исторической эволюции музыкальных стилей С. С. Скребкова и современность. Журнал общества теории музыки. 2014. № 4А (8А). URL: <http://docplayer.ru/33269553-Teoriya-istoricheskoy-evolyucii-muzykalnyh-stiley-s-s-skrebkova-i-sovremennost.html> (дата звернення: 11.12.2018)
9. Angell H. C. Selected vocal arrangements of Irish folksongs: a history, stylistic analysis, repertoire list, and guide to performance and pedagogy. Indiana University, 2012. 245 p. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15168> (дата звернення: 11.12.2018)
10. Cooper D. The Musical Traditions of Northern Ireland and its Diaspora. London : Ashgate, 2009. 186 p. https://books.google.com.ua/books?id=wD93mJ5LX9oC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 11.12.2018)
11. Flood W. H. G. A History of Irish Music. New York. Praeger, 1970. 308 p. <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/Contents.php> (дата звернення: 11.12.2018)
12. Scottish Ear Worms: The Folksong Collections of George Thomson : The Scotia Neews. Edinburgh : веб-сайт. URL: <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/anthro/jbeatty/Scotia/issue34/issue34.html> (дата звернення: 11.12.2018)
13. Thomson, George. : The Burns Encyclopedia : веб-сайт. URL: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/ThomsonGeorge1757-1851.858.shtml> (дата звернення: 11.12.2018)

References

1. Bekirova, G. I. (2012). Settings folklore melodies in the works of domestic composers. URL: journalpmn.com/index.php/PMN/article/download/405/399 [in Ukraine].
2. Borisenko, M. Yu. (2004). The genre of transcripts in the systems of the unique composer's style. [in Ukraine].
3. Bushueva, L. I. (2008). The phenomenon of the settings of the Chuvash Folk Song in the Works of Composers: On the Problem of Composer Folklorism. Kazan. URL: static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004152186.pdf [in Russian].
4. Carson, C. (1986). Pocket Guide to Irish Folk Music. Retrieved from: <https://buttonbox.ru/read/ciarancarson> [in Russian].
5. Leskova, T. V. (2016). Setting and quotation in the aspect of folk-style modeling (on the example of the work of composers of the Russian Far East)”. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrabotka-i-tsitata-v-aspekte-folklorno-stilevogo-modelirovaniya-na-primere-tvorchestva-kompozitorov-dalnego-vostoka-rossii> [in Russian].
6. Letters of Beethoven 1787–1811. (2011). Moscow: Music. 616 p [in Russian].
7. Letters of Beethoven 1812–1816. (2013). Moscow : Music. 560 p. [in Russian].

8. Skrebkova-Filatov M. S. (2014). Theory of the historical evolution of musical styles S. S. Skrebkova and ModernMoscow:ity. Retrieved from: <http://docplayer.ru/33269553-Teoriya-istoricheskoy-evolyucii-muzykalnyh-stiley-s-s-skrebkova-i-sovremennost.html> [in Russian].
9. Angell H. C. (2012). Selected vocal arrangements of Irish folksongs: a history, stylistic analysis, repertoire list, and guide to performance and pedagogy. Indiana University. Retrieved from: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15168> [in English].
10. Cooper D. (2009). The Musical Traditions of Northern Ireland and its Diaspora. London : Ashgate. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books?id=wD93mJ5LX9oC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [in English].
11. Flood W. H. G. (1970). A History of Irish Music. New York: Praeger. Retrieved from: <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/Contents.php> [in English].
12. Scottish Ear Worms: The Folksong Collections of George Thomson: The Scotia News. Edinburgh. Retrieved from: <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/anthro/jbeatty/Scotia/issue34/issue34.html> [in English].
13. Thomson, George.: The Burns Encyclopedia. Retrieved from: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/ThomsonGeorge1757-1851.858.shtml> [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.01.2019 р.

УДК 78.083-043.86

Дружинець Маріанна Ігорівна
викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
ORCID 0000-0003-2843-8138
marianna.druzhinec@gmail.com

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПРОГРЕСИ НАПРЯМІВ ЕСТРАДНО-МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – розглянути на основі наукових досліджень культурно-історичну еволюцію естрадного музичного мистецтва, здійснити експлікацію поняття «сучасне естрадне мистецтво» у мистецтвознавчому аспекті; охарактеризувати специфіку напрямів естрадно-музичного мистецтва; висвітлити на основі наукових досліджень культурно-історичну еволюцію естрадного музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу культурно-історичні прогреси естрадно-музичного мистецтва, жанри естради. **Наукова новизна.** Вперше у цій статті намагалися визначити напрями та шляхи, якими може розвиватися наше естрадне мистецтво. Проте недостатня розробленість в науці теми завдань і особливостей музичної естради робить деякі положення дискусійними, розв'язання яких є важливим для сучасного культурного життя. **Висновки.** Музичне мистецтво є відображенням традицій українського народу, особливостей менталітету, свідомості та самосвідомості українців. Кожен з естрадних стилів та жанрів має специфічні художні особливості та засоби виразності, на сучасному етапі естрадному музичному мистецтву властива багатогранність, своєрідна трансформація структури стилю. Воно зберігає народне коріння, етнічні традиції та посідає окреме місце як самостійне явище художньої культури у другій половині XIX і на початку XX століття. Таким чином, у другій половині XIX і на початку XX століття сформувалися і утвердилися власне естрадні музичні жанри, що відрізняються єдністю музичного стилю. Протягом останніх двох століть вітчизняна музична естрада сформувалася у широкий, багатогранний напрямок мистецтва.

Ключові слова: музичне естрадне мистецтво, естрадне мистецтво, форми, стилі та жанри естрадної музики.

Дружинець Маріанна Ігорівна, преподаватель кафедры эстрадного вокала Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурно-исторические прогресии направлений эстрадно-музыкального искусства

Цель статьи - рассмотреть на основе научных исследований культурно-историческую эволюцию эстрадного музыкального искусства, осуществить экспликацию понятия «современное эстрадное искусство» в искусствоведческом аспекте; охарактеризовать специфику направлений эстрадно-музыкального искусства; осветить на основе научных исследований культурно-историческую эволюцию эстрадного музыкального искусства.

8. Skrebkova-Filatov M. S. (2014). Theory of the historical evolution of musical styles S. S. Skrebkova and ModernMoscow:ity. Retrieved from: <http://docplayer.ru/33269553-Teoriya-istoricheskoy-evolyucii-muzykalnyh-stiley-s-s-skrebkova-i-sovremennost.html> [in Russian].
9. Angell H. C. (2012). Selected vocal arrangements of Irish folksongs: a history, stylistic analysis, repertoire list, and guide to performance and pedagogy. Indiana University. Retrieved from: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15168> [in English].
10. Cooper D. (2009). The Musical Traditions of Northern Ireland and its Diaspora. London : Ashgate. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books?id=wD93mJ5LX9oC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [in English].
11. Flood W. H. G. (1970). A History of Irish Music. New York: Praeger. Retrieved from: <https://www.libraryireland.com/IrishMusic/Contents.php> [in English].
12. Scottish Ear Worms: The Folksong Collections of George Thomson: The Scotia News. Edinburgh. Retrieved from: <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/anthro/jbeatty/Scotia/issue34/issue34.html> [in English].
13. Thomson, George.: The Burns Encyclopedia. Retrieved from: <http://www.robertburns.org/encyclopedia/ThomsonGeorge1757-1851.858.shtml> [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.01.2019 р.

УДК 78.083-043.86

Дружинець Маріанна Ігорівна
викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
ORCID 0000-0003-2843-8138
marianna.druzhinec@gmail.com

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПРОГРЕСИ НАПРЯМІВ ЕСТРАДНО-МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – розглянути на основі наукових досліджень культурно-історичну еволюцію естрадного музичного мистецтва, здійснити експлікацію поняття «сучасне естрадне мистецтво» у мистецтвознавчому аспекті; охарактеризувати специфіку напрямів естрадно-музичного мистецтва; висвітлити на основі наукових досліджень культурно-історичну еволюцію естрадного музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу культурно-історичні прогреси естрадно-музичного мистецтва, жанри естради. **Наукова новизна.** Вперше у цій статті намагалися визначити напрями та шляхи, якими може розвиватися наше естрадне мистецтво. Проте недостатня розробленість в науці теми завдань і особливостей музичної естради робить деякі положення дискусійними, розв'язання яких є важливим для сучасного культурного життя. **Висновки.** Музичне мистецтво є відображенням традицій українського народу, особливостей менталітету, свідомості та самосвідомості українців. Кожен з естрадних стилів та жанрів має специфічні художні особливості та засоби виразності, на сучасному етапі естрадному музичному мистецтву властива багатогранність, своєрідна трансформація структури стилю. Воно зберігає народне коріння, етнічні традиції та посідає окреме місце як самостійне явище художньої культури у другій половині XIX і на початку XX століття. Таким чином, у другій половині XIX і на початку XX століття сформувалися і утвердилися власне естрадні музичні жанри, що відрізняються єдністю музичного стилю. Протягом останніх двох століть вітчизняна музична естрада сформувалася у широкий, багатогранний напрямок мистецтва.

Ключові слова: музичне естрадне мистецтво, естрадне мистецтво, форми, стилі та жанри естрадної музики.

Дружинець Маріанна Ігорівна, преподаватель кафедры эстрадного вокала Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурно-исторические прогресии направлений эстрадно-музыкального искусства

Цель статьи - рассмотреть на основе научных исследований культурно-историческую эволюцию эстрадного музыкального искусства, осуществить экспликацию понятия «современное эстрадное искусство» в искусствоведческом аспекте; охарактеризовать специфику направлений эстрадно-музыкального искусства; осветить на основе научных исследований культурно-историческую эволюцию эстрадного музыкального искусства.

ства. **Методологія** дослідження заключається в застосуванні порівняльного, історико-логічного, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити і підвргнути аналізу культурно-історичні прогреси естрадно-музичного мистецтва, жанри естради. **Наукова новизна.** Вперше в цій статті спробували визначити напрями і шляхи, якими може розвиватися наше естрадне мистецтво. Однак недостатня розробленість в науці теми завдань і особливостей музичної естради робить деякі положення дискусійними, рішення яких важливо для сучасної культурної життя. **Висновки.** Музичне мистецтво є відображенням традицій українського народу, особливостей менталітету, свідомості і самосвідомості українців. Кожен з естрадних стилів і жанрів має специфічні художні особливості і засоби виразності, на сучасному етапі естрадного музичного мистецтва притаманна багатогранність, своєобразна трансформація структури стилю. Воно зберігає народні корні, етнічні традиції і займає особливе місце як самостійне явище художньої культури во II половині XIX і в початку XX століття. Таким чином, во II половині XIX і в початку XX століття сформувалися і утвердились власне естрадні музичні жанри, що відрізняються єдинством музичного стилю. Впродовж останніх двох століть українська музична естрада сформувалася в широке, багатогранне напрями мистецтва.

Ключові слова: музичне естрадне мистецтво, естрадне мистецтво, форми, стилі і жанри естрадної музики.

Druzhinets Marianna, teacher of the pop music department of Kiev Municipal Academy of Pop and Circus Arts, the candidate of National Academy of Management of Culture and Arts

The cultural and historical progresses of pop-music art directions

The aim of the article is to consider the cultural and historical evolution of pop music on the basis of scientific research, to explicate the concept of "pop modern art" in the scientific aspect of art; to characterize the specifics of the trends of pop music art; to highlight the cultural and historical evolution of pop music art on the basis of scientific research. **The methodology** of the research includes comparative, historical and logical methods, analytical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze the cultural and historical progressions of pop music art, genre of pop art. **Scientific novelty.** For the first time in this article we tried to determine the directions and ways in which our pop art can develop. However, the insufficient development of the topic and the tasks and features of the musical art in science makes some provisions open to discussion, the solution of which is important for contemporary cultural life. **Conclusions.** Musical art is a reflection of the traditions of the Ukrainian people, the peculiarities of mentality, consciousness of the Ukrainians. Each of the pop art styles and genres has specific artistic features and means of expressiveness; nowadays pop music art is characterized by versatility, a peculiar transformation of the style structure. It preserves folk roots, ethnic traditions and occupies a separate place as an independent phenomenon of artistic culture in the second half of the XIX and the beginning of XX century. Thus, in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century, musical genres of their own, formed by the unity of musical style, were formed and established. During the last two centuries, the national musical stage was formed in a broad, multifaceted direction of art.

Keywords: pop music art, pop art, forms, styles and genres of pop music.

Актуальність теми дослідження. Естрадне мистецтво займає великий простір в житті суспільства, розуміння цього феномена передбачає осмислення особливостей його розвитку в системі духовної культури з огляду на зміни культурно-історичного контексту, трансформацію естетичних запитів та проблем мистецького життя. Стан вивчення становлення української музичної естради й узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Попри значну кількість наукових робіт, присвячених зазначеним проблемам, не вистачає комплексних досліджень, в яких би простежувалася культурно-історичні прогреси естрадно-музичного мистецтва, поглиблений культурологічний аналіз мистецтва музичної естради та його ролі у розвитку музичної культури України, хоча варто звернути увагу на низку цікавих досліджень соціологічного, психологічного, культурологічного, музикознавчого напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Упродовж XX століття вітчизняні вчені досліджували естрадно-музичне мистецтво України в різних аспектах: вивчали його історію, генезу та шляхи розвитку, його періодизацію (Н.Барна, Є.Бобровников, Є.Бортник, Л.Гайдамака, В.Герасимов, Л.Гнатюк, В.Гуцал, А.Данилюк, А.Калениченко, І.Козаченко, А.Мельник, В.Пучко, Ю.Рева, В.Скормний, В.Степурко, К.Стеценко, М.Юрченко); присвячували свої студії актуальним питанням музичного, перш за все, естрадного репертуару сучасних українських композиторів (Л.Горенко, А.Гуменюк, П.Іванов, В.Комаренко, М.Лисенко, С.Марцинковський, Л.Носов, Г.Степанченко, Іво Бобул, В.Романко) [5, 85].

Мета дослідження – представити культурологічний аналіз мистецтва естради та охарактеризувати специфіку напрямів естрадно-музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. XX ст. називають добою естради, XIX – століттям літератури, а епоху Відродження – золотим століттям образотворчого мистецтва. Ці визначення свідчать не тільки

про популярність того чи іншого виду творчості, скільки про його можливість відобразити світосприйняття епохи, її духовні цінності, надії та ілюзії. Здавалось би, естрада – наймолодший з видів мистецтва, але нове, як відомо, не з'являється на порожньому місці. І своїм корінням все нове йде далеко у минулі століття. Ще в часи Римської імперії (Іст.до н.е.-Vст. н.е.) існувало розділення музики на серйозну класичну і так звану побутову – народну музику корибантів – фрігійських жреців, які супроводжували свої релігійні служби співом і танцями. Саме цю музику і можна вважати праобразом сьогоденної естради. І вже тоді елітарні музикознавці називали її легковажною і розбещеною. Але саме вона і була живою музикою свого часу. Вона жила поряд з простим народом, для якого були однаково недосяжні як мова аристократії – латина («чернь» розмовляла змішаною італійсько-французькою), так і елітарна класична музика. У точному перекладі з латини – естрада – помост, підлога. У сучасній практиці естрадою називають відкритий концертний майданчик, припіднятий над землею або рядами глядацьких крісел. Сцена, на відміну від естради, являє закритий з трьох сторін концертний майданчик [4, 60]. Отже, естрада – це, перш за все, відкритість всього: акторського мистецтва, принципів зовнішнього оформлення, способів спілкування з публікою.

Безперечно, естрада – багатожанровий вид мистецтва, що поєднує елементи театрального, музичного, циркового видовищ. Як і кожен вид мистецтва, естрадне має особливі художньо-естетичні ознаки. Найважливішою з них є імпровізаційність, а другою особливістю естради є її лаконізм. Ці поняття розповсюджуються майже на всі складові естрадного мистецтва – авторський твір, виконавські та акторські засоби його втілення, компоненти зовнішнього оформлення, технічні умови демонстрації. Лаконізм дозволяє естраді оперативно відгукнутись на будь-яку соціально важливу подію. Отже, соціальна мобільність є третьою ознакою цього мистецтва [1, 136]. Ще однією рисою, притаманною естраді, – є святковість, доступність сприйняття, жанрове розмаїття і, звичайно, художньо-виховний потенціал.

Безперечно, естрада – синтетичний вид мистецтва. Естрадна вистава (концерт) складається з окремих номерів різних жанрів. У створенні цих номерів бере участь чимало людей різних професій. Від їх таланту і майстерності залежить успіх праці всіх учасників цього складного процесу [3, 15].

У міркуваннях Є.М.Кузнецова, ученого і практика, що багато зробив для осмислення історії і теорії естради і цирку, можна побачити найбільш чітке визначення естрадного мистецтва. У книзі «З минулого російської естради» Кузнецов пише: «Естрадне мистецтво об'єднує різноманітні жанрові різновиди, спільність яких полягає в легкій пристосованості до різних умов публічної демонстрації, в короткочасності дії, в концентрованості його художніх виразних засобів, сприяючій яскравому виявленню творчої індивідуальності виконавця, а в області жанрів, пов'язаних з живим словом, – в злободенності, гострій суспільнополітичній актуальності тих, що зачіпають тим, в переважанні елементів гумору, сатири і публіцистики [9, 34]». Основні етапи розвитку естради досліджені одним з перших істориків вітчизняної естради Є.Кузнецовим. Особливий інтерес для вибраної теми представляють фундаментальні праці Є.Д.Уварової в області вітчизняної естради [11].

Естрадне мистецтво відносять до «легкого жанру», оскільки його основною функцією є створення атмосфери психологічного відпочинку масового глядача та слухача. Тому й донині вживається вираз «легка музика», головним чином стосовно жанру естрадної пісні. Слід зазначити, що диференціювання музики на «легку» та «серйозну» було запроваджено в Радянському Союзі в 40-ві роки ХХ століття. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п'єси, пісні, біт-музика, оперета належать до «легкої» музики, тоді як академічні жанри (опера, балет, симфонічні та камерно-інструментальні твори) до «серйозної». Цей поділ до певної міри було переглянуто в теорії масових музичних жанрів, якої в радянському мистецтвознавстві найбільш послідовно дотримувався А. Цукер. Він вважав, що в музичній культурі ХХ століття надзвичайно важливе місце посідають твори масових жанрів. Це «пісні, танці і марші, які виражають ідеї, настрої народних мас і призначені для виконання самими цими масами». До них належали також естрадна, «садова», ресторанна музика, що також втілює «найзагальніші почуття» [12, 45]. Нині широко відомі досягнення академічних жанрів у сфері рок-музики – арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера тощо. Сучасні композитори-симфоністи активно запозичують звукові та композиційні прийоми року і джазу (А. Шнітке, Л. Беріо, Е. Денисов, Е. Артем'єв та ін.).

Щодо часу виникнення естради на теренах пострадянських країн та утвердження самого поняття «естрада» у побутовій мові і дослідницькій літературі існує декілька точок зору. Один з перших істориків естради Є. Кузнецов вважав, що термін «естрада» є порівняно новим, який увійшов в ужиток в другій половині ХІХ століття у зв'язку з формуванням естрадних жанрів і відокремленням їх у самостійну галузь сценічного мистецтва. Вчений бере за початок існування естради народні гу-

ляння першої половини XIX століття, а також дивертисменти, що влаштовувалися на відкритих сценах літніх садів.

Інша точка зору представлена в дослідженні Є. Уварової, яка вважала, що сфера естрадного мистецтва починає усвідомлюватися в своїй жанровій специфіці до початку 20-х років XX століття, а саме слово «естрада» стає відповідним терміном, сенс якого зберігається до теперішнього часу і означає «цілу область мистецтва». Хоча Є.Уварова багато пише про садово-паркову естраду, що отримала велике поширення в Росії у 80-ті роки XIX століття, і кафешантани (кафе-концерти), ресторани з естрадною програмою, які з'являються в Росії за прикладом паризьких кафе-концертів.

Більш обґрунтовано видається позиція Є.Уварової, яка пов'язує початок формування естради з тим періодом, коли вона знаходить свої зрілі форми і стає «самостійною галуззю сценічного мистецтва», «цілою областю мистецтва». Те, що мало місце у першій половині XIX століття та й у другій половині століття, скоріше за все варто було би визначити як передестраду, коли, з одного боку, вже існують окремі форми і жанри естради, а з іншого - вони включені ще або в традиційні художні структури (як дивертисмент у театральному спектаклі), або в святково-рекреативні симбіози (ярмарки, гуляння), або не визначилися ще за своїм станом в системі жанрів мистецтва (літературні читання, наприклад) [11].

Інший напрямок розвитку жанрів естради отримують у кафешантанах, кабаре, театрах мініатюр, що прийшли до нас з європейської культури, які не мають у своїй основі взаємозв'язків з національною традицією, розвиваються своїм шляхом і протягом XX століття і займають свою нішу в культурі. Першою виникла у 1908 році кабаре «Летюча миша», через півроку одночасно з'явилися кабаре «Лукомор'я» і «Криве дзеркало», а у 1909 році – «Веселий театр для літніх дітей». У 1910 році у Петербурзі відкрилися відразу три нових кабаре: «Будинок інтермедій», «Чорний кіт» і «Блакитне око». Потім були створені: у 1911 році у Москві «Петрушка» і «Трагічний балаган», 1912 році – «Чорна сова», 1913 році – «Рожевий ліхтар» і «Лау-ді-тау». У Петербурзі у 1912 році було відкрито кабаре «Бродячий пес», у 1914 році – «Пікова дама», «Зелена лампа», ще одна «Летюча миша», у 1915 році.

І це далеко не повний перелік кабаре, що існували у двох столицях Російської імперії. Слідом за Москвою і Петербургом з гарячковою швидкістю кабаре відкриваються в Одесі («Бі-Ба-Бо», «Ко всем чертям», «Театр-Гротеск», «Весела канарка») і Владивостоці, Києві («Фігліки», «Бі-Ба-Бо», «Пелл-Мелл», «Підвал кривого Джиммі», «ХЛАМ», більш серйозні - «Малий театр мініатюр», «Одеон», «Сатириконт») та Баку, Львові («Вулик», «Львів. маріонетки»), Харкові та Ростові. Трималася «кабаретна епідемія» ціле десятиліття – з 1908 по революційний 1917 року, то затухаючи, то спалахуючи з новою силою.

Ще одна з форм естрадної вистави – мініатюра, яка була властива ще передестрадним жанрам XIX століття, у якій втілюється одна з істотних особливостей естрадного мистецтва, один з аспектів феномену естрадності як такого. Разом з тим мініатюра існує і в рамках великої естрадної форми так, як склад, набір мініатюр («номерів»), принцип їх об'єднання визначають своєрідність драматургії естрадного цілого і різноманітність великих жанрів естради: концерту, мюзик-холу. Найбільш широко представлений композиційний принцип об'єднання номерів у складі великої естрадної форми можна визначити як калейдоскопічно-монтажний або колажно-монтажний (його також називають «принципом дивертисменту»).

Різноманітність і незв'язність частин цілого, звідси йде їх заміненість і варіабельність, не замкненість структури – природна риса естрадних жанрів з самого моменту їх зародження. У ще більшій мірі це було властиво передестрадним жанрами XIX століття. В естраді раніше, ніж в театрі і кіно, заявив про себе і реалізувався монтажний принцип мислення, який найбільш характерний для мистецтва XX століття, на що вказує С. Ейзенштейн у статті «Монтаж атракціонів». На сюжетній основі будуються багато вистав вар'єте, мюзик-холу. Сюжет і сюжетність естради – проблема, поставлена в дослідницькій літературі і частково вирішена стосовно до основних естрадно-театральних жанрів: ревію, вар'єте, мюзик-холу, але є й інші концертні жанри естради: уявлення, концерт, щодо яких проблемне поле ще й досі відкрито [14, 270].

Дивертисменти, що виникли в період становлення музичного театру, були доповненням до оперним, балетним і драматичним спектаклів і склалися з трьох-чотирьох вокальних і танцювальних номерів. Чергування різних музичних номерів й становило композицію такого передестрадного жанру, як дивертисмент. Репертуар дивертисментів згодом змінювався і розширювався. Спочатку це могли бути оперні арії, дуети, ансамблі, характерні танці з балетних дивертисментів. на початку XIX століття до цього додалася народна і авторська пісня, романси і пісні, хорова музика (в тому числі циганські хори), народний танець, водевільні куплети. Необхідно відзначити роль циган-

ської музики зі своїм особливим ладоінтонаційним складом, яка вплинула на міський романс. Близьким за духом до ревію було вар'єте – багатожанрове розважальне видовище, в якому невеликі п'єси або сцени йшли впереміж із виступами співаків, танцюристів, інструменталістів, читців, циркових артистів. Розквіт європейського вар'єте відбувається в 20-30-ті роки ХХ століття. Взагалі, естрадні театри початку ХХ ст., як сучасниками, так і дослідниками-істориками визначаються як близькі до кабаре або вар'єте. Артистичне кабаре (в сучасному розумінні арт-клуб) в своєму першому призначенні як місце зустрічей творчої еліти поступово професіоналізується, стає особливим видом мистецтва, орієнтованим на художньо підготовлених глядачів («Криве дзеркало», «Летюча миша », «Балаганчик»). Кабаре, театри мініатюр, зіграли особливу роль у розвитку не тільки жанрів естради, а й театрального життя всього СРСР. Кабаре-театри пов'язані з іменами відомих діячів культури. «Лукомор'я» і «Будинок інтермедій» – з ім'ям В. Мейєрхольда, «Криве дзеркало» очолював драматург і режисер Н. Евреїнов, на початку ХХ століття О.Вертинський виступав у кабаре Одеси.

У ті ж роки з'являється близький до кабаре і вар'єте мюзик-хол. Перший мюзик-хол відкрився у 1923 році в театрі «Акваріум», за принципом мюзик-холу будував свої програми і «Павлиний хвіст». Музика в постановках цих театрів грала допоміжну роль. Мюзик-хол СРСР починає формуватися в період непу. Цей синтетичний жанр видовищного мистецтва з його яскравими, помітними, доступними широким масам театральними та музичними формами розвивався в 20-ті роки як в західноєвропейському, «буржуазному» варіанті, так і в новому, пролетарському. Якщо в першому напрямку акцентувалася розважальність і легкість, то в другому - політична злободенність, соціальна сатира, спортивність і акробатика. Пролетарський мюзик-хол мислився як «агіт-хол» (пропонувалося й відповідне перейменування жанру), як «танцююча ідеологія», «весела і бурхливо-каскадна пропаганда, іскриста революційна театральність», за визначенням В. Маяковського. Проіснувавши до 1937 року, радянський мюзик-хол відроджується в 60-ті роки (наприклад у Києві це –1969 рік). Переважним жанром вистав мюзик-холу, організованого у 1969 році, був огляд з елементами феєрії або феєрії-буф.

Неможливо обійти увагою таке явище радянської музичної культури, як кіномюзикл. Цей жанр стоїть на стику музичного мистецтва, мистецтва кіно і пластичного мистецтва. Мюзикл плутали з оперетою, оскільки не було чіткого визначення цього жанру в СРСР. Свого розквіту радянський музичний фільм (кіномюзикл) досяг в 1930-ті роки, будучи свого роду відгуком на американський голлівудський мюзикл. З феноменального успіху фільму «Веселі хлопці» режисера Г. Александрова (1934 рік) музичний фільм затвердив себе як поширений жанр в радянській музичній культурі. Усі наступні фільми Г.Александрова, які припали на 1930 - 1940-ті роки, мали грандіозний успіх. Так само, як і шлягери з американських мюзиклів, пісні з цих радянських кінофільмів співала вся країна, а деякі з них популярні й сьогодні.

Сучасна класична музика, джаз і рок – належать до форм сучасного естрадного мистецтва. У них є спільне коріння – етнонаціональні традиції фольклору. У 50-х роках ХХ ст. виникає *рок-музика* [2; 110]. Це особливий спосіб життя в музичному просторі, де об'єдналися композиторська творчість та імпровізація, музика і сценічне дійство, живий звук і складні ефекти електронної техніки. Виникнувши під впливом фольклору, ця культура не пов'язувала себе з конкретними традиціями: мова рок-культури інтернаціональна і спрямована на об'єднання людей різного походження й світогляду. Провідна роль у рок-музиці належить психологічному та емоційному впливу, що виходить від одного слова чи звуку. Велике значення має вплив звукової потужності рок-музики на психологічний стан слухача: під час виступів, як правило, використовується потужна і складна звукопідсилювальна апаратура та сценічні ефекти [10, 10]. Рок-музика сформувалась у Великобританії та США на рубежі 50-60 рр. ХХ століття. Великого значення набула у творчості груп “*Бітлз*”, “*Ролінг Стоунз*” та інших. Її важливими ознаками являються: опора на блюзові композиційні структури та звукоряди, короткі поспівки, гіпертрофія метроритму (з акцентом на парних долях такту), застосування електричного та електронного утворення та підсилення звуку, підвищена експресія вокального та інструментального інтонування. Рок-музика представляє собою складний конгломерат течій, що відрізняються за музичними та немусичними ознаками: належності до різних соціально-культурних рухів (наприклад, «панк-рок», альтернативний рок), вікової орієнтації (рок для підлітків, рок для дорослих), динамічності інтенсивності («важкий рок», «м'який рок»), місцем в системі художньої культури (комерційний “поп-рок”, елітарний “рок-авангард”). Є окремі види і стилі рок-музики, що виникли внаслідок поєднання елементів року з іншими видами музики (джаз-рок, арт-рок, рок-бароко) [6, 41]. Видатних рок-музикантів та груп дуже багато, але серед сучасних українських виконавців хочеться відзначити «Океан Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Скрябін», «Антитіла», «СКАЙ», «Друга ріка».

Рок-музика звучить від імені інтернаціональної аудиторії, джазова культура тривалий час була голосом конкретного етнічного середовища, зокрема, афро-американського населення США. *Джаз* також є способом життя. Його основа – імпровізація, що для музиканта є формою пізнання світу через звукову семантику. Саме від джазу рок перейняв свої основні риси – потяг до імпровізації і колективних форм творчості. На відміну від рок-музики, джазова імпровізація розрахована на камерне спілкування зі слухачем. Від публіки джазовий музикант чекає не фанатичного поклонництва (на що нерідко претендує рок-музикант), а зрілого розуміння, не спалаху емоцій, а занурення в духовний світ виконавця. Виникнувши понад століття тому, джаз у XX ст. перейшов початкові етнічні кордони. На сьогодні – це інтернаціональний вид творчості з багатьма регіональними та стильовими різновидами, поширений і в Україні.

Поняття *поп-музики* (англ. popular music - популярна, загальнодоступна музика) включає різні стилі й жанри розважальної естрадної музики. У 50-х рр. XX ст. поп-музикою називали рок-музику, пізніше – шлягерів, а нині об'єднує музичні стилі різноманітного походження: «фолк», «кантрі» (від традицій сільського фольклору білошкірих США), «соул» (поєднання елементів ритм-енд-блюзу й релігійних піснеспівів «геспел» та «спірічуел», «фанк» (поєднання «геспел» і танцювальної музики африканського походження), «реггі» (або «реггей», з елементами традиційної музики народів Карибського басейну), «диско» (або «євро диско», танцювальна музика європейських народів) та ін. Іноді сучасну поп-музику пов'язують з результатом комерційної трансформації рок-музики [7, 25].

Поп-музика - це галузь легкої розважальної музики, загальними ознаками якої являються простота сприймання, демократичність, тяжіння до актуальності проблематики у віршованих текстах пісень, стандартизованість музично-поетичної мови. В області поп-музики працюють безліч західних та українських виконавців (наприклад, Мадонна, Дженніфер Лопес, Бейонсе, Адель та Сія, Тіна Кароль, Наталя Могилевська, Джамала, Таянна, Аліна Паш та багато інших). Галузь поп-музики в свою чергу, вміщує в себе рок-музику та диско-музику (танцювальну). Поп-музика – розважальна масова музика, що використовує стилі, жанри і форми року. В цьому її відмінність від популярної музики в широкому розумінні слова – найбільш відомих музичних творів (у тому числі й класичних). Провести межу між рок- і поп-музикою непросто, хоча на практиці будь-який прихильник естрадної музики легко відрізнити два цих полюси естрадної культури [2, 10].

Спираючись на цю класифікацію, російський музикознавець І. Набоков відносить до жанрів популярної легкої музики також стереотипізовані жанри розважальної музики - *мюзикл і оперету, джазові твори* і деякі стилі молодіжної контр- та субкультури (*рок-, панк-музику* та ін.). Він виокремлює дві основні стильові групи, які спочатку конкурували між собою, - суто розважальну (переважно комерційну) масову музику й «чистий» рок [8, 51]. *Реп* (англ. жаргонне, гар - стрекотіти) - специфічний вокально-виконавчий стиль поп-музики та рок-музики, що виник у афро-американській вокальній музиці та із скоромовки диск-жокеїв. Представляє собою сольну чи групову ритмізовану речитацію (яка інтонується або не інтонується) чи промовляння текстів пісень (чи відокремлених строф). *Хіп-хоп* - вільний стиль сучасної естрадної музики. Хіп-хоп культура в Україні та в Росії не відрізняються від американської та європейської. Вона включає в себе брейк-данс (сучасний танцювальний стиль), музику, графіті, екстрем-спорт та моду. Музика цього стилю включає в себе елементи багатьох інших напрямків (наприклад соул, ритм-енд-блюз, джангл, реп та багато інших). Кордони стильових визначень та відношень тої чи іншої групи до стилю реп чи хіп-хоп досить умовні. Ці обидва стилі ще не вивчені у музикознавчих вітчизняних працях, тому не дивно, що іноді у друкованих виданнях спостерігаються розбіжності щодо того, в якому з цих стилів працює виконавець чи група. Одними з яскравих представників стилю хіп-хоп, що знайшов відображення у вітчизняній естраді є група «Танок на майдані Конго» [13, 35], ВУЗВ, Alyona Alyona, Аліна Паш.

Наукова новизна. Вперше у цій статті намагалися визначити напрями естрадно-музичного мистецтва та шляхи, якими може розвиватися наше естрадне мистецтво. Проте недостатня розробленість в науці теми завдань і особливостей музичної естради робить деякі положення дискусійними, розв'язання яких є важливим для сучасного культурного життя.

Висновки. Отже, кожен з естрадних стилів та жанрів має специфічні художні особливості та засоби виразності, на сучасному етапі естрадному музичному мистецтву властива багатогранність, своєрідна трансформація структури стилю. Воно зберігає народне коріння, етнічні традиції та посідає окреме місце як самостійне явище художньої культури у другій половині XIX і на початку XX століття. Таким чином, у другій половині XIX і на початку XX століття сформувалися і утвердилися власне естрадні музичні жанри, що відрізняються єдністю музичного стилю. Протягом останніх двох століть вітчизняна музична естрада сформувалася у широкий, багатогранний напрямок мистецтва.

Література

1. Барна Н. В. Іміджмейкерство як різновид мистецької діяльності в аспекті масової культури. Мистецтвознавчі записки. Київ, 2010. Вип. 10. С.136-144.
2. Быкова Э.В. Рок-музыка в контексте проблем взаимодействия музыкальных культур. Народное творчество: перспективы развития и формы социальной организации: Сб. науч. тр. НИИ культуры. Москва, 1990. С. 109-133.
3. Дунаевский И.И. Назревшие вопросы легкой музыки. Советская музыка. 1955. № 3. С. 14-25.
4. Естрада. Українська Радянська енциклопедія. Київ: Гол. ред. УРЕ, 1979. Т. 4.
5. Клитин С.С. Эстрада и научно-технический прогресс. Овладение театральной профессией. Москва: Искусство, 1990. С. 81-86.
6. Кнабе Г.С. Феномен рока и контр-культура. Вопросы философии. 1990. № 8. С. 39-61.
7. Козаченко І. Попса і мистецтво піснетворення (в Україні). Час / Time. 1997. № 43. С. 23-26.
8. Кожевников С. Эстетизация повседневности в идеологии контркультуры. Социологический журнал. 2004. № 3-4. С. 47-68.
9. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. Москва: Искусство, 1958. 365 с.
10. Матвійчук А.М. Хай живе рок-опера. Музика. 1992. № 6. С. 9-10.
11. Русская советская эстрада. Очерки истории. Ответ. ред., доктор истор. наук, проф. Е. Уварова. В 3-х томах, Москва: Искусство, 1976, 1977, 1981.
12. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис. на соискание науч. степ. д-ра искусствоведения. - Москва, 1991. 48 с.
13. Щеглов А. БИС комментариев. Хип-хоп. Неон. №7. 2002. С. 33-37.
14. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в московском Пролеткульте. Избран. произведения в 6 т. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. С. 269–273.

References

1. Barna, N. V. (2010). Image-making as the form of artistic activity in the aspects of the mass culture. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv, 2010. Vyp. 10. [in Ukrainian].
2. Bykova, E.V. Rock music in the context of the problems of interaction of musical cultures. *Narodnoe tvorchestvo: perspektivy razvityya y formy sotsyal'noy orhanyzatsyy*: Sb. nauch. tr. NYY kul'tury. Moskva, 1990. [in Russian].
3. Dunaevskyy, Y.Y. Emerging issues of light music. *Sovetskaya muzyka*. 1955. № 3. [in Ukrainian].
4. Pop art. *Ukrayins'ka Radyans'ka entsyklopediya*. Kyiv: Hol. red. URE, 1979. T. 4.
5. Klytyn, S.S. Pop art and scientific and technical progress. *Mastering the theatrical profession*. Moskva: Yskusstvo, 1990.
6. Knabe, H.S. Phenomenon of rock and counter-culture. *Voprosy fylosofyy*. 1990. № 8. .
7. Kozachenko I. Pop art and Mythology (in Ukraine). *Chas / Time*. 1997. № 43.[in Ukrainian].
8. Kozhevnykov, S. Esthetization of everyday life in the ideology of counterculture. *Sotsyolohychesky zhurnal*. 2004. № 3-4.
9. Kuznetsov, E.M. From the past of Russian pop music. Moskva: Yskusstvo, 1958. 365 s.
10. Matviychuk, A.M. Let the rock opera live. *Muzyka*. 1992. № 6.
11. Russian Soviet pop art. *Ocherky ystoryy*. Otvet. red., doktor ystor. nauk, prof. E. Uvarova. V 3-kh tomakh, Moskva: Yskusstvo, 1976, 1977, 1981.
12. Tsuker, A. Problems of interaction of academic and mass genres in contemporary Soviet music: avtoref. dys. na soyskanye nauch. step. d-ra yskusstvovedenyya. - Moskva, 1991. 48 p.
13. Shcheglov, A. No comments. *Hip-hop*. Neon. №7. 2002.
14. Eyzenshteyn, S. Installation of rides. For the production of "For every sage simplicity is enough" by A. N. Ostrovskiy in Moscow. *Yzbran. proyzvedenyya v 6 t*. Moskva : Yskusstvo, 1964. T. 2. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2018 р.

II MODERN WEB-DESIGN: FEATURES, DEVELOPMENT TRENDS, FORECASTING

The purpose of the article is to analyze the existing features, trends in the development of web design and identify promising areas in its activities. **The methodology** is based on the use of typological, comparative, structural-functional methods and generalization. It is allowing to cover the indicated discourse in the context of creative searches in the design of Internet resources to identify its essential characteristics. A systematic approach is needed, which allows the object to be comprehensively studied at the most diverse but interrelated levels. **The scientific novelty** of the research is in the conceptual understanding of the existing features of the stylistics of modern web design and the prognostic view on its further development. **Conclusions.** The analysis revealed the prospects for the growth of modern web design, outlined the existing trends and trends in the modernization of graphics techniques. Unification and interactivity will allow to effectively implement the process of transferring an information product to a potential web page visitor.

Key words: web design, design, trend, website, style, modern design, Internet resource.

Дубрівний Петро Ігорович, магістрант Київського національного університету технологій та дизайну

Сучасний веб-дизайн: особливості, тенденції розвитку, прогнозування

Мета статті. Провести аналіз існуючих особливостей, тенденцій розвитку веб-дизайну і визначити перспективні напрямки в його діяльності. **Методологія** дослідження базується на використанні типологічного, компаративного, структурно-функціонального методів та узагальненні, що дозволяють охопити означений дискурс в контексті творчих пошуків в дизайн-проектванні інтернет-ресурсів для виявлення його ключових характеристик. Також, необхідним виявляється і системний підхід, що дозволяє на самих різних, але взаємопов'язаних рівнях всебічно вивчити об'єкт. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуальному осмисленні існуючих особливостей стилістики сучасного веб-дизайну і прогностичному погляді на його подальший розвиток. **Висновки.** Проведений аналіз виявив перспективи розвитку сучасного веб-дизайну, визначив існуючі тренди та напрямки в модернізації графічних прийомів, уніфікація й інтерактивність яких, дозволить дієво реалізовувати процес передачі інформаційного продукту до потенційного відвідувача веб-сторінки.

Ключові слова: веб-дизайн, проектування, тренд, сайт, стиль, сучасний дизайн, інтернет-ресурс.

Дубриный Петр Игоревич, магистрант Киевского национального университета технологий и дизайна

Современный веб-дизайн: особенности, тенденции развития, прогнозирование

Цель статьи. Провести анализ существующих особенностей, тенденций развития веб-дизайна и обозначить перспективные направления в его деятельности. **Методология** исследования базируется на использовании типологического, компаративного, структурно-функционального методов и обобщении, позволяющих охватить обозначенный дискурс в контексте творческих исканий в дизайн-проектировании интернет-ресурсов для выявления его ключевых характеристик. Также, необходимым оказывается и системный подход, позволяющий на самых разных, но взаимосвязанных уровнях всесторонне изучить объект. **Научная новизна** исследования заключается в концептуальном осмыслении существующих особенностей стилистики современного веб-дизайна и прогностическом взгляде на его дальнейшее развитие. **Выводы.** Проведенный анализ выявил перспективы развития современного веб-дизайна, обозначил существующие тренды и направления в модернизации графических приемов, унификация и интерактивность которых, позволит действительно реализовывать процесс передачи информационного продукта до потенциального посетителя веб-страницы.

Ключевые слова: веб-дизайн, проектирование, тренд, сайт, стиль, современный дизайн, интернет-ресурс.

The relevance of the research topic. The rapid development of information technologies in recent decades is creating new conditions for the life of modern society, where virtual space is one of the most significant factors influencing its quality of existence and evolution. Information becomes the main product of its consumption. Submission, search, interactive, high-quality exchange of information resources brings to the fore the tools for web design, which provide the urgent needs of users. A harmonious combination of the aesthetic and technical component in web-design occurs through the synthesis of the principles of graphic design, the latest technological advances, and understanding of the modern worldview paradigm. It dictates the vectors of development and forms relevant trends, ensuring success in attracting the attention of potential consumers.

Analysis of recent research and publications. It should be noted that this area of design engineering is quite new. However, it causes an active interest of modern researchers. The study of the features of modern web design plays an important role in the scientific work of domestic and foreign scientists, such as: O. Vakulenko [5], H. Ismoyilov [2], T. Kitaevskaya [3], E. Lyashenko [4], M. Opalev [5], V. Parnenko [6], O. Petrova [7], O. Yakutova [7], where theoretical understanding of this area affects its current directions and problems: “flat design”, learning the language of Internet culture, alternative styles in web design, font as an element of web design, styles in web design, web design as the foundation of a modern virtual environment, the priority of web usability and building a website composition. It is necessary to highlight the scientific search of European and American colleagues who had a significant impact on the evolution of typography and optimization of navigation in Internet resources: D. Bayer, S. Cavonius, H. Laurent and J. Nielsen [13].

The purpose of the article is to analyze the existing features, trends in the development of web design and identify promising areas in its activities.

The trend of functionalism in the approaches to the design of Internet websites dictates the methods and solutions that actualizes the stylistic trends, consonant with the needs of modern society. The need to direct the user's attention to the main core of information determines the use of strategies in style, allowing to achieve this maximum effect. In this context, minimalism as the style of an online resource is the most appropriate.

Minimalism as a trend in art was formed in the middle of the twentieth century and based on the principles of supremacism (K. Malevich), neoplasticism (P. Mondrian) and abstractionism (V. Kandinsky). The main motto is: “less is more”. It should be noted that minimalism has been in trend for the past few years and in 2019 it retains its leading position. Minimalism is characterized by conciseness of powerful means, simplicity, accuracy, and clarity of composition, which allows satisfying the user's needs qualitatively.

In web design, minimalism is characterized by the rejection of unnecessary details. Minimum of text and images. Only necessary elements are used for understanding and interacting with the website. Each element has a specific task, and all decorative elements are minimized or completely removed. The opinion that minimalism is a laconic, strict style that uses exclusively achromatic tones is not objective. Minimalism uses the whole palette of colors. However, it is customary to use no more than 2-3 colors, combinations of which based on the principles of color harmonies.

One of the essential elements in the minimalist style is “emptiness”, which is often called “negative space”. Due to an empty space, a feeling of lightness, elegance, and lightness is created, which is so characteristic of minimalism. Also, key details are highlighted, and accents are placed. In monochrome colors, void plays a significant role, because it creates contrast and increases readability.

“Flat design” is the direction in design, which is responsible for the overall expressiveness of icons, buttons, illustrations. Whereas, minimalism is an artistic style, which includes a broader range of possible tasks and techniques responsible for the composition, color palette, contrast, and allows to capture the layout as a whole. Based on the above, “flat design” can be designated as one of the minimalist methods. Designers who work in the style of minimalism, often choose a monochrome color palette or a limited number of colors. This technique allows to enhance the selected colors and not distract the user. In turn, it allows the user's attention to focus on the target action: purchase, subscription, etc.

In this context, it should be emphasized that typography in minimalism is one of the key elements that not only convey information but also is a stylistic device. The color, as well as the font and its headset, are a powerful graphic element that affects the overall perception of the website [13].

Consequently, one of the strengths of the above direction of web design is that the minimalist interface solution enhances the attention of users. Pages are not overloaded but focus on the necessary information, which increases the functionality of the website. As a rule, designers do not use a large number of visual images, but those that are used are very informative, noticeable and catchy. The search for such images takes a long time. However, carefully picked them up, it is possible to create the right mood; an example is the design solution of the website of the ETQ shoe store [9]. Visual images must comply with the principles of minimalism. Otherwise, it can destroy the entire effect created. Also, web designers use contrast when choosing colors, shapes, and arrangement of elements, one of the most powerful tools of a minimalist style.

At the same time, vibrant colors are gaining great popularity in web design. In 2018, designers often used bold colors, and in 2019 this trend only strengthened. The task of color is to cause an emotional reaction from the user, even if this reaction is unconscious. It is also possible to apply color as a marketing tool. Any Internet resource has a specific task aimed to attract users, and with the development of technology, the pace

of life has dramatically increased, and it becomes more and more difficult to realize it. It is considered that in the first 2-3 seconds a user decides to stay on the website or close the tab. Therefore, it is important at first glance to capture the user's attention, to impress and convince to remain on the page, in which bright saturated colors help.

In this context, bright and vibrant colors have a sufficient level of expressiveness in order to increase the perception of the website information. It contributes to the activation of all components of the web resource. At the same time, does not mean that the use of bright colors always leads to a positive result. If the background and content are too contrasting, it can cause difficulties with the perception of information. Most web designers generally use moderate contrast, but to enhance the element, contrast increases [14].

Vibrant colors activate perception functions. However, most companies in building marketing strategies prefer to see subtle colors in the design of their websites, which is a safer solution, because not everyone can appreciate the bright and catchy design. In contrast to this trend, some designers, risking and using bright colors, stand out from the rest, only at their expense. It should be emphasized that the choice in favor of bright colors should not occur by chance. It should base on the preferences of the target audience and marketing research. In psychology, it is generally accepted that color can influence a person's mood [1]. So, based on it, designers have the opportunity to create the necessary atmosphere and mood on the website, thereby leading the user to the desired action.

Over the past few years, the relevance of the use of gradients in web design has increased significantly. A clear trend in 2018 were bright multi-color gradients that have its development in 2019. They were used in various ways, applying various effects, such as blurring or distortion. Gradient as a technique used in a large number of components of website design, but to a greater degree this tendency of use extends to secondary elements of the composition: headers, three-dimensional elements, icons, hover effect and much more. As a result, the gradient as a useful technique has great potential, namely: a gradual transition from one color to another makes it possible to create a new color and tone. Gradient makes the style of the Internet resource more lively and multifaceted.

At the end of 2017, Apple introduced the iPhone X, using gradients as the main method in website design (headers, logo, images), promotional products, promotional materials. In 2018, this technique in the design of Apple continued to be applied, as shown by the presentation of the new iPhone XS. Also, we emphasize that the design of the logo, one of the most popular social networks Instagram, is based on a color gradient. It serves as a weighty argument in favor of the conclusion that gradients will long be widely used in all areas of design, not excluding web design.

The animation in web design has been a trend for a long time. Its many-sided features are widely used in website design, advertising, and applications. It can be either a button animation on hover or an animation of a whole block. Improvement of information and communication technologies leads to one of the main positions in the reception of animation in the design of interfaces of web resources, which allows to increase the involvement of users on the website, as well as to deliver the idea more quickly and easily. Also, there is a micro-animation of the website interface. It is a small animation that helps to attract the user, giving visual feedback. For example, when a user pushes a button, it can be beautifully animated and get a beautiful look, demonstrating an imitation of a pressed button. As a result of the use of micro-animation, the interface becomes more intuitive, which contributes to the effective transmission of information. It is likely to assume that in 2019 the intensification of this trend and the acquisition of a more mass character in its manifestation will intensify. An example of such a micro-animation is Google's font library, where when the background color of a page changes, micro-animation is turned on, which scrolls colors in a drop-down box [10].

Thus, the animation helps to revitalize and enrich the interface. First, the movement always attracts more attention than static. It is also useful from a marketing point of view, increasing the chance that a person will remain on the website and more likely to accomplish a targeted action. Secondly, using the animation, it is possible to fit more information on the screen and tell the story in a shorter period.

In 2016-2017, 3D graphics in web design became standard practice, and in 2019, this trend is likely to grow, and designers will create complex interactive layouts using 3D graphics. The advantage of 3D graphics is to make it possible to animate a web page [11]. For the most part, the website is perceived as a 2D image. Even if there are photos on the page, they still do not look voluminous. With the advent of 3D graphics in web design, websites have the effect of "tangibility" and "depth". Photo not always can meet the needs of the project. So designers have to learn how to skillfully embed 3D graphics into a web page to achieve the desired results. Often, designers resort to imitating 3D graphics, for example, using the blur effect, and it saves time, and the result can be awe-inspiring.

There is a trend of collaboration between illustrators and web designers. It is increasingly possible to find websites where there is not a single photo, but only drawn illustrations. Previously, websites used photos, often downloaded from photo stocks. At the moment stock photos are so familiar that they have the opposite effect. Consequently, they are replaced by custom-made illustrations that will convey the desired message to the user much more precisely and more colorfully. It is not always possible to find a suitable photo of photo stocks, and taking photos can be expensive. In this case, the optimal solution is to use an illustration that displays the desired idea. Also, it is much easier to build the desired style for a specific brand, and users respond positively and actively to effective visual images. Also, one of the most popular and effective techniques in the illustration is the use of personalized images (characters), which represent the character and identity of a brand, product or service.

Geometry for a long time was the basis of conceptology in the design of web resources: simple forms, consisting of lines, hard and sharp corners, to a rectangular top. However, in 2018, a new trend, a "liquid" asymmetrical form, became more popular, for example, the company's website [8]. It is a great way to get visitor attention. "Liquid" forms in combination with colorful illustration give the maximum effect. The peculiarity of this style is to avoid sharp corners. All elements have smooth edges, fluid and dynamic. The smoothed form has a biomorphic character and is perceived more naturally. The main difference from sharp polygonal shapes is that each shape is made from a smooth curve that, as it were, flows through the design. The positive reaction of users to such experiments shows that in 2019 this trend will retain a strong position.

It is necessary to emphasize the popularity of using large font headlines in the composition of web pages, replacing visual images. It is confirmed by the example of the Apple website, which often chooses in favor of typography, instead of pictures. Creative and unusual fonts are actively used. This technique helps to highlight the main essence of the page and not to distract the user to other minor elements. For more effect, the font can have different styles: gradient, background image, have only an outline without a fill.

Such a trend as the use of "bold fonts" gives the text uniqueness. "Boldface" as a design element leads, ahead of the usual visual images. Proper use of fonts can be more effective than video and images on the website. It especially affects mobile devices, where every pixel is important. The popularity of handwritten fonts is decreasing, and in contrast to this, creative design fonts come to the fore. The fonts can be found in the form of illustrations, 3D-graphics and even animated. All this adds to the website "liveliness" and individuality. Designers often move away from the traditional layout grid and make the composition more unique. Texts on the website have changed their meaning. If earlier they directly conveyed information, now they have a broader goal, for example, the expression of the nature of the product.

Along with the text use other elements to underline the details — for example, icons, bullets, pictograms. Designers have always had many tools for working with text, such as underline, italic font, different thickness. At the moment, the development of these techniques is growing: when you hover the cursor on the text, the font may change, color underlining or background filling may appear, various icons, pictograms, and emoticons are inserted directly into the text for decorative or semantic tasks.

One of the notable trends in 2018 in the approach to designing a web resource is a full-screen image that occupies the entire page space. Designers use photos, 3D-visualization, animation, and video on the background of the website. This technique adds more color to the interface and makes it more attractive [12]. It is expected that in 2019 this trend will continue. Also, the animated background affects the conversion, as studies show. A video can convey thought and tell a story in seconds. It makes the user stay longer on the page.

In interface design, the "dark theme" gained great popularity. The standard is a white background and black letters. It has the causes in the origins of typography. "Dark theme" inverts colors, in this case, the background becomes dark, and the letters are light. A large number of companies use this technique in their products: popular music streaming services Spotify, Yandex Music, and the YouTube video hosting interface. In 2018, Apple introduced an updated version of the MacOS, in which the "dark theme" appeared. Web pages of new devices from Apple (iPhone XS, iPhone XR, MacBook Pro, iMac Pro) are made in dark colors. It should be noted that this viral trend in 2019 is growing.

However, it is not always advisable to use the "dark theme". If there is a large amount of text on the page, then the use of the "dark theme" may worsen the readability. Well-known UX-designer and researcher J. Nielsen pointed out: "use colors with high contrast between the background and the text color. Optimal readability is black text on a white background. White text on a black background is also good because the degree of contrast remains the same" [13]. In the study of D. Bayer, S. Cavonius "Improving the visual display units through contrast reversal" (1980) it was found that large text arrays should be in black on a white background. It revealed that black text on a white background is perceived to be 26% better than white on a

black background since people with astigmatism (a typical modern ophthalmologic disease) are harder to perceive white text on a black background.

So, accessibility defined as the ability of a web resource or mobile interface to reach more people and ensure its functionality, regardless of any differences. Before choosing in favor of the “dark theme”, it is worth analyzing under what conditions the interface will be used. For example, the design of the Google Maps website should not be done in dark colors, because maps are often used on the street with bright lighting. In this case, due to the “dark theme”, the interface will be unreadable, and the choice of the light theme is the most optimal. Consequently, if the website is supposed to use in mobile devices, then the expediency of the “dark theme” is also in question, since mobile devices are often used in the street and there may be difficulties with perception. However, Netflix uses only the “dark theme” in the design of its website. The main tasks of their activities justify this, since movies, as a rule, are watched in the evening with the lights off. If the interface of the website were bright, it would create discomfort for the eyes.

Conclusions. In the process of research, it was revealed that the prospect of developing modern web design depends on the technical capacities of computers and improving the methods of information and communication technologies, which will allow modernizing graphics techniques and making them more unified and interactive. Also, in order to attract and enhance the visual response of users to web resources, the most effective method is to enhance the contrast, which expressed in colors and size ratio of elements. The prognostic view in the context of the study represents the presumed dominance of visual content over the text. The hypothesis is based on understanding the apparent trends in the acceleration of the pace of life in modern society, where the user intends to optimize the use of the resource of personal time. Understanding this aspect will allow to effectively implement the process of transferring an information product to a potential web page visitor.

Література

1. Бреслав Г. Э. Цветопсихология и цветолечение для всех. Санкт-Петербург: Б.&К., 2000. 212 с.
2. Исмойилов Х. Б. Стили сайтов в веб-дизайне // Современные материалы, техника и технологии. Курск: ЗАО «Университетская книга», 2018. Вып. 2(17). С. 49-53.
3. Китаевская Т. Ю. Альтернативные стили в веб-дизайне // Вестник Тамбовского университета. Серия: Естественные и технические науки. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. Т. 19. Вып. 2. С. 569-570.
4. Ляшенко Е. С. Теоретические подходы к изучению веб-дизайна как языка интернет-культуры // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. Чита: Изд-во: ЗГУ, 2012. Вып. №3 (31). С. 117-125.
5. Опалев М., Вакуленко О. Закономірності формування сучасного тренду веб-дизайну – «плаский» дизайн // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів: Вид-во ЛНАМ, 2016. Вып. 30. С. 215-225.
6. Парненко В. С. Веб-дизайн як фундамент сучасного віртуального середовища // Науковий вісник НЛТУ України. Львів: Вид-во НЛТУ, 2013. Вип. 23.10. С. 380-386.
7. Якутова О. М., Петрова О. А. Шрифт как элемент дизайна веб-сайта // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. Красноярск: Изд-во СГУНТ им. М. Ф. Решетнева, 2013. С. 273-274.
8. Crowdrise. Social fundraising that actually works for nonprofits. URL: <https://www.crowdrise.com/> (дата звернення: 12.01.2019).
9. ETQ. URL: <https://www.etq-amsterdam.com/> (дата звернення: 14.11.2018).
10. Google Fonts. URL: <https://fonts.google.com/> (дата звернення: 25.11.2018).
11. GOTOCHINA. URL: <https://ringvemedial.com/> (дата звернення: 18.12.2018).
12. JS. Promo page of the Yandex. Taxi contest. URL: <https://jet.style/portfolio/case/promo-page-of-yandextaxi-contest> (дата звернення: 05.01.2019).
13. Nielsen, J., and Loranger, H. Prioritizing Web Usability. Berkeley CA: New Riders Press, 2006. 406 p.
14. Toggl. URL: <https://toggl.com/> (дата звернення: 04.01.2019).

References

1. Breslav, G. E. (2000). Color psychology and color therapy for everybody. St. Petersburg: B.&K. [in Russian].
2. Ismojilov, H. B. (2018). Web site styles in web design. Sovremennye materialy, tehnika i tehnologii, 2 (17), 49-53 [in Russian].
3. Kitaevskaya, T. Yu. (2014). Alternative styles in web design. Vestnik Tambovskogo universiteta. ser: Estestvennye i tehniczeskie nauki, 2, 569-570, [in Russian].
4. Lyashenko, E. S. (2012). Theoretical approaches to the study of web design as a language of Internet culture. Gumanitarnyj vektor. ser. Filosofiya, kulturologiya, 3(31), 117-125, [in Russian].
5. Opalyev, M., & Vakulenko, O. (2016). Law of the shape of the trend of web design - "palsky" design. Visnik Lvivskoyi nacionalnoyi akademiyi mistectv, 30, 215-225, [in Ukrainian].
6. Parnenko, V. S. (2013). Web design as the foundation of the modern virtual medium. Naukovij visnik NLTU Ukrayini, 23.10, 380-386, [in Ukrainian].

7. Yakutova, O. M., & Petrova, O. A. (2013). Font as a website design element. Aktualnye problemy aviatsii i kosmonavtik, 273-274, [in Russia].
8. Crowdrise. Social fundraising that actually works for nonprofits. Retrieved from: <https://www.crowdrise.com/> [in English].
9. ETQ. Retrieved from: <https://www.etq-amsterdam.com/> [in English].
10. Google Fonts. Retrieved from: <https://fonts.google.com/> [in English].
11. GOTOCHINA. Retrieved from: <https://ringvemedial.com/> [in English].
12. JS. Promo page of the Yandex. Taxi contest. Retrieved from: <https://jet.style/portfolio/case/promo-page-of-yandex-taxi-contest> [in English].
13. Nielsen, J., and Loranger, H. (2006). Prioritizing Web Usability. Berkeley CA: New Riders Pres [in English].
14. Toggl. Retrieved from: <https://toggl.com/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.12.2018 р.

УДК 75.03(477):39=161.2

Жадейко Олексій Миколайович
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6234-2220
5910574@gmail.com

ЕТНІЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Мета роботи. Стаття має на меті виокремлення та аналіз етнічних образів як одного з основних характерних сегментів живописних творів українського художника Валерія Гегамяна. **Методологія** дослідження полягає у використанні основних елементів мистецтвознавчого інструментарію: історичного, біографічного, комплексного, компаративного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що автор вперше у вітчизняній науці про мистецтво робить спробу висвітлити окремі сторінки життя та творчості В. Гегамяна, проаналізувавши етнічні образи, до яких він звертався впродовж всього творчого шляху; виокремити стильоутворюючі фактори, що мали місце при формуванні цього образного ряду. **Висновки.** Серед основних етнічних образів художника яскраво виділяються кавказькі та українські. Епізодично майстер звертався до образів курдів, іспанських, африканських типажів, але домінуючими впродовж усього творчого шляху були колоритні характери тих, хто уособлював історичну батьківщину художника – вірмен, і тих, хто персоніфікував його другу батьківщину – українців.

Ключові слова: етнічний образ, Валерій Гегамян, худграф, вірменські мотиви, українські мотиви, гуцульські мотиви.

Жадейко Алексей Николаевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Этнические образы в творчестве Валерия Гегамяна

Цель работы. Статья имеет целью выделение и анализ этнических образов как одного из основных характерных сегментов живописных произведений украинского художника Валерия Гегамяна. **Методология** исследования заключается в использовании основных элементов искусствоведческого инструментария: исторического, биографического, комплексного, компаративного методов. **Научная новизна** работы заключается в том, что автор впервые в отечественной науке об искусстве делает попытку осветить отдельные страницы жизни и творчества В. Гегамяна, проанализировать этнические образы, к которым художник обращался на протяжении всего творческого пути; выделить стилеобразующие факторы, которые имели место при формировании этого образного ряда. **Выводы.** Среди основных этнических образов художника выделяются кавказские и украинские. Эпизодически мастер обращался к образам курдов, африканским, испанским типажам, но доминирующими на протяжении всего творческого пути были колоритные характеры тех, кто олицетворял историческую родину художника – армян, и тех, кто воплощал его вторую родину – украинцев.

Ключевые слова: этнический образ, Валерий Гегамян, худграф, армянские мотивы, украинские мотивы, гуцульские мотивы.

Zhadeiko Olexiy, Graduate student of National Academy of Culture and Arts Management

Ethnic images in the creative work of Valery Geghamyan

Purpose of the article. The article aims to identify and analyze ethnic images as one of the main characteristic segments of the corpus of paintings by Ukrainian artist of Armenian origin Valery Geghamyan. **The methodology** consists of the use of historical, biographical, complex, comparative methods as the main elements of art criticism tools.

7. Yakutova, O. M., & Petrova, O. A. (2013). Font as a website design element. Aktualnye problemy aviatsii i kosmonavtik, 273-274, [in Russia].
8. Crowdrise. Social fundraising that actually works for nonprofits. Retrieved from: <https://www.crowdrise.com/> [in English].
9. ETQ. Retrieved from: <https://www.etq-amsterdam.com/> [in English].
10. Google Fonts. Retrieved from: <https://fonts.google.com/> [in English].
11. GOTOCHINA. Retrieved from: <https://ringvemedial.com/> [in English].
12. JS. Promo page of the Yandex. Taxi contest. Retrieved from: <https://jet.style/portfolio/case/promo-page-of-yandex-taxi-contest> [in English].
13. Nielsen, J., and Loranger, H. (2006). Prioritizing Web Usability. Berkeley CA: New Riders Pres [in English].
14. Toggl. Retrieved from: <https://toggl.com/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 01.12.2018 р.

УДК 75.03(477):39=161.2

Жадейко Олексій Миколайович
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6234-2220
5910574@gmail.com

ЕТНІЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Мета роботи. Стаття має на меті виокремлення та аналіз етнічних образів як одного з основних характерних сегментів живописних творів українського художника Валерія Гегамяна. **Методологія** дослідження полягає у використанні основних елементів мистецтвознавчого інструментарію: історичного, біографічного, комплексного, компаративного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що автор вперше у вітчизняній науці про мистецтво робить спробу висвітлити окремі сторінки життя та творчості В. Гегамяна, проаналізувавши етнічні образи, до яких він звертався впродовж всього творчого шляху; виокремити стильоутворюючі фактори, що мали місце при формуванні цього образного ряду. **Висновки.** Серед основних етнічних образів художника яскраво виділяються кавказькі та українські. Епізодично майстер звертався до образів курдів, іспанських, африканських типажів, але домінуючими впродовж усього творчого шляху були колоритні характери тих, хто уособлював історичну батьківщину художника – вірмен, і тих, хто персоніфікував його другу батьківщину – українців.

Ключові слова: етнічний образ, Валерій Гегамян, худграф, вірменські мотиви, українські мотиви, гуцульські мотиви.

Жадейко Алексей Николаевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Этнические образы в творчестве Валерия Гегамяна

Цель работы. Статья имеет целью выделение и анализ этнических образов как одного из основных характерных сегментов живописных произведений украинского художника Валерия Гегамяна. **Методология** исследования заключается в использовании основных элементов искусствоведческого инструментария: исторического, биографического, комплексного, компаративного методов. **Научная новизна** работы заключается в том, что автор впервые в отечественной науке об искусстве делает попытку осветить отдельные страницы жизни и творчества В. Гегамяна, проанализировать этнические образы, к которым художник обращался на протяжении всего творческого пути; выделить стилеобразующие факторы, которые имели место при формировании этого образного ряда. **Выводы.** Среди основных этнических образов художника выделяются кавказские и украинские. Эпизодически мастер обращался к образам курдов, африканским, испанским типажам, но доминирующими на протяжении всего творческого пути были колоритные характеры тех, кто олицетворял историческую родину художника – армян, и тех, кто воплощал его вторую родину – украинцев.

Ключевые слова: этнический образ, Валерий Гегамян, худграф, армянские мотивы, украинские мотивы, гуцульские мотивы.

Zhadeiko Olexiy, Graduate student of National Academy of Culture and Arts Management

Ethnic images in the creative work of Valery Geghamyan

Purpose of the article. The article aims to identify and analyze ethnic images as one of the main characteristic segments of the corpus of paintings by Ukrainian artist of Armenian origin Valery Geghamyan. **The methodology** consists of the use of historical, biographical, complex, comparative methods as the main elements of art criticism tools.

The scientific novelty of the work lies in the fact that the author makes a first attempt in the domestic science of art to cover individual pages of life and work of V. Geghamyan, having analyzed the ethnic images to which the artist turned throughout almost the entire creative path, to highlight the style-forming factors that took place in the formation of this imagery. **Conclusions.** Among the main ethnic images of the artist are Armenian and Ukrainian, less – Russian, which corresponds to the main periods of creative work of V. Geghamyan – Armenian, Russian and Ukrainian (the latest, the longest). Occasionally, the master turned to the images of the Kurds, African, Spanish types, but the dominant throughout the creative path was the colorful characters of those who personified the historical homeland of the artist (Armenians), and those who personified his second homeland, Ukraine, where he settled since the 1960s.

Keywords: Valeriy Geghamyan, “hudgraf”, Armenian motifs, Ukrainian motifs, Hutsul motifs.

Актуальність теми дослідження. Локальні українські художні осередки II пол. XX ст. стали об'єктом зацікавлення критиків лише на початку 2000-х рр. До цього часу вони були поза увагою серйозних науковців та поціновувачів мистецтва. Саме завдяки вивченню одного з таких осередків – одеського – було відкрито нову сторінку українського мистецтвознавства та введено в науковий обіг чимало маловідомих імен митців. З'явилися перші спроби систематизації їхнього творчого доробку, пошуки відмінних та подібних рис їхньої художньої мови. Таким чином в теоретичному мистецтвознавстві виникли цілі нові напрями досліджень регіональних мистецьких шкіл. Одеська художня школа і, зокрема, одеський нонконформізм – впізнавана й дуже оригінальна складова сучасного українського мистецтва.

Персоналія, що одразу виділяється на тлі інших одеських художників та тривалий час мислилася мистецтвознавцями винятково в контексті одеського нонконформізму – Валерій Арутюнович Гегамян. Переважно дослідники, що хоча б опосередковано звертаються до мистецького спадку художника, традиційно відносять його до одеського нонконформізму, керуючись міркуваннями, що раз художник не брав участі в офіційному художньому житті, то, відповідно, обстоював позиції нетерпимості до офіційного радянського мистецтва. Однак подібне ставлення до соцреалізму не робить художника автоматично нонконформістом. В останні кілька років завдяки ретельному вивченню інтелектуального спадку художника вперше були висловлені обґрунтовані думки щодо його дійсної ідейно-художньої позиції. Спираючись на спогади членів родини, учнів, друзів, щоденникові та методичні записи, зрештою, на його художній спадок, можна зробити висновок, що сам художник не вважав себе нонконформістом. Більше того, ставився до цього явища як неприйнятному для серйозного художника через його певну ідеологічну штучність і явну недосконалість художньої майстерності.

Дослідження групи робіт художника (умовна назва «Етнічні образи») дасть змогу більш детально проаналізувати його художні прийоми і зробити висновок щодо застосування художником у власній художній практиці методів та прийомів з арсеналу нонконформістів. У такому контексті з'ясування низки маловідомих фактів творчого шляху В. Гегамяна є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Це завдання є навіть сьогодні непростим, зважаючи на те, що існує вкрай мало джерел, на які можна впевнено опиратися. Останніми роками з'явилося чимало наукових статей, можна говорити навіть про дисертаційне дослідження, стало більше науковців, які досліджують феномен одеського нонконформізму, тобто підлягає висвітленню історико-культурне тло, контекст, у якому творив художник. Це мистецтвознавчі розвідки О. Котової [6], Л. Смирної, О. Тарасенко, Г. Носенко [9], В. Пухирєва, О. Федорука, ін.

Але власне про самого Гегамяна станом на сьогодні праць майже немає. Можна знайти поодинокі статті [2, 3, 4, 5], спогади та інтерв'ю учнів та колег митця (В. Кудлача, О. Ройтбурда, В. Рябченка [7]), деякі журналістські розвідки [1, 8]. У цих публікаціях немало неточностей у фактажі – датах створення робіт, їхніх розмірах, назвах. Частково ці неточності викликані тим, що багато які з творів митця зберігаються у приватних збірках, до них обмежений вільний доступ та є певні складнощі дослідження, тим більше, що твори майже не експонуються. Тому актуалізація творчого доробку В. Гегамяна є одним із завдань сьогоденної вітчизняної науки про мистецтво.

Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Валерій Гегамян – особистість, яка, незважаючи на зростаючу цікавість до неї останніми роками, до сьогодні залишається багато в чому таємницею для дослідників і поціновувачів образотворчого мистецтва. Він був вкрай закритою людиною, мало контактував із зовнішнім світом, віддаючи перевагу власному мікросвіту, де все було вибудовано за його особистими законами і куди він нікого не впускав. Навіть учні, яких у засновника славетного одеського «худграфа» було немало, згадували, що учитель був дуже замкненим у собі, потрапити до нього в гості було майже неможливо. Тому кожен новий факт із біографії майстра цінується «на вагу золота». Вірменин за походженням, митець пройшов період становлення, формування саме на землях Вірменії, маючи за вчителя та творчого наставника Мартироса Сар'яна. Вірменію митець залишив, коли йому було вже під тридцять, з того часу буваючи на історичній батьківщині лише

епізодично. З 1954 до 1956 р. його творчий шлях простежується в Москві, де він працював провідним художником у секції монументального живопису при ХФ СРСР. З 1956 до 1960 р. митець працює викладачем художніх дисциплін в Біробіджані, а з 1960 до 1963 р. він перебував у Махачкалі, викладаючи в Дагестанському художньому училищі.

Після цих коротких, але яскраво-відмінних творчих відрізків життя в долі майстра відбулася доленосна подія – він переїхав до Одеси, де і провів решту свого життя [1]. Тобто майже сорок років творчої біографії Гегамяна було присвячено одеському художньому полю [2], яке безумовно впливало на нього своєю строкатістю, але яке й він збагатив, мабуть, навіть відчутніше. Таким чином, у творчому шляху художника простежується п'ять періодів – вірменський, московський, біробіджанський, дагестанський, одеський.

Утім, лише два з них, вірменський та одеський, фланкуючи його творчий шлях, стали ключовими в силу своєї тривалості та значущості для формування світогляду та індивідуальної манери майстра. Кожний з цих періодів віддзеркалився у творчому спадку майстра не тільки значною кількістю пейзажів, до яких він звертався постійно, не тільки знаменитими сюжетними полотнами на філософсько-історичні теми («Осміяння І», 1970-ті рр., картон, олія, 2457х3207 мм; «Повстання», 1970-ті рр., картон, олія, 2865х4035 мм; «Весілля без кохання», 1990-ті рр., картон, олія, 3070х5020 мм; «Хачкар», 1990-ті рр., картон, олія, 3060х4690 мм), але й значною кількістю етнічних типажів, які сприймаються як самостійні етнічні штудії. Часто це напіветюдні твори, виконані олією на картоні, не дуже великі за розмірами, але є й досить масштабні роботи. Важливо пам'ятати, що, хоча всі твори такого гатунку можна сприймати як відображення п'ятих важливих періодів у творчому житті митця, це не означає прямого хронологічного співпадіння. Гегамян дуже багато писав етнічні образи в 1960–80-ті рр., тобто вже в одеський період, але в цьому корпусі матеріалу є й образи вірмен, курдів, гуцулів, росіян, іспанські та африканські типажі. Кожна з таких груп робіт є своєрідною квінтесенцією уявлень автора про той чи інший народ, його звичаї, характери, костюм, специфіку типажів. Крім того, етнічні характери, специфіку їхніх образів можна спостерігати також в інших творах, де майстер ставить перед собою завдання вивчення та відображення національного початку в тому чи іншому випадку, зокрема його знаменитих, майже програмних творах поч. 1990-х рр. Аналіз кожної з цих груп творів несе елементи наукової новизни, оскільки самостійні спроби такого роду у вітчизняному мистецтвознавстві досі не робилися.

Серед усіх етнічних образів пензля В. Гегамяна окремо варто виділити передусім вірменські, курдські, українські, російські. Найширший діапазон, певно, у вірменських та українських образах: крім окремих етнічних штудій, дослідження гострих характерів вірмен тривало і в сюжетних полотнах, що сьогодні можна бачити як у завершених картинах, так і у багатому ескізному матеріалі.

Манера Гегамяна схильна до стилізації, декоративного початку, монументальності та умовності, узагальнення. Тому казати про портретні риси, характерні для обличчя того чи іншого образу, можна далеко не завжди, частіше етнічні екзерсиси майстра – це скоріше костюмні штудії, вивчення національного вбрання, аксесуарів. Цікаво, що переважна кількість таких творів є дуже теплими за колоритом, іноді – гарячими, вони палають енергією, що теж можна вважати характерною рисою. Саме тому, що митець був прекрасним стилізатором, йому вдавалося виокремлювати найхарактерніші, гострі риси кожного типажу, підмічати те, що могло бути приховане від звичайного ока.

«Вірменська танцівниця» (рис. 1) – мабуть, один з найхарактерніших образів, створених Гегамяном у ці роки. Динамічна зі стрімкою хаотичною ритмікою, що робить весь картон просякнутим неспокоєм та швидкістю – підняті руки, рух постаті, тканини, що розлітаються під впливом руху танку, – все це робить роботу уособленням руху та активності. У палітрі картону переважає білий колір – немов майстер нагадує про чистоту та красу юності. А гаряча палітра тла та тканини за постаттю є уособленням гарячого, пристрасного характеру.

Цікаво порівняти цей образ, втілення руху та динаміки, з образом картону «Вірменія» (рис. 2). На початку 1970-х рр. Гегамян створив кілька дуже подібних за композиційним вирішенням та колоритом творів, усі – на картоні, в техніці олійного живопису, які зображають вірменських жінок. Ці образи дуже статичні, на відміну від вищезгаданої танцівниці. Це майже образи, що «предстоять», вони одразу нагадують про захоплення митця давньоєгипетським мистецтвом з його величчю та статикою, та не менше захоплення античністю з її вічною спокійною рівновагою. Це майже кори, позбавлені персоніфікації, обличчя на всіх картонках не деталізовані, що часто траплялося в роботах майстра, коли він типізував, підкреслюючи узагальнення. Іноді – з піднятими руками («Вірменка з двома тарелями», 1970-ті рр., картон, олія, 295х210 мм; «Вірменка з гранатами», 1970-ті рр., картон, олія, 295х210 мм). Є і чоловічий образ, створений за тією самою схемою – з подібним композиційним рішенням, з заниженим горизонтом, гарячим тлом, стилізованим деревом на дальньому плані, з під-

нятими руками («Вірменин з двома глеками», 1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм). Але, дивлячись на картони з жіночими образами, руки яких



Рис. 1. В. Гегамян «Вірменська танцівниця», 1970-ті рр., картон, олія, 2545x1655 мм



Рис. 2. В. Гегамян «Вірменія», 1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм

підняті догори, де усе підпорядковане статиці та відстороненню, не можна не згадати про ще одне захоплення автора – візантійським мистецтвом, бо паралель з Орантою в даному випадку є очевидною. Варто підкреслити цікаву рису – лише в одному випадку, саме в картоні «Вірменія», композиційне рішення побудоване за принципами симетрії, в інших домінує асиметричний принцип, що є, очевидно, не випадковим – центральна вісь композиції навмисно зміщена вбік, усюди – ліворуч. Лише картон «Вірменія» має головну композиційну вісь, власне постать, чітко посередині композиції. Це додає роботі статичності, монументальності та величчю.

Варіант цього картону – «Вірменка на тлі помаранчевого дерева» (1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм). Картина має ідентичну побудову постаті, майже таке саме вбрання фігури. Відрізняється лише трактування дерева за спиною жіночої постаті та нижня частина, позбавлена смугастого орнаменту. Але постать у цьому картоні переміщена ліворуч, що абсолютно змінює загальне звучання твору. Так само спостерігаємо штудії етнічних типів в знаменитих полотнах Гегамяна «Осміяння І» (1970-ті рр., картон, олія, 2457x3207 мм); «Повстання» (1970-ті рр., картон, олія, 2865x4035 мм); «Весілля без кохання» (1990-ті рр., картон, олія, 3070x5020 мм); «Хачкар» (1990-ті рр., картон, олія, 3060x4690 мм). Найцікавішим, мабуть, є ескізний, підготовчий матеріал, де можна побачити гострі характери, емоції, ту саму напругу, яка завжди була або трохи прихованою, або явною в творчості художника [5]. Але є головна відмінність цих творів від вірменських образів: майже всі підготовчі матеріали для цих полотен – це жіночі та чоловічі голови, як окремі штудії для майбутніх картин, з ретельно пропрацьованими, деталізованими обличчями. Такі образи також часто типізовані, не портретні, це теж узагальнення характерів, але наявність гострих рис обличчя, очей, часто широко, майже знову по-єгипетськи, роблять образи не тільки динамічними або статичними, активними в русі чи симетрично-спокійними, але багатими на емоційну палітру. Це характерно видно у варіантах образів «Вірменська наречена I–IV» (1980-ті рр., картон, олія) та «Мати-Вірменія I–VII» (1980-ті рр., картон, олія). В останніх роботах тип обличчя поступово еволюціонував, ставав усе монументальнішим, а в характер до болю та жорсткості додалися міць і статика.

Зображував художник також і курдські типажі, але в них домінують скоріше туга, прихований сум, часом – колючість погляду, аніж виклик та кинутий усьому світу супротив суто вірменських об-

разів. Картони «Курдянка в національному костюмі» (1972 р., картон, олія, 2530-1645 мм) та «Курдянка в зеленій спідниці» (1972 р., картон, олія, 2550-1655 мм). Це спокійніші за ритмікою та більш нейтральні за колористичним вирішенням твори, в яких дійсно більше уваги приділено штудіюванню національного вбрання.

Іноді Гегамян, якого завжди вважали блискучим рисувальником [7], міг «упіймати» характер, передати всю сутність національного колориту, завдяки самій тільки лише ритміці або ж навіть вдалим характерним колористичним вирішенням. Підтвердження цього можна побачити, наприклад, у картоні «Іспанка» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 2545x1655 мм), де художник майстерно передав гордість іспанських жінок завдяки лише позі. Постать стоїть, підвівши голівку з червоною трояндою у чорному волоссі, «руки в боки», демонструючи гордий виклик. У цій гордовитій, навіть трохи зверхній красі – весь колорит драматичної Іспанії.

Завдяки колористичному вирішенню, орнаментальним контрастам і домінуючим чорним плямам Гегамян передає колорит африканок. Ці риси є в картоні «Африканка в жовтому» (1970-ті рр., картон, олія, 1258x836 мм), а також в роботі, що стала знаменитою завдяки високій вартості під час продажу її на аукціоні вже через багато років по смерті автора, в 2011 р., – «Африканка» (1980-і рр., картон, олія). Ця робота, дуже красива колористично, побудована на контрастах яскраво-жовтого тла та ебенового тіла жінки. Іноді її називають одним з кращих етнічних образів майстра [8], хоча, мабуть, це все ж є деяким перебільшенням – адже в Гегамяна багато національних типажів, більшість із яких не поступаються «Африканці» рівнем виконання.

Немало В. Гегамян звертався і до російських мотивів. У цій серії образів переважає казковість, фольклорність характерів. Ці картони часто нагадують театральні декорації, споглядаючи які, неможливо не згадати образи О. Головіна чи М. Ларіонова, які робилися для балетних дягілевських сезонів у Парижі на поч. ХХ ст. Вони дуже характерні за типажами і за вбранням, часто поєднуються з елементами не менш типової, характерної архітектури. Характерно, що часто це не тільки поодинокі образи, як бувало в інших випадках етнічного штудіювання, а й багатофігурні композиції, що демонструють знання особливостей національного вбрання різних епох, і гостре, безпомилкове відчуття специфіки національного образу – тут і важкувата малявінська міць: «Російська баба» (1972 р., картон, олія, 2535x1645 мм); і монументальна розкіш: «Росія» (1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм); і багатство орнаментального яскравого розмаїття: «Російські мотиви» (1970-ті рр., картон, олія, 210x295 мм).

Цікаво відмітити, що в російських мотивах митця є і кілька варіантів «Оглядин», в яких, незважаючи на сюжетну паралель з вірменським полотном «Весілля без кохання», міститься абсолютно інший характер як загального емоційного стану, так і трактування образів. В «Оглядинах І» (1974 р., картон, олія, 3185x2400 мм) та «Російському святі» (1974 р., картон, олія, 3190x2540 мм) відчувається широта, розмах, гучність, тоді як вірменські картони просякнуті болем і трагізмом.

Надзвичайно цікавими для дослідження композиторських умінь художника і для доведення його високого професіоналізму як майстра ритму, є картони «Бояри» (два варіанти: «Бояри І», поч. 1970-х рр., картон, олівець, 415x625 мм; «Бояри ІІ», поч. 1970-х рр., картон, олія, 3165x2405 мм). Особливо картон «Бояри ІІ», – мабуть, найкращий доказ того, що справжній митець здатен показати етнічний характер, національний колорит навіть без деталізації вбрання, без якоїсь особливої колористичної схеми, використаної тільки в даному разі, а ритмічно, кількома лініями задавши певний ритм, і кількома об'ємами узагальнено намітивши деталі вбрання. У картоні «Бояри ІІ» Гегамян фактично створив геометризovanу композицію, намітивши специфічні впізнавані високі шапки бояр, безпомилково вгадавши їх пропорції та форму та задавши точний характер плямам боярських шуб, що створює загальну приземкуватість, важкуватість, міць.

Такі ж риси помітні в картоні «Цар» (1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм), в якому основною рисою стала деяка дзвоноподібна статика. Вона надзвичайно контрастує, наприклад, з тонкістю і химерністю холодного за гамою картону «Схід» (1970-ті рр., картон, олія, 295x210 мм).

Поруч з вірменськими образами найбагатшими стали українські, переважно – карпатські. До національних образів України, в якій прожив півжиття, Гегамян звертається часто. Низка українських типажів з'явився в його творчому багажі раніше за інші – вже з 1960-х рр. Характерні композиційні схеми, які згодом художник не раз використовуватиме і в інших штудіях, були вперше апробовані саме на гуцульських образах. Передусім той самий мотив «предстояння», коли митець подає постать із піднятими догори руками. Статику Орант він застосовує в 60-ті рр. ХХ ст. в українському циклі картонів: «Гуцулка з піднятими руками» (1960-ті рр., картон, олія, темпера, 2545x1735 мм), «Гуцулка в червоному фартусі» (кін. 1960-х рр., картон, олія, темпера, 2475x1650 мм), «Руда гуцулка з блакит-

ними очима та двома чашами» (кін. 1960-х рр., картон, олія, темпера, 2530x1645 мм), «Гуцулка з чашею» (рис. 3).

Спостерігаючи ці картони, не можна не помітити впливу авангарду, мистецтва бойчуківців, присмаку творчості Екстер. Їм притаманна орнаменталізація, суворий геометризм, але світла, легка палітра, як у картоні з гуцулкою, що тримає в руці чашу. Ті ж риси спостерігаються в творах «Гуцулка на тлі синіх гір» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2385x2050 мм), цікавій роботі «Гуцули» (1977–78 рр., полотно, олія, 2385x2005 мм).

Варто співставити дві групи картонів на українську тематику, які докорінно відрізняються одна від одної як манерою виконання, так і колористично, бо друга група є досить важкою за палітрою, не такою світлоносною, як вищезгадані картони. Йдеться про такі твори, як «Українка» (рис. 4), «Портрет гуцула» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2560x1705 мм). Вони були написані наприкінці 60-х рр. XX ст., але в іншій техніці, не на картоні, а на полотні, без використання темпер, яка тяжіє до узагальнення та площинності, особливої декоративності. Обидва твори є академічними, завершеними, реалістичними, тут майже не залишається місця театральній декоративності, образи менш площинні, хоча монументальність все ж наявна завдяки мозаїчності письма, дещо врубелівського духу, до якого не раз звертався Гегамян. Це наближає полотна до характеру монументальних настінних панно. Але головна відмінність цих творів – їх досить важка, темна, навіть дещо землиста колористика, до того ж, у цих двох роботах, як і у творах «Гуцули» та «Гуцулка на тлі синіх гір» декоративність вирішення тла замінена на наявність пейзажних вкраплень, що віддаляє твори від знаковості та умовності.



Рис. 3. В. Гегамян «Гуцулка з чашею»,
кін. 1960-х рр., картон, темпера, олія,
2545x1650 мм



Рис. 4. В. Гегамян «Українка»,
кін. 1960-х рр., полотно, олія,
2555x1685 мм

Висновки. Звернення до етнічних образів, ретельне дослідження, майже препарування національних характерів – завдання, яке ставив перед собою Валерій Гегамян впродовж усього творчого життя. Він передавав національний колорит кольором, ритмікою, формою, вивчаючи вбрання, особливості обличчя, розташовуючи образ у певному середовищі – чи то архітектурному тлі, чи фрагментах пейзажу. Щоразу він був здатен зафіксувати найхарактерніше, неповторне саме для обраного образу, зробивши його впізнаваним, гострим та унікальним. Але кожний з корпусів етнічних образів пензля художника, чи то вірменські, чи українські, чи російські мотиви, варті дослідження та розширеного аналізу, бо до сьогодні ця тема може вважатися однією з лакун вітчизняного мистецтвознавства. Загалом можна відзначити, що тематика робіт, а саме звернення до національних особливостей не є ключовою для творчості нонконформістів. А притаманна Валерію

Гегамяну типізація та узагальненість образів зовсім далека від індивідуалізованого протестного мистецтва. Найвищий професійний рівень виконання одразу вирізняє твори митця від яскравих, втім не завжди художньо досконалих, творів представників неофіційного мистецтва II пол XX ст. Одні з головних рис нонконформізму – актуальність, чітка прив'язка до конкретного часо-просторового та історико-культурного контексту, залежність від цього контексту – цілком обходять Гегамяна. Його творчість про гуманістичний абсолютизм, а не реакція на минуле.

Література

1. Гудыма М. Гегамян Валерий Арутюнович/ URL: <http://odessa-memory.info/index.php?id=309> (дата звернення: червень 2018)
2. Жадейко О. Особистість Валерія Гегамяна в одеському художньому середовищі. Сучасне мистецтво. 2018. №14. С.141-149.
3. Жадейко А. Балетные мотивы в творчестве художника Валерия Гегамяна 1970-х годов. American Scientific journal. 2018. №23. Vol.1. С. 7-11.
4. Жадейко А. Преемственность и наследование в творческом пути Валерия Гегамяна. Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття: Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції. м. Чернівці. 25-26 травня 2018 р. Херсон, 2018. С. 14-17.
5. Жадейко А. Трагизм как «красная нить» творчества Валерия Гегамяна. Fustria Science. 2018. № 15 (Part1). С. 4-8.
6. Котова О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60–80-х років XX століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01. Одеса: Південноукраїнський держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, 2008. 192 с.
7. Литман А. Валерий Гегамян. Гениальный рисовальщик I/ URL: <http://hudcombinat.com/2016/07/01>(дата звернення: червень 2018)
8. Панафидина Н. «Африканку» Гегамяна оценили в \$40 тыс./ URL: <https://enovosty.com/dosug/full/afrikanku-gegamyana-ocenili-v-40-tys> (дата звернення: червень 2018)
9. Тарасенко О., Носенко А. Художники-просветители Одессы. Вечерняя Одесса. №58 (9189). 22 апреля 2010 г.

References

1. Ghudyma, M. Geghamyan Valeriy Arutyunovich. Retrieved from: <http://odessa-memory.info/index.php?id=309> (in Russian).
2. Zhadeiko, A. (2018). Person of Valeriy Geghamyan in Odessa art space. Suchasne mystetstvo. №14. Pp.141-149 (in Ukrainian).
3. Zhadeiko, A. (2018). Ballet motifs in creative work of Valeriy Geghamyan of 1970-th. American Scientific journal. №23. Vol.1. Pp. 7-11 (in Russian).
4. Zhadeiko, A. (2018). Succession and inheritance in the creative way of Valeriy Geghamyan. Innovative development of the science of new Millennium: Materials of International scientific-practical conference. Tchernivtsi: (pp. 14-17) (in Russian).
5. Zhadeiko, A. (2018). Tragedy as a «red thread» of the creative work of Valeriy Geghamyan. Austria Science. 2018. № 15 (Part1). Pp. 4-8 (in Russian).
6. Kotova, O. (2008). Nonconformism in Fine Arts of Odessa as a cultural phenomenon of 60-80th of XX century. Candidate's thesis. Odesa (in Ukrainian).
7. Litman, A. Valeriy Geghamyan – genius draftsman I. Retrieved from: <http://hudcombinat.com/2016/07/01> (in Russian).
8. Panafidina, N. “African” by Geghamyan was estimated at \$40 thousand/Retrieved from: <https://enovosty.com/dosug/full/afrikanku-gegamyana-ocenili-v-40-tys> (in Russian).
9. Tarasenko, O., Nosenko, A., (2010). Artists-educators of Odessa. Vechernyaya Odessa. №58 (9189). 22 April 2010 (in Russian).

Стаття надійшла до редакції 11.09.2018 р.

УДК 766:097](477)”20”

Каменецька Юлія В’ячеславівна
магістр графіки, аспірант кафедри теорії
та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури
ORCID 0000-0002-9172-8923
kamenecka.yliya@ukr.net

ВІДОБРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ В ЕКСЛІБРИСАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ НА МІЖНАРОДНИХ ВИСТАВКАХ-КОНКУРСАХ У БРЕСТІ

Мета роботи. Основною метою дослідження результатів трьох міжнародних виставок-конкурсів екслібриса і графіки малих форм у Бrestі (Білорусь) є феномен оригінальності книжкових знаків українських митців. **Методологія.** Методологія дослідження полягає в застосуванні аналітичного й компаративного методів, а також у використанні системного підходу у вивченні функціонування культурних цінностей. Завдяки аналітичному методу в дослідженні матеріалів, надрукованих у каталогах за 2009, 2013 та 2015 рр. у Бrestі, виявлено, що українська графіка три рази підряд посідала призові місця. **Наукова новизна.** Уперше досліджено роботи українських авторів, які були представлені на конкурсах у Білорусії. Описано методи роботи у графічних техніках, та виокремлено яскравих представників мистецтва українського екслібриса. **Висновки.** Висока майстерність роботи в традиційних графічних техніках, таких як офорт, ліногравюра та ксилографія не поступається роботам митців з багатьох інших країн світу. Кожен з майстрів українського екслібриса за роки творчої діяльності виробив свій неповторний авторський стиль, за яким можна не лише відрізнити автора, але й визначити його національну приналежність. Завдяки організаторам брестських виставок-конкурсів майже 300 художників з 46 країн світу змогли представити сучасні досягнення в екслібрисі, обмінюватись багатолітнім досвідом роботи і боротися за призові місця в різних номінаціях.

Ключові слова: український екслібрис, авторський стиль, офорт, ліногравюра, виставка-конкурс.

Каменецькая Юлия Вячеславовна, магистр графики, аспирант кафедры теории и истории искусства Национальной Академии изобразительного искусства и архитектуры

Отображение авторского стиля в экслибрисах украинских художников на международных выставках-конкурсах в Бресте

Цель работы. Основной целью исследования результатов трех международных выставок-конкурсов экслибриса и графики малых форм в Бресте (Беларусь) является феномен оригинальности книжных знаков украинских художников. **Методология.** Методология исследования заключается в применении аналитического и сравнительного методов, а также в использовании системного подхода в изучении функционирования культурных ценностей. Благодаря аналитическому методу в исследовании материалов, напечатанных в каталогах за 2009, 2013 и 2015 в Бресте, обнаружено, что украинская графика три раза подряд занимала призовые места. **Научная новизна.** Впервые исследованы работы украинских авторов, которые были представлены на конкурсах в Белоруссии. Описаны методы работы в графических техниках, и выделены яркие представители искусства украинского экслибриса. **Выводы.** Высокое мастерство работы в традиционных графических техниках, таких как офорт, линогравюра и ксилография, не уступает работам художников из многих других стран мира. Каждый из мастеров украинского экслибриса за годы творческой деятельности выработал свой неповторимый авторский стиль, по которому можно не только отличить автора, но и определить его национальную принадлежность. Благодаря организаторам брестских выставок-конкурсов почти 300 художников из 46 стран мира смогли представить современные достижения в экслибрисе, обмениваться многолетним опытом работы и бороться за призовые места в различных номинациях.

Ключевые слова: украинский экслибрис, авторский стиль, офорт, линогравюра, выставка-конкурс.

Kamenetska Yulia, master of Graphics, graduate student Department of Theory and History of Art of National Academy of fine arts and architecture

Reflection of the author's style in the exlibris of ukrainian artists at the international exhibitions-contests in Brest

Purpose of the article. The main purpose of the study of the results of three international exhibitions-competitions of bookplates and small-scale graphics in Brest (Belarus) is the phenomenon of originality of book marks by Ukrainian artists. **The methodology.** The research methodology consists of applying analytical and comparative methods, as well as using a systematic approach in studying the functioning of cultural values. Due to the analytical method in the study of materials printed in the catalogs for 2009, 2013 and 2015 in Brest, it was found that the Ukrainian graphics won three prizes in a row. **Scientific novelty.** For the first time, the works of Ukrainian authors, which were presented at competitions in Belarus, were investigated. The methods of work in graphic techniques are

described, and vivid representatives of the art of the Ukrainian exlibris are highlighted. **Conclusions.** High workmanship in traditional graphic techniques, such as etching, linocut and woodcut is not inferior to the work of artists from many other countries of the world. Each of the masters of the Ukrainian exlibris, over the years of creative activity, has developed its own unique author's style, by which it is possible not only to distinguish the author, but also his national identity. Thanks to the organizers of the Brest exhibition-contests, nearly 300 artists from 46 countries of the world were able to present modern achievements in the ex-libris, share many years of experience and compete for prizes in various nominations.

Key words: ukrainian bookplate, author's style, etching, linocut, exhibition-competition, ex libris.

Актуальність теми дослідження. Українські художники, які працюють у напрямку книжкової графіки, а саме графіки малих форм, представляючи свою державу за кордоном, часто залишаються маловідомими вдома. Про це у своїй статті «Україна на міжнародних конгресах екслібрисистів» пише П. В. Нестеренко [5, 30]. Дійсно, наші митці майстерно володіють різними графічними техніками, створюють досконалі твори, але орієнтуються здебільшого на Європу. Чому ж у себе на Батьківщині художники не здобувають справжнього визнання? Можливо, справа у формуванні національного ставлення до мистецтва безпосередньо в державі. Книжкова графіка, а саме її жанр – книжковий знак, екслібрис, дуже цінується за кордоном. Його колекціонують, використовують за призначенням і поширюють серед бібліофілів. Здавалося б, в Україні теж є такі традиції, проте за роки незалежності цьому виду мистецтва ніхто особливо не приділяв уваги.

Аналіз досліджень і публікацій. Популяризацією екслібриса й організацією виставок займається «Український екслібрис-клуб», президентом і засновником якого став кандидат мистецтвознавства П. В. Нестеренко. Знаного не лише у себе вдома президента Українського екслібрис-клубу запросили до участі у складі міжнародного журі III Міжнародної виставки – конкурсу малих форм графіки і екслібриса «Війна і мир», який відбувся у Бресті 2015 року. Він є автором низки праць, присвячених цьому жанру, серед яких особливої уваги заслуговує «Історія українського екслібриса» [4]. Високо оцінює значення роботи мистецтвознавця для української культури Д. Степовик у своїй статті «Український екслібрис – світ нашої культури» [6, 38]. Він наголошує на ставленні світу до українського мистецтва та сприйнятті там наших книжкових знаків.

Участь у численних виставках-конкурсах екслібриса, які пройшли у різних країнах світу, сприяла визнанню таких українських художників, як: К. Калинович, І. Біликівський, Г. Сергєєв, Р. Агірба, А. Алексєєв, К. Антюхін, О. Денисенко, П. Малишко, О. Криворучко та інші. Особливого резонансу набули три міжнародні виставки-конкурси малих форм графіки і екслібриса, які відбулися в білоруському місті Брест у 2009, 2013 і 2015 роках. За їхніми результатами селекційним журі було визначено призерів, медалістів і дипломантів.

На першу виставку, яка носила назву «Біловезька пуща», надійшло 997 робіт. До її експозиції журі відібрало 812 робіт 234 авторів з 45 країн світу. Від України взяли участь 19 осіб. Журі одногolosно визначило лауреата першої премії – ним став Шигекі Томура (Японія). Екслібриси українського графіка, лауреата багатьох конкурсів, Костянтина Калиновича (Луганськ - Київ) були удостоєні другої премії конкурсу. Третьою премією відзначено білоруського графіка Романа Сустова. За високі технічні досягнення в області малих форм графіки Почесні дипломи отримали Давид Беккер (Одеса) та Богдан Пікулицький (Львів).

Однією з умов виставки було використання виключно традиційних технік друкованої графіки (офорт, акватинта, мецо-тинто, суха голка, ксилографія, ліногравюра, літографія). Комп'ютерний друк у конкурсі участі не брав. Беззаперечно, серед комп'ютерних робіт чимало чудових і майже фантастичних, проте оцінювати їх необхідно за іншими параметрами, ніж традиційну класичну гравюру, оскільки процес появи таких творів дещо іншого порядку: тут найважливішу частину роботи виконує саме технік.

Тема конкурсу ініційована гостротою проблеми екології землі. Сьогоднішня ситуація, породжена техногенним світом і споживацьким ставленням людини до планети, на щастя, ще не всім байдужа. Загальна справа людства – зберегти дану їм у тимчасове користування природу, передати майбутнім поколінням не зіпсовану людиною планету.

Біловезька пуща – одна з перлин Землі. Цього унікального місця не торкнулася людська діяльність. Первозданна природа й рослинний світ пущі – велике загальнолюдське багатство. З моменту підписання указу про заповідність цих лісів минуло 600 років. Ця неймовірна за своїм віком дата й визначила тему виставки «Біловезька пуща -2009»[1, 22-31].

Одним з призерів конкурсу став київський графік – Костянтин Калинович. Рівень його робіт вражає. Свої графічні твори він створює у техніці офорту, якою володіє досконало. Деталізація його робіт висока, тон робіт зазвичай в один колір, сюжети – різноманітні. Художник тричі брав участь у

брестських конкурсах, і щоразу його роботи відзначали як одні з найкращих. Особливістю його неповторної авторської манери є те, що при створенні графічної композиції він подає її як окремий твір, в якому поєднується складний сюжет, майстерно виконується деталізація. Екслібриси Калиновича, незважаючи на доволі малий формат, більше схожі на книжкові ілюстрації.

Зазвичай розмір екслібриса не має перевищувати 15 см. Доволі важке завдання постає перед художником, коли треба вписуватись у стислі рамки, проте це не є складністю для справжнього майстра своєї справи, яким є К. Калинович. Його екслібриси за сюжетом та подачею чимось нагадують твори нідерландських митців. Його мініатюри інколи виглядають досить динамічно, як от його екслібрис «The White bird» (рис. 1).



Рис.1. Автор: К. Калинович., “The White bird”, техніка: офорт (С3), 2010

У ньому зображено групу людей на ковзанці, проте серед них височіє доволі несподіваний персонаж – величезний скелет птаха. Очевидно, він є образом скороминучості буття. У роботах автора закладена певна філософія образів, символічна композиція, а для розгляду усіх деталей потрібен час. Беззаперечно, К. Калинович є яскравим представником українського книжкового знаку, тому його творчість цінується не лише в Україні.

Ще одним художником з України, удостоєним Почесного диплома в брестському конкурсі, є львів'янин Богдан Пікулуцький. Його роботи також виконані в техніці офорту. Одна з них під назвою «Exl. B. Darkowskiey» наочно демонструє, як страждає природа від розпаленого багаття (рис. 2).



Рис.2. Автор: Б. Пікулюцький, "Exl. B. Darkowskiej", техніка: офорт (С3), 2012

Окрім майстерно зробленого екслібриса, робота по краях аркуша прикрашена сліпим тисненням на папері у вигляді лаконічного рослинного орнаменту, яке творить імпровізовану раму для графічної роботи. Під екслібрисом витиснений львівський герб. Робота виглядає елегантно, і очевидно, що вона більше підходить для колекційного зберігання, ніж як традиційного екслібриса, який вклеєно у книгу.

Окрім призерів, варто згадати і про інших українських художників, роботи яких увійшли в каталоги та експонувались на виставці: П. Малишко, Т. Малишко, В. Леоненко, Д. Беккер, В. Дем'янишин, Г. Сергєєв, Н. Оніщенко, О. Сердюк, І. Колядіна, В. Хворост, І. Біликівський, С. Кирницький, Б. Романов, В. Вишняк та інші.

II Міжнародна виставка-конкурс малих форм графіки та екслібриса під назвою «Ігри Царів» пройшла 2013 року [2, 48-62]. Друге призове місце знову ж таки посів художник з України – Ігор Біликівський. Його екслібриси – чорно-білі офорти, які на фоні інших робіт відрізнялися знаковою композицією плями, були відзначені двічі. Мета робіт художника – не в тому, щоб вразити глядача високою деталізацією чи використанням кольору в екслібрисі, основний задум його графічних мініатюр – це пляма, форма, яка твориться, коли споглядаєш роботу загалом. В екслібрисі «Belovezhskaya Pushcha 2009 – Make love not war» (рис. 3) зображено дві комахи, що повзуть

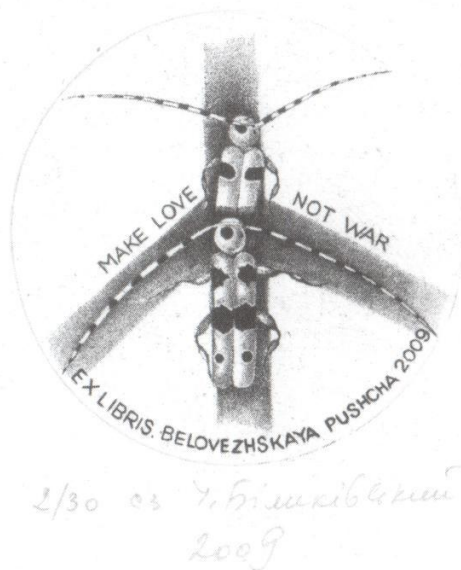


Рис.3. Автор: І. Біликівський, "Belovezhskaya Pushcha 2009 – Make love not war", техніка: офорт (C3), 2012

одна за одною, наче по рослині, проте форма рослини нагадує загальновідомий знак «pacifis», який означає мирне існування у всьому світі. Графічний твір виглядає знаково, привертає увагу і несе відверте послання глядачеві. В інших його екслібрисах іноді доводиться лише здогадуватись, що саме зображено в роботі: чи то клубок змій, чи то ланцюги, чи щось зовсім інше. Проте знову ж таки, загалом робота виглядає як квітка, а квітку цю формують предмети, які мають вигадливі форми та граються з уявою глядача.

Виставки у Бресті дозволили розкритись творчому потенціалу багатьох митців з усього світу, заохотили до створення нових графічних творів та використання експериментальних технік.

Художником-експериментатором в графіці можна назвати Руслана Агірбу, який двічі брав участь у білоруських виставках (2013 та 2015 рр.). Він починав творити книжкові знаки в техніці гравюри на пластику, проте пізніше звернувся до техніки офорту, в якій поєднав свій досвід та навички.

Його екслібриси носять символічний характер, часто він звертається до міфології. А от його робота «Битва півнів», яка була представлена на брестській виставці у 2015 р.– це фактурний твір, в якому доволі темний тон зображення виділяє несподівані форми, плавні лінії та текстурні елементи в композиції (рис. 4).



Рис.4. Автор: Р. Агірба, "Battle of roosters", техніка: офорт (C3, C2), 2015

Іноді автор використовує кольорові акценти. Він використовує один кольоровий пігмент (червоний) в чорно-білому зображенні. Це акцентує увагу на певних елементах композиції і робить ескібрис більш виразним.

Творчість українських митців старшого покоління беззаперечно вплинула на молоде покоління. Виставки у Бресті зібрали багато робіт молодих графіків. Серед них були й українські автори: М. Купкіна, Т. Очередько та Ю. Процишин. Молоді художники на своєму творчому шляху обрали техніку офорту. Мабуть, це не випадково, адже багато митців, які здобули світове визнання, почали саме з гравірування на металі.

Тетяна Очередько надихалася роботами граверів з різних країн світу. Навчаючись, вона звертала увагу на майстерність володіння офортним інструментом. Це сформувало її авторський стиль. Відчуття кольору в багатьох її ескібрисах – це той показник, за яким можна відрізнити роботи авторки. Проте для брестської виставки 2015 року вона обрала чорно-білий ескібрис з оригінальною композицією. Символізм і майстерне володіння технікою допомогли Т. Очередько створити неповторну роботу, яка зайняла своє почесне місце у каталозі «Мир та війна» (рис. 5)[3, 8].



Рис.5. Автор: Т. Очередько, 'Moment', техніка: офорт (C3, C2), 2013

Одним із майстрів ескібриса, який отримав визнання на білоруських виставках став Давид Беккер. Український художник родом з Одеси, створив понад 1000 ескібрисів. Його роботи виконані в кольорі, гама стримана, вони дійсно неповторні й носять ілюстративний характер, наприклад сюжет на тему «Викрадення Європи».

Працює графік в техніці суха голка, яку часто поєднує з акватинтою та меццо-тінто.

Ескібриси українських майстрів виділяються майстерним володінням традиційних графічних технік, таких як офорт чи ліногравюра, ксилографія або мішані техніки.

Українська графічна школа й традиційний підхід до твору вагомо вплинули на роботи художників декількох поколінь. У кожному регіоні України сформувалися свої характерні стилі, насичені національними рисами та жанровими відмінностями. У передмові до каталогу 2015 року П.В. Нестеренко зазначив: "Графіка займає особливу і не до кінця усвідомлену нішу в сучасній культурі"[3]. Графічне мистецтво виокремлює такі значимі напрямки, як ескібрис, мініатюра та станкова графіка. З тих пір як конкурс-виставка трансформувалася в трієнале, твори різних підвидів графіки будуть оцінюватись окремо – кожен підвид у своїй номінації.

Третя виставка-конкурс, яка відбулася у Бресті 2015 року, носила назву «Мир та війна». Тематика для українських митців стала особливо близькою, адже з 2014 року частина українських територій незаконно захоплена російськими військами, що вплинуло на життя усієї країни і визначило новий вектор громадянських позицій.

Заявки на участь у виставці подали 390 художників з 46 країн світу, проте серед них відбір пройшло лише 276 осіб. На виставку було подано 1340 робіт, серед яких експонувалося 1039. Перший приз отримав художник з Японії – Джинан Кобаяші.

Учасників з України було 36. Серед них призером (III місце) став Олег Денисенко, медаль і диплом за майстерність отримали Костянтин Калинович та Василь Леоненко, дипломантами стали В.Снісаренко, Д. Беккер, І. Біликівський, К. Скачков, М. Мірошніченко, М. Купкіна, М. Краснюк, Р.Агірба, Т. Очередько. Також була створена особлива номінація - «За багатолітні видатні творчі досягнення в мистецтві екслібриса та графіки». Такої честі удостоїлись досвідчені українські митці: Г.Сергєєв, В. Леоненко, М. Неймеш, А. Алексєєв, М. Бондаренко, Б. Романов, О. Бондаренко, І. Біликівський та Д. Беккер.

Екслібриси художника Олега Денисенко вирізняються оригінальним баченням і дрібною деталізацією творів. Кожна з шести робіт, які автор представив на виставці, – це зображення з персонажем. Герої його робіт –люди й фантастичні істоти в обладунках, навкруги яких – символи та зашифровані написи. Художник використовує слабкий кольоровий тон, що надає роботам старовинного вигляду. Завдяки ювелірній роботі у техніці офорту в кожному екслібрисі О. Денисенка проглядаються сотні найдрібніших деталей, які творять фактуру зображення, його особливий стиль.

Українські митці створили цікаві й промовисті екслібриси, серед них: О. Бондаренко, О. Сиса, А. Мельникова, А. Алексєєв, Б. Пилипушко, Д. Зозуля, Т. Очередько, І. Біликівський, І. Колядіна, М.Бондаренко. Особливо варто відзначити роботи Миколи Бондаренка (Суми), який зобразив в них контури України під прицілом. Працює автор у техніці ліногравюри, завдяки чому його екслібрис виглядає контрастно і лаконічно.

На виставці 2015 року було багато знакових робіт, які відображали основну ідею виставки. Деякі роботи були створені під впливом принципів дизайну і виглядали дещо плакатно. Подібні роботи належали й українським художникам, таким як Б. Романов та Д. Зозуля. В екслібрисі Бориса Романова (Севєродонецьк) увагу глядача одразу привертає композиція твору. Лаконічно структурований мініатюрний формат, у центрі якого зображено вікно. За вікном - буденний пейзаж, вписаний в життя мегаполісу.

Висновки. Беззаперечно, виставки такого роду заохочують митців творити, отримувати грошові та інші винагороди, відточувати свою майстерність. Мистецтво екслібриса – це культурна традиція, яка відносить нас до засад виникнення книгодрукування та цінування книги як об'єкту наслідування. Виставки-конкурси у Бресті дали змогу митцям з усього світу проявити себе та показати, як формується національне мистецтво навіть у таких, здавалося б мініатюрних творах, як екслібриси. Проте навіть найменший твір є частиною творчої спадщини народу. За ним можна судити про технологічний рівень митців, суспільні теми, якими переймається нація та про мистецькі традиції. До організації цих виставок уважно та відповідально віднеслося багато державних та приватних установ Білорусії. Серед них «Брестський обласний виконавчий комітет», «Брестський обласний краєзнавчий музей» та «Білоруська спілка художників» по брестській області. Було видано три чудових каталоги. У них увійшло майже 80 робіт українських графіків, що дало змогу отримати заслужене визнання від журі міжнародного конкурсу. Це ще раз доводить той факт, що графіка українських митців є однією з лідируючих на міжнародних мистецьких змаганнях, бієнале, трієнале, конгресах та симпозіумах.

Література

1. Григор'єв О. Каталог I Міжнародної виставки-конкурсу малих форм графіки та екслібриса "Біловецька пуца -2009" // BREST. 2012. С. 22–31.
2. Григор'єв О. Каталог II Міжнародної виставки-конкурсу малих форм графіки та екслібриса "Ігри царів" // BREST. 2013. С. 48–62.
3. Григор'єв О. Каталог III Міжнародної виставки-конкурсу малих форм графіки та екслібриса "Мир та війна" // BREST. 2015. С. 8.
4. Нестеренко П. В. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2016. 359 с. (науково-популярне).
5. Нестеренко П. "Україна на міжнародних конгресах екслібрисистів" // "Пам'ятки України". 2012. №9. С. 30–33.
6. Степовик Д. "Український екслібрис - світ нашої культури" // "Пам'ятки України". 2012. №9. С. 38–39.

References

1. Ghryghorjjev O. (2012). Katalogh I Mizhnarodnoji vystavky-konkursu malykh form ghrafiky ta ekslibrysa "Bilovezjka pushha -2009", BREST, 22–31. [In Russian].
2. Ghryghorjjev O. (2013). Katalogh II Mizhnarodnoji vystavky-konkursu malykh form ghrafiky ta ekslibrysa "Ighry cariv", BREST, 48–62. [In Russian].

3. Ghryghorjjev O. (2015). Katalogh III Mizhnarodnoji vystavky-konkursu malykh form ghrafiky ta ekslibrysa "Myr ta vijn", BREST, 8. [In Russian]
4. Nesterenko P. V. (2016). Istorija ukrajinskogho ekslibrysa. Kyjiv: Tempora [In Ukrainian].
5. Nesterenko P. (2012). Ukrajina na mizhnarodnykh konghresakh ekslibrystystiv., Pam'jatky Ukrajiny, 9, 30–33 [In Ukrainian].
6. Stepovyk D. (2012). Ukrajinskij ekslibrys - svit nashoji kul'tury., Pam'jatky Ukrajiny, 9, 38–39 [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2019 р.

УДК:392:539.91(477.85/.87)

Козек Микола Іванович
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6119-561X
KozekMykola1@gmail.com

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУ ВОГНЮ В ТРАДИЦІЙНІЙ ОБРЯДОВІСТІ НА БУКОВИНСЬКІЙ ГУЦУЛЬЩИНІ

Метою роботи є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей, пов'язаних з «культу вогню» в обрядовості населення Буковинської Гуцульщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, історичного, порівняльного методів і ґрунтується на зборі інформації з респондентів Буковини. **Наукова новизна.** Виявлено нові риси у вшануванні культу вогню, що простежуються в традиційній обрядовості буковинців. **Висновки.** Досліджено, що культ вогню в традиційній обрядовості гуцулів є своєрідним очисним оберегом від усіляких відьомських чар та наговорів, спрямованих на те, щоб спричинити зло у родині. Слід зазначити, що українці Буковинської Гуцульщини – дуже заборонне етнічне населення, яке ще з язичницьких часів і дотепер дотримується магичних ритуалів, пов'язаних з вогнем. Вшанування культу вогню для буковинських гуцулів є гарантією того, що їхній рід не буде переводитись, в хаті буде достаток, а на їхнє господарство не матиме впливу жодна негативна сила. Гуцули вірять, що особливу силу має «живий» вогонь, або «новий» вогонь, тому такий вогонь вони запалюють в найважливіші події річного циклу.

Ключові слова: «Живий» вогонь, культ вогню, обряди, гуцули, традиція, культура, вірування.

Козек Николай Иванович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Региональные особенности культа огня в традиционной обрядности на Буковинской Гуцульщине

Целью исследования является выявление и обоснование региональных особенностей, связанных с «культу огня» в обрядности населения Буковинской Гуцульщины. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, исторического, сравнительного методов и основывается на сборе информации из респондентов Буковины. **Научная новизна.** Обнаружены новые черты в чествовании культа огня, которые прослеживаются в традиционной обрядности буковинцев. **Выводы.** Доказано, что культ огня в традиционной обрядности гуцулов является своеобразным очистительным оберегом от всевозможных ведьмовских чар и наговоров, направленных на то, чтобы вызвать беду в семье. Следует отметить, что на Буковинской Гуцульщине живёт очень суеверное этническое население, которое еще с языческих времен и до сих пор придерживается магических ритуалов, связанных с огнем. Чествование культа огня для буковинских гуцулов является гарантией того, что их род не будет переводиться, в доме будет достаток, а на их хозяйство не повлияет какая-нибудь негативная сила. Гуцулы верят, что особую силу имеет «живой» огонь или «новый» огонь, поэтому такой огонь они зажигают в важнейшие события годового цикла.

Ключевые слова: «Живой» огонь, культ огня, обряды, гуцулы, традиция, культура, верования.

Kozek Mykola, post-graduate student Kyiv National University of Culture and Arts

Regional peculiarities of the Cult of Fire in traditions and rituals in Bukovyna Hutsulshchyna

The purpose of the article is to expose and ground regional peculiarities, connected with the "Cult of Fire" in traditions of Bukovyn Hutsulshchyna. **The methodology** of the research is based on the use application of analytical, historic and comparative methods and is based on collecting information from Bukovyna respondents. **The scientific novelty:** new characteristic and features in honoring the Cult of Fire have been found which can be traced in traditions and rituals of the Bukovyntsyv. **Conclusions** It was proved, in the Hutsuls' traditions and rituals the Cult of Fire is a peculiar charm from various witch spells and hexes, aimed at doing evil to the family. It is worth noting that the Ukrainians of Bukovyna Hutsulshchyna are extremely superstitions ethnic population, who, have been keeping to magic rituals, connected with fire, since Pagan times and up to fill now. For the Bukovyn Hutsuls, honoring the Cult of Fire is a guarantee, that their genus will not die out the house will be full of wealth, and no evil force can influence their

3. Ghryghorjjev O. (2015). Katalogh III Mizhnarodnoji vystavky-konkursu malykh form ghrafiky ta ekslibrysa "Myr ta vijn", BREST, 8. [In Russian]
4. Nesterenko P. V. (2016). Istorija ukrajinskogho ekslibrysa. Kyjiv: Tempora [In Ukrainian].
5. Nesterenko P. (2012). Ukrajina na mizhnarodnykh konghresakh ekslibrystystiv., Pam'jatky Ukrajiny, 9, 30–33 [In Ukrainian].
6. Stepovyk D. (2012). Ukrajinskij ekslibrys - svit nashoji kul'tury., Pam'jatky Ukrajiny, 9, 38–39 [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.03.2019 р.

УДК:392:539.91(477.85/.87)

Козек Микола Іванович
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-6119-561X
KozekMykola1@gmail.com

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУ ВОГНЮ В ТРАДИЦІЙНІЙ ОБРЯДОВІСТІ НА БУКОВИНСЬКІЙ ГУЦУЛЬЩИНІ

Метою роботи є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей, пов'язаних з «культу вогню» в обрядовості населення Буковинської Гуцульщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, історичного, порівняльного методів і ґрунтується на зборі інформації з респондентів Буковини. **Наукова новизна.** Виявлено нові риси у вшануванні культу вогню, що простежуються в традиційній обрядовості буковинців. **Висновки.** Досліджено, що культ вогню в традиційній обрядовості гуцулів є своєрідним очисним оберегом від усіляких відьомських чар та наговорів, спрямованих на те, щоб спричинити зло у родині. Слід зазначити, що українці Буковинської Гуцульщини – дуже заборонне етнічне населення, яке ще з язичницьких часів і дотепер дотримується магичних ритуалів, пов'язаних з вогнем. Вшанування культу вогню для буковинських гуцулів є гарантією того, що їхній рід не буде переводитись, в хаті буде достаток, а на їхнє господарство не матиме впливу жодна негативна сила. Гуцули вірять, що особливу силу має «живий» вогонь, або «новий» вогонь, тому такий вогонь вони запалюють в найважливіші події річного циклу.

Ключові слова: «Живий» вогонь, культ вогню, обряди, гуцули, традиція, культура, вірування.

Козек Николай Иванович, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств

Региональные особенности культа огня в традиционной обрядности на Буковинской Гуцульщине

Целью исследования является выявление и обоснование региональных особенностей, связанных с «культу огня» в обрядности населения Буковинской Гуцульщины. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, исторического, сравнительного методов и основывается на сборе информации из респондентов Буковины. **Научная новизна.** Обнаружены новые черты в чествовании культа огня, которые прослеживаются в традиционной обрядности буковинцев. **Выводы.** Доказано, что культ огня в традиционной обрядности гуцулов является своеобразным очистительным оберегом от всевозможных ведьмовских чар и наговоров, направленных на то, чтобы вызвать беду в семье. Следует отметить, что на Буковинской Гуцульщине живёт очень суеверное этническое население, которое еще с языческих времен и до сих пор придерживается магических ритуалов, связанных с огнем. Чествование культа огня для буковинских гуцулов является гарантией того, что их род не будет переводиться, в доме будет достаток, а на их хозяйство не повлияет какая-нибудь негативная сила. Гуцулы верят, что особую силу имеет «живой» огонь или «новый» огонь, поэтому такой огонь они зажигают в важнейшие события годового цикла.

Ключевые слова: «Живой» огонь, культ огня, обряды, гуцулы, традиция, культура, верования.

Kozek Mykola, post-graduate student Kyiv National University of Culture and Arts

Regional peculiarities of the Cult of Fire in traditions and rituals in Bukovyna Hutsulshchyna

The purpose of the article is to expose and ground regional peculiarities, connected with the "Cult of Fire" in traditions of Bukovyn Hutsulshchyna. **The methodology** of the research is based on the use application of analytical, historic and comparative methods and is based on collecting information from Bukovyna respondents. **The scientific novelty:** new characteristic and features in honoring the Cult of Fire have been found which can be traced in traditions and rituals of the Bukovynsiv. **Conclusions** It was proved, in the Hutsuls' traditions and rituals the Cult of Fire is a peculiar charm from various witch spells and hexes, aimed at doing evil to the family. It is worth noting that the Ukrainians of Bukovyna Hutsulshchyna are extremely superstitions ethnic population, who, have been keeping to magic rituals, connected with fire, since Pagan times and up to fill now. For the Bukovyn Hutsuls, honoring the Cult of Fire is a guarantee, that their genus will not die out the house will be full of wealth, and no evil force can influence their

economy. The Hutsuls believe that "living" fire, or "new" fire, has a special strength, as they make such fire on the dates of the most important event of the year.

Key words: "living" fire, Cult of Fire, rituals, Hutsuls, traditions, culture, faith, beliefs.

Актуальність теми дослідження. Культурна спадщина гуцульського краю є цілком унікальним надбанням та історичним свідком багатовікового способу життя гірських українців. Тісний зв'язок етнічного населення гуцулів з природними стихіями породив велику кількість обрядових дій, пов'язаних із сільськогосподарським життям українців, де таке явище як культ вогню посіло значне місце у світогляді та віруванні буковинців. Культובה обрядовість, втілена в традиційному народному календарі буковинських гуцулів, – це своєрідний оберіг у тваринницькому господарстві певної пори року та в родинній обрядовості.

Збереження та відродження регіональної культури на сьогодні є особливо актуальним, адже традиційні календарні обряди наших предків демонструють високогуманні форми духовного життя в умовах різних віросповідань населення України.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання з проблематики культу вогню в традиційній обрядовості Буковинської Гуцульщини та Гуцульщини загалом були досліджені у працях таких відомих дослідників: О. Воропай, М. Домашевський, Р. Кайндль, С. Килимник, Г. Кожоляно, М. Мандибур, І. Сеньків, В. Шухевич, та ін. Такі відомі етнографи України як С. Килимник [6, 7], О. Воропай [1, 2], А. Ковтун [8], у своїх працях аналізували культ вогню в цілому в Україні, не приділяючи уваги конкретно Гуцульському краю. Праці науковців Гуцульщини: І. Сеньків [11], Р. Кайндль [5], М. Домашевський [4], В. Шухевич [12], базуються на дослідженнях традицій Івано-Франківської та Закарпатської Гуцульщини, про обрядовість Буковинської Гуцульщини інформація практично відсутня. Дослідник полонинського господарства Гуцульщини М. Мандибур в своїй праці «Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX-30-х років XX ст.» досить розширено подав інформацію про роль вогню в тваринницькому господарстві гуцулів, але на сьогодні потрібні додаткові дослідження, так як від написаної праці М. Мандибури, пройшло п'ятдесят років. Сучасний етнограф Буковини Г. Кожоляно у своїй праці «Духовна культура українців Буковини» описує загальні відомості про вшанування культу вогню на Буковинській Гуцульщині. Інформація про культ вогню в традиційній обрядовості з конкретних сіл Буковинської Гуцульщини практично відсутня.

Метою нашого дослідження є виявлення та обґрунтування регіональних особливостей, пов'язаних з культом вогню в обрядовості українців Буковинської Гуцульщини.

Виклад основного матеріалу. Вогонь – одна з наймогутніших стихій у природі, яка набула великої шани ще задовго до зародження християнства. Таке поняття як культ вогню було поширене серед стародавніх індоевропейських цивілізацій та слов'янських народів.

Давні українці звеличували вогонь, називавши його світотворчим і святим. Найбільшої шани слов'яни приділяли небесному світилу – сонцю, вважали його всемогутнім богом, який дарує світло і тепло. Спостерігаючи за потужністю сонячних променів, у язичницьких українців сформувався календарний рік з обов'язковими обрядовими діями на певному етапі річного циклу.

Обрядовість, пов'язана із вшануванням світотворчого вогню, на сьогодні найбільше збережена на Гуцульщині. Буковинські гуцули з покоління в покоління передавали знання і вірування про могутню силу вогню своїм нащадкам, тому календарний рік, як в язичницьких гуцулів, так і в християнських практично не зазнав змін. Що стосується вшанування культу вогню, змінилися тільки патрони вогняної сили: в язичницькому періоді богом небесного вогню був Перун, а в християнстві покровителем вогню став архангел Михайло (на Гуцульщині його називають Михаїл).

Із вшануванням та використанням вогню в традиційній календарній обрядовості пов'язані всі найважливіші свята на Буковинській Гуцульщині. Особливих властивостей на Гуцульщині мав «новий», або «живий» вогонь. Цей вогонь гуцули добували виключно предковим способом – тертям кременю об кресало. «Новий» вогонь гуцули викресували в найважливіші свята календарного року: Святвечір, Стрітіння, Великдень, на Святого Юрія, в день вигону та пригону худоби на полонину, на Семена Стовпника.

На Святвечір (6 січня) із самого ранку господиня починала приготування до святої вечері, вона діставала з покуття кремень і кресало, які останні дванадцять днів не використовувались в господарстві, тричі молилась до сходу сонця і викресувала «новий» вогонь, ним господиня розпалювала дванадцять символічних кругляків (не колотих полін), які лежали у запічку дванадцять днів [5, 99]. Поки вогнище розгоралось, господиня ставила на шпаргат горщечок символічної води (пожертву для вогню), яку пізніше використовувала для приготування святкових страв.

Для буковинських гуцулів важливо було, щоб під час святої вечері вогонь у печі вже не горів. Перед тим, як сідати до святкового столу, господар діставав з печі жаринки святкового вогню, ставив їх у миску, додавав туди ладан і обкурював цим димом хату і стайню. Ця обрядова дія виконувала функцію оберега від злих сил. Використовувались жаринки «живого» вогню і для запалювання ритуальної свічки на святковому столі, зазвичай це робив глава сім'ї. На Гуцульщині в давнину ця свічка мала догоріти до кінця, а в теперішній час після вечері її тушить господар. Гуцули вважають, що свічка, запалена на Святий вечір, має велику цілющу силу, тому бережуть її цілий рік, як оберег.

На Святого Василя (14 січня) вогонь використовувався при новорічних маланкуваннях. На воротах садиби, звідки мала виходити Маланка запалювали вогнище, пізніше через яке мали перестрибнути всі учасники Маланки [9, 107]. Існує на Гуцульщині звичай від Святого вечора і до Святого Василя не замітати в хаті, щоб не вимести зі сміттям своєї долі. Ранком на старий новий рік господині прибирали в хаті і виносили все зібране сміття в сад і там його спалювали. Вважалося, що вогонь з того сміття мав чудодійну силу, ним обкурювали всі плодові дерева, а гуцули стрибали через те вогнище промовляючи «на врожай».

На Василя гуцули ворожать на врожайність плодів. На дощечку насипають крупки різних фруктів, після чого беруть спалені з букового дерева жаринки і кладуть по шматочку на купки фруктів. Пізніше дивляться на скільки фрукт згорів, якщо геть згорів, буде гарний врожай, якщо мало згорів, то і мало буде врожаю [5, 101].

Другий Святий-Вечір (18 січня) на Гуцульщині, супроводжувався обрядовою дією із запаленою свічкою та вечерею. З вечерею і свічкою господар обходив тричі за рухом сонця свою хату, потім ставив горщик з вечерею на стіл, і звав до святої вечері душі померлих родичів [3, 288] Обрядова свічка мала догоріти і погаснути сама.

На Йордана (19 січня) господар, повертаючись з церкви, обходив з трійцею (воскова свічка, сплетена з трьох малих свічок в одну велику) своє господарство, випалював над дверима будівель хрести. Після ритуального обходу господар ставив свічку серед столу і вона горіла до закінчення святкової вечері [6, 147].

Наступним етапом річного пошанування вогню є свято Стрітіння, що за старим стилем припадає на 15 лютого. На Стрітіння, на Гуцульщині побутує традиція освячувати велику воскову свічку в церкві та принести її додому палаючою. З палаючою стрітенською свічкою господар обходить все своє господарство, при вході в хату, стайню чи комору робить свічкою умовні хрести зверху дверей. Така обрядова дія має на меті оберігати господарство від нечистої сили. Після обрядового дійства господар тушить свічку свяченою водою і кладе її в надійне місце, як оберег від грому, блискавки чи бурі. На Стрітіння, селяни прийшовши з церкви, запалюють свічку «громівницю» в себе в хаті – «Щоб весняна повинь не пошкодила посівам і щоб мороз дерева не побив» [1, 198].

Період Пасхальних свят також супроводжується великою кількістю обрядових дій пов'язаних з культом вогню. Починаючи з вівторка і до четверга, гуцули запалюють на пагорбах символічні вогні, цей обряд має багато схожих за змістом назв, зокрема відомі такі назви: «Гріти діда», «Гідика палити», «Діда гріда», остання назва прижилась найкраще і побутує і досі. Запаливши культове вогнище на «Діда Гріда», господарі беруться за руки, обходять тричі палаюче вогнище промовляючи «Грійте діда, дайте хліба» [11, 242].

У великодній четвер, а в деяких селах Буковинської Гуцульщини у великодню суботу, господині розпалювали «живий» вогонь для випікання пасок, бабок (малі за формою паски) та яєць для пасхального кошика. З «живим» вогнем господарі поводитись дуже шанобливо, його вважалося за гріх насильно тушити, цей вогонь мав сам погаснути. Гуцули, які мають у господарстві пасіку, використовували віск великодньої свічки для обкурювання своїх бджіл, щоб були здорові і давали багато меду [8, 43].

Важливе місце в пошануванні вогню буковинськими гуцулами займає день святого Юрія (6 травня) на Буковинській Гуцульщині побутує традиція запалювати культове вогнище з кущів глоду. Робилось це для того, щоб худоба не переводилась, та щоб протягом літа не бив її град чи інші стихійні лиха. Пізніше, коли потухало вогнище, через жаринки переганяли худобу на пасовище [10, 60].

На святого Юрія гуцули запалювали вогнище і на пасовиськах. Навколо ватри збирались усі господарі вигнаної на пасовисько худоби. Вони приносили з собою їжу та музичні інструменти (флюяру, скрипку, дримбу, тощо), співали пісень, танцювали навколо вогнища, стежили, щоб тварини не билися між собою. Згідно з давніми віруваннями, Юрійський «живий» вогонь на Гуцульщині, має захисну функцію для маржини (корів, овець). Його дим відлякував чародійниць, а попіл який залишався від вогнища розвіювався господарем по пасовиську для гарного врожаю трави. Проти чарівниць існував і обряд котити по землі оббитий сіном запалений дерев'яний обруч [10, 172].

Дослідник Гуцульщини І.Сеньків описує «юріївську» обрядовість так: «На передодні Святого Юрія гуцули на кичирах (пагорбах) палять вогні, стрибають через вогнище, танцюють навколо ватри танець «кругляк» за сонцем. Таким чином горяни вітають прихід Юрія переможця, з яким приходить справжня весна» [11, 58]. В останню неділю травня на Буковинській Гуцульщині відбувається масштабне дійство, яке за незалежної України набуло статусу фестивалю – «Вихід на полонину», або «Полонинська ватра». У день виходу на полонину в районному центрі смт Путила збираються всі гуцули, задіяні в полонинському господарстві, та серед депутатів (власники або орендарі полонин) вибирають головного депутата, ватагів, вівчарів тощо. У ході цього дійства проводять різноманітні конкурси, кінні забіги, вибори ватага свята, урочисту ходу почесних гостей свята, тощо. Всюди на святі лунає гуцульська музика та готуються традиційні гуцульські страви для гостей. Головним атрибутом свята є культове вогнище, яке запалює головний ватаг вкінці святкового дійства.

У день вигону худоби на полонину ватаг прискорює хід, щоб вийти на пасовисько першим, де він добуває «живий» вогонь шляхом тертя куска дерева об дерево. Коли вогнище розгоралось ватаг кидав у полум'я або стару сокиру, або зношену підкову [10, 157]. Стару підкову ватаг кидав у вогнище для того, щоб під час літування вона оберігала стаю від блискавки і грому [2, 93].

З полум'я, що горить у зграї, ватаг дістає недогорілий кругляк і обходить з ним все стійбище навкруги, промовляючи при цьому молитву, останні слова якої звучать так: «Так як мене нічо не перейшло, коли я тебе обходив з вогнем, так аби мені нічо не перейшло через ціле літо худобу». Після молитви кидає димучий кругляк серед воріт, куди буде заходити вся полонинська худоба та вівці. [4, 338]. Така обрядова дія мала на меті вберегти тварин та пастухів від нападу вовків та медведів під час літування. «Живий» вогонь, запалений в перший день виходу на полонину, ватаг підтримував протягом всього полонинського сезону, щоб не погас, та щоб з того вогню ніхто не взяв іскри з інших полонин, бо це б відібрало його вдачу, а господарство зазнало б втрат.

Використовували гуцули вогонь і в будівництві. Коли основну конструкцію будинку звели, то господар кладе у посудину розжарене вугілля, додає туди ладану і обкурює чотири основні колоди, на яких триматиметься вся конструкція хати. Після такої обрядової дії господар гостює всіх, хто допомагав у будівництві [5, 47]. Робилось це для того, щоб хата не згоріла від пічного полум'я чи блискавки. Особливо шанують буковинські гуцули хатнє вогнище, ніколи не гасять його поспішно, а завжди дають догоріти самому. У давнину вважали неприйнятним зичити комусь грань свого домашнього вогнища, бо з позиченим полум'ям могло піти і хатнє щастя. Коли в хаті була мала дитина, то не можна було з печі виносити жаринки для люльки курця, бо дитина буде погано спати [8, 46].

Добували гуцули «живий» вогонь і в ніч перед Івана Купала (з 23 на 24 червня за старим стилем та з 6 на 7 липня за новим стилем). Святкували Івана Купала слов'яни ще з язичницьких часів по всій Україні, але з деякими відмінностями в різних регіонах. На Буковинській Гуцульщині розпалювати Купальський вогонь мали право тільки здорові, порядні, незаплямовані хлопці. Стрибали через вогнище перші хлопці, що вище скочить хлопець, то кращий буде врожай в його господарстві, коли впаде під час стрибка, то щось недобре з ним станеться [7, 438-439].

Великої шани на Буковинській Гуцульщині мають громові свята, які припадають в літній період року, до цих свят входять: Прокопа (21 липня), Архангела Гаврила (26 липня), Святого Іллі (2 серпня), Святого Пантелеймона (9 серпня). У ці свята гуцули нічого не роблять, щоб блискавка не завдала шкоди їхньому господарству. А на свято Пантелеймонам перед іконою святого гуцули запалюють свічку, щоб святий Палій, як його називають на Гуцульщині, не палив їхнє сіно в горах. Особливої шани на Гуцульщині має вогонь, утворений блискавкою, гуцули вважали за гріх, гасити такий вогонь водою, гасили його тільки молоком [10, 159].

Ще до середини ХХ ст. на Буковинській Гуцульщині існував звичай на Семена Стовпника (14 вересня) – розпочинати опалювальний сезон. Гуцули цього дня розпалювали «живий» вогонь в своїх печах і підтримували його аж до Святого вечора, коли оновлювали вогонь в печі для святкових страв. Хатнє вогнище особливо шанували, воно було своєрідним оберегом тепла і затишку в сім'ї. До вогню заборонялось погано говорити чи плювати на нього, бо старожили завіряли – в того, хто плюється на ватру, все обличчя покриється ранами.

Увечері перед святом Андрія Первозванного (13 грудня) на Гуцульщині проводять обрядові дії проти злих чародійниць, які відбирають молоко у корів перед святом Андрія. Щоб запобігти цьому, гуцули розпалюють «живу» ватру в яку вкидають заздалегідь підготовлені дев'ять освячених вербових прутиків із дев'яти останніх вербних неділь. Коли з вогнища утворюються жаринки, господар дістає з нього дев'ять вугликів і кидає у воду, туди ж кидає і дев'ять зубків часнику, збережених зі Святого вечора, додає дев'ять шматків гною з під корови і все перемішує. Водою господар кропить стайню, а гноєм намазує хрести між рогами корів та зверху дверей у стайні. При цьому дійстві госпо-

дар промовляє такі слова: «Йик усе є бридке і до цього ніхто не може сі повернути, так аби ніхто до цієї худоби не повертав сі» [12, 273].

Наукова новизна. Виявлено нові риси у вшануванні культу вогню, що простежуються в традиційній обрядовості буковинців.

Висновки. Отже, на Буковинській Гуцульщині вогонь вважають цілющим і очисним оберегом всього господарства гуцулів. Енергія «живого» чи «нового» вогню розпочинала найбільш знакові події в житті горян: Святвечір, Великодні свята, полонинське літування тощо. Культ вогню на Гуцульщині вшановували задовго до християнства, тоді давні українці вірували, що вогонь є меншим братом сонця, який людству подарував бог вогню Перун. З поширенням християнства на Буковинській Гуцульщині патроном вогню став архангел Михаїл, в честь якого українці відзначають день Архистратига Михаїла (21 листопада).

Література

1. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Том I. Мюнхен: «Українське видавництво», 1958. 449, [7] с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Том II. Мюнхен: «Українське видавництво», 1966. 441, [7] с.
3. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. К.: «Наукова думка», 1987. 470 с.
4. Домашевський М. Історія Гуцульщини. Том I. Друге видання. Чикаго-Львів, 1995. 501 с.
5. Кайндль Р. «Гуцули»: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: «Молодий буковинець», 2000. 208 с.
6. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні Том I. К.: АТ «Обереги», 1994. 400 с.
7. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні Том II. К.: АТ «Обереги», 1994. 528 с.
8. Ковтун А. Вода й вогонь в українських легендах та віруваннях. К.: «Успіх і кар'єра», 2015. 144 с.
9. Кожоляно Г. Духовна культура українців Буковини. Чернівці: «Прут», 2007. 403 с.
10. Мандибура М. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX-30-х років XX ст. Історико-етнографічний нарис. К.: «Наукова думка», 1978. 189 с.
11. Сеньків І. «Гуцульська спадщина». Праці з життя і творчості гуцулів. К.: «Українознавство», 1995. 512 с.
12. Шухевич В. Гуцульщина. Четверта частина. Видання друге. Верховина: «Гуцульщина», 1999. 304 с.

References

1. Voropai O. (1958). The customs of our people. Munich: Ukrainian publishing house [in German].
2. Voropai O. (1966). The customs of our people. Munich: Ukrainian publishing house [in German].
3. Hutsulshchyna. (1987). Historical and ethnographic research. Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].
4. Domashevsky M. (1995). History of Hutsulshchyna. V. 1. The second edition. Chicago-Lviv.
5. Kaindl R.F. (2000). "Tch Hutsuly": their life, customs and folk legends. Chernivtsi: Young bucovynets [in Ukrainian].
6. Kylymnyk S. (1994). Ukrainian year in folk customs in historical aspect Volume 1. Kyiv: AT «Amulets» [in Ukrainian].
7. Kylymnyk S. (1994). Ukrainian year in folk customs in historical aspect. Volume 2. Kyiv: AT «Amulets» [in Ukrainian].
8. Kovtun A. (2015). Water and fire in Ukrainian legends and beliefs. Kyiv: Success and career [in Ukrainian].
9. Kozholianko H. K. (2007). Spiritual culture of the Ukrainians of Bukovyna. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].
10. Mandibur M. (1978). Polonyn economy of Hutsulshchyna in the second half of the 19th and the 30s of the 20th centuries. Historical and ethnographic essay. Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].
11. Seniuk I. (1995). "The Hutsyl Heritage". Works on the life and work of the Hutsuls. Kyiv: Ukrayinoznavstvo [in Ukrainian].
12. Shukhevich V. (1999). Hutsulshchyna. Part IV. Second Edition. Verkhovyna: «Hutsulshchyna» [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.03. 2019 р.

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН М.М. СИНЕЛЬНИКОВА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи передбачає культурологічний аналіз методологічних засад дослідження творчого феномену М.М. Синельникова у контексті формування культурного простору України кінця ХІХ – початку ХХ століття. **Методологія** дослідження у відповідності до культурологічного дискурсу, базується на використанні основних методів наукового пізнання: системно-аналітичного – з метою вивчення культурологічної, мистецтвознавчої, філософської літератури з обраної теми; компаративного – для встановлення схожості і відмінностей у трактуванні історичних явищ у світлі піднятої теми з позицій минулого й сучасного наукових поглядів; узагальнення – з метою концептуалізації поняття «творчий феномен М.М. Синельникова» у часопросторі української культури від доби модерну до постмодерну. **Наукова новизна** роботи полягає у зверненні до забутої сьогодні, проте визначної у свій час, постаті актора, режисера, педагога, антрепренера М.М. Синельникова, культурницька діяльність якого значною мірою позначилась на становленні та розвитку основоположних засад вітчизняної театральної культури; у концептуалізації мистецького надбання Майстра і актуалізації культурно-творчих постулатів його діяльності у сучасному мистецькому полі. **Висновки.** У статті обґрунтовується необхідність культурологічного дослідження творчого феномену М.М. Синельникова, концептосфера діяльності якого набула визначної ваги і мала реформаторський вплив на формування, становлення та розвиток культурно-мистецького простору України кінця ХІХ – початку ХХ століття; **переосмислення й актуалізація його художньо-естетичних постулатів в умовах сьогодення.**

Ключові слова: культура, діалог культур, філософія, мистецтво, актор, режисер, педагог, антрепренер.

Лукашева Людмила Тимофеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Творческий феномен Н.Н. Синельникова в поиске нового научного осмысления

Цель работы предполагает культурологический анализ методологических основ исследования творческого феномена Н.Н. Синельникова в контексте формирования культурного пространства Украины конца ХІХ – начала ХХ веков. **Методология** исследования в соответствии с культурологическим дискурсом, базируется на использовании основных методов научного познания: системно-аналитического – с целью изучения культурологической, искусствоведческой, философской литературы по избранной теме; компаративного – для определения сходства и отличия в трактовке исторических явлений в свете поднятой темы с позиций прошлого и современного научных взглядов; обобщения – с целью концептуализации понятия «творческий феномен Н.Н. Синельникова» во временном пространстве украинской культуры от эпохи модерна до постмодерна. **Научная новизна** работы состоит в обращении к забытой сегодня, но выдающейся в свое время личности актера, режиссера, педагога, антрепренера Н.Н. Синельникова, культурническая деятельность которого в значительной степени отразилась на становлении и развитии основополагающих принципов отечественной театральной культуры; в концептуализации культурного наследия Мастера и актуализации культурно-художественных постулатов его деятельности в практике современного искусства. **Выводы.** В статье обосновывается необходимость культурологического исследования творческого феномена Н.Н. Синельникова, концептосфера деятельности которого имела реформаторское воздействие на формирование, становление и развитие культурно-творческого пространства Украины конца ХІХ – начала ХХ века; переосмысление и актуализация его художественно-эстетических постулатов в условиях современности.

Ключевые слова: культура, диалог культур, культуротворческая сущность, культура личности, творческая личность.

Lukasheva Liudmyla, postgraduate Student of National Academy of Managerial Stagg of Culture and Arts **Creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the search for a new scientific understanding**

Purpose of the work involves a cultural analysis of the methodological foundations of the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov in the context of the formation of the cultural space of Ukraine of the late ХІХ – early ХХ centuries. **The methodology** of the study is based on the use of basic methods of scientific knowledge: system-analytical – in order to study cultural, art, philosophical literature on the chosen topic; comparative – to determine the similarities and differences in the interpretation of historical phenomena in the light of the topic raised from the standpoint of the past and modern scientific views; generalizations – with the aim of conceptualizing the concept of «the creative phenomenon of M.M. Sinelnikov» in the time space of Ukrainian culture from the epoch of modern to postmodern. **The scientific novelty of the work** consists in addressing the personality of an actor, director, teacher, entrepreneur

М.М. Sinelnikov, forgotten today, but outstanding in his time, whose cultural activities largely influenced the formation and development of the fundamental principles of the national theater culture; in the conceptualization of the cultural heritage of the Creator and the actualization of the cultural and artistic tenets of his work for contemporary art. **Findings.** The article substantiates the need for a cultural research of the creative phenomenon of M.М. Sinelnikov, whose conceptual sphere had a reformatory effect on the formation and development of the cultural and creative expanse of Ukraine in the late 19th – early 20th centuries; rethinking and actualization of his artistic and aesthetic tenets in modern conditions.

Key words: culture, dialogue of cultures, cultural essence, personality culture, creative person.

Актуальність теми дослідження. Сучасна наукова думка перебуває в активному багатоаспектному дослідницькому русі. Коло уваги науковців охоплює широкий спектр питань, від ретроспективних до сучасних тем і проблем. Дослідницька практика сьогодення позначена специфікою синтезованого висвітлення теми, в парадигмах кількох наук. Основним об'єктом зазначеної багатогалузевої уваги незмінно залишається Людина, як культурний, соціокультурний, історичний, мистецький Феномен. Осягнути природу унікального, виключного явища або особистості, завдання, яким передбачається занурення у витоки, диференціація сутнісних складових досліджуваного явища або постаті і інтегрування культурного досвіду в реалії сьогодення. Необхідність відродження для культурної свідомості і повернення до загальнокультурного обігу творчого надбання видатного у свій час режисера, педагога і антрепренера Миколи Миколайовича Синельникова динамічно актуалізується в суперечностях сучасного соціокультурного поліфонізму.

Концептосфера мистецьких пошуків М.М. Синельникова – це цілісна виражена система уявлень, тверджень, напрацювань щодо творчості. Домінантними в ній виступають виховні, просвітницькі, високо естетичні культурницькі завдання, які покликані «діяти» по обидві сторони рампи. Театр М.М. Синельникова як творчий феномен репрезентував й опрацював у свій час (кінець XIX – перша третина XX століття) концепт соціокультурної сутності мистецтва. В сучасних умовах домінування арт-практик, арт-проектів з орієнтиром останніх на базові складові постмодерну: процеси глобалізації, інтеграції культури, стирання кордонів між культурами, синтез видів і жанрів мистецтва – результатом «творчості» постає певний уніфікований продукт, який має бути зрозумілим глядачам на різних континентах. Пафос глобалізаційних настроїв погрожує, однак, поступовим стиранням рис національної ідентичності будь-якого народу. Така перспектива цілком логічна в площині постмодернових теорій, але в площині соціальних і духовних категорій викликає заперечення.

Сучасне гуманітарне знання у широті наукових завдань гостро ставить питання про значення і функції театру як соціокультурного інституту. Актуальність проблеми продиктована сьогодишнім кризовим станом буття і свідомості соціуму. Суперечливість мистецької платформи постмодернізму не відповідає потребам сучасних глядацьких запитів. Українська культура початку XXI століття потребує енергетичного життєдайного донора, яким може бути саме концептуальний – просвітницький, виховний, високохудожній – Театр. Таким чином, відродження й аналітичний вимір творчої концепції М.М. Синельникова, екстраполяція його мистецьких висновків набуває формату корисного досвіду із неодмінним інтегруванням його в сучасні мистецькі та соціокультурні процеси.

Аналіз досліджень. Тематична палітра сучасних наукових досліджень відзначається динамічністю і багатоаспектністю. Попри сфокусованість на різних напрямках і концепціях, широту та різноманітність дослідницьких пошуків і світоглядних позицій, наукова думка об'єднана спільною метою – дослідити Феномен Людини. Людина пізнає саму себе від миті, коли зрозуміла, що мислить. За тисячі років, увічнена й ушлявлена в безлічі творів – наукових та художніх – Людина залишилася загадкою, тобто спричинила і активізувала процес вічного пошуку відгадки. В намаганнях аналітично дослідити і концептуалізувати феноменологічну сутність Людини, історики, соціологи, культурологи та мистецтвознавці виводять ґрунтовні масиви теоретичних знань. Складається парадоксальна ситуація: чим ширші уявлення про Людину, тим складнішою й непізнаною вона постає. І навпаки.

Мета даної роботи не передбачає перегляд повного об'єму наукової літератури з проблем Феномену Людини. Завдання, які ставимо, значно вужчі і конкретніші: по-перше персоніфіковано предмет дослідження – це напівзабутий на сьогодні, але видатний і визначний фундатор театральної справи кінця XIX – початку XX століття: режисер, педагог, антрепренер М.М. Синельников; по-друге чітко встановлено часові межі об'єкту дослідження – це культурний простір України кінця XIX – початку XX століття.

В сучасній науковій літературі не існує спеціального аналітичного дослідження творчого феномену М.М. Синельникова. Не було ґрунтовних розробок з проблем критичного осмислення культурно-мистецької діяльності Майстра і за часів його активної професійної практики. Прижиттєві оцінки мистецької діяльності М.М. Синельникова мали переважно інформативний характер. Певне

виключення становлять: мемуари М.М. Синельникова «Шістдесят років на сцені. Нотатки», стаття А.А. Бартошевича «М.М. Синельников і руський провінційний театр», яка вміщена передмовою до книги спогадів М.М. Синельникова «Шістдесят років на сцені. Нотатки», монографія Н.Слонової «М.М. Синельников» та театральні рецензії. Перевага перелічених джерел пояснюється більш широким інформативним оповіщенням у порівнянні із великою кількістю спогадів, відгуків сучасників митця. На перехресті цієї різнобарвної літератури, в якій, практично, відсутня аналітична складова, все ж таки постає феноменальна мистецька постать Миколи Миколайовича Синельникова, багатобічна творча діяльність якого відзначилася реформаторською, «законодавчою» роллю у становленні та розвитку культурно-мистецького простору України кінця XIX – початку XX століття. Множина талантів: актор, режисер, педагог, антрепренер і блискуча їх реалізація вивели М.М. Синельникова в положення визнаного фундатора театральної справи свого часу. Розуміння ним статусу та завдань театру реалізувалося у трансформації останнього із суто розваги у вагоме, дієве соціокультурне явище. Таким чином, потреба ґрунтовного аналітичного дослідження творчого концепту видатного діяча з перспективою інтегрального використання набутого ним досвіду в сучасних мистецьких процесах, наочно актуалізована.

Виклад основного матеріалу. Феномен творчості – одне з найактуальніших питань наукової уваги у всі часи. Видатне явище, непересічна мистецька особистість були і залишаються об'єктами досліджень науковців. Питання Феномену культури, Культурної пам'яті стають предметами досліджень не тільки культурологів та мистецтвознавців, а й соціологів, істориків і філософів. Така багатоаспектна аналітика виводить в ступінь першозначущості самі поняття Культура і Пам'ять. Людина – носій пам'яті і ретранслятор культури, Людина і культура – два феномени, які взаєморозвивають, взаємозбагачують і взаємотворять один одного. Усвідомлення цього наводить на думку про людино-творчу сутність культури та про велику відповідальність перед нащадками і про феномен Людини-митця. Сучасна дослідницька думка розділена на напрями і концепції, репрезентуючи широту та різноманітність наукових пошуків і світоглядних позицій, водночас об'єднана спільною метою – дослідити феномен Людини, як «міри всіх речей». Феномен творчої особистості в історичному просторі, як один із напрямків наукової уваги, не втрачаючи актуальності, набуває формату міждисциплінарного знання. Соціологи, історики, культурологи, мистецтвознавці, у відповідності до своїх наукових завдань, досліджують виключні явища, процеси та особистості у поліфонізмі їх талантів і творчих вимірів. Такий різнобічний підхід дає можливість об'ємно, у множині аспектів, ґрунтовно, дослідити сутність поняття «творчого феномену», з метою визначення його місця, ролі та значення в культурному просторі, формулювання основоположних засад творчої концепції і інтеграції мистецького досвіду в процеси сучасного культурного руху. Масив теорій і концептів з цієї теми є узагальненням культурно-історичного досвіду, який переконує в певних закономірностях, в тому, що історія людства – це нескінченний культурний діалог епох. Наукові розробки вчених, зокрема, О.Шпенглера, А.Тойнбі, М.Бахтіна присвячені трактуванню «діалогу культур». Теорію діалогічності культури продовжує історик, культуролог В.С. Біблер. Його праця «Культура. Діалог культур (досвід визначення)» присвячена дослідженню поняття культура в історичному просторі із детальною акцентуацією «дивних здвигів» (перетворення), що відбувалися в ній впродовж XX століття. Вчений вибудовує феноменологічний образ культури, ідея якої, за його переконанням, сприймається в певному інтегральному протиставленні. Він стверджує наявність двох типів історичної спадкоємності. Один з них підпорядкований схематизмові «руху по сходах «прогресу»» (це – освіта, наука). Другий тип (культура, мистецтво) розвивається у форматі іншої схеми. «Ця сфера – мистецтво. Тут навіть “на око” – все інакше. По-перше, тут не можна сказати, що, скажімо, Софокл “знятий” Шекспіром, що оригінал Пікассо зробив непотрібним вперше відкривати оригінал (обов'язково оригінал) Рембрандта. Навіть різкіше: тут не тільки Шекспір неможливий (ну звичайно ж) без Софокла або Брехт – без Шекспіра, без внутрішньої переклички, відштовхування, переосмислення, а й – обов'язково – зворотно: Софокл неможливий без Шекспіра; Софокл інакше, та й більш унікально, розуміється й інакше формулюється у сполученні з Шекспіром. В мистецтві “раніше” й “пізніше” співвідносні, одночасні, передують один одному, нарешті, це є коріння один одного не тільки в нашому розумінні, але саме у всій унікальності, “ущільненості”, загальності власного, особливого, неповторного буття» [2]. Співвідносність, одночасність категорій «раніше» – «пізніше» складають концепт загального розвитку культури. Важливо, аби картина ставала цілісною, заповнити змістом так звані «білі плями», тобто відновити для культурної свідомості напівзабуті, а отже й малодосліджені художньо-мистецькі постаті та явища, відсутність яких утворює значні пустоти у вітчизняному культурно-історичному русі. Тоді зв'язок між «раніше» – «пізніше» не уриватиметься.

Звернення до творчого феномену талановитого режисера Миколи Миколайовича Синельникова, відновлення і аналітична оцінка важливих результатів його творчих та інтелектуальних пошуків й висновків, завдання, що ціннісне множиною своїх культурних наслідків. По-перше, встановлюється «діалог епох», по-друге – оновлюється мистецька карта України, по-третє – стає доступним яскравий досвід успішного унікального концепту – Театру М.М.Синельникова.

Наукова розробка теми щодо вивчення творчого феномену М.М. Синельникова перебуває в ембріональному стані. Існуючий дефіцит наукознавчої уваги з однієї сторони ускладнює завдання, а з іншої – розкриває широку перспективу для творчого наукового поступу.

Масштаб особистості М.М. Синельникова красномовно відбиває старовинне акторське прислів'я: в Імператорських училищах – школа, а у М.М. Синельникова – університет. Вислів демонструє виключність – особистісну, професійну, інтелектуальну – видатного діяча. В схожих наголосах висвітлювалась постать і творчість митця в прижиттєвих статтях.

Стаття А.А. Бартошевича «М.М. Синельников і руський провінційний театр» стала своєрідним прологом до мемуарів М.М.Синельникова «Шістдесят років на сцені. Нотатки» і була вміщена до них передмовою. А.А.Бартошевич обмежив кордони творчої практики митця провінцією, звузивши таким чином його зони впливу на культурно-мистецькі процеси. Десятиліття роботи в театрі Корша в Москві згадані в статі лише побіжно, хоча цей період був надзвичайно важливим й рушійним для професійної свідомості М.М. Синельникова. Розробляючи питання еволюції провінційного театру А.А.Бартошевич залишив для наступних поколінь цінні ґрунтовні думки щодо специфіки часу (друга половина XIX – початок XX століття, до революції) і творчості в ньому. Автор розглянув етапи становлення творчої свідомості М.М. Синельникова на тлі соціокультурних процесів, що відбувалися в країні в ті часи. В статті зроблено спробу поєднати соціально-економічні трансформації суспільства із рухом змін у культурних сферах, визначити взаємозв'язок, взаємодію та взаємовплив між цими процесами. Автор досліджує еволюцію Театру як соціокультурного явища, позначаючи важливі етапи становлення: від Театру – осередку розваги до Театру – просвітницького, культурно-виховного. Такі визначні трансформації театрального буття ілюструються автором дослідженням специфіки існування кріпацького театру, провінційних і столичних театрів. Простежуючи відмінності між столицею і провінцією, враховуючи історично існуючу ускладненість відношень між ними, що пояснювалося відмінністю соціокультурного середовища: різницею в колі інтересів, правовими нормами, автор, однак, не радить проводити чітку межу між провінцією і столицею, тому що постійний взаємообмін творчими кадрами певною мірою єднав ці «полюси». Визнаючи за провінцією велике значення у розвитку і культурній еволюції театральної справи, в своїй статті А.А.Бартошевич полемізує із поширеним на той час принизливим ставленням до провінційного театру, а інколи й повним ігноруванням його ролі та значення. Зокрема, критиці піддано було твердження В.Всеволодського-Гернгросса («История русского театра») про те, що провінційний театр не мав ніякого значення. Стверджуючи і доводячи важливість ролі та значення провінційного театру, акцентуючи взаємовплив і взаємозбагачення двох мистецьких «полюсів» – столичного і провінційного, А.А.Бартошевич ілюструє свою теорію прикладами, коли провінційні театральні колективи за культурно-художнім рівнем ставали значно вище ніж деякі столичні театри. Автор виділяє Харків, як місто високої театральної культури. А мистецька постать Миколи Миколайовича Синельникова як найяскравіше доводила його твердження. А.А. Бартошевич, встановлюючи історичні межі діяльності митця, відзначає не тільки рекордну тривалість творчої практики М.М. Синельникова, а й набуття ним багатющого досвіду – від актора-початківця в харківській антрепризі М.М.Дюкова до видатного режисера, педагога і організатора театральної справи. Стаття А.А. Бартошевича становить вагомий цінний з огляду на спробу автора «вписати» творчий шлях М.М. Синельникова в процес формування, розвитку і становлення високохудожніх принципів і засад провінційного театру як реформаторський. Автор наголошує на первинності важливих змін в театральній-культурному бутті, що належать М.М. Синельникову і є результатом його творчих й інтелектуальних шукань. Так, в статті зазначається: «Таке характерне для натуралістичного театру нововведення, як “четверта стіна”, розстановка меблів та розсаджування акторів спиною до глядачів, не були “винайдені” Художнім театром, який лише використав вже застосований саме в провінціальному театрі принцип і послідовно призвів його в життя. Теж саме стосується й цілого ряду заходів, широко відомих у якості мхатовських, але насправді вони органічно виростили із загальної еволюції театру: відмові від музичних антрактів, виходам на аплодисменти в середині дії, характеру театральних афіш тощо. Все це задовго до виникнення Художнього театру застосовано Н.М. Синельниковим в провінції цілком самостійно та не отримало широкого розголосу лише в силу обмеженості сфери його впливу на той час» [1, 35]. Саме ця «обмеженість» призвела до зміщення акцентів в культуротворчих процесах того часу, тому «реформи» М.М. Синельникова «без

лапок» цитувалися визнаними «законодавцями» театральної справи. Завершальним «акордом» статті А.А. Бартошевича став його заклик взятися за встановлення історичної достовірності мистецької ваги провінційного театру із справедливим визначенням його ролі і місця в загальних культурних процесах, що відбувалися на зламі XIX і XX століть; за глибинне вивчення творчого доробку видатного митця-реформатора Миколи Миколайовича Синельникова, з метою використання його досягнень задля подальшого успішного розвитку художньої культури сьогодення і майбутнього. Пафос ідеї А.А. Бартошевича був підхоплений Н.Слоновою, яка видала монографію «Микола Миколайович Синельников. 1855 – 1939». Праця вийшла друком у 1956 році і маючи вагому інформаційну цінність, все ж таки, за визначенням авторки, не мала за мету ґрунтовного аналізу багатобічної діяльності талановитого митця. Монографія лише коротко знайомить із творчим обличчям М.М. Синельникова. Н.Слонова оцінюючи роль та значення діяльності М.М. Синельникова, закликала дослідників долучитися до всебічного вивчення творчого феномену митця. Напевне мінялися часи і герої, тому ім'я М.М. Синельникова з плином часу поступово забувалося.

Дослідження сучасних культурологів і мистецтвознавців, що присвячені мистецьким процесам або явищами кінця XIX – початку XX століття обходять увагою постать М.М. Синельникова. Ім'я митця тільки згадується. Так приміром, в монографії Г. Веселовської «Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр. (Київський театральний модернізм)», М.М. Синельников згадується суто інформативно у зв'язку із висвітленням історії театру «Соловцов» періоду 1914-1915рр. Такий же підхід спостерігаємо і в інших статтях, присвячених українській культурі означеного періоду. Парадоксальність ситуації в тім, що з одного боку існує величезна кількість спогадів видатних й визначних діячів культури, які високо оцінювали заслуги й пістотно, шанобливо, захоплено згадували М.М. Синельникова і, з другого боку – несумісна із цим наукова неуха до факту присутності в минулому нашої культури феноменальної мистецької постаті. Тому відновлення для культурної свідомості творчої особистості Миколи Миколайовича Синельникова; визначення ролі та значення його реформаторської діяльності для української культури кінця XIX – початку XX століття; переосмислення й інтеграція мистецьких постулатів Майстра в сучасні творчі процеси – наочно актуалізуються і постають невідкладною метою.

Висновки. Таким чином, на основі аналізу методологічних засад дослідження творчого феномену М.М. Синельникова, опрацьовано філософську, культурологічну та мистецтвознавчу літературу за обраною темою. Огляд джерел виявив наявність існуючого дефіциту наукової уваги і загострив потребу культурологічного дослідження теми.

Література

1. Бартошевич А.А. М.М. Синельников і руський провінційний театр//М.М. Синельников «Шістдесят років на сцені. Нотатки»/М.М. Синельников. Харків: Харківський театр російської драми, 1935. С. 35.
2. Біблер В.С. Культура. Діалог культур (досвід визначення). Питання філософії, 1989, №6 – URL <https://naukabooks.ru> > text
3. Веселовська Г.І. Театральні перехрестя Києва 1900-1910 рр. (Київський театральний модернізм) Монографія. Київ, вид-во «Гнозис». 2007. 328 с.
4. Семененко О.П. Харків, Харків... Харків, вид-во «Харків», 1992. 160 с.
5. Синельников М.М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків: Харківський театр російської драми, 1935. 347 с.
6. Слонова Н. М.М. Синельников. 1855-1939. Монографія. Москва, вид-во «Мистецтво». 1956. 120 с.

References

1. Bartoshevych A.A.(1935) M.M. Sy`nel`ny`kov i rus`ky`j provincijny`j teatr//M.M. Sy`nel`ny`kov «Shistdesyat rokiv na sceni. Notatky`»/M.M. Sy`nel`ny`kov. Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy`. 35 [in Ukrainian].
2. Bibler V.S.(1989) Kul`tura. Dialog kul`tur (dosvid vy`znachennya). Py`tannya filosofiyi, #6 – URL <https://naukabooks.ru> > text [in Russian].
3. Veselovs`ka G.I.(2007) Teatral`ni perexrestya Ky`yeva 1900-1910 rr. (Ky`yivs`ky`j teatral`ny`j modernizm) Monografiya. Ky`yiv, vy`d-vo «Gnozis». [in Ukrainian]
4. Semenenko O.P. (1992) Xarkiv, Xarkiv... Xarkiv, vy`d-vo «Xarkiv» [in Ukrainian].
5. Sy`nel`ny`kov M.M.(1935) Shistdesyat rokiv na sceni. Notatky`. Xarkiv: Xarkivs`ky`j teatr rosij`s`koyi dramy` [in Ukrainian].
6. Slonova N.(1956) M.M. Sy`nel`ny`kov. 1855-1939. Monografiya. Moskva, vy`d-vo «My`stecztvo» [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2019 р.

Любенко Наталя Володимирівна
аспірант кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
ORCID 0000-0001-5330-6845
natasha.liubenko@gmail.com

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ІСПАНІЇ ХІХ СТОРІЧЧЯ У РІЧИЩІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ І ДУХОВНИХ ПІДВАЛИН РЕНАСІМ'ЄНТО

Мета роботи – виявлення містеріально-символічної специфіки духовної сарсуели у творчості І. Альбеніса, М. де Фальї і Т. Бретона в руслі духовно-стильових шукань культури Ренасім'єнто. **Методологічною** основою статті виступають наступні підходи: міждисциплінарний, історико-культурологічний, а також музично-історичний і системний підходи, котрі дають змогу виявити не тільки жанрово-стильові, але й містеріально-символічні аспекти поетики духовної сарсуели у творчості названих авторів. **Наукова новизна** статті визначена тим, що в ній уперше у вітчизняний мистецтвознавчий обіг введено матеріали, що узагальнюють типологію духовної сарсуели. Водночас в роботі представлені образно-сміслові та аналітичні узагальнення по таким зразкам даного жанру, як «Святий Антоній» І. Альбеніса, «Коротке життя» М. де Фальї, «Свято Діви Паломі» Т. Бретона. **Висновки.** Узагальнення відомостей про історичні шляхи розвитку іспанського музичного театру в епоху Ренасім'єнто свідчать про те, що його типологія формувалася на перетині, з одного боку, традицій європейського театру ХІХ ст. і його стильових парадигм (романтизм, бідермаєр, веризм, традиції вагнерівського музичного театру), з іншого – ренесансу (в руслі стильової специфіки костюмбрізму) і творчого освоєння духовно-типологічних якостей національного іспанського театру і його музичної складової, генеза яких походить від містеріальної традиції середньовічної культури Іспанії. Сказане є співвідносним і з типологією духовної сарсуели, численні зразки якої у творчості І. Альбеніса, Т. Бретона, М. де Фальї виявляються контактними не тільки з національною «картиною світу» та її архетипами, але й вписаними в контекст іспанської «релігійної фієсти» і пов'язаної з нею ритуаліки. Істотна роль консерватизму-традиціоналізму як визначальних якостей іспанської культури виявляє в творах подібного роду нівелювання власне авторського початку, простоту музичної мови, що генетично походить від національної культової і духовно-фольклорної традиції.

Ключові слова: сарсуела, іспанська музичний театр, Ренасім'єнто, костюмбрізм.

*Любенко Наталья Владимировна, аспирант кафедры теоретической и прикладной культурологии
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Музыкальный театр Испании XIX века в русле культурно-исторических и духовных оснований Ренасимьенто

Цель работы – выявление мистериально-символической специфики духовной сарсуэлы в творчестве И. Альбениса, М. де Фальи и Т. Бретона в русле духовно-стилевых исканий культуры Ренасимьенто. **Методологической** базой статьи выступают следующие подходы: междисциплинарный, историко-культурологический, а также музыкально-исторический и системный методы, которые позволяют выявить не только жанрово-стилевые, но мистериально-символические аспекты поэтики духовной сарсуэлы в творчестве названных авторов. **Научная новизна** статьи определена тем, что в ней впервые в отечественный искусствоведческий обиход введены материалы, обобщающие типологию духовной сарсуэлы. Одновременно в работе представлены образно-смысловые и аналитические обобщения по таким образцам данного жанра, как «Святой Антоний» И. Альбениса, «Короткая жизнь» М. де Фальи, «Праздник Девы Паломы» Т. Бретона. **Выводы.** Обобщение сведений об исторических путях развития испанского музыкального театра в эпоху Ренасимьенто свидетельствует о том что его типология формировалась на пересечении, с одной стороны, традиций европейского театра ХІХ ст. и его стилиевых парадигм (романтизм, бидермайер, веризм, традиции вагнеровского музыкального театра), с другой – ренессанса (в русле стилиевой специфики костюмбризма) и творческого освоения духовно-типологических качеств национального испанского театра и его музыкальной составляющей, генезис которых восходит к мистериальной традиции средневековой культуры Испании. Сказанное соотносимо и с типологией духовной сарсуэлы, многочисленные образцы которой в творчестве И. Альбениса, Т. Бретона, М. де Фальи оказываются контактными не только с национальной «картиной мира» и ее архетипами, но и вписанными в контекст испанской «религиозной фиесты» и сопряженной с ней ритуалики. Существенная роль консерватизма-традиционализма как определяющих качеств испанской культуры выявляет в произведениях подобного рода нивелирование собственно авторского начала, простоту музыкального языка, генетически восходящего к национальной культовой и духовно-фольклорной традиции.

Ключевые слова: сарсуэла, испанский музыкальный театр, Ренасимьенто, костюмбризм.

Lyubenko Natalya, graduate student of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National Music Academy. A. V. Nezhdanova

The musical theater of Spain of the XIX century in the wake of the cultural, historical and spiritual foundations of Renacimiento

The purpose of the article is to reveal the mysterious and symbolic specificity of spiritual Zarzuela in the works of I. Albeniz, M. de Falla and T. Breton in the spirit of the style and style of Renacimiento culture. **The methodology** of the article is the following approaches: interdisciplinary, historical-culturological, as well as musical-historical and systemic methods that allow you to identify not only the genre-style but mysterious-symbolic aspects of the poetics of spiritual zarzuela in the works of these authors. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that, for the first time, the materials that generalize the typology of the spiritual zarzuela are introduced into the domestic art criticism. At the same time, the work presents figurative-semantic and analytical generalizations for such models of this genre as «Saint Anthony» by I. Albeniz, «The Short Life» by M. de Falla, «Feast of the Virgin of Paloma» by T. Breton. **Conclusions.** A generalization of information about the historical paths of development of the Spanish musical theater in the era of Renacimiento suggests that its typology was formed at the intersection, on the one hand, of the traditions of the European theater of the XIX century. and its stylistic paradigms (romanticism, Biedermeier, Verism, Wagner's musical theater tradition), on the other - the Renaissance (in line with the stylistic specificity of Kostumbrism) and the creative mastery of the spiritual and typological qualities of the Spanish National Theater and its musical component, the genesis of the medieval culture of Spain. What has been said is also relevant to the typology of spiritual Zarzuela, numerous examples of which in the works of I. Albeniz, T. Breton, M. de Falla are correlated not only with the national «world view» and its archetypes, but also entered into the context of the Spanish «religious fiesta» and associated with her rituals. The essential role of conservatism-traditionalism as the defining qualities of Spanish culture reveals in the works of this kind leveling of the author's own beginning, the simplicity of the musical language that genetically goes back to the national cult and spiritual-folklore tradition.

Keywords: Zarzuela, Spanish musical theater, Renacimiento, Costumbrism.

Актуальність теми дослідження. Проблема виявлення національної якості в західноєвропейських культурах в різні періоди історії завжди була предметом величезного дослідницького інтересу. Кульмінація осмислення специфіки національного феномену пов'язана з епохою романтизму. Іспанія в XIX – початку XX ст. переживає відродження своєї національної традиції, узагальнене в культурно-естетичних та духовних позиціях Ренасім'єнто, що виявляються не тільки в ренесансі національної культури, а й в транслюванні даних ідей всій світовій культурній спільноті. Під останнім мається на увазі не тільки Європа, але і Новий світ (іберо-американська культура). Показовою в цьому плані виступає, наприклад, позиція М. де Унамуно, що апелює до ідеї про необхідність «іспанізувати Європу» [9, 104], тобто позбавити її «раціональності розуму і навчити відчувати життя» за домінуючої ролі її духовної складової [3, 8]. Окреслені аспекти іспанської культурно-історичної традиції, що проектується на поетику її музичного театру, зокрема, на жанр духовної сарсуели, яка має попит в сучасній виконавській і сценічній практиці, поки не стали предметом дослідницького інтересу у вітчизняному мистецтвознавстві, культурології та музикознавстві, що і визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть свідчить про те що типологія духовної сарсуели поки що не стала предметом культурознавчих та музикознавчих узагальнень у вітчизняному мистецтвознавстві. Найбільш інформативною публікацією з цього приводу в радянському і пострадянському ареалі є стаття Т. Кюрегян, наведена в «Музичній енциклопедії», в якій пропонується наступне визначення названої жанрової сфери: «Сарсуела (ісп. Zarzuela) – іспанський різновид музично-сценічного шоу, близький *опереті* [курсив наш – Л. Н.]. Музичні номери в сарсуелі, хорові та сольні, чергуються з розмовними діалогами і танцями» [5, 860]. Розглядаючи історичний контекст формування жанру, дослідниця вказує на XVII століття, як на період народження сарсуели. У типології даного жанру автор виділяє два базових напрямки: «Велика сарсуела (zarzuela grande) в 2-х і більше актах і мала (genego chico) одноактна, яка мала риси водевілю» [5, 860].

Однак дане визначення недостатньо висвітлює сутність жанру, оскільки воно обмежується вузьким спектром типології сарсуели, розділяючи її по формі, а не за образно-смісловим змістом. Показово, що автор не враховує значиму роль духовної сарсуели, хоча у переліку зразків жанру згадує і опуси позначеної моделі.

Окремі відомості про історію та типологію сарсуели знаходимо також в монографічних дослідженнях І. Мартинова [6], І. Кряжевої [4], І. Некрасової [7], М. Сокологорської [11], а також в музично-енциклопедичному словнику Гроува [10]. Більш детальну інформацію про жанрово-семантичну специфіку сарсуели та її духовного різновиду знаходимо у фундаментальних працях іспанських дослідників [див.: 13, 14, 15, 16, 17], що висвітлюють не тільки їхні історико-еволюційні шляхи, але й роз-

кривають суттєві аспекти поетики цього жанру, який потребує подальшого вивчення на рівні втілення іспанського «образу світу», та його духовно-архетипових настанов.

Мета дослідження – виявлення містеріально-символічної специфіки духовної сарсуели в творчості І. Альбеніса, М. де Фальї і Т. Бретона в руслі духовно-стильових шукань культури Ренасім'єнто.

Виклад основного тексту. Іспанська культурно-історична традиція в силу своєї історичної специфіки і особливостей географії належить до так званого типу «прикордонних культур», сутність яких становить діалектична взаємодія яскраво вираженої національної якості й одночасно відкритості іншим національним культурно-історичним формам художньої діяльності (від Візантії і арабського Сходу аж до безпосереднього європейського оточення). Яскраво виражена стійкість і сталість в процесах збереження національної якості дає можливість відслідковувати в ній втілення традиціоналістського типу культури, що протистоїть «прогресистській лінії» інших європейських культур Нового часу. Позначена якість багато в чому обумовлена значною роллю в ній духовно-християнської якості, афористично зображеної в тезі «*Todo nada, Dios solo*» («Все – ніщо, Бог – все»). За словами Вальтера Шубарта, «серце іспанця <...> – це зручне місце для вторгнення ірраціональних сил, які наповнюють його запалом або похмурістю. Укорінення в вічному – це перспектива, з якої можна судити про сутність іспанців <...> Іспанець живе перед обличчям вічності, свідомо чи несвідомо <...> Основна риса його душі – релігійність» [12, 258-259], яка проявилася в тому числі і в збереженні аж до нинішнього часу ранньосередньовічного типу богослужіння, іменованого мосарабським.

Позначену якість духовного світосприйняття іспанця також можна доповнити істотною роллю в ньому образу свята і його іспанських аналогів *fiesta, verbena*, різноманітний зміст яких вибудовується навколо поняття про «зібрання для вираження радості» [1, 286]. На думку Л. Б. Баяхунової, багато іспанських свят (як світських, так і духовних) ведуть свій початок від релігійних свят з часів Середньовіччя, Відродження та бароко. «Основа свят – відправлення церковної служби», яку супроводжували також ходи, процесії, містеріально-духовні уявлення, найважливішим компонентом яких виступав синкретизм співу, танцю та іспанського інструментального виконавства [2, 7].

Окреслені якості іспанської культури найбільш повно проявилися в XIX ст., зокрема, у феномені Ренасім'єнто, під знаком якого відроджувалися (після панування французького раціоналізму епохи Просвітництва) кращі духовно-етичні традиції великого історичного минулого Іспанії, про що свідчить типологія базового стилю іспанської культури цього періоду – костюмбрізму. Відомий філософ, соціолог і літературознавець Хосе Ескобар (1933-2008) розглядає костюмбрізм як можливість наближення в художній творчості до національного духовного ідеалу [14, 37]. Цим дослідник пояснює і величезний сплеск відродження мосарабської традиції у XIX столітті, що є не тільки домінуючим аспектом у відображенні іспанського «образу світу» але і її духовно-естетичних цінностей, якими пронизана вся іспанська культура. Х. Ескобар мислить костюмбрізм на рівні «...відображення цивільного життя у звичай» (*reflexion «vida civil» en el «costumbre»*), як перехід від романтизму до реалізму в іспанській культурі [14, 84]. Даний стиль, що бере за основу, згідно з етимологією, такі смислово ємні поняття, як «звичай» і «обряд» у всій різноманітності їхнього тлумачення в умовах іспанської географіко-національної «строкатості» культурних традицій, одночасно має певні аналогії з національними моделями бідермаєру і веризму.

За всього різноманіття культурно-історичних завдань Ренасім'єнто, його визначним духовно-смысловим вектором стало відродження та духовне осмислення своєї історичної та культурної спадщини, його генези, що проявилася і в відкритті спадщини Сервантеса, і в популяризації головного вічного образу іспанської культури – Дон Кіхота, оціненого «поколінням 98 року» на рівні «Іспанського Ісуса Христа», і в узагальненні його духовно-етичної сутності на рівні феномена «кіхотизму», актуального в інших національних культурах Європи XIX-XX ст., і в культурі давніх духовно-історичних центрів Іспанії (Толедо), і в створенні Ф. Педрелем і його соратниками грандіозних антологій іспанської духовної професійної музики Середньовіччя і Ренесансу тощо.

Одним із символів позначених процесів національної культури Іспанії стає музичний театр, традиції якого найбільш повно сконцентровані в жанрі духовної сарсуели, генеза якої сходить ще до середньовічної містерії. У XIV столітті на сцені іспанського театру з'являється «*Serranilla de La Zarzuela*». Це були одноактні духовно-пасторальні спектаклі, де важливу роль на себе брала музика, цитати з духовних піснеспівів мосарабського богослужіння. У XVII столітті Лопе де Вега вперше розділяє серранілью і сарсуелу, визначаючи музичні номери в творі як «сарсуела». Також предтечами сформованого жанру можна вважати зразки середньовічної лірики, характерні для творчості трубадурів – альби, канцони (Кансо). В Іспанії цей жанр отримав розвиток в одному зі своїх різновидів – «релігійній альбі» (*l'aube religieuse, alba religiosa*) [15].

Слідом за Лопе де Вега з'явилися духовні сарсуели Педро Кальдерона («Чистилище святого Патріка», «Поклоніння хресту»). А в XIX столітті духовні сарсуели представлені в творчості Томаса Бретона («Свято Діви Паломи», «Вербна неділя», «Хрещення», «Дві дороги»), Еміліо Аррієта («Дуєнде Мадрида», «Священна війна»), Франсиско Барб'єрі («Каїн і Абель», «Чудо Богородиці», «Легенда про ченця», «Спокуси Святого Антонія» та ін.), що свідчить про особливу актуальність духовної сарсуели в різні періоди розвитку іспанської культури і музики.

Жанрова специфіка сарсуели багато в чому визначена її етимологією, висхідною до іспанського слова «зарза» (*zarza*), що буквально перекладається як «кущ» та символізує собою органічну єдність, цільну якість, живий організм, який поєднує в собі різноманітність жанрів і видів мистецтва (музику, танець, образотворче мистецтво, декламацію і т. д.), духовно-релігійні і світські якості. Таке розуміння слова «зарза» (*zarza*) певною мірою коригує і сприйняття специфіки сарсуели, як національного варіанту опери Іспанії [10, 891], який аж ніяк не обмежується тільки його комічною версією.

Фундаментальною працею, що висвітлює історію даного жанру, можна вважати роботу Крістофера Веббера (Christopher Webber) «Довідник по Сарсуели» (*The Zarzuela Companion*) [17]. У цій роботі автор розглядає всі історичні етапи становлення жанру, а також його регіональні різновиди, що є надзвичайно істотними для іспанської культури. У дослідженні К. Веббера наводиться таке визначення даного жанру: «Сарсуела – це відображення історії Іспанії, відображення культури <...> Саме в найскладніші в історичні часи з'являються нові символи національної культури. У період Реконкісти таким символом стала «*Serranilla de La Zarzuela*», а після Великої війни сарсуела викристалізувалася і стала самостійним жанром...» [17, 36]. Дане історичне порівняння вказує на символічні установки жанру, співвідносні з Великою війною і відстоюванням національної якості, що характерно для епохи Ренасім'єнто в цілому.

Хосе Луїс Темес в своїй книзі «Століття сарсуели (як око часу)» («*El Siglo De La Zarzuela (El Ojo del Tiempo)*») розглядає цей жанр як масштабний (в духовно-смысловому плані) зразок національної художньої творчості, який «має сильне історико-соціальне коріння» і являє собою «найбільше художнє досягнення Іспанії» [16, 13]. За своїм зовнішніми структурними ознаками (пісні, танці, розмовні діалоги) сарсуела має певні аналогії з оперетою. Однак це лише зовнішня схожість, оскільки остання народжена соціально-політичними зловбоденними реаліями французької культури, в той час як сарсуела генетично завжди була пов'язана з містеріальних-духовною традицією Іспанії.

Даний жанр відрізняє сюжетна подвійність. Його генезу становить святкування певного дня церковного календаря (поминання святих, Діви Марії та ін.), що є супутнім богослужінню. З релігійно-обрядовими та народними традиціями агіографічного шанування (з постійним згадуванням священних імен), які виявляють сутність сакрального простору релігійної фієсти, пов'язана і побутова фабула духовної сарсуели, що представляє собою зазвичай якусь повчальну історію, смислово і духовно-архетипово скориговану з ідеєю церковного свята і його паралітургічними звичаями і традиціями, що зберігаються протягом багатьох століть. Зв'язок духовної сарсуели з церковною і паралітургічною практиками, відповідно, дозволяє розглядати її як своєрідне продовження богослужіння, сконцентроване на вираженні ідеї вшанування, славослів'я, подяки, поклоніння не тільки конкретного святому, але і всьому духовному світові. Так, культ св. Антонія Падуанського склав духовне підґрунтя сарсуели «Святий Антоній Флоридський» І. Альбеніса. Святкування дня святого становить фон дії даного музичного спектаклю, зовнішній сюжет якого побудований на виявленні різних аспектів тлумачення ідеї шлюбу в його духовному і земному розумінні. Сюжет «Діви Паломи» Т. Бретона вибудовується навколо «релігійної фієсти» і ритуаліки, поєднаної з одним з образів Діви Марії (Діва Палома), точніше, з Успінням Богородиці.

Відзначимо, що музична сторона сарсуел І. Альбеніса та Т. Бретона відтворює спирання на типові, загальнозначущі засоби вираження, які гранично нівелюють прояви власне авторського початку, що є співвідносним і з містеріальною традицією. Простота музичної мови даних творів не орієнтована на професійний оперний вокал і цілком є доступною для виконавців-аматорів, не виключаючи при цьому можливість участі в спектаклі глядачів, що становить одну з істотних сторін іспанського музичного і драматичного театру, починаючи з епохи бароко. Відповідно інтонаційна мова розглянутих творів з одного боку апелює до традицій богослужбово-співочої і паралітургічної практики (духовна пісня, саєта, спів кантаора), з іншого – до жанрово-інтонаційної пісенно-танцювальної сфери фламенко. Відзначимо також, що ладово-інтонаційна сфера останнього генетично є співвідсною з греко-візантійською духовно-співочою традицією [8, 838].

Окреслені типологічні якості іспанського музичного театру проявилися і в опері М. де Фальї «Коротке життя». У ній відсутні розмовні діалоги, але вона також виявляється безпосередньо пов'язаною з жанровою специфікою іспанської духовної сарсуели, про що свідчить назва твору. Ви-

значення вистави як «Коротке життя» тут фігурує не тільки в якості позначення стислості земного шляху головної героїні, а й в духовно-філософському плані, що символізує стислість земного шляху людини (незалежно від терміну життя) перед вічністю. Згідно з історичними даними, духовна генеза визначала жанрову специфіку початкового задуму твору, репрезентованого автором на рівні «релігійної драми» (базового жанру іспанського духовного театру XVI-XVII ст.) і перетвореного пізніше композитором під впливом К. Дебюссі в «ліричну драму». Сюжет «Короткого життя» знову-таки вибудовується навколо сакрального простору фієсти – весілля головного героя, що символізує для нього початок нового життя, в той час як для покинутої головної героїні воно символізує смерть.

Географіко-регіоналістська специфіка опери «Коротке життя» безпосередньо пов'язана з духовно-ментальним глибинним підтекстом іспанської культурно-історичної і міфологічної традиції, що і становить сутність костюмбрізма, в той час як дуалізм життя і смерті символізує найважливішу смислову якість мистецтва фламенко. Останнє проявляється як на рівні узагальнень-цитат жанрової сфери фламенко (мартінете, солеа, сапатеадо, хота, петенера та ін.), так і в апеляції до його ладово-інтонаційної мови і ритмо-формул, генеза яких сходять до складного симбіозу національно-співочих традицій, в тому числі і візантійських. Одночасно, «Коротке життя» як класика іспанського музичного театру початку XX ст. має безпосередній взаємозв'язок і з європейською оперною традицією – французько-італійськими аналогами веризму і драматургією вагнерівських музичних драм.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що в ній вперше у вітчизняний мистецтвознавчий обіг введено матеріали, що висвітлюють не лише історичні шляхи розвитку іспанського музичного театру загалом, але й узагальнюють типологію духовної сарсуели. Одночасно в роботі представлені образно-смислові і аналітичні узагальнення за такими зразкам цього жанру, як «Святий Антоній» І. Альбеніса та «Коротке життя» М. де Фальї, «Свято Діви Паломі» Т. Бретона. Новизна роботи також визначена її дослідним ракурсом, в якому враховуються не тільки індивідуальні стильові якості творчості названих композиторів, але й їхня співвіднесеність з духовною генетикою іспанської культури в цілому.

Висновки. Таким чином, узагальнення відомостей про історичні шляхи розвитку іспанського музичного театру в епоху Ренесім'єнто свідчать про те, що його типологія формувалася на перетині з одного боку традицій європейського театру XIX ст. і його стильових парадигм (романтизм, бідермаєр, веризм, традиції вагнерівського музичного театру), з іншого – ренесансу (в руслі стильової специфіки костюмбрізма) і творчого освоєння духовно-типологічних якостей національного іспанського театру та його музичної складової, генеза яких походить від містеріальної традиції середньовічної культури Іспанії. Сказане є співвідносним і з типологією духовної сарсуели, численні зразки якої, представлені в творчості І. Альбеніса, Т. Бретона, М. де Фальї, виявляються контактними не тільки з національною «картиною світу» і її архетипами, а й вписаними в контекст іспанської «релігійної фієсти» і пов'язаної з нею ритуаліки. Істотна роль консерватизму-традиціоналізму як визначальних якостей іспанської культури виявляє в творах подібного роду нівелювання проявів власне авторського начала, простоту музичної мови, що генетично походить від національної культової і духовно-фольклорної традиції. За словами поета Піндара, «звичай є царем всього». Сказане виявилось актуальним як для античної, так і для власне іспанської культури, іспанського духовного світосприйняття, закодованого і у поезії духовної сарсуели, і в цитованій раніше тезі «*Todo nada, Dios solo*» («Все – ніщо, Бог – все»)).

Література

1. Астахова Е. В. Праздник в национально-культурном видении Испании // Вестник МГИМО университета. 2014. № 2 (35). С. 285-298.
2. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX в.: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 25 с.
3. Висленко А. Л. Национальная идея: обоснование будущего или оправдание настоящего // Вестник Томского университета. Культурология и искусствоведение. 2014. № 3 (15). С. 5-13.
4. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество: монография. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2013. 328 с.
5. Кюреган Т. Сарсуэла // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стлб. 859-860.
6. Мартынов И. Музыка Испании. М.: Советский композитор, 1977. 376 с.
7. Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI – XVII веков. СПб.: Гиперион, 2013. 365 с.
8. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5: Симон – Хейлер. Стлб. 838-845.
9. Салеев К. М. Х. Поколение 1898 о проблеме Испании // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 2. С. 103-106.

10. Сарсуэла // Музыкальный словарь Гроува. [Второе русское издание, исправленное и дополненное]. М.: Практика, 2007. С. 891.
11. Сокологорская М. С. Чудо на сцене испанского театра Золотого века: агиографические драмы и ауто сакраменталь Лопе де Веги: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2009. 24 с.
12. Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: «Русская идея». 2000. 446 с.
13. Alier R. Zarzuela. La (tela): La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español (Musica Ma Non Troppo). EDICIONES ROBINBOOK, S.L., 2011. 504 p.
14. Escobar A. J. Costumbrismo entre el Romanticismo y Realismo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. 87 p.
15. Riquer M. Los trovadores: historia literaria y textos. Barcelona: Grupo Planeta, 1983. 1144 p.
16. Temes J. L. El Siglo De La Zarzuela (El Ojo del Tiempo). Siruela, Edición 1, 2014. 504 p.
17. Webber C. The Zarzuela Companion. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow press, 2002. 340 p.

References

1. Astakhova, Ye. V. (2014). Holiday in the national cultural vision of Spain. Vestnik MGIMO universiteta. 2 (35), 285-298 [in Russian].
2. Bayakhunova, L. B. (1998). The image of Spain in the musical culture of Russia and France of the XIX - first third of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
3. Vislenko, A. L. (2014). National idea: justification of the future or justification of the present. Vestnik Tomskogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye. 3 (15), 5-13 [in Russian].
4. Kryazheva, I.A. (2013). Manuel de Falla: time, life, work: monograph. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [in Russian].
5. Kyureghyan, T. (1978). Zarzuela. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh. 4, 859-860 [in Russian].
6. Martynov, I. (1977). Music of Spain. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
7. Nekrasova, I. A. (2013). Religious drama and performance of the XVI - XVII centuries. St. Petersburg: Giperion [in Russian].
8. Pichugin, P. A. (1981). Flamenco. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh. 5, 838-845 [in Russian].
9. Saleyem, K. M. KH. (2011). Generation 1898 on the problem of Spain. Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika. 2, 103-106 [in Russian].
10. Zarzuela (2007). Muzykal'nyy slovar' Grouva. Moscow: Praktika [in Russian].
11. Sokologorskaya, M.S. (2009). Miracle on the stage of the Spanish theater of the Golden Age: hagiographic dramas and auto sacramental Lope de Vega. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya teatral'nogo iskusstva – GITIS [in Russian].
12. Shubart, V. (2000). Europe and the soul of the East. Moscow: Russkaya ideya [in Russian].
13. Alier, R. (2011). Zarzuela. La (tela): La historia, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español (Musica Ma Non Troppo). EDICIONES ROBINBOOK, S.L. [in Spain].
14. Escobar, A. J. (2000). Costumbrismo entre el Romanticismo y Realismo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [in Spain].
15. Riquer, M. (1983). Los trovadores: historia literaria y textos. Barcelona: Grupo Planeta [in Spain].
16. Temes, J. L. (2014). El Siglo De La Zarzuela (El Ojo del Tiempo). Siruela, Edición [in Spain].
17. Webber, C. (2002). Zarzuela Companion. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow press [in England.]

Стаття надійшла до редакції 19.10.2018 р.

ГРИМ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Мета роботи - систематизувати і коротко проаналізувати джерела наукового і практичного характеру, в яких досліджуються різні аспекти гриму та гримування. **Методологія.** У дослідженні використовується низка методів загальнонаукового та спеціального характеру: бібліографічний, класифікації, узагальнюючий, систематизації. **Наукова новизна** полягає в систематизації літературних джерел у сфері дослідження гриму і практичних аспектів гримування з метою пошуку найбільш оптимальних шляхів вироблення методологічної наукової позиції до їх дослідження. **Висновки.** Інтерес до гриму серед науковців зростає, однак ґрунтовного дослідження гриму, особливо в українській науці дизайну, не існує, як власне і в низці суміжних наук, незважаючи на безспірний міждисциплінарний характер цього феномена. Адже поняття «грим» тісно пов'язане з театром, кінематографом, сценічним образом, гримом-маскою, втіленням/перевтіленням, видовищем тощо. А відтак його аналіз проектується у площину дослідження цих понять, які водночас є об'єктом зацікавлення низки наук, що й вимагає врахування у формуванні методологічної бази його дослідження.

Ключові слова: грим, гримування, наукові дослідження, навчальні посібники, джерельна база.

Малярчук Екатерина Геннадиевна, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств

Грим как объект научной рефлексии

Цель работы - систематизировать и кратко проанализировать источники научного и практического характера, в которых исследуются различные аспекты грима и гримирования. **Методология.** В исследовании используется ряд методов общенаучного и специального характера: библиографический, классификации, обобщающий, систематизации. **Научная новизна** состоит в систематизации литературных источников в области исследования грима и практических аспектов гримирования с целью поиска наиболее оптимальных путей выработки методологической научной позиции в их исследовании. **Выводы.** Интерес к гриму среди ученых растет, однако обстоятельного исследования грима, особенно в украинской науке дизайна, не существует, как собственно и в ряде смежных наук, несмотря на бесспорный междисциплинарный характер этого феномена. Ведь понятие «грим» тесно связано с театром, кинематографом, сценическим образом, гримом-маской, воплощением / перевоплощением, зрелищем и т.д. А потому его анализ проецируется в плоскость исследования этих понятий, которые одновременно являются объектом интереса ряда наук, что и требует учета в формировании методологической базы его исследования.

Ключевые слова: грим, гримирование, научные исследования, учебные пособия, исследовательская база.

Malyarchuk Ekaterina, Postgraduate Student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine

Grim as an object of scientific reflection

The purpose of the article is to systematize and briefly analyze sources of a scientific and practical character, in which various aspects of makeup and make-up are explored. **Methodology.** The research uses a number of methods of general scientific and special character: bibliographic, classification, generalization, systematization. **Scientific novelty.** The systematization of literary sources in the field of study of makeup and practical aspects of grinding with the aim of finding the most optimal ways to develop a methodological scientific position in their study. **Conclusions.** Interest in makeup among scientists is growing, however, there is no detailed study of makeup, especially in the Ukrainian design science, as it is true in a number of related sciences, despite the indisputable interdisciplinary nature of this phenomenon. After all, the concept of "make-up" is closely related to theater, cinema, stage design, make-up mask, incarnation/reincarnation, spectacle, etc. Therefore, its analysis is projected into the plane of study of these concepts, which at the same time are the object of interest of a number of sciences, which also requires consideration in the formation of the methodological basis of its study.

Key words: makeup, grating, scientific researches, study aids, research base.

Актуальність теми дослідження. Грим у кінематографі й театрі слугує для покращення зовнішності актора або для її зміни у випадку створення особи персонажа, роль якого втілює актор. Це основне функціональне навантаження гримування як процесу сприяє створенню відповідного візуального образу в результаті перевтілення. Саме цей візуальний образ і розуміється як театральний грим. «... Глядачеві повинно бути зрозуміло, хто перед ним знаходиться, і тільки тоді він зможе

стежити за грою, не відволікаючись здогадками ... Це означає, що кожна частина ... костюма, гриму повинна становити цілісне враження» [15].

Допомагають актору втілювати образ персонажа за допомогою спеціальних фарб, пластичних і пастижерних (волосяних) наклейок, перук, зачісок і под. художники-гримери, художники-постіжери. Слово «грим» у перекладі з італійської мови (grimo) означає «зморшкуватий», з французької (grime) - «кумедний стариган», з давньогрецької - «зморшка». Спорідненим поняття є поняття make-up, що власне і означає грим у перекладі на англійську і має декілька семантичних навантажень: а) склад, будова, структура; б) зовнішній вигляд, зовнішність, характер, натура; в) косметичні вироби, косметика, грим, макіяж, накладання гриму або косметики; г) вигадка, фантазія; д) компенсування, компенсація [34]. Існує також суміжне поняття makeup artist (MUA), яке включає гримування (prosthetic makeup) поряд зі створенням візуальних спецефектів (special makeup effects) [23].

Слово make-up нам більше відоме як макіяж. Походить воно від французького maquillage, яке у свою чергу утворилося від maquiller (зміна зовнішнього вигляду) – від стародавнього дієслова ricard maquier (робити, прикидатися, симулювати), запозиченому з голландської - maken (робити) [35].

Російська дослідниця Г. Пронькіна з огляду на семантичні, синтаксичний і функціональні особливості феномена макіяжурозуміє його як систему дій і засобів, спрямовану на зорову трансформацію зовнішнього вигляду людини за рахунок виділення і (або) маскувannya елементів і якостей особи з метою гармонізації, естетизації і актуалізації візуальної репрезентації особистості у процесі соціокультурної комунікації (звичайний і спеціалізований рівні / культура повсякденності / елемент системи культури - спосіб життя); створення нової експериментальної цілісної естетично-виразної форми (спеціалізований рівень / художня культура / елементи системи культури - мода і мистецтво) [23].

Ступінь наукової розробки. Насамперед варто зазначити, що, можливо, через розуміння професії гримера та самого процесу створення гриму (гримування) як допоміжної характеристики театрального і кінематографічного мистецтв сформувалося відношення до нього як до прикладної дисципліни, яка не заслуговує дослідження в межах серйозних теоретичних напрямів наукового знання. Саме тому більшість джерел, які стосуються гриму, мають характер навчальних посібників та практичних рекомендацій, які призначені для навчання майбутніх гримерів професійним навичкам. Саме аналіз існуючих джерел і наукового, і практичного характеру становить *мету* нашої наукової розвідки. Водночас її наукова новизна і *актуальність* теж не викликають заперечень з огляду на зазначене вище.

Виклад основного матеріалу. Однією з перших праць, присвячених гриму, стали «Замітки про міміку і грим» відомого артиста англійського походження П. Ленського (Вервіціотті) (1890 р.) [14]. На початку ХХ ст. з'явилися напрацювання П. Лебединського [12] 1912 р. 2012 р. вийшло перевидання «Енциклопедія сценічної самоосвіти: грим» [13], в якій розглядається значення гриму, представлений нарис історії гримувального мистецтва, наводяться різні погляди на грим, на його зв'язок з мімікою, на вплив світла на грим. Увага приділена і практичним аспектам: матеріалам для гриму, техніці змивання тощо.

Початок ХХ ст. (1923 р.) ознаменувався появою ще низки праць, серед яких «Перші уроки гриму» О. Клепикова [9] та практичні рекомендації з гримування [5].

У першій половині ХХ століття вийшли навчальні посібники Р. Раугул (1935 р.) [24], М. Новлянського (1940 р.) [21], П. Лівшица (1939 р.) [15], в яких розкривається значення гриму, який, на думку авторів, не тільки створює завершений вигляд, а й є елементом зовнішнього оформлення створеного актором образу.

Хрестоматія Ю. Писаренка (1930 р.) знайомить з різновидами технік та схем (міміка, рухи, гримування, вимова), як правильно застосувати їх в мистецтві актора [22].

Із середини ХХ століття активізуються дослідження гриму науково-теоретичного спрямування. Провідний гример «Мосфільму» в 40-70-х роках А. Анджан у співавторстві з Ю. Волчанецьким у праці «Грим в кіно» (1957 р.) виокремлює такі види гриму: коригуючий, який виправляє дефекти обличчя актора; характерний - відображає яскраві риси обличчя, а також віковий, портретний, національний, карикатурний, казковий [1].

Праця Г. Когтева «Грим і сценічний образ» (1981 р.) [10] розповідає про значення гриму в створенні сценічного образу, його зв'язки з режисерським і художнім вирішенням вистави, а також дані практичні поради, щодо втілення різновидів гриму у процесі роботи над образом. В. Кузнецова у праці «Кінофізіогноміка» (1978 р.) [11] досліджує грим у сучасному кінематографі, яке нині рідко обходиться без гриму, який водночас не завжди стає засобом створення образу персонажа. Хоча й

залишається незмінним тоді, коли актор виступає в ролі історичного героя, фантастичного чи казкового персонажа. М. Львов у праці «Про грим» (1969 р.) [17] аналізує значення, невід'ємний зв'язок і роль гриму в створенні сценічного образу.

Також можна згадати низку навчальних посібників і практичних рекомендацій, в яких визначено роль гриму і сценічного костюму в створенні актором сценічного образу, зображено техніку гримування, зокрема живописним і скульптурно-об'ємним способами, описано засоби сучасної декоративної косметики та гриму, технічні прийоми гриму (П. Кирєєв (1980 р.) [7], М. Львов, К. Градова (1987 р.) [18], Т. Шухміна (1951 р.) [33], О. Гольцов, В. Деревцев, М. Фалєєв (1960 р.) [4], Ф. Вархолов (1964 р.) [3], Д. Ситнов, Л. Снежницький, І. Малигіна (1963 р.) [25]).

Наприкінці ХХ – на початку ХХ ст. з'являється низка ґрунтовних праць, присвячених мистецтву гриму. Так, викладач Вищого театрального училища ім. М. С. Щепкіна І. Сиром'ятникова досліджує виникнення і розвиток світового гримерного мистецтва. У її книгах можна дізнатися, як гримувались в античному і японському театрах, в європейському театрі епохи Середньовіччя і Відродження, про маски комедії дель арте, грим в кіно, цирку і под. А також познайомитися з технікою театрального гриму і сучасного макіяжу, татуажем, пірсингом і брандінгом [26-28].

У посібниках С. Школьнікова простежується історія зачісок, головних уборів, косметики та прикрас. Матеріал видань багато ілюстрований, що дає змогу з легкістю орієнтуватися у історичних періодах моди, стилях та жанрах [30-32].

2015 р. за авторства російського дослідника С. Непейводи вийшов навчальний посібник, адресований студентам театральних, хореографічних та музичних вузів. Однак він корисна художникам по гриму, акторам, оперним співакам, танцюристам, а також всім бажаючим познайомитися з основами гримувального мистецтва [20].

Перше ґрунтовне дисертаційне дослідження гриму належить російській дослідниці-культурологу М. Максимовій «Мистецтво гриму в російській театральній культурі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.» і присвячені вивченню театрального гриму в зв'язку з різними течіями і напрямками в російському театральному мистецтві, визначенні його значень і функцій у режисерській і акторській практиці провідних майстрів театру кінця ХІХ - першої третини ХХ ст. [19].

Серед напрацювань західних дослідників можна виокремити працю одного з найкращих зарубіжних фахівців у сфері техніки гриму Дж.-Р. Вінсента Кіхоу, яка стала універсальним посібником для гримерів. Вона видавалася багаторазово і отримала широке визнання [8]. Л. Бейган видав посібник з наочними прикладами різновидів гриму, технологічними картами, на яких зображено покрокове виконання гриму по фотографіях [2]. К. Кадрон та К. Чайлдс окрему увагу приділили дитячим святкам та їх прикрашанням за допомогою створення неповторних образів [6].

В Україні дослідження гриму і майстерності гримування представлені насамперед виданням М. Лосєва і І. Шатохіна «Майстерність гриму» (1960 р.) [16]. Ця книга створена на основі власного досвіду художників-гримерів Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка. Автори знайомлять читачів із технікою гримувальної майстерності на конкретних прикладах, ідучи від найпростіших деталей гриму до розповіді про складні процеси, що відбуваються під час кінозйомок.

Авторству І. Шатохіна належить праця «Грим у театрі і кіно» (1971 р.), в якій він узагальнив низку питань з творчої практики майстрів гриму в Україні та надав чимало корисних порад, пов'язаних з технологією гримування та основами композиції у гримі. У першій частині посібника розглядається розвиток гриму в історії театральної культури України, подані яскраві художні образи української сцени. Друга частина корисна саме практикам, позаяк вона втримує матеріал з основ анатомії обличчя, законів композиції та взаємодії гриму з освітленням [29].

Висновки. Загалом можна констатувати, що інтерес до гриму серед науковців зростає, однак ґрунтового дослідження гриму, особливо в українській науці дизайну, не існує, як власне і в низці суміжних наук, незважаючи на безспірний міждисциплінарний характер цього феномена. Адже поняття «грим» тісно пов'язане з театром, кінематографом, сценічним образом, гримом-маскою тощо. А відтак його аналіз проектується у площину дослідження цих понять, які водночас є об'єктом зацікавлення низки наук. Тому, зважаючи на це та на багатий функціональний і семантико-символічний характер феномена гриму, варто розглядати його у межах комплексу дисциплін, зокрема культурології, мистецтва, дизайну, філософії, історії, психології, семіотики, позаяк він торкається таких понять, як театральне мистецтво, видовище, мода, перевтілення/втільнення тощо. І вже, виходячи з цього, вибудовувати методологію його дослідження з урахуванням відповідних наукових джерел. Саме це і є перспективним напрямом подальших досліджень гриму.

Література

1. Анджан А. И., Волчанецкий Ю. М. Грим в кино. Москва: Искусство, 1957. 212 с.
2. Бейган Ли. Грим для театра, кино и телевидения : практическое руководство в фотографиях; Пер. с англ. Т. М. Боднарук. Москва : Искусство : A.D. & T., 1997. 171 с.
3. Вархолов Ф. В. Грим: учеб. пособие. Москва : Советская Россия, 1964. 104 с.
4. Гольцов А., Деревцев В., Фалеев М. Грим. Пособие по гриму для художественной самодеятельности. Москва: ВТО, 1960. 40 с.
5. Гримировка: необходимое руководство к театр. гриму для артистов оперных, драм. и проч. сцен, а также любителей, начинающих и уч-ся / под ред. В. Н. Ладухина. Москва ; Петроград : Макиз, 1923. 112 с.
6. Кадрон К., Чайлдс К. Детские праздники : Раскрашиваем лицо. Москва: Росмэн, 1999. 64 с.
7. Киреев П. Ф. Декоративная косметика и грим: Учеб. пособ. для техникумов. Москва: Легкая индустрия, 1980. 176 с.
8. Кихоу Винсент Дж.-Р. Техника работы профессионального художника гримера. Москва: ГИТР, 2003. 304 с.
9. Клепиков А. К. Первые уроки грима: методические рекомендации. Москва : Изд-во Русского театр. о-ва, 1923. 39 с.
10. Когтев Г. В. Грим и сценический образ. Москва: Сов. Россия, 1981. 112 с.
11. Кузнецова В. А. Кинофизиогномика (Типажно-пластический образ актера на экране). Л.: Искусство, 1978. 175 с.
12. Лебединский П. А. Грим [послел. А. П. Петровского]. 2-е изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург : Журнал "Театр и искусство", 1912. VII, 375 с.
13. Лебединский П.А., Лачинов В. П. Энциклопедия сценического самообразования: Грим. Изд. 2-е. Москва, 2012. 312 с.
14. Ленский А. П. Заметки о мимике и гриме : сборник биографической информации // А. П. Ленский : Статьи. Письма. Записки / Сост. В. В. Подгородинский; Предисл. Ю. М. Соломина. Москва : Языки славянской культуры, 2002. С. 72-87 .
15. Лившиц П. Б. Сценический грим. Москва: Искусство, 1939. 106 с.
16. Лосев М., Шатохин І. Майстерність гриму. Державне видавництво «Образотворчого мистецтва і музикальної літератури УРСР», Київ, 1960. 84 с.
17. Львов Н. А. О гриме. Москва, 1969. 112с.
18. Львов Н. А., Градова К. В. Грим и сценический костюм: Уч. пос. Москва: ЗНУИ, 1987. 88 с.
19. Максимова М. Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX - первой трети XX вв.: автореф. дисс. к. культурологии. Москва, 2010. 27 с.
20. Непейвода С. И. Грим: Учебное пособие. СПб., 2015. 128с.
21. Новлянский Н. М. Практическое руководство по гриму: для кружков театральной самодеятельности. Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. 47 с.
22. Писаренко Ю. Хрестоматия актора. Мимика, грим, движение, речь. Театропечать, 1930. 260 с.
23. Пронькина А. В. Макияж как предмет философского исследования: опыт преодоления терминологической и феноменологической сущности. URL: makiyazh-kak-predmet-filosofsko-kulturologicheskogo-issledovaniya-opyt.
24. Раугул Р. Грим : пособие для театр. техникумов, вузов, студий. Москва: Художественная литература, 1935. 285 с.
25. Ситнов Д., Снежницкий Л., Малыгина И. Грим и костюм в современном спектакле. Москва: Искусство, 1963. 172 с.
26. Сыромятникова И. С. Искусство грима и макияжа. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2004. 272 с.
27. Сыромятникова И. С. Технология грима: Практ. пособие. Москва: Высш. шк. 1991. 175 с.
28. Сыромятникова И. С. Искусство грима и прически: уч. пос. / 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Высшая школа, 2000. 170 с.
29. Шатохин І. О. Грим у театрі і в кіно. Київ: Мистецтво, 1971. 172 с.
30. Школьников С. П. Основы сценического грима. Изд. 2-е, доп. Минск, «Вышэйш. школа», 1976. 208 с.
31. Школьников С. П. Причёски, головные уборы и украшения для сцены. Под ред. Г. И. Барышева. Минск, «Вышэйш. школа», 1975. 224 с.
32. Школьников С. П. Грим : учеб. пособие. Минск : Вышэйшая школа, 1969. 176 с.
33. Шухмина Т. Грим. Москва, 1951. 80 с.
34. Make-up // ABBYY Lingvo Live. URL: <http://lingvolive.ru/translate/en-ru/make-up>.
35. Maquillage // Dictionnaire de l'Académie française. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/maquillage>.

References

1. Andzhan A. I., Volchanetsky Y. M. (1957). Grim in the cinema. Moscow: Art [in Russian].
2. Beygan Li. (1997). Make-up for theater, film, and television: a practical guide in photographs; Per. from English T. M. Bodnaruk. Moscow: Art: A.D. & T. [in Russian].

3. Varholov F. (1964). Grim: studies. allowance. Moscow: Soviet Russia. [in Russian].
4. Goltsov A., Derevtsev V., Faleev M. (1960). Grim. Make-up allowance for amateur performances. Moscow: WTO [in Russian].
5. Make up: a necessary guide to the theater. makeup for opera artists, drum. and so on scenes, as well as lovers, beginners and learns., ed. V. N. Ladukhina. Moscow; Petrograd: Makiz [in Russian].
6. Kadron K., Childs K. (1999). Children's holidays: Paint the face. Moscow: Rosman [in Russian].
7. Kireev P.F. (1980). Decorative cosmetics and makeup: Textbook. benefit for technical schools. Moscow: Light Industry [in Russian].
8. Kihoe Vincent J.-P. (2003). Technique of professional artist make-up. Moscow: GITR [in Russian].
9. Klepikov A. K. (1923). The first lessons of makeup: guidelines. Moscow: Publishing House of the Russian Theater. Islands [in Russian].
10. Kogtev G.V. (1981). Grim and the scenic image. Moscow: Owls. Russia [in Russian].
11. Kuznetsova V. A. (1978). Kinofiziognomika (Typical plastic image of the actor on the screen). L.: Art [in Russian].
12. Lebedinsky P. A. (1912). Grim [afterword. A.P. Petrovsky]. 2nd ed., Pererab. and add. St. Petersburg: Journal "Theater and Art", VII [in Russian].
13. Lebedinsky P/A, Lachinov V.P. (2012). Encyclopedia of stage self-education: Grim. Ed. 2nd Moscow [in Russian].
14. Lensky A. P. (2002). Notes on facial expressions and make-up: a collection of biographical information. A. P. Lensky: Articles. Letters Notes / Comp. V.V. Podgorodinsky; Preface Yu. M. Solomin. Moscow: Languages of Slavic Culture, p. 72-87. [in Russian].
15. Livshits P. (1939). Stage make-up. Moscow: Art [in Russian].
16. Losov M., Shatokhin I. (1960). Mayster makeup. Sovereign ed Vidavnitstvo "Obrazotvorchogo mystv and music literature UCRR", Kyiv [in Ukrainian].
17. Lvov N. A. (1969). About make-up. Moscow [in Russian].
18. Lvov N. A., Gradova K. V. (1987). Grim and stage costume: Uch. pos. Moscow: ZNUI [in Russian].
19. Maksimova M. N. (2010). The art of make-up in the Russian theatrical culture of the end of the XIX - first third of the XX centuries: author. diss. to. cultural studies. Moscow [in Russian].
20. Nepeyvoda S. I. (2015). Grim: Textbook. SPb. [in Russian].
21. Novlyansky N.M. (1940). A practical guide to the make-up: for theatrical amateur circles. Moscow; Leningrad: Art [in Russian].
22. Pisarenko Y. (1930). Chrestomatia actor. Facial expressions, make-up, movement, speech. Teakinopechat [in Russian].
23. Pronkin A. Century Makeup as a subject of philosophical research: the experience of overcoming the terminological and phenomenological essence. URL: makiyazh-kak-predmet-filosofsko-kulturologicheskogo-issledovaniya-opyt. [in Russian].
24. Raugul R. (1935). Grim: A Handbook for the Theater. technical schools, universities, studios. Moscow: Fiction. [in Russian].
25. Sitnov D., Snezhnitsky L., Malygina I. (1963). Grim and costume in a contemporary spectacle. Moscow: Art [in Russian].
26. Syromyatnikova I. S. (2004). The art of makeup and makeup. M.: RIPOL CLASSIC [in Russian].
27. Syromyatnikova I.S. (1991). Technology of a make-up: Pract. allowance. Moscow: Higher. wk [in Russian].
28. Syromyatnikova I. S. (2000). The art of makeup and hairstyles: uch. pos. / 2nd ed., Pererab. and add. Moscow: High School [in Russian].
29. Shatokhin I. O. (1971). Grim in theater i in kino. Kiev: Mistetstvo [in Ukrainian].
30. Shkolnikov S.P. (1976). Fundamentals of stage makeup. Ed. 2nd, add. Minsk, «Vysheish. School» [in Russian].
31. Shkolnikov S.P. (1975) Haircuts, hats and decorations for the stage. Ed. G. I. Barysheva. Minsk, «Vysheish. School [in Russian].
32. Shkolnikov S.P. (1969). Grim: studies. allowance. Minsk: Higher School [in Russian].
33. Shukhmina T. (1951). Grim. Moscow [in Russian].
34. Make-up. ABBYY Lingvo Live. Retrieved from: <http://lingvolive.ru/translate/en-ru/make-u> [in English].
35. Maquillage. Dictionnaire de l'Académie française. Retrieved from: <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/maquillage> [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2018 р.

МІЖ ЕСТЕТИКОЮ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОЦІНКИ МУЗИЧНИХ ПРОЦЕСІВ «КАПІТАЛІСТИЧНОГО СВІТУ» У ПРАЦЯХ Т. ЧЕРЕДНИЧЕНКО

Мета роботи – дослідити соціально-політичні та філософсько-естетичні підходи радянського музикознавства до антиномії «Е-Musik/U-Musik» на прикладі праць музикознавця Т. Чередниченко, опублікованих до і в часи перебудови, а також після розпаду СРСР. **Методологія** дослідження. Для досягнення відповідного наукового результату у статті використані такі методи, як метод індукції (на основі праць Т. Чередниченко різних періодів визначена парадигма її музикознавчої оцінки нової музики «капіталістичного» світу), компаративний (для порівняння праць Т. Чередниченко різних періодів) і комплексний (для узагальнення чинників та аспектів досліджуваного явища, зокрема, визначення ролі ідеології у формуванні наукової позиції музикознавиці в різні періоди). **Наукова новизна.** У статті вперше зроблено спробу дослідити рецепцію радянським музикознавством післявоєнної музичної культури за залізною завісою (авангард, масова культура, а також їхня взаємодія та співіснування). За допомогою порівняння методів аналізу, якими послуговувалась радянський музикознавець Т. Чередниченко у своїх працях, опублікованих до і під час періоду перебудови, а також після розпаду СРСР, виділені фактори, які впливали на позицію науковця щодо нових музичних тенденцій на Заході. **Висновки.** Зміни напрямку мислення Т. Чередниченко наприкінці 1980-х років з ідеологічно залежного до позитивістського, які підтвердилися в її пізніших, пострадянських працях, відобразилися й у рефлексіях над антиномією «Е-Musik/U-Musik». Парадокси, пов'язані зі співіснуванням «елітарної» і «масової» музичної культури, досі залишаються актуальними для дослідників музичної естетики. У контексті праць Т. Чередниченко помітний зв'язок заангажованого ідеологічного мислення з логічними помилками, зробленими музикознавцем при оцінці перспективи цієї антиномії для «капіталістичного» суспільства. Мова йде про ототожнення «кризи суспільства» і «кризи мистецтва» - тезу, поширену в радянському мистецтвознавстві аж до рівня самоцілі для дослідників. Метою типового радянського критика було «викриття» якомога більшої кількості логічних, на перший погляд, зв'язків, які б свідчили про ефемерність і кризовий характер культурних і соціальних процесів за «залізною завісою».

Ключові слова: радянське музикознавство, тандем «Е-Musik/U-Musik», Т. Чередниченко, музичний авангард, музична естетика.

Скрипник Назар Степанович, аспирант кафедры композиции теоретико-композиторского факультета Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко

Между эстетикой и идеологией: некоторые аспекты оценки музыковедческих процессов «капиталистического мира» в работах Т. Чередниченко

Цель работы: исследовать социально-политические и философско-эстетические подходы советского музыковедения к антиномии «Е-Musik/U-Musik» на примере научных работ Т. Чередниченко, опубликованных до и во времена перестройки, а также после распада СССР. **Методология** исследования. Для достижения соответствующего научного результата в данной статье использованные такие методы, как метод индукции (на основе работ Т. Чередниченко разных периодов определена парадигма её музыковедческой оценки новой музыки «капиталистического» мира), компаративный (для сравнения публикаций Т. Чередниченко разных периодов) и комплексный (для обобщения факторов и аспектов исследуемого явления, в частности, определение роли идеологии в формировании научной позиции музыковеда в разные периоды). **Научная новизна.** В данной статье впервые сделана попытка исследовать рецепцию советским музыковедением послевоенной музыкальной культуры за «железным занавесом» в целом (авангард, массовая культура, а также их взаимодействие и сосуществование). С помощью сравнений методов анализа, которыми пользовалась Т. Чередниченко в своих научных работах, опубликованных до и во времена Перестройки, а также после распада СССР, выделены факторы, которые повлияли на её позицию по поводу новых музыкальных тенденций на Западе. **Выводы.** Изменение направления мышления Т. Чередниченко в конце 1980-х годов с идеологически ангажированного на позитивистское, что подтвердилось в её более поздних работах, оставило отпечаток на восприятии тандема «Е-Musik/U-Musik». Парадоксы, которые связанные с сосуществованием «элитарной» и «массовой» музыкальной культуры, до сих пор остаются актуальными для исследователей музыкальной эстетики. В контексте работ Т. Чередниченко наблюдается связь ангажированного мышления с логическими ошибками, сделанными музыковедом при оценке

перспектив для «капіталістического» общества. Речь о отождествлении «кризиса общества» с «кризисом искусства» - тезиса, который был популярен в советском музыкознании вплоть до уровня самоцели для исследователей. Целью типичного советского критика было «разоблачение» как можно большего количества на первый взгляд логических связей, которые бы свидетельствовали о скоротечности и «кризисности» культурных и социальных процессов за «железным занавесом».

Ключевые слова: советское музыковедение, тандем «E-Musik/U-Musik», Т. Чередниченко, музыкальный авангард, музыкальная эстетика.

Skrypnyk Nazar, doctoral student, Department of Composition, faculty of Music Theory and Composition, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Between aesthetics and ideology: some aspects of evaluating the musical processes of the «capitalist world» in the T. Cherednichenko's works

The purpose of the research is to consider sociopolitical and aesthetical approaches of Soviet musicology to the antinomy «E-Musik / U-Musik», analyzing T. Cherednichenko's works that has published before and during Perestroika, as well as after the collapse of the USSR. **Methodology.** To achieve the corresponding scientific result, the following methods have been used in the article, such as the method of induction (on the basis of T. Cherednichenko's works of different periods the paradigm of her musicology assessment of new music of the «capitalist» world is determined), comparative (for the comparison of T. Cherednichenko's works of different periods), and the complex (for the synthesis of factors and aspects of the phenomenon under the research, in particular, the definition of the role of ideology in shaping the scientific position of musicology in different periods). **The scientific novelty.** In the article the first attempt to investigate Soviet musicology's reception of the post-war musical culture for the Iron Curtain in general (avantgarde, mass culture, as well as their interaction and coexistence). By comparing the methods of analysis used by the Soviet musicologist T. Cherednichenko in her works before and during Perestroika, as well as after the collapse of the USSR, factors that affected on her position regarding new musical trends in the West were identified. **Conclusions.** Changing of the direction of T. Cherednichenko's thinking in the late 1980s from ideologically dependent to the positivist, which confirmed in her later post-Soviet works, left their mark on the perception of the tandem «E-Musik / U-Musik». Paradoxes related to the coexistence of «elite» and «mass» musical culture, remain relevant for researchers of musical aesthetics. In the context of T. Cherednichenko's works there is an observable link between the ideological thinking and the logical mistakes made by the musicologist in assessing the perspectives for a «capitalist» society. It means just the identification of the «crisis of society» and «crisis of art». This is a thesis which was so widespread in Soviet art history and which has reached the main aim level for researchers. The purpose of the typical Soviet critic was to «reveal» as many as possible logical, at first sight, connections indicating the ephemerality and the crisis of cultural and social processes behind the Iron Curtain.

Key words: Soviet musicology, E-Musik, U-Musik, T. Cherednichenko, musical avant-garde, musical aesthetics

Розмежування музики західного світу на «елітарну» і «розважальну» вперше було артикульованим радянським музикознавством на межі 1970-1980-х років, коли у світ вийшли дві монографії, присвячені масовій культурі «капіталістичного» світу: «Буржуазная массовая культура: теории, идеи, разновидности» (1978) Олександра Кукаркіна [2] і «Кризис буржуазной массовой культуры» (1981) Сергія Можнягуна [3]. Із цими двома працями в СРСР «офіційно» прибула велика кількість інформації про масову культуру на Заході, потенційні можливості впливу якої оцінювались дуже високо, оскільки захоплювали не десятки-сотні, як авангард, а значно більшу кількість слухачів.

Мета дослідження – дослідити соціально-політичні та філософсько-естетичні підходи радянського музикознавства до антиномії «E-Musik/U-Musik» на прикладі праць музикознавця Т. Чередниченко, опублікованих до і в часи перебудови, а також після розпаду СРСР.

Виклад основного матеріалу. 1985 року у світ вийшла перша музикознавча праця, в якій комплексно була відображена антиномія «E-Musik/U-Musik» (нім. elite — елітарна, ernste — серйозна; untere — нижча, Unterhaltung — розвага). Ідеться про книгу «Кризис общества – кризис искусства: музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии» [8] Тетяни Чередниченко. Як і монографії О. Кукаркіна і С. Можнягуна, вона була призначена для широкого кола читачів, про що свідчить анотація. Незважаючи на досить невеликий обсяг тексту, книга охоплює значний історичний проміжок – від початку ХХ століття до 1980-х років.

Авторка пропонує читачеві декілька основних аргументів критичного підходу до існування антиномії «E-Musik/U-Musik» у західній музичній культурі. Спробуємо їх відокремити і проаналізувати, а також простежити еволюцію їхньої інтерпретації в інших працях Т. Чередниченко, датованих від другої половини 1980-х, часів початку Перебудови, до 2000-х років, тобто після розпаду СРСР – факту, який зумовив не лише зміну ідеологічного вектору, але й повну свободу в доступі до інформації. Останній фактор є не менш важливим за інші щодо формування структури мислення та підходу до аналізу музичних процесів.

Чи не найпомітнішим є наголос радянського музикознавця на різноплочинності двох явищ. «Про роздвоєння музики на E-Musik ... і U-Musik ... багато музикознавців пишуть як про один з найголовніших процесів музичного життя Заходу в XX столітті. Саме це роздвоєння позбавляє обидва напрямки точності й повноти у відображенні дійсності, стає передумовою для формування в суспільній свідомості однобічно-перекручених уявлень про соціальну реальність» [8, 10].

Такий дуалізм, на думку Т. Чередниченко, безумовно спричиняє конфронтацію напрямів, яка, своєю чергою, сприяє деградації музичної культури загалом (в чому, на нашу думку, музикознавець має рацію). З іншого боку спроба розгляду двох напрямків в сукупності провокує Т. Чередниченко на дещо незрозумілі висновки: «... ретельно вдивляючись у виставлені на цій вітрині поп-музичні товари, приходиш до висновку: за цим видимим розмаїттям прихована доволі обмежена кількість основних смислів... Сталість це засвідчує: у поп-музики, як і в музичного «авангарду» – немає, по суті справи, історії...» [8, 172].

У своїй пізнішій праці – «Тенденции современной западной музыкальной эстетики» (1989) [10] Т. Чередниченко розглядає антиномію елітарної та масової музики під дещо іншим кутом зору. Авторка абстрагувалась від ідеологічних суджень, періодично наголошуючи на пошуковому та інформативному характері своєї праці. Наприклад, у вступі вона пише: «Перша, ближня ціль – інформативна. На противагу молодому радянському музикознавству 1920-х років з його критичною і перекладацькою активністю, відкритістю і широтою світогляду, вітчизняна наука пізніших десятиліть практично не зверталась до музично-естетичної літератури, яка існувала за кордоном. Спостерігалась парадоксальна ситуація: у виданих працях з музичної естетики провідне місце займала критика буржуазних концепцій, але картина не деталізувалась, і не було ясно, що це за концепції. Виникав розмитий образ «формалізму в загальному», «ідеалізму в загальному», який у свідомості читача повинен би представляти західну думку про музику» [10, 5].

Тобто Т. Чередниченко, опираючись на «капіталістичну» літературу, присвячену музичній естетиці, повертає на шлях позитивістського трактування проблеми. Наголосимо, що для висвітлення післявоєнного музичного авангарду в радянському музикознавстві такий же підхід використовувала і С. Павлишин [5, 6] (причому, на десяток років раніше, аніж Т. Чередниченко), що робить її праці донині актуальними як зразок оцінки музичних течій їхніми сучасниками.

Повертаючись до проблеми антиномії «E-Musik/U-Musik» у праці «Тенденции современной западной музыкальной эстетики», радянський музикознавець не послуговується саме цими термінами. Питання «елітарності-масовості» музичної культури як ключовий елемент музичної естетики розглядається в контексті концепції К. Дальгауза про існування музики автономної та функціональної. Т. Чередниченко, якщо порівнювати з працею «Кризис общества – кризис искусства», посуває межу «повноправної» появи антиномії «елітарна/масова музика» з 1910-х років (часу зародження новітньої концепції музичної індустрії) до початку XIX століття. Цей крок пов'язаний з рефлексією на концепцію К. Дальгауза, переконаного в тому, що стилістика романтизму, яка концентрувалась на суб'єктивному сприйнятті й інтерпретації музики, спричинила появу кітчу в музиці. Через таке зміщення точки розмежування «E-Musik/U-Musik» зазнає краху помітний аргумент радянської культурології про тривалий процес кризи культури, який нібито супроводжував капіталістичний світ якраз від початку існування СРСР. До слова, цей аргумент був результатом копіткої роботи на ниві ідеології і супроводжувався не лише культурологічним міфом про шпенглерівські «сутінки Європи», але й насадженим зверху міфом історичним про ворожнечу між СРСР і капіталістичним світом від самого початку існування першої у світі соціалістичної держави (загальновідомо, що в перше десятиліття свого існування СРСР не притримувався стереотипно приписаної йому політики ізоляції). Врешті-решт еволюція мислення Т. Чередниченко привела до зміщення пріоритетів з соціально-політичного до філософсько-естетичного бачення проблематики подвійних стандартів у музиці.

Подібні зміни можна спостерігати і на інших аспектах, які зачіпає радянський музикознавець. Друга ключова проблема, розглянута у праці «Кризис общества – кризис искусства», – превалювання комерційної складової у популярній музиці за залізною завісою. Цей аргумент завжди виглядав сильним у суспільстві, що протистояло натиску капіталізму і споживацтва, протиставляючи їм вагомий ідейну складову з явно применшеним значенням у ній ролі фінансового фактору. Тому ним послуговується і Т. Чередниченко: «В літературі відзначається, що післявоєнного «авангарду» власне у розумінні цього слова не існувало би без фінансів і рекламної підтримки радіостанцій і журналістики» [8, 98]. У поп-індустрії все, як відомо, виглядало навпаки – якщо авангарду важко було існувати без зовнішньої підтримки, то продукція поп-індустрії за допомогою залучення найширшого кола споживачів сама приносила дивіденди.

На самому початку розділу, присвяченого поп-музиці, Т. Чередниченко, оцінивши прибутки від продажу платівок у Німеччині, здійсненого, зокрема, видавничим концерном GEMA, робить висновок, услід за яким виникає питання, яке власне і стає метою написання цієї частини книги: «Отже, поп-музика стала товаром, виробництво і збут якого – не просто повноправна частина сучасної буржуазної економіки, але в деяких розвинутих капіталістичних країнах навіть належить до найбільш прибуткових галузей. Яким чином і яка музика могла стати прибутковою “справою”?» [8, 108]. У процесі аналізу і пошуку інформації Т. Чередниченко робить висновок про залежність поп-індустрії від американських монопольних концертів платівок. Схема, подана у праці «Кризис общества – кризис искусства» [8, 118], покликана наочно демонструвати цілеспрямовану діяльність цих концертів – залучення різних інструментів соціального впливу (радіо, телебачення, організація фестивалів, формування фан-клубів, тощо) з метою збільшення прибутків.

Посилаючись виключно на філософсько-естетичні дослідження, Т. Чередниченко ігнорує цю проблему у праці «Тенденции современной западной музыкальной эстетики». Пізніше, після розпаду СРСР, вона повернеться до комерційного питання в музиці, розглядаючи його в контексті бурхливого розвитку масової індустрії у пострадянській Росії. Одним з найпомітніших прикладів є її стаття «Саундтреки», опублікована в журналі «Новый мир» [9]. У ній Т. Чередниченко знову ж таки абстрагується від критичної позиції. Навпаки, її погляд спрямований на дослідження цього явища: «Шрифти на рекламних плакатах, дизайн упаковок, приспів модних пісеньок та інша стильова дрібнота нечасто викликають герменевтичний інтерес. Академічно-аристократична інерція відносить їх до “відходів” сучасності. Можливо, пізніше, коли епоха перетвориться на міф, її деталі наповняться значенням. ... У сьогоднішньому культурному укладі крихти буденності займають не просто статистично, але й економічно (а тому й семіотично) привілейоване становище» [9].

Справедливо було б зазначити, що критика музичної поп-культури Заходу у праці Т. Чередниченко не обмежується суто комерційною її складовою. Як і у працях А. Кукаркіна і С. Можнягуна, вона також містить у собі проблеми моралі. Адже окремі форми цього напрямку (рок, панк, тощо) знаходили себе в радикальних колах, які часто ставили ідею протиставлення себе суспільству як самоціль, зачіпаючи при цьому табуовані теми. Ось що з цього приводу пише Т. Чередниченко: «Від кінця 60-х років рок-музика зазнає процесу ускладнення своїх музичних і поетичних виразових засобів. У межах цього процесу виникають способи побудови іміджів, що є складною ідейною спекуляцією навколо молоді, яка сповідує свою соціальну опозиційність. Молоді, яка, однак, все більше відчуває розчарування в можливостях “боротьби з системою”» [8, 162].

Одним з найбільших інструментів негативного впливу радянська музикознавець вважає яскраві, «культові» постаті. Причому вона знаходить їх не лише в U-Musik, де їхня наявність є стовідсотково необхідною. Вона вбачає присутність таких і в післявоєнній «елітарній» музичній культурі, описуючи перебіг класичного геппенінгу: «Демократизм ідеї “композиторського народництва” виявляється маскуванням елітарної високомірності. ... Ритуальний колективізм імпровізації з необхідністю висуває «фашистоїдну» фігуру лідера, що бере на себе сміливість визначати напрямок, у якому досягається «надорганічна» єдність учасників» [8, 50].

Обов’язкова наявність лідерів-дороговказів у масовій та елітарній культурі капіталістичного світу наштовхує Т. Чередниченко на висновки про певну підконтрольність свідомості слухача виробникам музичної продукції. Ця теза часто фігурує в радянському музикознавстві, присвяченому післявоєнному авангарду. Наприклад, композитори-авангардисти ще у працях Г. Шнеєрсона звинувачуються у штучному формуванні сприятливого для себе середовища, створення міфу про винятковість, елітарність свого напрямку, не враховуючи при цьому смаки слухача (звідси і теза про “мертву» музику [11]). Дослідження витоків авангарду і масової культури доводили інколи до крайніх висновків: наприклад, у статті «Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ» Ю. Давидов знаходить прямий зв’язок між розвитком цих напрямів у 1960-х роках і течією «нових лівих» [1].

При спробі порівняти розглянуті вище праці Т. Чередниченко з її радянськими попередниками на ниві критики західної музичної естетики стає очевидним, що якісно вони вкрай різні. Праця «Кризис общества – кризис искусства» асоціюється у читача з типовими зразками радянської критичної літератури, покликаної вщент рознести капіталістичний лад разом із процесами, які він породжує. Для музичної літератури такого типу характерний акцент на «кризовості», постійне нагадування про безпосередній зв’язок згубних для музики явищ (тієї ж антиномії «елітарна-масова») із чужорідним суспільним ладом. Навіть назви таких праць одразу «готували» читача: «О музыке живой и мертвой» Г. Шнеєрсона, чотиритомна збірка статей «Кризис буржуазной культуры и музыка». Праця Т. Чередниченко «Кризис общества – кризис искусства» в цьому плані не виняток. На противагу їй праця «Тенденции современной западной музыкальной эстетики» пропонує інший підхід до аналізу,

ближчий до позитивістського. Уже в передмові Т. Чередниченко пише: «...підкреслю, що пропонується праця має пошуковий характер, а пошуки не можуть зупинитись на тому, що знайдено (або здається таким) на цей момент» [10, 17].

Отже, ще в радянський період у працях Т. Чередниченко стали помітними зміни в оцінці музичної спадщини Заходу. Очевидно, вони були зумовлені частковим відкриттям кордонів в час перебудови і ґрунтовним знайомством музикознавця з недоступною доти іноземною літературою. Окрім того, «кризові» тенденції Заходу увірвались в пострадянське суспільство, давши привід критикам для оцінки їхнього впливу на локальному рівні, порівнюючи, звісно, з тим, що відбувається на Заході.

Висловлена у праці «Кризис общества – кризис искусства» теза про ключову роль постаті лідера в західній музичній культурі другої половини ХХ століття позбулася ідеологічних штампів. Щоб не бути голослівними, наведемо цитату зі статті «В режиме музыкального времени», опубліковану вже після розпаду СРСР: «Від часів Баха на нещодавно (у ХVІІІ столітті) вибудований концертний подіум музика виставляє харизматично-дороговказні фігури: «генія» – у високому мистецтві, «зірку» – в музичному бізнесі. Ці персонажі зовсім не те, що «зразковий кантор» чи «досконалий капельмейстер» (наведені типові назви навчальних посібників ХVІІ-ХVІІІ століть). «Геній» і «кантор», «зірка» і «капельмейстер»: пари слів натякають на різну етику, стилістику і статистику музичного життя» [4]. Як бачимо, критична позиція музикознавця змінюється на нейтральну в результаті позитивістського підходу, тому у висновках відсутні порівняння керівників ансамблів/оркестрів чи фронтменів груп із лідерами крайніх лівих чи правих організацій.

Наукова новизна. У статті вперше зроблено спробу дослідити рецепцію радянським музикознавством післявоєнної музичної культури за залізною завісою загалом (авангард, масова культура, а також їхня взаємодія та співіснування). За допомогою порівняння методів аналізу, якими послуговувалась радянський музикознавець Т. Чередниченко у своїх працях, опублікованих до і під час періоду перебудови, а також після розпаду СРСР, виділені фактори, які впливали на позицію науковця щодо нових музичних тенденцій на Заході.

Висновки. Зміни напрямку мислення Т. Чередниченко наприкінці 1980-х років з ідеологічно залежного до позитивістського, які підтвердилися в її пізніших, пострадянських працях, наклали свій відбиток на сприйняття тандему «Е-Musik/U-Musik». Парадокси, пов'язані із співіснуванням «елітарної» і «масової» культури, досі залишаються на порядку денному в музичній естетиці. Проте логічно побудована аргументація робить будь-яку критику більш актуальною. Разом з тим, зміна напрямку і методів аналізу відкрила для читача ще один ефект, анігіляцію логічних помилок, заснованих на ідейному мисленні. Ідеться якраз про ототожнення «криза суспільства – криза мистецтва» – теза, яка була настільки яскравою в радянському мистецтвознавстві, що досягла рівня самоцілі. Метою типового радянського критика було «викриття» якомога більшої кількості логічних, на перший погляд зв'язків, які б свідчили про скороминучість і кризовість культурних і соціальних процесів за залізною завісою. Але таке намагання відстояти правоту державної ідеології у підсумку призвело до культурної відсталості радянського суспільства, результати залишаються помітними і в наш час.

Література

1. Давыдов Ю. Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ. Кризис буржуазной культуры и музыка: сборник статей. Москва, 1972. С. 175-244.
2. Кукаркин А. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Москва: Политиздат, 1978. 350 с.
3. Можнягун С. Кризис буржуазной массовой культуры. Київ, 1981. 151 с.
4. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
5. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. Київ: Музична Україна, 1976. 68 с.
6. Павлишин С. Зарубежная музыка ХХ века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. 212 с.
7. Чередниченко Т. В режиме музыкального времени. Новый мир, 2001. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/8/cher.html (дата звернення: 8.05. 2019).
8. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. Монография. Москва: Музыка, 1985. 191 с. (2-е изд. – 1987).
9. Чередниченко Т. Саундтреки. Новый мир, 2002. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/5/cher.html (дата звернення: 8.05. 2019).
10. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Монография. Москва: Музыка, 1989. 222 с.
11. Шнеерсон Г. О музыке живой и мёртвой. Москва: Музыка, 1964. 429 с.

References

1. Cherednichenko T. (1985). The Crisis of Society is the Crisis of Art: Musical Avant-garde and Pop Music in the System of Bourgeois Ideology. Monography. Moskva: Muzyka. [in Russian].
2. Cherednichenko T. (2002). Soundtracks. In Novyy mir, № 5. Retrieved from http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/5/cher.html [in Russian].
3. Cherednichenko T. (1989). Trends in Contemporary Western Musical Aesthetics. Monografiya. Moskva: Muzyka. [in Russian].
4. Cherednichenko T. (2001). In the Mode of Music Time. In Novyy mir, №5. Retrieved from http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/8/cher.html [in Russian].
5. Davydov, Iu. (1972). New Trends in the Musical Aesthetic of the West Germany. In Krizis burzhuznoy kultury i muzyka: sbornik statey. Moskva. – pp. 175-244 [in Russian].
6. Kukarkin A. (1978). Bourgeois mass culture: Theories. Ideas. Varieties. Examples. Moskva: Politizdat. [in Russian].
7. Mozhniagun, S. (1981). Crisis of Bourgeois Mass Culture. Kiev. [in Russian].
8. Raku M. (2014). Musical Classic in the Myth-Making of the Soviet Era. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
9. Pavlishin S. (1980). Foreign Music of the XX century. Ways of Development, Trends. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Russian].
10. Pavlyshyn S. (1978). About some Trends of the Contemporary Foreign Music Development. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
11. Shneierson G. (1964). About Music Alive and Dead. Moskva: Muzyka. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2019 р.

УДК 791.12(=521)(4+7)«1945-2015»:130.2

Тимофесенко Аліна Вадимівна
аспірант кафедри культурології
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0002-8338-1683
tim_av@ukr.net

ЄВРОПЕЙСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ЯПОНСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ (НА ПРИКЛАДІ КІНОМАТЕРІАЛІВ ДР. ПОЛ. XX СТ. – ПОЧ. XXI СТ.)

Мета роботи полягає у виявленні особливостей європейської рецепції японської філософії у ігровому кіно, визначенні характерних сюжетних комплексів і принципів репрезентації. **Методологічною** основою дослідження виступає культурологічний підхід, що вможливив використання феноменологічного, герменевтичного, семіотичного методів. Зазначений методологічний комплекс дозволяє виявити основні принципи експлікації образу Японії через філософські практики, що відображено у європейському кінематографі. **Наукова новизна** дослідження полягає у збільшенні евристичного потенціалу образу Японії у європейській масовій культурі. **Висновки.** Європейська рецепція японської філософії, що зображена в ігровому кіно, інтерпретується через дві основні теми: самурайського та чернецького служіння. Спільними принципами екстраполяції образів самурая і ченця є ідеалізація і романтизація персонажів, розкриття основних принципів світогляду, співвідношення європейських стереотипів і реалій японської традиції.

Ключові слова: японська філософія, японська культура, рецепція, європейське ігрове кіно, кінематограф.

Тимофесенко Аліна Вадимівна, аспірант кафедри культурології Харківської державної академії культури

Европейская рецепция японской философии (на примере кино материалов вт. пол. XX в. – нач. XXI в.)

Цель работы заключается в выявлении особенностей европейской рецепции японской философии в игровом кино, определении характерных сюжетных комплексов и принципов репрезентации. **Методологической** основой исследования выступает культурологический подход, который сделал возможным использование феноменологического, герменевтического, семиотического методов, которые позволяют выявить основные принципы экспликации образа Японии через философские практики, что отражено в европейском кинематографе. **Научная новизна** исследования заключается в увеличении эвристического потенциала образа Японии в европейской массовой культуре. **Выводы.** Европейская рецепция японской философии, изображена в игровом кино, интерпретируется через две основные темы: самурайского и монашеского служения. Общими принципами экс-

References

1. Cherednichenko T. (1985). The Crisis of Society is the Crisis of Art: Musical Avant-garde and Pop Music in the System of Bourgeois Ideology. Monography. Moskva: Muzyka. [in Russian].
2. Cherednichenko T. (2002). Soundtracks. In Novyy mir, № 5. Retrieved from http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/5/cher.html [in Russian].
3. Cherednichenko T. (1989). Trends in Contemporary Western Musical Aesthetics. Monografiya. Moskva: Muzyka. [in Russian].
4. Cherednichenko T. (2001). In the Mode of Music Time. In Novyy mir, №5. Retrieved from http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/8/cher.html [in Russian].
5. Davydov, Iu. (1972). New Trends in the Musical Aesthetic of the West Germany. In Krizis burzhuznoy kultury i muzyka: sbornik statey. Moskva. – pp. 175-244 [in Russian].
6. Kukarkin A. (1978). Bourgeois mass culture: Theories. Ideas. Varieties. Examples. Moskva: Politizdat. [in Russian].
7. Mozhniagun, S. (1981). Crisis of Bourgeois Mass Culture. Kiev. [in Russian].
8. Raku M. (2014). Musical Classic in the Myth-Making of the Soviet Era. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
9. Pavlishin S. (1980). Foreign Music of the XX century. Ways of Development, Trends. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Russian].
10. Pavlyshyn S. (1978). About some Trends of the Contemporary Foreign Music Development. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
11. Shneierson G. (1964). About Music Alive and Dead. Moskva: Muzyka. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2019 р.

УДК 791.12(=521)(4+7)«1945-2015»:130.2

Тимофесенко Аліна Вадимівна
аспірант кафедри культурології
Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0002-8338-1683
tim_av@ukr.net

ЄВРОПЕЙСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ЯПОНСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ (НА ПРИКЛАДІ КІНОМАТЕРІАЛІВ ДР. ПОЛ. XX СТ. – ПОЧ. XXI СТ.)

Мета роботи полягає у виявленні особливостей європейської рецепції японської філософії у ігровому кіно, визначенні характерних сюжетних комплексів і принципів репрезентації. **Методологічною** основою дослідження виступає культурологічний підхід, що вможливив використання феноменологічного, герменевтичного, семіотичного методів. Зазначений методологічний комплекс дозволяє виявити основні принципи експлікації образу Японії через філософські практики, що відображено у європейському кінематографі. **Наукова новизна** дослідження полягає у збільшенні евристичного потенціалу образу Японії у європейській масовій культурі. **Висновки.** Європейська рецепція японської філософії, що зображена в ігровому кіно, інтерпретується через дві основні теми: самурайського та чернецького служіння. Спільними принципами екстраполяції образів самурая і ченця є ідеалізація і романтизація персонажів, розкриття основних принципів світогляду, співвідношення європейських стереотипів і реалій японської традиції.

Ключові слова: японська філософія, японська культура, рецепція, європейське ігрове кіно, кінематограф.

Тимофесенко Аліна Вадимівна, аспірант кафедри культурології Харківської державної академії культури

Европейская рецепция японской философии (на примере кино материалов вт. пол. XX в. – нач. XXI в.)

Цель работы заключается в выявлении особенностей европейской рецепции японской философии в игровом кино, определении характерных сюжетных комплексов и принципов репрезентации. **Методологической** основой исследования выступает культурологический подход, который сделал возможным использование феноменологического, герменевтического, семиотического методов, которые позволяют выявить основные принципы экспликации образа Японии через философские практики, что отражено в европейском кинематографе. **Научная новизна** исследования заключается в увеличении эвристического потенциала образа Японии в европейской массовой культуре. **Выводы.** Европейская рецепция японской философии, изображена в игровом кино, интерпретируется через две основные темы: самурайского и монашеского служения. Общими принципами экс-

траполяції образів самурая і монаха являється ідеалізація і романтизація персонажів, раскрытие основних принципів мировоззрення, соотношения європейських стереотипів і реалій японської традиції.

Ключевые слова: японська філософія, японська культура, рецепція, європейське игрове кіно, кінематограф.

Tymofeyenko Alina, Postgraduate student, Department of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture

European reception of Japanese philosophy (on the example of cinema materials of the second half of the XX century – the beginning of the XXI century)

The aim of the paper is to identify the features of the European reception of Japanese philosophy in feature films, to identify characteristic plot complexes and principles of representation. The **methodological** basis of the research is a cultural approach that made it possible to use the phenomenological, hermeneutic, semiotic methods, which allow to reveal the basic principles of the Japan's image explication through philosophical practices, which is reflected in European cinema. **The scientific novelty** of the study is to increase the heuristic potential of the image of Japan in European popular culture. **Findings.** European perception of Japanese philosophy, which is depicted in feature films, is interpreted through two main themes: samurai and monastic service. The general principles of extrapolating the images of a samurai and a monk are the idealization and romanticisation of the characters, the disclosure of the basic principles of the worldview, the relation of European stereotypes and the realities of the Japanese tradition.

Key words: Japanese philosophy, Japanese culture, reception, European feature films, cinema.

Постановка проблеми. Після Другої світової війни перед міжнародним інтелектуальним товариством постала проблема переосмислення результатів воєнних подій і подальше мирне співіснування народів. Одним з суспільно-філософських напрямів, що набули поширення у той час, стала діалогічна філософія. Філософи діалогу намагалися відповісти на питання, як ставитися до «іншого», рефлектуючи події минулого.

У процесі культурної глобалізації проблема етнічного «іншого» актуалізується з інших причин. Насамперед через неефективну політику мультикультуралізму, що тривалий час була домінуючою у більшості розвинених країн. Національні культури трансформуються під впливом глобальної культури і водночас це стає чинником збереження і поширення національної культурної традиції. Особливого успіху в поширенні власних культурних традицій вдалося досягнути японському уряду, адже Японія позиціонує образ своєї країни як високотехнологічної із унікальною багатовіковою культурою. Дослідження японського успіху може стати євристичною моделлю і для України, що тільки починає формувати свій імідж у міжкультурному діалозі. У зв'язку з чим вважається актуальним дослідження європейської рецепції японської культури, зокрема її національної філософської традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значна кількість наукових розвідок сучасників присвячена дослідженню успіху японської культурної політики, зокрема це роботи О. Задворної [1], Ю. Руднік [4], К. Огоура [9], проте питання поширення японської філософії сучасними авторами досліджується вкрай мало. Кінематографічна рецепція японської культури освітлена у науковому доробку М. Сапко [3], С. Уварова [5], В. Лебедева [2], Дж. Кінга [7], А. Літлвуда [8], М. Ямпольського [6], однак проблема європейського сприйняття філософських засад розглянута авторами поверхово.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні засади японської філософії склалися протягом багатовікової історії Японії. Японська філософська традиція ґрунтується на концепціях буддизму та синтоїзму, культах предків, імператора, природи і чистоти. Не можна не згадати й про зовнішньополітичну діяльність Японії, що має відбиття на світогляді наступних поколінь і формуванні історичної пам'яті японців. Водночас на світогляд японської молоді й середнього покоління впливають умови культурно-глобалізаційних процесів [9].

Найпоширенішим японським культурним героєм, що здобув популярності у європейській сучасній культурі, є самурай – представник військового прошарку феодального суспільства. Самурай – японський воїн і дух японської нації. Самураї мали чітко регламентовані постулати військової і моральної поведінки, що знайшло відображення у філософському напрямку – кодекс Бушідо – «шлях самурая». Основні догми самурайського кодексу викладені у творах політичного філософа Дайдодзі Юдзана «Початкові основи військових мистецтв» і військового теоретика Ямамото Цунетомо «Хакагуре». Європейська інтерпретація філософії самурайського «шляху смерті» у кінематографі інтерпретується через сюжетні комплекси з історії феодальної Японії. Переважно це фільми британського виробництва, що обумовлюється тісними зв'язками Великобританії і Японської Імперії наприкінці доби Токугава. Зокрема, найпоширенішою темою виступають власне двосторонні зв'язки між країнами у період 1853-1869 рр., що у японській історіографії має назву добу Бакумацу.

Одним з найпоказовіших повоєнних кінострічок, що ґрунтуються на сюжетах з історії феодальної Японії, і є зразком концептуальної близькості між образами самурая і ковбоя є кінострічка

«Червоне сонце». Сюжетна канва фільму побудована на сумісній подорожі пустелею ковбоя Лінка та самурая Курода між якими формуються дружні взаємини і поважливе ставлення до життєво-ціннісних орієнтирів один одного.

Перше скептичне уявлення про самурая, як про «чоловіка в жіночому вбранні», під час спільної пригоди у Лінка змінюється. Він визнає силу і сміливість самурая, що останній доводить протягом усієї подорожі. Так, приділяється увага відмінним здібностям самурая в бойових мистецтвах і володінні зброєю. Відзначається також дивовижна, на погляд його супутника, здатність Курода терпіти і стримувати потреби організму. Не менш важливе значення мають і діалоги героїв про кодекс честі самурая. На пропозицію Лінка купити Курода 50 таких мечів, герой пояснює цінність самурайського меча. Так, він говорить, що «меч самурая, як свідчить кодекс Бусідо, дає йому силу і мужність».

Тема добровільного смирення самурая з необхідністю померти також розглядається авторами кінострічки. По-перше, твердження про необхідність зробити характері, якщо меч не буде знайдений, адже це знечестить японського посла і Куроду, як його васала. По-друге, відмова Куроди від можливості розмови Лінка і Гоша навіть ризикуючи життям. По-третє, інтерпретація Куроди свого визнання: «Мій батько був самураєм. Його батько був самураєм. І його батько. Протягом трьохсот років всі загинули в бою. У моєму роду це велика честь».

Самурайська тема і аксіологічне значення меча в японській культурі розкриваються і в кінострічці японсько-британського виробництва «Меч бушідо» (1981). Основою сюжету є історична подія з американської ескадри під командуванням комодора М. Перрі в Японії у 1854 р. Як зазначає старійшина шьогунату, може бути тільки один подарунок гідний президента США – це унікальне лезо, гордість нації: «Найбільша цінність – лезо бушідо». Старійшина пояснює американцям, що для японця меч – це дещо духовне. Кодекс бушідо свідчить, що самурай повинен жити і вмирати разом із мечем. Проте прихильники ізоляціоністської політики викрадають меч, що приводить до неможливості укладання договору. Вважаючи, що чинить заради блага своєї країни, старійшина підписує договір, після чого планує накласти на себе руки.

Ще однією варіацією кінематографічної репрезентації японської філософії є переосмислення самурайських ідеологічно-філософських ідей у сучасних реаліях. Слід зауважити, що сучасні європейські режисери символічно оформлюють основні філософські мотиви. Показовим прикладом такого підходу є кінострічка Дж. Джармуша «Пес-привид: шлях самурая» (1999). Головний герой є афро-американцем, що мешкає у сучасному мегаполісі. Будучи щирим прихильником самурайського кодексу честі, він намагається слідувати принципам, що прописані у «Хакагуре». Врешті решт, ідеалізація самурайського шляху приводить головного героя до неминучої смерті.

Основними філософськими ідеями, що відображені у кінострічці, є самопожертва заради Господаря, вірність йому й очікування смерті. Однак, на відміну попередніх кінострічок, де вони узгоджуються із кінематографічною картиною світу, у фільмі Джармуша навпаки створюються відчуття ілюзорності подій. Водночас, режисер доводить інфантильність італійської мафії до такої абсурдності, що саме її представники здаються вигаданими, а головний герой – реальним. Зауважимо, що у кінострічці Привид як сучасний самурай виступає також героїзованою і ідеалізованою постаттю. На початку XXI ст. спостерігається новий рівень зацікавленості європейських режисерів японською культурою, що знаходить відображення у кількості кінострічок цієї тематики. Підвищення туристичного потоку з Європи до Японії зумовило те, що у кінострічках почала фігурувати тема «духовного паломництва» до країни сонця, що сходить. Стереотипне уявлення про одухотвореність японської нації, загадковість її культури, філософський світогляд сучасних японців показово зображено у кінострічці німецької режисерки Д. Дьоррі «Просвітлення гарантовано».

Головними героями є німці середнього віку, брати, що відображають дві різні моделі сприйняття Японії. Уве – старший брат, якого нещодавно залишила дружина, забравши дітей, у зв'язку з чим він знаходиться у стані духовної кризи. Уве скептично ставиться до подорожі і немає чіткого уявлення про Японію. Його основною метою поїздки є спроба втекти від проблем і болю. Густав – молодший брат і є повною протилежністю Уве. Він вважає, що в його житті все добре, однак бажання все контролювати негативного впливає на його особистий розвиток і світосприйняття. Густав захоплений японською культурою, зокрема філософією дзен-буддизму. Його основною метою в поїздці є навчання медитації в буддистському монастирю поблизу Токіо.

Після метушливого темпу життя японської столиці, монастир здається головним героям іншим світом, що підпорядковується власним правилам. Згодом, Густав розуміє, що образ повсякденного життя ченців відрізняється від образу, що склався у його думках. Замість того, щоб увесь день

сидіти у позі дза-дзен і медитувати, їх очікує підйом о четвертій ранку, ранкова молитва, а потім монотонна робота у монастирі (прибирання внутрішнього простору і двору).

Два різних за характером брати по-різному сприймають повсякденні обов'язки буддистських ченців. Уве приходять до смаку монотонні справи, адже на його думку, це навіює на нього спокій та умиротворення, його думки очищуються. На противагу йому, для Густава робота у монастирі здається дуже важкою. Його тяжіння до перфекціонізму і страх помилитись ускладнюють процес прибирання. Тільки після розмови із настоятелем монастиря, Густаву вдається поступово отримувати задоволення від праці.

Здається закономірним, що тематика японської філософії знаходить відображення і у позажанровому кінематографі. Не можна не згадати творчість О. Сокурова, що звертається до японської тематики декілька разів. Ставлення режисера до японської філософії і світогляду найпоказовіше відображено у «японській трилогії».

Фільм «Східна елегія» (1996) являє собою зразок нерозривності кінематографічної реальності, спогадів і сну. Кінострічка починається з того, що якась людина (власне режисер) прибуває на безіменний острів, що виник із порожнечі. Пізніше він розуміє, що це острів мертвих, тобто простір смерті, але збудований не за міфологією (блаженні острови), а за вільної інтерпретації режисера. Як зазначає кінознавець М. Ямпольський, важливим лейтмотивом є входження в простір смерті: «І входження це буквально будується на кшталт психастенічної втрати місця тут-і-тепер. Сокуровський коментар багаторазово звертається до цього: «Де я? В раю? Але тоді чому мені так сумно?» Або: «Який дивний сон. Звідки я родом – не пам'ятаю. Де моя батьківщина? Не пам'ятаю». Або: «Це мій будинок чи ні?» [6; 138].

Символ «острову» може інтерпретуватися у різних аспектах. По-перше, Японія географічно розташована на острові. По-друге, це простір смерті. По-третє, Японія є «втраченим раєм», про що свідчать основні персонажі (японці похилого віку, що розповідають історії з доби Мейджі). Тобто острів виступає також символом занепаду архаїчної культури.

Окрему увагу слід приділити кінострічці «Смиренне життя» (1997), яке є філософським есе, головним персонажем якої є літня жінка з гірського села префектури Нара. Режисер звертається до філософії споглядання, спостерігаючи за героїнею майже увесь час перебування в гостях.

У цьому ж фільмі режисер звертається до ідеї гармонії, яку Сокуров бачить в буденності. Перш за все гармонія передається через звуковий супровід: спів птахів, дзюрчання струмка, потріскування вогнища, скрип підлоги. Також варто відзначити аудіовізуальне насичення кінокартини: класичні композиції в сучасному аранжуванні з елементами традиційної японської музики. Показовим виступає епізод, в якому до жінки прийшли монахи. Пані сидить в кімнаті й дивиться у вікно, чуючи віддалені звуки дзвіночків. Потім перед її порогом з'являються буддистські ченці, в руках яких і знаходиться джерело звуку. Жінка виходить, подає милостиню і повертається в будинок. Поступово звук дзвіночків перетворюється в заспокійливу інструментальну композицію з супроводом шуму дощу.

Також варто відзначити смислове навантаження деяких символів. Як і в «Східній елегії» Сокуров звертається до питання життя і смерті, що знаходить своє втілення в траурному кімоно, за створенням якого автор застає жінку. Кімоно глядач бачить по більшій мірі за допомогою крупного плану або ж навпаки далекого, тому може лише здогадуватися, яким саме воно буде.

Другим, більш глобальним символом, є будинок, якому понад 130 років. Режисера захоплює, що будинок з паперових дверей і дерева простояв так довго: «Який він ніжний! Який він міцний!». Камера «звертається» до будинку спочатку оглядаючи приміщення, а потім вловлюючи його «життєвий світ»: відчинені двері та вікна, пил у променях сонця, пар від киплячої води, що не долітає до мостин підлоги, умовність межі між зовнішнім і внутрішнім простором. За весь фільм героїня не промовляє жодного слова до автора, глядач навіть не дізнається її імені. Концентрація уваги режисера на її самоті дає глядачам ще одну тему для роздумів. Чи є самотність гармонією і чи можна назвати гармонією смиренне очікування смерті?

Наукова новизна отриманих результатів полягає у виявленні особливості тлумачення філософської традиції, що відображено у сучасному європейському кіно, та характерних рис їх репрезентації.

Висновки та перспективи дослідження. Рецепція японської філософії у європейському кінематографі відбувається переважно через теми самурайського кодексу честі та філософських засад буддизму. Характерними сюжетними комплексами репрезентації самурайського кодексу честі є теми з феодалної Японії і сучасних реалій. У кінострічках з першим сюжетом самурай є культурним героєм нації, що характеризується як романтизована й ідеалізована постать. У кінокартинах про сучасні ре-

алії самурай також виступає як героїзований і ідеалізований персонаж, однак переважно це символічний образ. Спільними рисами виступає відображення необхідності примирення зі смертю, вірність Господарю, бойові вміння. Відмінними рисами першого сюжетного комплексу є акцентуація уваги на надзвичайності бойових здібності і витривалості, відданості не тільки Господарю, а й Імператору, а також аксіологічному значенню японського меча. Кінострічки другого сюжетного комплексу намагаються інтерпретувати вчинки самурая для західної аудиторії, що не є характерним для фільмів про феодалну Японію. Кінокартини, що присвячені філософським принципам буддизму, також доцільно поділити на дві категорії: кінострічки, де японський світогляд є предметом режисерського осмислення, та кінострічки, що розкривають буддизм у межах чернецького служіння. Кінострічки першої категорії відносять до творів поза жанрового або арт-хаузного кінематографу, у яких автори зосереджують увагу переважно на питаннях життя та смерті, поняттю гармонії, філософії повсякденності. Фільми другої категорії є зразками жанрового кінематографу, що свідчить про зацікавленість широких верств європейського населення світоглядом сучасних японців. У кінострічках режисери піднімають проблеми філософії повсякденності, медитативних практик, пошуку свого внутрішнього «я».

Література

1. Задворная Е. Институализация образа Японии в государственном внешнеполитическом дискурсе // Вестник ВолГУ. Серия 4, История. Регионоведение. Международные отношения. 2016. Т. 21. № 3. С. 114-121.
2. Лебедев В. О. Архетипові образи Сходу в масовій культурі Заходу: Дис... канд. наук: 09.00.04. Харків, 2007. 196 с.
3. Руднік Ю. Сутність феномену "cool Japan" як «м'якої сили» // Мовні і концептуальні картини світу. 2013. Вип. 45. С. 289-294
4. Сапко М. Джим Джармуш як представник американського незалежного кіно // Світова класика. 2002. Вип. 2. С.75-89
5. Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. Москва, 2011. 152 с.
6. Ямпольский М. Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. Москва, 2004. 369 с.
7. King J. Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan. Alresford, 2012. 337 p.
8. Littlewood I. The Idea of Japan: Western Images, Western Myths. Chicago, 1996. 237 p.
9. Ogoura K. Japan's cultural diplomacy, past and present // Peace and Culture. 2009. pp. 44-54.

References

1. Zadvornaya, Ye. (2016). Institutionalization of the image of Japan in the state foreign policy discourse. Vestnik Volgogradskogo gos. un-ta. Seriya 4: Istoriya. Regionovedeniye. Mezhdunarodnyye otnosheniya, Vol. 21, 3, 114 – 121. [in Russian].
2. Lebedev, V. O. (2007). Archetypal images of the East in the mass culture of the West. (Candidate's thesis). Kharkiv: KhNU [in Ukrainian].
3. Rudnik, Yu. (2013). The essence of the phenomenon of "cool Japan" as "soft power". Movni i kontseptualni kartyny svitu, Vol. 45, 289-294 [in Ukrainian].
4. Sapko, M. (2002). Jim Jarmush as a representative of American Independent Film. Svitova klasyka. Vol. 2, 75-89 [in Ukrainian].
5. Uvarov, S. (2011). Musical world of Alexander Sokurov. Moskva: Klassika-XXI, 2011. [in Russian].
6. Yampol'skij, M. (2004). Language-body-case. Cinema and the search for meaning. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
7. King, J. (2012). Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan. Alresford: John Hunt Publishing. [in English].
8. Littlewood, I. (1996). The Idea of Japan: Western Images, Western Myths. Chicago: Ivan R. Dee. [in English].
9. Ogoura, K. (2009). Japan's cultural diplomacy, past and present. Peace and Culture, 44-54. [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.02.2019 р.

МУЗЕЙНІ ВІРТУАЛЬНІ РЕСУРСИ У ПАРАДИГМІ "ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО ВЕБУ"

Мета роботи. Дослідження полягає у висвітленні розвитку віртуальних ресурсів музейного спрямування у Всесвітній павутині в рамках концепції "інтелектуального вебу" (концепція Web 3.0). **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурологічного підходу з використанням методів аналізу, синтезу у історичній проекції. **Наукова новизна** роботи полягає у розгляді перспективних напрямів трансформації веб-ресурсів музейного спрямування відповідно до вимог Web 3.0. **Висновки.** Розвиток всесвітньої павутини у напрямі, визначеному концепцією "інтелектуального вебу", що включає низку складових: семантична павутина, відкриті технології, відкрита ідентифікація, розподілені обчислення та хмарні сервіси, самонавчальні системи тощо, формує зручний інструментарій для роботи з масивом інформації історико-культурного спрямування в рамках комплексної музеалізаційної діяльності та зумовлює відповідні напрями поступової трансформації музейних віртуальних ресурсів.

Ключові слова: віртуальна музеалізація, музейність, цифрове надбання.

Фененко Андрей Олегович, аспирант Харьковской государственной академии культуры

Музейные виртуальные ресурсы в парадигме "интеллектуального веба"

Цель работы. Исследование заключается в освещении развития виртуальных ресурсов музейной направленности во Всемирной паутине в рамках концепции "интеллектуального веба" (концепция Web 3.0). **Методология исследования** заключается в применении культурологического подхода с использованием методов анализа, синтеза в исторической проекции. **Научная новизна работы** заключается в рассмотрении перспективных направлений трансформации веб-ресурсов музейной направленности в соответствии с требованиями Web 3.0. **Выводы.** Развитие всемирной паутины в направлении, определенном концепцией "интеллектуального веба", включающей ряд составляющих: семантическая паутина, открытые технологии, открытая идентификация, распределенные вычисления и облачные сервисы, самообучающиеся системы, формирует удобный инструментарий для работы с массивом информации историко-культурной направленности в рамках комплексной музеализационной деятельности и предопределяет соответствующие направления постепенной трансформации музейных виртуальных ресурсов.

Ключевые слова: виртуальная музеализация, музейность, цифровое наследие.

Fenenko Andrey, postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture

Museum virtual resources in the paradigm of "intelligent web"

The purpose of the article. The research consists of highlighting the development of virtual museum resources in the World Wide Web as part of the concept of the "intelligent Web" (Web 3.0 concept). **The methodology** of the work is based on the culturological approach with the use of analysis, synthesis and historical methods. **The scientific novelty** of the work is to consider promising areas of transformation of museum-oriented web resources in accordance with the requirements of Web 3.0. **Conclusion.** The development of the World Wide Web in the direction defined by the concept of the "intellectual Web" that including the semantic web, open technologies, open identification, distributed computing and cloud services, self-learning systems, forms a convenient tool for working with an array of historical and cultural information within an integrated virtual musealisation and predetermines the appropriate directions for the gradual transformation of museum virtual resources.

Key words: virtual musealisation, museal, digital heritage.

Актуальність теми дослідження. Зростання ролі віртуальних засобів у музеалізаційній діяльності визначає необхідність актуалізації проблеми представлення відповідної історико-культурної інформації у мережі та її зручного пошуку відповідно до специфіки віртуального простору як глобальної інформаційно-комунікаційної системи. Недоліки існуючого пошукового інструментарію ускладнюють виявлення та передачу потрібної запитувачу інформації у зручній та зрозумілій для нього формі, що робить нагальною розробку перспективного інструментарію системи "інтелектуального вебу", що має усунути низку недоліків існуючих пошукових систем та трансформацію віртуальних ресурсів до вимог вказаної системи. Необхідність адаптації музейної інформації, представленої у всесвітній інформаційно-комунікаційній мережі, до вимог, визначених концепцією "інтелектуального вебу", зумовлюють необхідність дослідження особливостей процесу віртуальної музеалізації в рамках концепції розвитку всесвітньої павутини Web 3.0.

Аналіз досліджень і публікацій. Процес музеалізації як засіб актуалізації культурного надбання в умовах глобалізованого світу розглядали О. С. Сапанжа [9] та А. О. Сошніков [10]. Окремі практичні сторони розвитку електронних ресурсів у Всесвітній павутині, з використанням окремих складових системи "інтелектуального вебу", розглянуті у роботах В.В.Іванова[4; 5], І.О.Бессмертного[1; 2], В.О.Шачкової [12], N. Spivack [19] та інших дослідників. Разом з тим, не було досліджено розвиток музейних віртуальних ресурсів в рамках концепції Web 3.0 як складової комплексної музеалізаційної діяльності у сучасному просторі віртуальної реальності.

Мета дослідження — висвітлити перспективні напрями розвитку музейних віртуальних ресурсів в рамках третього етапу розвитку Всесвітньої павутини (концепція Web 3.0 – "інтелектуального вебу") як складової процесу віртуальної музеалізації.

Виклад основного матеріалу. Один із можливих способів вирішення проблеми пошуку релевантної інформації у мережі, зокрема стосовно історико-культурних ресурсів, має забезпечити реалізація перспективної концепції розвитку Всесвітньої павутини — Web 3.0. Відповідна концепція "інтелектуальної павутини" передбачає кілька складових: семантична павутина, відкриті технології, відкрита ідентифікація, розподілені обчислення та хмарні сервіси, самонавчальні системи тощо[19], які мають забезпечити інструментарій для наповнення всесвітньої павутини якісною актуальною інформацією, її інтеграцію, обробку та видачу відповідно до інформаційних потреб користувачів.

Одне із джерел для наповнення мережі якісною актуальною інформацією має забезпечити реалізація концепції відкритих технологій, зокрема відкритого доступу до наукових і навчальних матеріалів, а також більш ширшої концепції відкритих даних. До відкритих належать дані, що перебувають у суспільному надбанні, або розміщені під вільною ліцензією.

Відповідна тенденція щодо розширення обсягу відкритих даних, зокрема музейних, знайшла виявлення зокрема і на законодавчому рівні. Так, в Євросоюзі діє директива 2003/98/ЕС про повторне використання інформації публічного сектора, до якої директивою 2013/37/EU були внесені зміни, що розширили її дію на бібліотеки, музеї та архіви.

Реалізація відповідних положень допоможе сформувати базу для проведення наукових досліджень зокрема у музейних закладах.

Інтеграцію даних в мережі мають забезпечити технології семантичного пошуку в рамках глобальної семантичної мережі — "семантичної павутини" [18], що має бути сформована на базі Всесвітньої павутини. Дані в рамках семантичної павутини представлені у формалізованій формі, зручній для машинної обробки.

Основою для структурування даних виступають онтології — концептуальні моделі предметної області, що містять опис відповідних понять та відношень між ними, а також тезауруси, які слугують термінологічним розширенням онтологій[5]. Онтологія разом з описом всіх об'єктів знань у вигляді набору метаданих формують онтологічну базу знань[11, 183].

Загалом на даний час було сформовано нормативну основу "семантичної павутини", яку складають ряд стандартів, зокрема: RDF, RDFS, OWL, XML, JSON/JSON-LD, RDFa/RDFa Lite, SPARQL, RIF. Розроблено ряд загальних онтологій, на зразок Dublin Core (ISO 15836, онтологія для опису загальних метаданих) та SKOS (онтологія для опису тезаурусів, таксономій та інших систем організації знань).

У рамках семантичної павутини зв'язування текстів відбувається на основі принципів зв'язаних даних[16]. Одним із напрямів практичної реалізації є проект Linking Open Data (LOD), що передбачає поєднання різнопланових відкритих даних в єдину систему відповідно до принципів семантичної павутини. Серед найбільших проектів у цій сфері — проект DBpedia, метою якого є агрегація структурованої інформації із Вікіпедії та її семантичне зв'язування із зовнішніми даними, проект FOAF, метою якого є "семантизація" персональних даних, зокрема особистих сторінок у соціальних мережах та інших ресурсах. Відкритий характер відповідних проектів визначає можливість їх використання і для поширення різноманітної музейної інформації.

Автоматичний пошук знань в семантичній павутині мають здійснювати спеціальні програми — інтелектуальні агенти[1, 26]. Водночас для забезпечення пертинентності потрібно, щоб запит інтелектуальному агенту користувачем був сформульований чітко і досить деталізовано (це вимагає, щоб користувач досить чітко розумів, яку інформацію він хоче отримати і міг сформулювати це у вигляді коректного запиту), що в практичній реалізації може породити ряд труднощів[1, 27]. Одним із напрямів автоматизації цього процесу, є персоналізація взаємодії з інтелектуальним агентом на основі сформованого мережевого портрету особи, що передбачає збір та збереження відповідної інформації[12]. Практична реалізація принципів семантичного пошуку зустрічається і у популярних пошукових системах (наприклад, база знань Knowledge Graph пошукової системи Google).

Ефективну обробку даних має забезпечити також розвиток і удосконалення самонавчальних систем, наприклад штучних нейронних мереж, які можуть виступати технологічною основою для створення електронних засобів обробки природних мов, спрямованих на вирішення проблеми машинного "розуміння" неадаптованого тексту (на рівні з моделями семантичного пошуку[3, 32]), а також розпізнавання голосу і візуальних образів[20]. Відповідні засоби розпізнавання образів можуть бути використані не лише для покращення пошуку даних, але і для науково-дослідної роботи з джерельною базою у музеях [7].

Загалом реалізація концепції Web 3.0 може забезпечити не лише доповнення мережевого колективного інтелекту ефективним "машинним" інформаційним інструментарієм (семантична павутина), але і може стати основою для створення глобального штучного інтелекту, що здатен не лише надавати користувачу потрібні факти, але й робити умовиводи та створювати нові знання[2].

Розвиток відповідного напрямку може сприяти вирішенню проблеми поширення музейної інформації та, загалом, популяризації надбань світової та національних культур завдяки включенню даних із музейних ресурсів, зокрема розподілених музейних баз даних, до єдиної інформаційної системи, що забезпечує її пошук та видачу згідно з контекстом запиту. Відповідна глобальна інформаційна система може забезпечити науковцям зручний доступ до систематизованої джерельної бази та пов'язаних наукових даних.

Водночас, це вимагає відповідної адаптації внутрішньомузейного масиву інформації передусім стосовно музейного зібрання. Прикладом успішної семантичної адаптації музейної інформації є проект Європеана, яка з 2012 року задіяна у проекті LOD[17].

Водночас ефективність використання інформаційних систем обумовлюється їхніми можливостями щодо обробки масиву даних виявленого інформаційного потенціалу музеалій. Однією із проблем є непридатність для автоматичної машинної обробки вербалізованих даних про предмети, виражених природними мовами, та неадаптованих невербальних даних, зокрема мультимедійних матеріалів.

Часткова формалізація даних, наприклад, відповідно до структури фондово-облікових документів і побудова на основі цього баз даних може певною мірою задовольнити внутрішньомузейні потреби, але не дає змоги повністю розкрити можливості ІТ-засобів щодо обробки виявлених даних. Усе це може породити низку проблем у випадках інтеграції даних різних закладів. Відповідно, може виникати проблема фізичної, структурної або семантичної неоднорідності даних[5].

Якщо проблема фізичної неоднорідності у випадку інтеграції структурованих даних може бути вирішена за рахунок конвертації форматів представлення даних, то проблема структурної та семантичної неоднорідності потребує відображення структурної схеми джерела на спільну онтологію та інтерпретації і представлення змісту джерела в термінах спільної онтології[4, 79]. Відповідна робота не може бути вирішена в рамках лише окремих закладів і потребує створення відповідних стандартів та інструментів семантичної стандартизації.

Найбільшого поширення набули наступні музейні стандарти: SPECTRUM (Великобританія, 1994), CDWA (США, 1996), OBJECT ID (США, 1997), а також xml-схеми: CIMI XML Schema for SPECTRUM (Великобританія, 2002), CDWA Lite (США, 2005), MUSEUMDAT (Німеччина, 2006) [14]. Окремі стандарти були створені і для використання в архівній та бібліотечній галузях[6], а також для опису об'єктів нерухомої культурної спадщини[13]. Оскільки ці сфери можуть працювати із схожими матеріалами (наприклад, книги можуть входити як до фондів бібліотеки, так і до фондів музею) і для повноцінної роботи із усім масивом культурного надбання відповідна інформаційна модель має бути побудована за однією схемою.

Певним вирішенням цієї проблеми стали стандарти, призначені для регламентації опису всього культурного надбання. Це пов'язані з Міжнародною радою музеїв стандарт CIDOC Conceptual Reference Model (ISO 21127), що представляє собою онтологію для документування культурного надбання, і стандарт LIDO (2010), що є XML-схемою метаданих. Створення цих стандартів є кроком до вирішення питання сумісності інформаційних масивів.

Відповідна онтологічна модель CIDOC CRM, а також XML-схема codeUA в 2016 році були обрані під час впровадження в Україні електронного обліку музейних фондів в якості рекомендованих[8]. У той же час, розширення онтології в напрямку підтримки семантичної сумісності має забезпечити використання у системі словників-тезаурусів. Широкого поширення в міжнародній практиці набули словники-тезауруси, розроблені в рамках Getty Vocabulary Program Інституту Гетті. Водночас, у цьому випадку робота перебуває лише на початковій стадії і вимагає продовження як у напрямку розширення переліку сфер, охоплених тезаурусами, так і національної локалізації словників. Загалом, відповідні процеси стандартизації сприяють вирішенню проблеми формалізації наявного інформа-

ційного масиву музейних даних відповідно до вимог побудови семантичної мережі. Водночас, формалізація наявного масиву даних в рамках семантичної мережі на основі певної онтології та формування на їх основі метаданих об'єкта, створює зручний інструмент для машинної роботи із інформацією.

Наукова новизна роботи полягає в розгляді перспективних напрямів трансформації веб-ресурсів музейного спрямування відповідно до вимог Web 3.0.

Висновки. Розвиток всесвітньої павутини у напрямі, визначеному концепцією "інтелектуального вебу", що включає ряд складових: семантична павутина, відкриті технології, відкрита ідентифікація, розподілені обчислення та хмарні сервіси, самонавчальні системи тощо, формує зручний інструментарій для роботи з масивом інформації історико-культурного спрямування в рамках комплексної музеалізаційної діяльності і зумовлює відповідні напрями поступової трансформації музейних віртуальних ресурсів.

Перспективи подальших досліджень. Потрібні подальші дослідження практичних питань адаптації внутрішньомузейного масиву інформації відповідно до вимог систем семантичного пошуку інформації в рамках "інтелектуальної павутини".

Література

1. Бессмертный И.А. Методы поиска информации с использованием интеллектуального агента // Известия высших учебных заведений. Приборостроение. 2009. Т. 52. № 12. С. 26-31.
2. Бессмертный И.А. Семантическая паутина и искусственный интеллект // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2009. № 6 (64). С. 77-83.
3. Диковицкий В. В., Шишаев М. Г. Обработка текстов естественного языка в моделях поисковых систем // Труды Кольского научного центра РАН. 2010. № 3. С. 29-34.
4. Иванов В. В. Онтологический подход к созданию информационной системы по культурному наследию // Ученые записки Казанского университета. Серия Физико-математические науки. 2007. Том 149. № 2. С. 73-91.
5. Иванов В. В. Технология интеграции и представления музейных данных в среде Web с помощью онтологий // Труды RCDL 2010. URL: <http://rcdl.ru/doc/2010/476-481.pdf>
6. Ключок С. Формування систем метаданих цифрових історико-культурних ресурсів бібліотек // Бібліотечний вісник. 2015. № 3. С. 29-36.
7. Кончаков Р.Б. Визуальные исторические источники и системы распознавания лиц FRS (Facial recognition system) // Историческая информатика. Информационные технологии и математические методы в исторических исследованиях и образовании. 2013. №6(4). С. 78-83.
8. Про затвердження Порядку обліку музейних предметів в електронній формі: Наказ Міністерства культури України від 09.09.2016 № 784. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1478-16>
9. Сапанжа О. С. Теория музея и музейности: историографический обзор и историческая типология. СПб: Экспресс, 2011. 98 с.
10. Сошніков А. О. Музеалізація культури як прихований ресурс оновлення духовного виробництва в сучасних соціумах // Суспільне покликання філософії освіти у сучасних соціокультурних контекстах: монографія. Харків: Щедра садиба плюс, 2014. С. 210-220.
11. Тузовский А. Ф. Разработка систем управления знаниями на основе единой онтологической базы знаний // Известия Томского политехнического университета. 2007. Т. 310. № 2. С. 182-185.
12. Шачкова В.А. Возможности системы Web 3.0 в современном медиапространстве: проблемы и перспективы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. №4(2). С. 250-253.
13. Шорбан Е.А., Колесникова В.И., Плужников В.И. Краткое описание недвижимого памятника культуры: информационно-лингвистическое обеспечение. URL: <http://www.future.museum.ru/part03/030201.htm>
14. Юмашева Ю. Ю. Стандарты описания объектов историко-культурного наследия в информационно-поисковых системах: проблемы источниковедения // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2013. № 2 (22). С. 50-62.
15. Юмашева Ю. Ю., Чечуга О. В. Разработка стандарта электронных копий: к постановке проблемы // Известия Тульского государственного университета. Технические науки. 2015. № 12-1. С. 158-169.
16. Berners-Lee T. Linked Data. URL: <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html>
17. Isaac A., Haslhofer B. Europeana Linked Open Data — data.europeana.eu. URL: http://www.semantic-web-journal.net/system/files/swj297_1.pdf
18. Semantic Web. URL: <https://www.w3.org/standards/semanticweb/>
19. Spivack N. Web 3.0: The Third Generation Web is Coming. URL: <http://lifeboat.com/ex/web.3.0>
20. Sutskever I., Vinyals O., Le Q. V. Sequence to Sequence Learning with Neural Networks. URL: <https://papers.nips.cc/paper/5346-sequence-to-sequence-learning-with-neural-networks.pdf>

References

1. Bessmertnyy, I.A. (2009). Methods of information retrieval using an intelligent agent. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Priborostroenie*, Vol. 52, №12, 26-31 [in Russian]
2. Bessmertnyy, I.A. (2009). Semantic Web and Artificial Intelligence. *Nauchno-tekhnicheskiiy vestnik informatsionnykh tekhnologiy, mekhaniki i optiki*, 6(64), 77-83 [in Russian]
3. Dikovitskiy, V. V., & Shishaev, M. G. (2010). Processing natural language texts in search engine models. *Trudy Kolskogo nauchnogo tsentra RAN*, 3, 29-34 [in Russian]
4. Ivanov, V.V. (2007). Ontological approach to the creation of an information system on cultural heritage. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Fiziko-matematicheskie nauki*, Vol. 149, №2, 73-91 [in Russian]
5. Ivanov, V.V. (2010). The technology of integration and presentation of museum data in a Web environment using ontologies. *Trudy RCDL*. Retrieved from <http://rcdl.ru/doc/2010/476-481.pdf> [in Russian]
6. Klochok, S. (2015). Formation of metadata systems for digital historical and cultural resources of libraries. *Biblioteknyi visnyk*, 3, 29-36 [in Ukrainian]
7. Konchakov, R.B. (2013). Visual historical sources and Facial recognition system. *Istoricheskaya informatika. Informatsionnye tekhnologii i matematicheskie metody v istoricheskikh issledovaniyakh i obrazovanii*, 6(4), 78-83 [in Russian]
8. Order of the Ministry of Culture of Ukraine On Approval of the Procedure for the Registration of Museum Items in Electronic Form from 09.09.2016 № 784. (2016). Retrieved from <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1478-16> [in Ukrainian]
9. Sapanzha, O. S. (2011). Theory of museum and museality: Historiographical Review and Historical Typology. Saint Petersburg: Ekspress [in Russian]
10. 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]
11. Tuzovskiy, A. F. (2007). Development of knowledge management systems based on a single ontological knowledge base. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta*, Vol. 310, №2, 182-185 [in Russian]
12. Shachkova, V.A. (2013). The possibilities of the Web 3.0 system in the modern media space: problems and perspectives. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 4(2), 250-253 [in Russian]
13. Shorban, Ye.A., Kolesnikova, V.I., & Pluzhnikov, V.I. Short description of the immovable cultural monument: information and linguistic support. Retrieved from <http://www.future.museum.ru/part03/030201.htm> [in Russian]
14. Yumasheva, Yu.Yu. Standards for the description of objects of historical and cultural heritage in information retrieval systems: problems of source study. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Istoriya*, 2013, 2 (22), 50-62 [in Russian]
15. Yumasheva, Yu.Yu., & Chechuga O. V. (2015). Development of the standard for electronic copies: to the formulation of the problem. *Izvestiya Tulskego gosudarstvennogo universiteta. Tekhnicheskie nauki*, 12-1, 158-169 [in Russian]
16. Berners-Lee, T. (2009). Linked Data. Retrieved from <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html>
17. Isaac, A., & Haslhofer, B. (2013). Europeana Linked Open Data — data.europeana.eu. Retrieved from http://www.semantic-web-journal.net/system/files/swj297_1.pdf
18. Semantic Web. (2015). Retrieved from <https://www.w3.org/standards/semanticweb/>
19. Spivack, N. (2007). Web 3.0: The Third Generation Web is Coming. Retrieved from <http://lifeboat.com/ex/web.3.0>
20. Sutskever, I., Vinyals, O., & Le, Q. V. (2014). Sequence to Sequence Learning with Neural Networks. Retrieved from <https://papers.nips.cc/paper/5346-sequence-to-sequence-learning-with-neural-networks.pdf>

Стаття надійшла до редакції 22.12.2018 р.

СИМВОЛІЗМ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ДЕКОРІ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД СТИЛЮ МОДЕРН

Мета роботи – визначення специфіки символізму жіночого образу в декорі архітектурних споруд 1890–1910-х рр. у контексті регіональних особливостей мистецтва модерну. **Методологію** дослідження здійснено на основі використання загальнонаукових методів та принципів наукового пізнання: аналітичного, джерелознавчого, історичного та термінологічного. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження жіночих образів в архітектурному декорі відповідно до специфіки регіональних особливостей стилю модерн; проаналізовано символіку маскаронів в історичній ретроспективі і виявлено специфіку їхнього використання митцями франко-бельгійського арт-нуво, віденського сецесіону, німецького і ризького югенілію та російського модерна. **Висновки.** Жіночі образи в горельєфах і барельєфах як домінуючому декорі архітектурних споруд стилю модерн переважно абстрактні, проте дуже таємничі, загадкові, ніби істоти з паралельної реальності. Особливого поширення набувають жіночі маскарони, образ яких вміщує широкий спектр повідомлень, закодованих у глибокій символіці стилю, уособлюючи потужний жіночий початок. Своєрідність символіки жіночих образів архітектурного декору модерну вирізняється відповідно до регіональної специфіки стилю – від фатальної жінки з акцентуацією на її приналежності до таємничих та демонічних сил природи до символу чистоти і духовності, які відображали жіночу невинність і скромність.

Ключові слова: стиль модерн, жіночий образ, горельєфи, маскарони, герми, декор, архітектура.

Чебан Виктория Александровна, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств

Символизм женских образов в декоре архитектурных сооружений стиля модерн

Цель работы – определение специфики символизма женского образа в декоре архитектурных сооружений 1890–1910-х гг. в контексте региональных особенностей искусства модерна. **Методология** исследования осуществлена на основе использования общенаучных методов и принципов научного познания: аналитического, источниковедческого, исторического и терминологического. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование женских образов в архитектурном декоре в соответствии со спецификой региональных особенностей стиля модерн; проанализировано символику маскарон в исторической ретроспективе и выявлена специфика их использования художниками франко-бельгийского ар-нуво, венского сецессиона, немецкого и рижского югенілія и русского модерна. **Выводы.** Женские образы в горельефах и барельефах как доминирующем декоре архитектурных сооружений стиля модерн преимущественно абстрактные, но очень таинственные, загадочные, будто существа из параллельной реальности. Особое распространение приобретают женские маскароны, образ которых содержит широкий спектр сообщений закодированных в глубокой символике стиля, олицетворяя мощной женское начало. Своеобразие символики женских образов архитектурного декора модерна отличается согласно региональной специфике стиля – от роковой женщины, с акцентуацией на ее принадлежность к таинственным и демоническим силам природы до символа чистоты и духовности, которые отражали женскую невинность и скромность.

Ключевые слова: стиль модерн, женский образ, горельефы, маскароны, гермы, декор, архитектура.

Cheban Victoria, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

The symbolism of female images in the décor of Art Nouveau architectural structures

The purpose of the article is to determine the specificity of the symbolism of a female image in the decor of architectural constructions of the 1890s and 1910s in the context of regional features of the art of modernity. **The methodology** is based on the use of general scientific methods and principles of scientific knowledge: analytical, source-historical, historical and terminological. **Scientific novelty.** Art research of female images in architectural decoration is carried out, in accordance with the specificity of regional features of the style of the modernist; analyzed the symbolism of mascaron in the historical retrospective and revealed the specifics of their use by the artists of the Franco-Belgian art nouveau, the Viennese Secession, the German and Riga Jugendstil and the Russian Art Nouveau. **Conclusions.** Women's images of high reliefs and bas-reliefs, as the dominant décor of modernist architectural constructions, are mostly abstract, yet very mysterious, mysterious, as if they were creatures of parallel reality. Particularly widespread women's mascarons, the image of which contains a wide range of messages encoded in the deep symbolic style, embodying a powerful women's beginning. The peculiarity of the symbolism of women's images of the architectural decoration of modern art is distinguished according to the regional specificity of style – from the fatal woman, with the

accentuation on her belonging to the mysterious and demonic forces of nature, to the symbol of purity and spirituality, reflecting feminine innocence and modesty.

Key words: modern style, female image, reliefs, mascaron, Hermes, decor, architecture.

Актуальність теми дослідження. Значущість творчих новацій і набутків модерну в історії світового мистецтва важко переоцінити, оскільки в ньому полягає синкретична основа широкого спектру художніх явищ ХХ – початку ХХІ ст. Проте, незважаючи на значний інтерес з боку дослідників, багато аспектів культурних надбань людства цього періоду і досі залишаються маловивченими. Актуальність даного дослідження обґрунтована доцільністю осмисленого трактування складної символіки художнього образу жінки, виявлення його глибинного сенсу та змістовного контексту з метою пізнання та осмислення специфіки творчого спрямування видатних майстрів стилю модерн.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливої актуальності на сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства набуває проблематика стилеутворення, універсальності, образності та символізму як важливих факторів розвитку художньої культури, що знаходить відображення у працях вітчизняних та зарубіжних науковців. Так, наприклад, Т. Окунева («Семантика жіночої маски: архітектурний декор російського модерну», 2008 р.), на основі аналізу живопису, літератури та музики початку ХХ ст. реконструює різноманітні значення, які вміщує форма жіночої маски; С. Бородіна та А. Булгакова («Модерн в архітектурі і прикладному мистецтві», 2014 р.) досліджують специфіку художнього стилю модерн, його історичну зумовленість і прояви в архітектурі, інтер'єрі та декоративно-прикладному мистецтві наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.; Е. Котляр та М. Каракаш («Декоративна пластика модерну на прикладі будівель центру м. Сімферополь», 2016 р.) аналізують семантику ряду виражальних символів у декорі будівель в архітектурі Криму періоду модерну. Проте специфіка жіночого образу в декорі архітектурних споруд 1890–1910-х рр. у контексті регіональних особливостей мистецтва модерну і досі лишається темою для подальшого дослідження.

Метою статті є визначення специфіки символізму жіночого образу в декорі архітектурних споруд 1890–1910-х рр. у контексті регіональних особливостей мистецтва модерну.

Виклад основного матеріалу. Стилзація, яка змінила традиційну образотворчість за часів модерну, сприяла становленню узагальнено-декоративного трактування. Звільнившись від правдоподібної ілюстративності, але зберігаючи символістичні значення, ритм та рух, пластика та фактура, колір та лінія затверджувалися як самостійні виражальні засоби, що посприяло створенню нової естетичної реальності. Найвизначніші інновації та винаходи стилю модерну були в галузі архітектури, графіки та декоративно-прикладного мистецтва, що, на думку дослідників, окрім націленості стилю на покращення реального середовища проживання, пояснювалося близькістю принципів декоративної стилізації цих видів творчості [3, 102].

Сформований наприкінці ХІХ ст. стиль модерн, як своєрідне протиставлення матеріалізму, натуралізму та презумпції екстремального національного натхнення, які були викликані промисловою революцією, позиціонується багатьма дослідниками як повстання проти панування псевдокласицизму та канонів мистецтва. Властивими стилю є заглиблення в релігійну чуттєвість та містицизм.

Побудова художньої форми в модерні поєднувала два підходи – «внутрішнє», сутністю якого було діалектичне перетворення корисного на прекрасне, та «зовнішнє». Проте, панівною лишалася функція краси, яка створювалася митцями за новими художніми законами, відповідно яким образна сторона твору не підкорювалася конструктивній логіці й переважала над функціональною доцільністю. Дослідники визначають цю функцію носієм «ідей, символу, виразності складної гами емоцій та настроїв, індивідуального творчого світобачення» [3, 100].

Варто зазначити, що регіональні варіанти мистецтва модерну великою мірою демонстрували різноманітну стилістику. Так, наприклад, віденський сецесіон, який також відомий як «стиль квадрата» завдяки поєднанню геометричної форми з прямолінійною орнаментикою, значний вплив на становлення якого здійснили східні та елементи англійського мистецтва, істотно відрізнявся від сформованого завдяки творчості Х. Обриста, В. Орта і А. Ван де Вельде французько-бельгійського арт-нуво. У творчості одного із засновників віденського сецесіону, який вплинув на формування цього стильового спрямування, архітектора О. Вагнера, автора праці «Сучасна архітектура» (1895 р.), чітко простежується тяжіння до збереження класичних принципів симетрії (наприклад, будівля Поштової ощадної каси). Відзначимо також і значний вплив його діяльності на творчість російських архітекторів І. Іванова-Шица, який поєднав елементи віденської сецесії з давньогрецькою класикою та Ф. Шехтеля – представників московського і санкт-петербурзького модерну.

Символіка стилю модерн, світосприйняття якого сформувалося в мовчазному художньому діалозі духовного та природного в людині, сповнена алегоричних та метафоричних образів, джерела-

ми яких є естетика загального художнього символізму, пов'язаного зі стародавніми традиціями та культами, езотерикою та роздумами про майбутнє [8, 43]. Проте вона мала і відмінні риси, відповідно до регіональних варіантів розвитку мистецтва модерну. Специфіка символізму жіночих образів в архітектурному декорі провідних представників франко-бельгійського арт-нуво, віденського сецесіону, німецького і ризького югенстилю та російського модерну засвідчує різноманітні підходи до осмислення жіночого початку та його уособлення засобами художньої виразності, кількошаровими та багатими, з глибинним і натхненним символізмом.

Видатні митці модерну синтезували найвідоміші жіночі образи різних історичних епох, а також створили багато нових, специфічних для цього стилю. Саме за часів модерну особливе значення набувають жіночі маскарони, образ яких суттєво відрізнявся відповідно до регіональної специфіки стилю.

Маскарон – опуклий ліпний орнамент у формі декоративної гротескної маски або людського обличчя, який розміщувався над дверима будинків або на фонтанах [6, 153]; страшне, химеричне, романтичне або нейтральне зображення обличчя, зазвичай людини або тварини, один із найзагадковіших та привабливих елементів декору в архітектурі стилю модерн.

Ж. Саргос зазначає, що протягом багатьох століть до терміну «маскарон» відносили лише гротескні декоративні зображення обличчя, викривленого гримасою, які використовували для оздоблення дверей або фантанів. Натомість декоративні голови чоловіків або жінок, які прикрашали аркади або фасади палаців чи маєтків, мали назву «маски» і уособлювали певні божества, пори року, історичні епохи, людські темпераменти та ін. [10, 385]. Таке фундаментальне різноманіття між маскою та маскароном, утім, із часом було втрачено – за доби модерну обидва елементи декору отримали єдину назву – маскарон.

Значення маскарона як апотропея (від гр. ἀποτρόπαιος – «оберігаючий від вроків»), який з давніх часів людство вважало своєрідним оберегом, наділеним здатністю захищати від сил зла, наприкінці XIX – на початку XX ст. суттєво зменшилося, натомість змістовна частина та його образність значно посилювалися, і, відповідно до філософії модерну, набули загадковості та містичності. Варто зазначити, що розміщення маскаронів лишилося традиційним – над арками, вікнами або дверними отворами.

Маскарон, який за часів модерну зазвичай зображав жіноче обличчя, є видатним декоративним мотивом, який вміщує широкий спектр повідомлень, закодованих у глибокій символіці стилю. Він уособлює потужний жіночий початок – красу і любов, життя і родючість. У більш глибинному значенні, маскарон – зв'язок між коханням і смертю (давногрецьким богом кохання Еросом, супутником богині Афродіти, і Танатосом – демоном смерті, якого зображували у вигляді малої дитини з крилами).

Варто зазначити, що символізм та образність жіночих маскаронів 1890–1910 рр. у різних європейських країн та Росії суттєво вирізняється, відповідно до художнього мислення провідних митців. Так, наприклад, сецесіоністи при створенні маскаронів, джерело жіночої чарівності, казковості, іраціональності та загадковості вбачали у давній міфології (наприклад, маскарони, які символізують архітектуру, живопис і пластику на порталі будівлі для першої виставки Сецесіону, архітектор І. Ольбріх, 1898–1899 рр.). Більшість декору на архітектурних спорудах уособлюють Медузу, найвідомішу серед сестер Горгон, господиню морських сил, з її надзвичайними силами та смертоносним поглядом. Х. Рос зазначає, що Медуза (від гр. *Μέδουσα* – захисниця, коханка), згідно з легендами, була красивою дівчиною, жрицею афінського храму, а після того, як її спокусив Посейдон, перетворившись у птаха, Афінна з ревності, зробила її огидною істотою зі зміями замість волосся [9, 22–23]. З обезглавленого Персеєм тіла Медузи народилися міфічний летючий кінь Пегас, символ джерел та золотий гігант Хрісаон. За часів античності Медуза зображалася зі змієподібними кучерями, широко відкритим ротом та очима, а іноді навіть з іклами та невеличкою бородою. Проте з часом образ стає більш гуманізований та фемінізований – її зображують чарівною дівчиною з казково-красивим волоссям.

Протягом багатьох століть образ Медузи зустрічається в численних варіантах маскаронів на фасадах будинків, оберігаючи внутрішнє приміщення від сил зла, лиха та негативної енергетики відвідувачів. Представники сецесії наповнили цей міф новою естетикою і новим структурним компонентом. Під впливом філософії символізму в образотворчому мистецтві, об'єкти творчого бачення якого виходять з глибин століть та культур, художні образи опиняються в атмосфері сюрреалізму, насиченій конотаціями, які відображають ідеї З. Фрейда. Л. Флорман акцентує на тому, що як контрапункт офіційного академізму і буржуазного консерватизму художній світ віденської сецесії був сповнений образами фатальних жінок – Медузи, Горгон, Фурій, Еріни та інших міфічних істот, біль-

ше того, а частина декору архітектурних споруд підкреслює їх божественну сутність [7, 314]. Маскарони Медузи увінчують фронти будівель, як своєрідний апофеоз, двері, вікна, арки, склепіння та ін., натомість змієподібне волосся міфічної істоти поступово набуває форму звивистих канелюрів, квіткових кіл та гірлянд, які символізували свято і тріумф природи та родючості. Одним із яскравих прикладів використання жіночих образів у декорі архітектурних споруд модерну є маскарони Медузи на будинку болгарського архітектора Д. Дабкова у Варні.

Своєрідною інтерпретацією жіночих образів античних богинь Деметри, Флори, Церери, менад та німф є маскарони на фасадах московських і санкт-петербурзьких будинків.

Надзвичайно своєрідними є жіночі маскарони скульптора Л. Шалоуна на будівлі Інститута Гете (Прага, 1905 р., архітектор І. Стібрал) та архітектурний декор Ж.-Б. Лавіротта (Париж, Avenue Rapp, 29, 1901 р.). Варто зазначити, що жіночі образи на фасаді у виконанні Ж.-Б. Лавіротта вирізняються водночас чуттєвістю та властивою стилістиці арт-нуво відчуженістю від зовнішнього світу (погляд ніби націлений в глиб себе), в яких домінуючим є не тілесне, а духовне.

Для жіночих маскаронів югендстилю характерною рисою декору якого була відмова від прямих ліній, натомість домінування рослинного орнаменту з природно вигнутими лініями та їхнім переплетінням як символ нескінченності, відповідно до естетики німецьких та ризьких митців, характерною була акцентація на приналежність жінки до таємничих і навіть демонічних сил природи – образи були переконливо звабливими і водночас фатально-згубними. Чоловічі маскарони іноді доповнювалися образами жінок, наприклад, танцюючі валькірії на головах маскаронів (будинок архітектора М. Ейзенштейна, вулиця Альберта, Рига).

Своєрідністю позначені жіночі образи в елементах декору архітектурних будівель в Ризі. На думку дослідників, саме після введення заборони на типову забудову, наприкінці XIX ст., розвиток югендстилю сягає свого піку. Серед ризьких архітекторів найбільшого виявлення вони отримали у творчості А. Ашенкампа – класичні маскарони югендстилю на будівлі (вул. Аудею, 7; 1899 р.); К.Пекшана – фігура Каріатіди та герма під еркером будівлі (вул. Смілшу, 2; 1902 р.), яка, на думку багатьох мистецтвознавців, є одним із найбільш вдалих жіночих образів ризького модерну; М. Ейзенштейна – горельєф будинку на вулиці Альберта, 6, із зображенням чоловічого маскарону в оточенні двох жіночих, своєрідний натяк на любовний трикутник остзейського архітектора В. Неймана [5, 102] і, безумовно, жіночі образи найвідомішого дому архітектора (вул. Єлизабетес, 106) – величезні маскарони мають портретну схожість з колишньою дружиною М. Ейзенштейна.

Якщо для маскаронів європейського модерну характерний образ фатальної жінки, з довгим, кучерявим волоссям, таємничим та спокусливим поглядом, то російськими митцями модерну він був переосмислений і сформований як символ чистоти і духовності – маскарони відображали жіночу невинність і скромність.

Дослідники зазначають, що жіночі маскарони на фасадах московських новобудов 1890–1900 рр. стали найпомітнішим і суспільно значущим свідомством появи нового мистецтва в Росії [2, 24].

Аналізуючи специфіку декоративної скульптури стилю модерн, Б. Алмазов (2012) зазначає, що прообразами жіночих маскаронів цього періоду ймовірно стали твори А. Майоля та О. Родена, а ще живопис та графіка С. Висп'яньського, Г. Клімта, А. Мухи, аніж стародавні античні взірці, оскільки, незважаючи на те, що провідні митці модерну називали створені жіночі образи традиційно (наприклад, «Три гарції» або «Помона» А. Майоля), все ж були шедеврами нового мистецтва, створені з використанням власної художньої мови.

Жіночі образи в декорі архітектурних споруд – каріатиди на фронтонах еркерів, маскарони на фасадах будинків – переважно абстрактні, проте дуже таємничі, загадкові, ніби істоти з паралельної реальності (цей ефект досягався за допомогою містичних елементів, наприклад, капелюхи з крилами кажанів та ін.), з яскравою індивідуальністю та мімікою. Іноді жіночі маскарони та каріатиди уособлювали образ сучасниці – конкретної жінки, наприклад, дружини чи коханки власника споруди або архітектора, відомої оперної співачки, актриси та ін.

Характерними для архітектурного декору петербурзького модерну є широке використання митцями атрибутики при створенні маскаронів та інших жіночих горельєфів, які завдяки символістичній приналежності, властивій певному образу, сприяли розкриттю художнього задуму архітектора. Серед найвідоміших атрибутів: сова, яка традиційно уособлювала Мінерву; місяць або півмісяць на голові – Артеміду; голуб – Венеру; павич – Геру; змії замість волосся – Медузу; факел традиційно вважався атрибутом просвіти (наприклад, жіночі горельєфи як символи просвіти і знання, фасад Прибуткового будинку І. Ісакова, архітектор Л. Кекушев, 1904–1906 рр.) та ін.

Варто зазначити, що окрім впливу віденського сецесіону на провідних російських архітекторів (офісне приміщення Торговельного дому «Аршинов і Ко», побудоване за проектом Ф.Шехтеля,

замкову частину величезного аrochenого вікна якого як основу композиції прикрашено ефектним жіночим маскароном), відчутний вплив стилістики франко-бельгійського арт-нуво (наприклад, фасад старовинного маєтку Г. Бардигіної, перебудований архітектором І. Барютінім 1911 р.), англо-шотландського модерну (брама будинку в Пречистенському провулку, побудована за проектом архітектора В. Валькота у 1899–1900 рр. на замовлення Московського торгівельно-будівельного акціонерного товариства Я. Рекка, яку оздоблено символічними маскаронами – жіночі голови прикрашені чудернацькими локонами) та ін.

Хоча жіночий маскарон – символ модерну, популяризований представниками німецького югенстилю, жіночі образи в декорі архітектурних споруд 1980–1910 рр. ними не обмежуються.

Так, наприклад, одними з найвідоміших споруд європейського модерну, при створенні яких символістиці жіночого образу було приділено неабияку увагу, є кінотеатр Дюмон (архітектори Ф.Теттаманзі та Г. Маїнетті) та Будинок Галімберті (архітектор Д. Б. Боссі) у Мілані, який вражає великою кількістю жіночих образів – у скульптурах, розмальованих керамічних плитах та маскаронах.

Домінуючими є жіночі образи декору фасаду одного з будинків ансамблю Венцайлехейзер (архітектор О. Вагнер) на вулиці Лінке Вінцайле, 38 (1899 р.): жіночі профілі на псевдопілястрах, виконані за малюнками одного з найвідоміших живописців, художніх дизайнерів та представника декоративно-прикладного мистецтва Австрії початку ХХ ст. – К. Мозера та скульптури жінок-глашатаїв на карнизах, зроблені за ескізами сецесіоніста О. Шимковиця. Натомість при будівництві австрійського Поштового ощадного банку (1904–1906 рр.) О. Вагнер, хоча й демонструє більш функціональну стилістику, застосувавши в оздобленні фасаду лише квадратні мармурові плити, а все ж увінчує дах фігурами жінок-янголів із лавровими вінками в руках, авторство яких належить О.Шимковицю.

У декорі архітектурних споруд празькій сецесії яскраві жіночі образи були створені чеським архітектором О. Поливкою (колишнє страхове товариство «Прага», 1901 р.; видавництво Ф. Топіча, 1906–1908 рр.). Специфічним є оформлення будівлі колишнього універмагу «У Новака», яке було перебудовано у 1901–1904 рр.: центральна частина фасаду прикрашена алегоричною фрескою «Торгівля та Промисловість» (художник Я. Прайслер), а також картинами на фольклорні мотиви, натомість жіночі бюсти прикрашають бокові еркери.

Аналізуючи специфіку європейського модерну, зазначимо, що одним із яскравих прикладів специфічного використання жіночих образів в елементах декору стилю модерн є будинок бельгійського архітектора П. Коши, який при оформленні споруди застосував техніку сграфіто – фасад прикрашає яскрава алегорична картина. Цікавими жіночими образами вирізняються і сграфіто, виконані А. Креспіном на фасаді маєтку відомого бельгійського художника-символіста А.Чамберлані, за його власними ескізами, побудованого архітектором П. Ханкаром.

Семантика таємничих і загадкових жіночих образів, втілених архітекторами, скульпторами і живописцями стилю модерн у декорі будівель та споруд наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., істот напівреальних, напівфантастичних, які ніби існують між двома світами – людським і природним, хоча й викликає багатоаспектні асоціації, а все ж виключає одне з найголовніших – продовження людського роду та материнство. Т. Окуєва [4, 211] зазначає, що в образі «андрогіна», який характерний для мистецтва модерну, відображується початок кризи статевої ідентичності – жінка постає уособленням чоловічого кохання та бажання, проте вона лишється недоступною.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження жіночих образів в архітектурному декорі відповідно до специфіки регіональних особливостей стилю модерн; проаналізовано символіку маскаронів в історичній ретроспективі та виявлено специфіку їхнього використання митцями франко-бельгійського арт-нуво, віденського сецесіону, німецького і ризького югентилу та російського модерна.

Висновки. Жіночі образи в горельєфах та барельєфах як домінуючому декорі архітектурних споруд стилю модерн переважно абстрактні, проте дуже таємничі, загадкові, ніби істоти з паралельної реальності. Особливого поширення набувають жіночі маскарони, образ яких вміщує широкий спектр повідомлень, закодованих у глибокій символіці стилю, уособлюючи потужний жіночий початок. Своєрідність символіки жіночих образів архітектурного декору модерну вирізняється відповідно до регіональної специфіки стилю – від фатальної жінки, з акцентуацією на її приналежності до таємничих та демонічних сил природи, до символу чистоти і духовності, які відображали жіночу невинність і скромність.

Література

1. Алмазов Б. А. Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга. Его высокоблагородие модерн. 2012. URL : <https://design.wikireading.ru/6557> (дата обращения 8.11.2018).
2. Вершинина А. Убранство зданий московского модерна. Русское искусство. 2005. № 1. С. 24–28.
3. Кириков Б.М. Петербургский модерн. Заметки об архитектуре и монументально-декоративном искусстве. Панорама искусств 10. Москва: Советский художник, 1987. С. 99–148.
4. Окунева Т. И. Семантика женской маски: архитектурный декор русского модерна. Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2008. № 10. С. 206–212.
5. Ранкс К. Латвия, Литва, Эстония. Litres, 2017. 345 с.
6. Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. OUP Oxford, 2010. 267 p.
7. Florman L. Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin. 1990. Vol. 72. №. 2. pp. 310–326.
8. Frampton K. Modern Architecture. A Critical History. London: T & H, 1992. pp. 42–50.
9. Rose H. J. A Handbook of Greek Mythology, including its Extension to Rome. London: Methuen and Co., 1928. 363 p.
10. Sargos J. Bordeaux, chef-d'œuvre classique Jacques Sargos ; photographies d'Alain Beguerie. Bordeaux : Horizon chimérique, 2009, 407 p.

References

1. Almazov, B. A. (2012). Tale of stone townspeople. Essays on the decorative sculpture of St. Petersburg. His high nobility modern. Retrieved from: <https://design.wikireading.ru/6557> [in Russian].
2. Vershinina, A. (2005). The decoration of buildings of Moscow modern. Russkoe iskusstvo, no. 1, pp. 24–28 [in Russian].
3. Kirikov, B. M. (1987). Petersburg modern. Notes on architecture and monumental-decorative art. Panorama iskusstv 10, pp. 99–148 [in Russian].
4. Okuneva, T. I. (2008). The semantics of the female mask: architectural decor of Russian modern. Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta, no. 10, pp. 206–212 [in Russian].
5. Ranks, K. (2017). Latvia, Lithuania, Estonia. Litres [in Russian].
6. Clarke, M. (2010). The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. OUP Oxford [in English].
7. Florman, L. (1990). Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin, vol. 72, no. 2, pp. 310–326 [in English].
8. Frampton, K. (1992). Modern Architecture. A Critical History. London: T & H. pp. 42–50 [in English].
9. Rose, H. J. (1928). A Handbook of Greek Mythology, including its Extension to Rome. London: Methuen and Co. [in English].
10. Sargos, J. (2009). Bordeaux, chef-d'œuvre classique Jacques Sargos ; photographies d'Alain Beguerie. Bordeaux : Horizon chimérique [in English].

Стаття надійшла до редакції 16.03.2019 р.

Чуриков Євген Сергійович
аспірант Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка,
соліст Загребського філармонійного
оркестру (Хорватія)
ORCID 0000-0003-0823-0305
ievgen.churikov@gmail.com

ДЕФІНІЦІЯ "ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА ВАЛТОРНИСТА" В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Мета роботи полягає в розкритті багатогранного значення дефініції "виконавська техніка валторніста" в історичній ретроспективі. **Методологія** дослідження пов'язана з використанням методів екстраполяції, теоретичного аналізу та синтезу. ґрунтується на концепціях репрезентантів валторнових шкіл (Л. Беленов, Б. Буяновський, А. Вдов, Л. Полех, І. Семеряга, А. Усов, І. Якустіді). **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в науковому обґрунтуванні теоретичних положень щодо виконавських особливостей валторни, розвитку виконавської техніки валторніста, що включає можливість аналізу різних валторнових шкіл та виконавців, які володіють великим потенціалом для розвитку валторнового мистецтва. **Висновки.** На основі ретроспективного аналізу науково-методичних, архівних першоджерел з'ясовано, що досліджуваний феномен є складним утворенням, в якому система відповідних умінь і навичок забезпечує успішність художньої інтерпретації музичних творів, а також стає джерелом ефективної виконавської діяльності. Розкрито дефініцію "виконавська техніка валторніста", виходячи з педагогічного досвіду музикантів-інструменталістів. Проблему розглянуто в ракурсі історичного поступу.

Ключові слова: валторна, виконавство, техніка, інструментальне виконавство, виконавська техніка валторніста

Чуриков Евгений Сергеевич, аспирант Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, солист Загребского филармонического оркестра (Хорватия)

Дефиниция "исполнительская техника валторниста" в исторической ретроспективе

Целью исследования выступает раскрытие многогранного значения дефиниции "исполнительская техника валторниста" в исторической ретроспективе. Методология исследования основана на использовании методов экстраполяции, теоретического анализа и синтеза. Основывается на концепциях репрезентантов валторновых школ (Л. Беленов, Б. Буяновский, А. Вдов, Л. Полех, И. Семеряга, А. Усов, И. Якустиди). Научная новизна исследования заключается в научном обосновании теоретических положений исполнительских особенностей валторны, развития исполнительской техники валторниста, что включает возможность анализа различных валторновых школ и исполнителей, которые обладают большим потенциалом для развития валторнового искусства. **Выводы.** На основе ретроспективного анализа научно-методических, архивные первоисточников установлено, что исследуемый феномен является сложным образованием, в котором система соответствующих умений и навыков обеспечивает успешность художественной интерпретации музыкальных произведений, а также становится источником эффективной исполнительской деятельности. Раскрыта дефиниция "исполнительская техника валторниста", исходя из педагогического опыта музыкантов-инструменталистов. Проблема рассматривается в ракурсе исторического развития.

Ключевые слова: валторна, исполнительство, техника, инструментальное исполнительство, исполнительская техника валторниста.

Churikov Yevhen, postgraduate student of Taras Shevchenko Luhansk National University, soloist of Zagreb philharmonic orchestra (Croatia)

The definition of "horn performing technique" from a historical perspective

The purpose of the article is to explain the multifaceted definition of "horn performing technique" from a historical perspective. **The methodology** is related to applying to the extrapolation methods and theoretical analysis and synthesis. It is based on the conceptions of horn school representatives (L. Bielenov, B. Buianovskyi, A. Vdov, L. Poliekh, I. Semeriaha, A. Usov, I. Yakustidi). **The scientific novelty** of obtained findings lies in the scientific rationale of theory regarding the special aspects of horn performance and development of horn performing technique including the possibility to analyze different horn schools and performers who have the strong potential to develop an art of horn. **Conclusions.** Based on the retrospective analysis of research and methodological and archive source materials it was found that the studied phenomenon is a complex activity where the system of relevant knowledge and skills ensures the success of the artistic interpretation of musical compositions and becomes a source of efficient performance activities as well. The definition "horn performing technique" was explained on the basis of the educational experience of instrumental musicians. The problem is considered from the perspective of historical progress.

Key words: horn, performance, technique, instrumental performance, horn performing technique.

Актуальність теми дослідження визначає процес інтенсивного розвитку виконавської техніки валторніста, що пов'язано з намаганням до самоствердження валторни в колі мідних духових інструментів, опануванням нових репертуарних можливостей, зростанням образно-змістовного навантаження оригінальних сучасних творів та поширенням специфічно-технічних засобів музичної виразності у процесі гри на валторні.

За тривалу історію розвитку світового музичного мистецтва опрацьовано багато форм вдосконалення виконавської майстерності та технічних прийомів гри на різних музичних інструментах. Першими теоретиками у сфері методів опанування виконавської техніки були піаністи й скрипалі (О. Катрич, К. Мартінсен, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Д. Рабінович, В. Чинаєв та ін.). Поглиблене вивчення поняття «виконавська техніка» в історичній ретроспективі охоплює кінець XIX – XX ст. Саме в цей період формується особливий інтерес до вивчення питань, що стосуються теорії й практики інструментального виконавства.

Зауважимо, що загальні методичні питання інструментального виконавства були предметом наукових досліджень Г. Абаджяна, В. Антонова, В. Апатського, О. Безуглого, Д. Біди, В. Вдовиченка, С. Ганича, М. Гребенюка, В. Качмарчика, Ф. Крижанівського, В. Лебедева, Б. Мочурада, К. Мюльберга, В. Носова, Є. Носирєва, В. Посвалюка, В. Семениченка, О. Федоркова, С. Цюлюпи й ін. Питання теорії й практики гри на окремих інструментах висвітлено В. Апатським, З. Буркацьким, Р. Вовком, І. Гишкою, В. Гаранем, В. Качмарчиком, В. Лебедєвим, В. Лубом, Б. Манжорой, К. Мюльбергом, Є. Носирєвим, В. Посвалюком, В. Семениченком, Є. Сурженком, В. Тихоновим, І. Якустіді й ін.

У контексті визначеної проблеми розглянемо поняття «виконавська техніка» на прикладі розвитку такого яскравого представника духових музичних інструментів, як валторна і проаналізуємо різноманітні підходи до його визначення. Ретроспективний аналіз науково-методичної літератури в цій галузі мистецтвознавства (Л. Белєнов, Б. Буяновський, А. Вдов, І. Семеряка, А. Усов та ін.) показав, що валторнове виконавство відбиває характерні риси розвитку інструменту в кожен конкретну епоху і фокусує в собі специфічні риси становлення композиторського стилю, виконавської техніки та виконавського стилю. У своєму розвитку валторнове виконавство залежало від світогляду та художньо-естетичного досвіду у відповідну епоху, виробництва валторни, а також рівня технічних досягнень виконавців.

На музичне мистецтво загалом і валторнове зокрема суттєвий вплив мав технічний прогрес. Якщо до початку XX ст. цей прогрес був пов'язаний з удосконаленням конструкційних можливостей валторни та покращенням її зовнішнього вигляду, то протягом минулого століття відбувалася низка значних звукових та темброво-інтонаційних переосмислень; з'явилася велика кількість технічних засобів, що стали безпосередньо впливати на якість валторнового виконавства.

Валторна як професійний інструмент пройшла досить складний шлях розвитку зі зміною будови і вдосконаленням технічних якостей. Відповідно з'являлися різні технічні можливості залежно від музичних поглядів, розвитку музичної культури та будови самого інструменту.

Прообразами валторни були короткі роги тварин, які погано були пристосовані до музики. Видавали вони тільки два звуки, завдяки чому була можливість спілкуватися на відстані. Такі «шумові» знаряддя практично не еволюціонували, оскільки в цьому не було потреби.

У середньовіччі з'явилися мисливські (лісові) роги, які мали довгий, із закрученими кільцями металевий ствол та широкий розтруб. На валторні такої конструкції можна було виконувати музичні сигнали. Завдяки невизначеному строю і великим проміжкам між обертонами видобувати звуки було дуже легко, і мисливцям не потрібно було спеціально вчитися грі [5].

За всієї гідності і краси "мисливських рогів" інструменти ці довго не існували. Спочатку за допомогою старовинних мисливських рогів видобували десять звуків, незабаром ця кількість зросла за рахунок так званих "закритих звуків".

Протягом чотирьох століть (XII ст. до кінця XVI ст.) виробляли роги в обрисах не надто викривлених. Тільки з початком нового XVII століття ріг прийняв сучасний вигляд і став називатися "простим рогом" або "натуральною валторною", яка згодом удосконалювалася. На кожному етапі еволюції вона набувала нових технічних можливостей, але втрачаючи приналежність та особливість звучання натурального рога.

У першій половині XVIII століття валторністи шукали способи розширення виконавських можливостей валторни, і передусім – збільшення звукоряду. У цей час почали застосовуватися інвенції (додаткові трубки), які вставляли між мундштуком і інструментом, і подовжували трубку для по-

кращення звучання. Інвенція давала змогу змінювати загальний стрій інструменту. У залежності від величини інвенції була можливість понизити на необхідний інтервал. Використовуючи інвенції, виконавець отримував інструмент іншого строю, що давало можливість музикантові не застосовувати різні валторни для гри в різних тональностях.

Пізніше (початок другої половини XVIII століття) для отримання відсутніх звуків, довжину, а отже і стрій інструменту, стали змінювати за допомогою додаткових трубок (крон) у вигляді бубликів. Авторство винаходу належить валторністу Йозефу Гампелю і цю валторну назвали інвенційною. Вона відрізнялася сміливою модернізацією: за основу брали валторну високого строю *сі-бемоль* (*in B-alto*), посередині трубку інструменту розрізали, а кінці її загинали всередину кола, паралельно один одному. У ці кінці вставляли додаткові трубки-крони різних розмірів, які з'єднували розрізану трубку і одночасно збільшували її довжину. Виконавець отримав можливість швидко і легко змінити стрій інструменту – змінити один натуральний звукоряд іншим. Але виконання хроматичної гами у всьому регістрі на одному інструменті було ще неможливо [1].

До кінця XVIII століття натуральні валторни стали вже мало відповідати пропонованим до них вимогам. Обмеженість технічних можливостей натуральної валторни не давала можливості композиторам і виконавцям повною мірою реалізувати творчі задуми, гальмувала розвиток виконавської техніки і заважала більш повному використанню всіх виразних якостей інструменту. У зв'язку з цим все гостріше стала необхідність використання хроматичної валторни.

Перехід від мисливських рогів до хроматичної валторни ознаменував своєрідне розкріпачення і досконалення виконавського мистецтва. Валторна (хроматична) нової конструкції висунула виконавцю нові якісні вимоги, а саме: свободу інтонування, "вокальне" поєднання звуків, тембральну своєрідність, динамічну різноманітність тощо. Виконання набуло більш суб'єктивного і емоційного забарвлення.

З аналізу історичного розвитку валторни стає зрозумілим, що з конструкційними змінами інструменту з'являлося все більше технічних можливостей, які відповідали виконавським вимогам. Досвід багатьох педагогів-духовиків і видатних валторністів різних часів переконує в тому, що вони завжди приділяли значну увагу формуванню виконавської техніки як на початковому етапі навчання, так і у процесі вдосконалення майстерності валторністів.

Розглядаючи дефініцію «виконавська техніка валторніста» зазначимо, що вона складається з двох ключових понять: *виконавство і техніка*.

За висловленням Н. Жайворонок, виконавство це "єдиний засіб, за допомогою якого музика матеріалізується в об'єктивній звуковій реальності, виявляється у всьому своєму видовому, стилістичному і жанровому розмаїтті, стає об'єктом сприйняття і чуттєво-емоційного переживання, а також виконує властиві їй соціальні функції" [3, 3].

Інструментальне виконавство є одним з унікальних явищ музичної культури, яке формувалося і вдосконалювалося як специфічний вид діяльності музиканта.

Як відзначають науковці (Л. Баренбойм, Л. Беленов, В. Буяновський, А. Вдов, К. Ігумнов, Г. Коган, Я. Мельштейн, Г. Нейгауз, С. Савшинський, І. Семеряга, Г. Ципін та ін.), інструментальне виконавство є самовиражальною творчістю, яке відтворюється в інтерпретаційній діяльності виконавця.

Б. Диков розглядав інструментальне виконавство як майстерність впевненого володіння всіма видами музичної техніки, вміння естетичного осмислення гри, володіння активним мисленням, багатотою і розвиненою емоційною сферою [2, 189].

Розгляд виконавської техніки валторніста як особливої форми творчо-пізнавальної діяльності передбачає передусім визначення сутності цього поняття.

Поняття "техніка" походить від грец. *techne* – мистецтво, ремесло, майстерність.

З точки зору В. Іванова, виконавська техніка це "сукупність сформованих спеціальних навичок і умінь, а також координованих слухомоторних дій і образів рухів, які беруть активну участь в процесі звуковидобування і художнього інтонування" [4, 39].

У музичному виконавстві поняття "техніка" пов'язане з професійною діяльністю музиканта, з характерними певними навичками і прийомами, які були вироблені в процесі накопичення досвіду, що забезпечують ефективність діяльності, піднімаючи її до рівня майстерності.

Науково-методична діяльність музикантів-виконавців (Б. Афанасьєв, В. Бабенко, В. Буяновський, Б. Воронов, А. Дьомін, В. Калачов, Д. Калінін, А. Кузнецов, С. Леонов, В. Марухно, В. Полех, Л. Полех, М. Фрайман, М. Юрченко, А. Янкелевич та ін.), за роки свого розвитку накопичила велику кількість праць з питань теорії й практики виконавської майстерності на духових інструментах.

За словами науковця-духовика Б. Дикова "сучасна музика з її складною мелодичною і ладогармонійною мовою ставить перед виконавцями і педагогами різних спеціальностей низку нових проблем, найважливіша з яких полягає в тому, щоб спільними зусиллями виконавців і педагогів підняти виконавську майстерність до рівня сучасних вимог" [2, 173]. Ця позиція сьогодні важлива як для мистецтвознавчої науки, так і виконавської практики валторніста.

У центрі уваги науковців – творчість багатьох виконавців-інструменталістів з усіма притаманними їм індивідуальними особливостями: психологічними, професійними, артистичними та ін., які є складовими виконавської техніки валторніста. Особливості формування виконавської техніки валторніста висвітлені в роботах Л. Беленова, В. Полеха, В. Солодуєва, А. Усова, Ю. Усова та ін. Вони також доводили значущість виконавських завдань, де основним є анатомо-фізіологічна та психологічна спрямованість виконавського апарату. Виконавську техніку валторніста можна диференціювати на дві основні групи: *власне рухова техніка* (техніка дихання, техніка пальців, артикуляційна техніка); *художня техніка* (техніка звуковисотного інтонування, штрихова техніка, динамічна техніка, алогічна техніка, техніка вібрато, техніка фразування, техніка філіровки звуку).

Аналіз музично-педагогічної та музикознавчої літератури показав, що категорія "виконавська техніка валторніста" є основою для дослідження та наукової інтерпретації виконавських умінь валторніста. Виконавська техніка валторніста підсумовує усі складові професійної майстерності, музичний досвід, а також відображає індивідуальні особливості музиканта.

Таким чином, виконавська техніка валторніста це форми прояву виконавської майстерності, внутрішня рушійна сила, спрямована на якісне досягнення звукового результату, який проявляється у розкритті змісту музично-художнього образу твору.

Література

1. Беленов Л.Д. Валторна: монографія. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2004. 320 с.
2. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. Москва: Музыка, 1983. 192 с.
3. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01 /Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 191 с.
4. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. Москва: Музыка, 2007. 128с.
5. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т.4 Рог охотничий / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советский композитор, 1978. 673 с.
6. Усов А.И. Вопросы теории и практики игры на валторне: учебн. пособ. Москва, 1957. 131 с.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника: учебн. пособ. Москва: Академия, 1999. 192с.
8. Якустиді І.В. Методика навчання гри на валторні. Київ: Музична Україна, 1977. 78 с.

References

1. Belenov L.D. (2004). Valtorna: monografija. Moskva: Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh [in Russian].
2. Dikov B. (1983). Metodika obuchenija igre na klarne. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Zhajvoronok N.B. (2006). Muzy`chne vy`konavstvo yak fenomen muzy`chnoyi kul`tury`: dy`s. ...kand. my`stecztvoznastva: 17.00.01 /Ky`yivsky`j nacz. un-t kul`tury` i my`stecztv. Ky`yiv [in Ukrainian].
4. Ivanov V. (2007). Slovar' muzikanta-duhovika. Moskva: Muzyka[in Russian].
5. Muzykal'naja jenciklopedija (1978). T.4 Rog ohotnichij. gl. red. Ju. V. Keldysh. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
6. Usov A.I. (1957). Voprosy teorii i praktiki igry na valtorne: uchebn. posob. Moskva [in Russian].
7. Cypin G.M. (1999). Ispolnitel' i tehnika: uchebn. posob. Moskva: Akademija [in Russian].
8. Jakustidi I.V. (1977). Metodika navchannja gri na valtorni. Kiiv: Muzichna Ukraïna[in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2018 р.

«АФРИКАНКА» ДЖ. МЕЄРБЕРА І ТРАДИЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей «Африканки» Дж. Меєрбера в контексті еволюції французького музичного театру середини ХІХ століття. **Методологія** роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, започаткованого Б. Асаф'євим. Суттєвими для даної роботи виявилися також наступні підходи: міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших сфер гуманітарного знання – мистецтвознавства, культурології; історико-культурологічний. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що в ній вперше розглянута образно-сміслова та жанрово-інтонаційна специфіка опери Дж. Меєрбера «Африканка», котра є популярною в сучасній вокально-виконавській практиці, але поки не стала предметом фундаментальних мистецтвознавчих розвідок. **Висновки.** «Африканка» Дж. Меєрбера, створена наприкінці 50-х років ХІХ ст., стала рубіжним твором в історії французької «великої» опери, позначивши, водночас, майбутні шляхи розвитку французької ліричної опери. Подібна жанрова подвійність визначає драматургічні та інтонаційно-стилістичні особливості цього твору. Традиції «великої» опери тут є очевидними у зверненні до 5-актної композиційно-драматургічної схеми оперного спектаклю, до численних масових сцен, балету, до наявної в її сюжеті ідеї протиставлення європейського та позасередземноморського культурно-релігійних чинників тощо. Водночас показовою є роль сюжетного «звороту» від героїки до особистої драми, що нівелює в кінцевому підсумку домінування історико-соціального плану, складаючи тим самим підґрунтя для формування типології ліричної опери як одного з базових жанрів французького музичного театру другої половини ХІХ століття.

Ключові слова: оперна творчість Дж. Меєрбера, «Африканка», «велика» французька опера, французька лірична опера, французький музичний театр.

Шан Юн, соискатель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

«Африканка» Дж. Мейербера и традиции французского музыкального театра ХІХ века

Цель работы – выявление поэтико-интонационных особенностей «Африканки» Дж. Мейербера в контексте эволюции французского музыкального театра середины ХІХ века. **Методология** работы опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического анализа, преемственного от Б. Асафьева. Существенными для данной работы являются также следующие подходы: междисциплинарный, дающий возможность привлекать концепции иных сфер гуманитарного знания – искусствоведения, культурологии; историко-культурологический. **Научная новизна** работы определена тем, что в ней впервые рассмотрена образно-смысловая и жанрово-интонационная специфика оперы Дж. Мейербера «Африканка», популярной в современной вокально-исполнительской практике, но не ставшей пока предметом фундаментальных искусствоведческих исследований. **Выводы.** «Африканка» Дж. Мейербера, созданная в конце 50-х годов ХІХ века, стала рубежным произведением в истории французской «большой» оперы, обозначив, одновременно будущие пути развития французской лирической оперы. Подобная жанровая двойственность определяет драматургические и интонационно-стилистические особенности этого произведения. Традиции «большой» оперы здесь очевидны в обращении к 5-актной композиционно-драматургической схеме оперного спектакля, к многочисленным массовым сценам, балету, к существенной роли в ее сюжете идеи противопоставления европейского и внеевропейского культурно-религиозных факторов и т. д. Одновременно, показательной в данном спектакле выступает также роль сюжетного «поворота» от героики к личной драме, нивелирующей в конечном итоге доминирование историко-социального плана, составляя тем самым основу для формирования типологии лирической оперы как одного из базовых жанров французского музыкального театра второй половины ХІХ века.

Ключевые слова: оперное творчество Дж. Мейербера, «Африканка», «большая» французская опера, французская лирическая опера, французский музыкальный театр.

Shang Yun, The applicant of the Department of Theoretical and Applied Culturology of the Odessa National Music Academy named. A. V. Nezhdanova

«African» by J. Meyerbeer and the traditions of the 19th-century French musical theater

The purpose of the article is to identify the poetic and intonational features of the «African» by J. Meyerbeer in the context of the evolution of the French musical theater of the mid-XIX century. **The methodology** of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonational-stylistic analysis, successive from B. Asafiev. The following approaches are also essential for this work: interdisciplinary, which makes it possible to involve the concepts of other spheres of humanitarian knowledge – art history, cultural studies; historical and culturological. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that it first considered the figurative-semantic and genre-intonational specifics of J. Meyerbeer's opera «African», popular in contemporary vocal-performing practice, but not yet become the subject of basic art criticism research. **Conclusions.** «African» by J. Meyerbeer, created in the late 50s of the XIX century, became a landmark work in the history of the French «big» opera, denoting at the same time the future paths of development of the French lyrical opera. Such genre duality determines the dramatic and tones and stylistic features of this work. The traditions of the «big» opera here are evident in the appeal to the exponential from the time of J. L. factors, etc. At the same time, the role of the plot «turning» from heroics to personal drama, which ultimately eliminates the domination of the historical and social plan, also serves as an indicator in this performance, thereby It has to form a typology of lyric opera as one of the basic genres of French musical theater of the second half of the XIX century.

Key words: operatic works by J. Meyerbeer, «African», «big» French opera, French lyrical opera, French musical theater.

Актуальність теми дослідження. Джакомо Меєрбер – один з видатних французьких композиторів XIX ст. – увійшов в історію музичного театру як творець класичних зразків жанру «великої» опери. Він створив свій оперний стиль – театральньо-ефектний, видовищний, яскраво-декоративний і контрастно-багатоплановий – який одночасно мав глибинні зв'язки з французькою музично-театральною традицією та її духовними настановами. Оперна спадщина Дж. Меєрбера і, зокрема, його підсумковий твір «Африканка» – значна частина історії європейської опери – сьогодні переживає друге відкриття як у дослідницькій, так і у виконавській сферах, що обумовлює актуальність обраної теми роботи.

Аналіз досліджень і публікацій минулого та останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес до феномену французької «великої» опери та її репрезентантів, зокрема, до творчості Дж. Меєрбера. У вітчизняному музикознавстві спадок композитора на сьогоднішній час ще не досліджено повною мірою. Огляд творчого шляху Дж. Меєрбера і узагальнену характеристику його творів знаходимо в нарисах І. Соллертинського [15], Ю. Кремльова [6], В. Фермана [17], в навчально-історичних виданнях [18; 9; 5; 20; 4], а також в сучасних публікаціях статей Ф. Ліста [7], В. Стасова, О. Серова, які виявляли інтерес до оперної спадщини Дж. Меєрбера.

Останні десятиліття, відзначені виходом ряду робіт, присвячених окремим аспектам оперної творчості композитора. Серед них монографія М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму» [19], в якій результат творчої співдружності «Меєрбер – Скріб» визначається як «ствердження канону» «великої» французької опери, що становить один з підрозділів дослідження названого автора. Оперно-історичний аспект даної роботи обумовлює також аналітичний «акцент» дослідника саме на «Гугенотах», в той час як іншим творам композитора (зокрема і «Африканці») приділено значно менше уваги. Інтерес викликає стаття Т. Букіної «Французька Grand opera і “музика майбутнього”: фрагменти ерістичного турніру» [1], звернена до розкриття різних аспектів полемічного протистояння оперних стилів Дж. Меєрбера і Р. Вагнера, а також публікація О. Сакало [13].

Суттєвим внеском в дослідження жанрово-стильової проблематики творчості Дж. Меєрбера та французького музичного театру його епохи можна вважати появу на початку XXI ст. дисертацій та супутніх публікацій О. Жесткової [2; 3] та Є. Новосолової [10; 11], що певною мірою компенсують відсутність аналітичних узагальнень щодо поетики французької «великої» опери та її видатних представників, а також містять новий погляд на жанрово-стильову концепцію їх творчості, зокрема, Дж. Меєрбера. Загально-історичний, ретроспективний дослідницький «кут зору» на специфіку названого жанру обумовлює концентрацію наукової думки названих авторів перш за все на його типологічних ознаках, що знову таки певною мірою нівелює детальний розгляд конкретних творів, зокрема «Африканки».

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційних особливостей «Африканки» Дж. Меєрбера в контексті еволюції французького музичного театру середини XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Дж. Меєрбер – одна з найбільш яскравих особистостей європейського музичного театру першої половини XIX ст. За словами Г. Гейне, він був «людиною свого часу, і час, який завжди вмів вибирати своїх людей, шумно підняв його на щит і проголосив його панування» [20, 118]. Колосальний успіх і прижиттєва слава композитора і те «панування» в музичному світі, про яке говорить Г. Гейне, пов'язані передусім із жанром французької «великої» опери, яка отримала свій закінчений класичний вираз саме в творчості Дж. Меєрбера. Одночасно цей жанр має ґрунтов-

ний генетичний зв'язок з найкращими традиціями французького музичного театру XVII–XVIII ст., зокрема, з «ліричною трагедією», що склалася в творчості Ж. Б. Люлі.

«Лірична трагедія» (або, точніше, «трагедія на музиці», «музична трагедія»), що є спорідненою з трагедіями Корнеля, Расіна, представляла собою грандіозну 5-актну композицію з алегоричним прологом і апофеозом, монументальними й ефектними хоровими і балетними сценами і більш високою (у порівнянні з італійською оперою) значимістю речитативу, генетично висхідного до високих традицій афектованої декламації французької акторської школи. Ідейно-сміслова і образна концепція «ліричної трагедії» базувалася на перероблених міфологічних або історико-легендарних сюжетах, що акцентували їхній героїко-патетичний бік, показовий для високого класицизму, а також конфлікт між почуттям і обов'язком.

Інша сторона подібного впливу відчутна і у виборі сюжетів творів – давня історія, античність, грецька міфологія, лицарське середньовіччя. Незалежно від місця і часу дії, «це було велике етичне мистецтво героїчного плану, мистецтво великих пристрастей, трагічних конфліктів» [12, 274], співвідносне з високими класицистськими ідеалами Корнеля, Расіна і живопису Пуссена. Водночас подібна тематика пов'язана не тільки з естетикою класицизму, але і з духовними ідеями цієї епохи, точніше, з християнським базисом французького абсолютизму (галліканізм). Дані ідеї узгоджуються і з проповідуваними християнством принципами смирення і послуху і ідеєю ієрархічного підпорядкування, що були настільки істотними і для абсолютизму. Сказане багато в чому визначало високий духовний і емоційний тонус «великого етичного мистецтва» класицизму, що мав яскраво виражену афективну природу, яка водночас не входила в протиріччя з раціоналізмом. Згідно зі спостереженнями В. Медушевського, афект як одне з найважливіших понять насамперед у богослов'ї, «визначався як почуття, яке містить в собі вічну ідею <...> краси християнства <...>, що просвітлює з'єднання земного і небесного <...> У переживанні афекту, – стверджує далі дослідник, – ми вживаємося в його небесну висоту» [8, 14].

Зображення різних афектів, зокрема пристрасті (в її облагородженому варіанті) визначалося як одне з основних завдань як французької класицистської трагедії, так і музичного театру. Ці якості французького музичного театру визначають його типологічні якості і в наступні періоди, зокрема і на рівні жанрової специфіки класики «великої» опери в творчості Дж. Меєрбера, однією з визначальних якостей якої стала наявність духовно-релігійного та культурно-цивілізаційного конфлікту, що виявляє в кінцевому підсумку не тільки драматизм (трагізм) оповідання, але і висоту духовного подвигу головних героїв.

Серед найважливіших передумов французької культури початку XIX ст., що сприяли виникненню і жанрово-стилістичному оформленню «великої» опери, виділяємо також і значиму роль стилю «ампір» як «імперського стилю», що панував у роки наполеонівської диктатури; і постановку «Весталки» Г. Спонтіні, що оновила традиції глюківського музичного театру; і художньо-публіцистичну діяльність В. Гюго, який сформулював естетичні принципи романтичної драми, що мала безпосередній вплив на французький музичний театр. Пріоритетна роль «великої» історико-романтичної опери як героїчного жанру більш відповідала суспільним прагненням епохи та визначила не тільки жанрові метаморфози творчості Обера і Россіні, які раніше працювали у сфері комічної опери, але і жанрово-стилістичні параметри творчості Дж. Меєрбера. Німцеві за народженням, що належав одночасно до заможного роду єврейських банкірів, йому все ж судилося пізнати перші триумфи під італійським небом, а справжню батьківщину знайти у Франції.

Зрілий паризький період творчості композитора знаменує собою не тільки кристалізацію типологічних ознак «великої» опери («Гугеноти», «Пророк», «Африканка»), але й свідчить про певну творчу еволюцію Дж. Меєрбера від героїчної опери у бік опери ліричної, тобто еволюції, пов'язаної зі змінами соціальних обставин Парижу 40 – 60-х років XIX ст. Кульмінація творчості Дж. Меєрбера – «Гугеноти»; «Пророк», поставлений 13 років по тому, знаменував собою творчу кризу композитора, а «Африканка» позначила пошуки шляхів виходу з цієї кризи, зворот від героїки у бік пріоритетної ролі ліричної якості, що передбачила стилістику французької ліричної опери.

Разом з тим, названі зрілі твори Дж. Меєрбера демонструють спільність композиційно-драматургічних прийомів. Усі вони являють собою 5-актну композицію, що зовні має схожість з французькою ліричною трагедією Люлі і Рамо і відрізняється від 3-актної композиції опер Глюка і Спонтіні. Останнє свідчить про прагнення автора монументалізувати паризьку оперу, зробити її саме «великою» в прямому сенсі цього слова. Трьохактній схемі, що будувалася за принципом «зав'язка – кульмінація – розв'язка», протистояла більш складна 5-актна композиція «великої» опери, в якій 1 д. представляла зав'язку інтриги; 2 д. – її ускладнення; 3 – наростання суперечностей, посилення напруги, що досягає в фіналі своєї кульмінації. 4 д. виконувала функцію підготовки цивільної розв'язки, в

той час як 5 д. її конкретно реалізувала на тлі конфліктного вибуху і апофеозу [див. більш детально про це: 17, 224-226]. При цьому подібний «музично-драматичний трафарет», реалізований у паризьких операх Дж. Меєрбера, постійно збагачувався автором у відповідності не тільки з конкретним змістом тієї чи іншої опери, але й запитами епохи. Сказане найбільш очевидно в композиційно-драматургічних і ідейно-сміслових особливостях «Африканки».

Сюжетною основою опери, що створювалася понад 20 років, послужили події, пов'язані з особистістю знаменитого мореплавця Васко да Гама та його експедиціями, що сприяли перетворенню Португалії в могутню колоніальну державу і були оспіваними свого часу Луїсом де Камоєнсом, чия творчість була досить добре відомою і у Франції. Шедевром, що увінчав невелику за обсягом поетичну спадщину цього автора, стала його національна епопея «Лузіади» – героїчна поема в десяти піснях, що оповідає про плавання португальського флоту під командуванням Васко да Гама та відкриття ним морського шляху з Європи до Індії. Опису даної історичної події Л. Камоєнс проте надає характер масштабного міфологічного епосу. За свідченням Р. Самаріна, «цей твір задумано як національну героїчну поему в дусі «Одіссеї» або «Енеїди», яка прославила б португальців – нащадків легендарного Луза, лузітан (як називали їх римляни)». Відзначаючи оригінальність співвідношення в цій поемі реалістичних та міфічних якостей, дослідник далі зазначає наступне: «І хоча сюжет поеми оточений міфологічною рамкою, і олімпійські боги беруть участь у дії, як у Гомера, допомагаючи або чинячи перешкоди Васко да Гамі і його хоробрим супутникам <...> сторінки її дихають життєвістю. Нерозривний зв'язок з реальною дійсністю, з народом, що стоять біля вітрил, весел і гармат, повідомили поемі Камоєнса достовірність поетичного документу, безсмертя пережитого <...> “Лузіади” – справжнє породження епохи великих географічних відкриттів; у світовій літературі немає пам'ятників, які з такою силою зафіксували б її дух» [14, 24-25].

Дж. Меєрбер і Е. Скріб, звернувшись до історичної особистості Васко да Гама, представили в той же час, своє бачення образу і подій, що відповідало культурно-історичній специфіці французького романтичного музичного театру першої половини XIX ст. У лібрето «Африканки» фігурує лише один справді історичний герой – Васко да Гама. Решта, так само як і сюжетна фабула опери, повністю є плодом творчої фантазії Е. Скріба і Дж. Меєрбера. При цьому цікаво відзначити, що композитор довгий час вагався щодо назви опери – «Васко да Гама» або «Африканка», – зупинившись все ж на останньому. Тим самим підкреслена значуща роль не тільки головного героя, навколо імені якого «киплять» великі пристрасті, але і його найближчого оточення, зокрема, Селіки.

Своєрідно представлено і місце дії IV і V актів, позначене Дж. Меєрбером як «один з островів східного берега Африки». Селіка в ході розвитку сюжету фігурує як африканська цариця. У той же час її батьківщина – Індія, а учасниками масових сцен IV і V актів виступають «індійці» і «браміни». Таким чином, потенційно історичний сюжет трактовано композитором і лібретистом швидше як «казка про далеку екзотичну країну – чи то Африку, чи то Індію». Аналізуючи характер розвитку фабули опери та специфіку її персонажів, Є. Новосьолова вказує і на той факт, що в «Африканці» автори дали свій варіант «відплиття на острів Цитери» [10, 119] – популярного сюжету у французькому образотворчому мистецтві, починаючи ще з XVIII ст.

На відміну від попередніх опер Дж. Меєрбера, в цьому творі, на перший погляд, немає військових битв, немає жорстокого релігійного протистояння. Проте умовно конфлікт все ж позначений: агресивному світу європейської та східної дійсності (Великий інквізитор, члени Ради, Дон Педро, Верховний брамін, браміни) протистоїть світ любові і мрії головних героїв опери (Васко, Інєс, Селіка), кожен з яких по-своєму вирішує свою долю. При цьому загальний підсумок їхнього життя, звороти їх долі частіше зумовлені аж ніяк не позначеною вище антитезою, а скоріше вольовими рішеннями самих персонажів. Так, саме жертва Інєс (її заміжжя з доном Педро) фактично рятує Васко від в'язниці. Завдяки заступництву Селіки Васко двічі врятований від смерті. Саме її самопожертва у фіналі опери дає можливість Васко і Інєс поєднати свої долі і повернутися на батьківщину.

Історичний «пласт» опери, як зазначалося вище, також зведений до мінімуму. Як підкреслює Г. Хохловкіна, «засіданням державної ради в 1 акті опери і особистістю героя, поименованого в списку дійових осіб як Васко да Гама, власне і обмежується спеціальний історичний зміст опери. Надалі він розгортається навколо любовної колізії – любові темношкірої полонянки Селіки до Васко, дикуна Нелюско до Селіки, Васко до іспанської дівчини Інєс» [18, 365]. Закономірним у цьому плані стає камерно-просвітлений фінал опери, що не є показовим для попередніх «великих» опер Дж. Меєрбера. «Замість звичайної фінальної тріскотні, що досягла своєї межі у «Пророці», тут, – за словами В. Фермана, – тиха смерть героїв, сп'янілих отруйними випарами тропічної рослини, ліричний дуєт-примирення» [17, 233].

Таким чином, при збереженні деяких зовнішніх атрибутів «великої» опери, «Африканка» Дж. Меєрбера демонструє акцент не стільки на історико-соціальній його лінії, скільки на особистій. Свідченням останнього можна вважати значну питому вагу сольних ліричних і дуєтних сцен, які в сукупності орієнтовані саме на романтичне подання-трактування теми кохання як однієї з визначальних в тематиці даного напрямку. Додамо також, що подібне трактування потенційного романтичного сюжету, акцентування теми любові як самопожертви, узагальненої у фінальному дуєті-«вмиранні» за всієї авторської своєрідності їхнього подання та інтерпретації ріднить «Африканку» Дж. Меєрбера з деякими оперними драмами XIX ст., зокрема, Дж. Верді (передбачення «Аїди»). Однак, якщо в останнього особиста драма героїв завжди зберігає також і соціальну загостреність, визначаючи трагічний результат їхніх доль, то для Дж. Меєрбера соціально-історичний пласт, навіть при наявності певних контрастів в даній опері, фігурує частіше у вигляді фону, взаємопов'язаного з життям її героїв, але не має в кінцевому підсумку принципового впливу на їхню долю.

Специфіка «Африканки», як вказано раніше, визначена її жанрово-стильовою подвійністю. Традиції «великої» опери тут відчутні насамперед у використанні показової ще з часів Люлли і Рамо 5-актної композиційно-драматургічної схеми, у численних масових хорових сценах, балеті. Проте в рамках даної опери всі зовнішні антитези, за винятком особистісних, носять більш-менш умовний, фоновий характер. «Рівновага» соціально-масово-історичного і особистого, показова для «великої» опери, в «Африканці» виявляється порушеною на користь пріоритетності саме особистісного фактору.

Разом з тим, передбачення в даному творі жанрово-драматургічних показників ліричної опери також має різноманітні прояви. Істотною тут є роль і сюжетного звороту від героїки до особистої драми, і смислової значущості єдиного лейтмотиву опери, представленого в увертюрі і сконцентрованого на індивідуально-особистісних якостях головних героїв – Васко та Інес. Сказане визначає велику питому вагу в опері сольних і дуєтних сцен, які виявлятимуть різноманітні ракурси-аспекти музичної і образно-смислової характеристики героїв. За формальної номерної структури в «Африканці» спостерігається вільне чергування-«перетікання» декламаційних та аріозо-романсових типів висловлювання, що не виключають також і впровадження в них хорових епізодів.

Яскравість музичних характеристик головних героїв «Африканки» обумовлена також тим фактом, що дана опера, поряд з «Гугенотами» і «Пророком», ознаменувала також народження «нової оперної школи», надавши, за словами А. Стахевича, «романтичне тлумачення стилю бельканто і визначивши шлях його подальшого перетворення» [16, 88] на базі природних чоловічих і жіночих голосів. Поява традиції «драматичного співу», як найбільш відповідної романтичній стилістиці і світовідчуттю, народжує галерею оперних образів від ліричного до трагедійного амплуа, серед яких в числі пріоритетно-домінуючих стали образно-емоційно і технічно диференційовані голоси насамперед сопрано і тенорів, які займали відтепер провідні позиції в романтичній опері. Дані еволюційні процеси знайшли відкладення і в «Африканці» Дж. Меєрбера, в якій ролі головних героїв – Васко і Селіки – доручені драматичному тенору і сопрано, партії яких характеризуються динамічним розмахом і широтою діапазону.

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше розглянута образно-смислова та жанрово-інтонаційна специфіка опери Дж. Меєрбера «Африканка», що є популярною в сучасній вокально-виконавській практиці, але поки не стала предметом фундаментальних мистецтвознавчих розвідок.

Висновки. Отже, «Африканка» Дж. Меєрбера, створена наприкінці 50-х років XIX ст., стала рубіжним твором в історії французької «великої» опери, позначивши, водночас, майбутні шляхи розвитку французької ліричної опери. Подібна жанрова подвійність визначає драматургічні та інтонаційно-стилістичні особливості цього твору. Традиції «великої» опери тут є очевидними у зверненні до 5-актної композиційно-драматургічної схеми оперного спектаклю, до численних масових сцен, балету, до наявної в її сюжеті ідеї протиставлення європейського та позаєвропейського культурно-релігійних чинників тощо. Водночас показовою є роль сюжетного «звороту» від героїки до особистої драми, що нівелює в кінцевому підсумку домінування історико-соціального плану, складаючи тим самим підґрунтя для формування типології ліричної опери як одного з базових жанрів французького музичного театру другої половини XIX століття.

Література

1. Букина Т. Французская Grand Опера и “музыка будущего”: фрагменты эристического турнира // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 79-94.

2. Жесткова О. В. Творчество Дж. Мейербергера и развитие французской «большой» оперы: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казанская государственная консерватория им. И. Г. Жиганова. Казань, 2004. 258 с.
3. Жесткова О. В. Эжен Скриб и либретто большой французской оперы: Учебное пособие. Казань: Казанская государственная консерватория (академия) им. И. Г. Жиганова, 2014. 48 с.
4. Кенигсберг А. К. От Обера до Массне. 24 французские оперы XIX века. История создания, сюжет, музыка. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2013. 296 с.
5. Конен В.Д. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1981. Вып. 3. 534 с.
6. Кремлев Ю. Джакомо Мейербер. Очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1936. 48 с.
7. Лист Ф. Большая опера // Музыкальная академия. 2001. № 12. С. 27-30.
8. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 13-27.
9. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебное пособие / Под ред. Е. Царевой. М.: Музыка, 2006. Вып. 4. 704 с.
10. Новоселова Е. Идиллический мир «Больших опер» Джакомо Мейербергера // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 117-123.
11. Новоселова Е. Ю. Поэтика «больших» опер Э. Скриба – Дж. Мейербергера: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2007. 279 с.
12. Розеншильд К. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1978. Выпуск первый. До середины XVIII в. 544 с.
13. Сакало Е. Слово как определяющий фактор музыкальной драматургии французской оперы // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Випуск 27. Слово, інтонація, музичний твір. С. 65-74.
14. Самарин Р. Западноευропейская поэзия эпохи Возрождения // Европейские поэты Возрождения. М.: Художественная литература, 1974. С. 5-26.
15. Соллертинский И. Мейербер. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 31 с.
16. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
17. Ферман В. Э. Творческий путь Мейербергера // Ферман В. Э. Оперный театр. Статьи и исследования. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 212-237.
18. Хохловкина А. Западноευропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 368 с.
19. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма: (опыт исследования). К.: Музична Україна, 1986. 152 с.
20. Штейнпресс Б. Музыка XIX в. Популярный очерк. Часть первая. Классицизм и романтизм. М.: Советский композитор, 1968. 486 с.

References

1. Bukina, T. (2004). French Grand Opera and the "music of the future": fragments of the heristic tournament. *Muzykal'naya akademiya*. 3, 79-94. [in Russian].
2. Zhestkova, O.V. (2004). Creativity J. Meyerbera and the development of the French "big" opera. Candidate's thesis. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. I. G. Zhiganova [in Russian].
3. Zhestkova, O.V. (2014). Eugene Scribe and the libretto of the great French opera: Study Guide. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. I. G. Zhiganova [in Russian].
4. Kenigsberg, A. (2013). From Auber to Massne. 24 French operas of the XIX century. History of creation, plot, music. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
5. Konen, V.D. (1981). History of foreign music. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Kremlev, Yu. (1936). Giacomo Meyerbeer. Sketch of life and work. Leningrad: Muzgiz [in Russian].
7. Liszt, F. (2001). Grand opera. Giacomo Meyerber's "Big Opera" idyllic world 12, 27-30 [in Russian].
8. Medushevsky, V. (2005). Christian foundations of the sonata form. *Muzykal'naya akademiya*. 4, 13-27 [in Russian].
9. Musical literature of foreign countries: Textbook (2006). Moscow: Muzyka Giacomo Meyerber's "Big Opera" idyllic world
10. Novoselova, E. (2006). Giacomo Meyerber's "Big Opera" idyllic world. Giacomo Meyerber's "Big Opera" idyllic world. 1, 117-123 [in Russian].
11. Novoselova, E. (2007). Poetics of "big" operas E. Scream – J. Meyerbeer. Candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
12. Rozenshil'd, K. (1978). History of foreign music. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Sakalo, E. (2003). The word as the determining factor in the musical drama of the French Opera. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. 27, 65-74 [in Ukrainian].
14. Samaryn, R. (1974). Western European poetry of the Renaissance. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
15. Sollertinskiy, I. (1962). Meyerbeer. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].

16. Stakhevich, A.G. (1997). Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: Research. Kiyev: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
17. Ferman, V. E. (1961). Meyerbeer way. Opernyy teatr. Stat'i i issledovaniya. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
18. Khokhlovkina, A. (1962). Western European opera. Late XVIII – first half of the XIX century. Essays. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
19. Cherkashina, M. R. (1986). Historical opera of the Romantic era: (research experience). Kiyev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
20. Shteynpress, B. (1968). Music of the XIX century Popular essay. Part one Classicism and romanticism. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.11.2018 р.

УДК 7.046.3

Якименко Катерина Сергіївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-0709-480X
katyamalevi4@ukr.net

СЕМИОТИКА ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ В СЮЖЕТІ «ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ АВРААМА»

Мета роботи полягає у виявленні особливостей іконографії сюжету «Жертвоприношення Авраама», визначенні її класифікації та аналізі іконографічного канону XVIII–XIX ст., характеристиці дослідженого іконопису на прикладах конкретних сакральних об'єктів. **Методологія** дослідження передбачала звернення до загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, аналогії), порівняльного та типологічного методів на підґрунті міждисциплінарного (культурологічного та мистецтвознавчого) підходу. **Наукова новизна:** визначено сфери та символічне значення української іконографії «Жертвоприношення Авраама» XVII–XIX ст., її використання в храмовому мистецтві, зокрема, на жертовниках; досліджено різноманітності іконографічного канону. **Висновки.** Релігійною темою, яка викликає бурхливі емоції, суперечки, розбіжності історичних фактів, зокрема конфесійних недовірностей, невідповідності іконографічних трактувань у мистецтві, недосконалістю вивчених літературних джерел тощо, слід вважати «Жертвоприношення Авраама». Посилання батьком на вірну смерть сина знайшло свій відгосок у творчості багатьох митців світу, адже не існує такої країни, де б не переказувалася ця важлива подія з Біблії, яка вплинула на подальший розвиток людства загалом. Яскравим тому прикладом слугують досліджені у статті артефакти сакрального мистецтва, які потребують детального аналізу та експертизи фахівців. Зроблено спробу показати відмінну ступінь семіотичності різних знакових елементів на шедеврах іконопису, показано нове сприйняття іконографічного канону, де поновлюються давно забуті традиції, культурне бачення, а головне – духовна складова.

Ключові слова: жертвоприношення Авраама, Ісаак, семіотика, канон, образ, іконопис, іконографія, сакральне мистецтво.

Якименко Катерина Сергіївна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Семіотика іконографічного канону в сюжеті «Жертвоприношення Авраама»

Цель работы заключается в выявлении особенностей иконографии сюжета «Жертвоприношение Авраама», определении ее классификации и анализе иконографического канона XVIII–XIX вв., характеристике исследованной иконописи на примерах конкретных сакральных объектов. **Методология** исследования предусматривала обращение к общенаучным методам (анализу, синтезу, аналогии), сравнительному и типологическому методам на основе междисциплинарного (культурологического и искусствоведческого) подхода. **Научная новизна:** определено сферы и символическое значение украинской иконографии «Жертвоприношение Авраама» XVII–XIX вв., ее использование в храмовом искусстве, в частности, жертвенниках; исследовано разнообразие иконографического канона. **Выводы.** Религиозной темой, которая вызвала бурные эмоции, споры, разночтения исторических фактов, в частности, конфессиональных недоговоренностей, несоответствия иконографических трактовок в искусстве, несовершенством изученных литературных источников и т. д., следует считать «Жертвоприношение Авраама». Трагедия отца, обрекающего на верную смерть сына, нашла отражение в творчестве многих художников мира, ведь не существует такой страны, где бы не пересказывалось это важное событие из Библии, которое повлияло на дальнейшее развитие человечества в целом. Ярким тому примером служат исследованные в статье артефакты сакрального искусства, требующие детального анализа и экспертизы специалистов. Сделана попытка показать отличительную степень семіотичности различных знаковых

16. Stakhevich, A.G. (1997). Vocal art of Western Europe: creativity, performance, pedagogy: Research. Kiyev: NMAU im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
17. Ferman, V. E. (1961). Meyerbeer way. Opernyy teatr. Stat'i i issledovaniya. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
18. Khokhlovkina, A. (1962). Western European opera. Late XVIII – first half of the XIX century. Essays. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
19. Cherkashina, M. R. (1986). Historical opera of the Romantic era: (research experience). Kiyev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
20. Shteynpress, B. (1968). Music of the XIX century Popular essay. Part one Classicism and romanticism. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.11.2018 р.

УДК 7.046.3

Якименко Катерина Сергіївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-0709-480X
katyamalevi4@ukr.net

СЕМИОТИКА ІКОНОГРАФІЧНОГО КАНОНУ В СЮЖЕТІ «ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ АВРААМА»

Мета роботи полягає у виявленні особливостей іконографії сюжету «Жертвоприношення Авраама», визначенні її класифікації та аналізі іконографічного канону XVIII–XIX ст., характеристиці дослідженого іконопису на прикладах конкретних сакральних об'єктів. **Методологія** дослідження передбачала звернення до загальнонаукових методів (аналізу, синтезу, аналогії), порівняльного та типологічного методів на підґрунті міждисциплінарного (культурологічного та мистецтвознавчого) підходу. **Наукова новизна:** визначено сфери та символічне значення української іконографії «Жертвоприношення Авраама» XVII–XIX ст., її використання в храмовому мистецтві, зокрема, на жертовниках; досліджено різноманітності іконографічного канону. **Висновки.** Релігійною темою, яка викликає бурхливі емоції, суперечки, розбіжності історичних фактів, зокрема конфесійних недовірливостей, невідповідності іконографічних трактувань у мистецтві, недосконалістю вивчених літературних джерел тощо, слід вважати «Жертвоприношення Авраама». Посилання батьком на вірну смерть сина знайшло свій відгосок у творчості багатьох митців світу, адже не існує такої країни, де б не переказувалася ця важлива подія з Біблії, яка вплинула на подальший розвиток людства загалом. Яскравим тому прикладом слугують досліджені у статті артефакти сакрального мистецтва, які потребують детального аналізу та експертизи фахівців. Зроблено спробу показати відмінну ступінь семіотичності різних знакових елементів на шедеврах іконопису, показано нове сприйняття іконографічного канону, де поновлюються давно забуті традиції, культурне бачення, а головне – духовна складова.

Ключові слова: жертвоприношення Авраама, Ісаак, семіотика, канон, образ, іконопис, іконографія, сакральне мистецтво.

Якименко Катерина Сергіївна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Семіотика іконографічного канону в сюжеті «Жертвоприношення Авраама»

Цель работы заключается в выявлении особенностей иконографии сюжета «Жертвоприношение Авраама», определении ее классификации и анализе иконографического канона XVIII–XIX вв., характеристике исследованной иконописи на примерах конкретных сакральных объектов. **Методология** исследования предусматривала обращение к общенаучным методам (анализу, синтезу, аналогии), сравнительному и типологическому методам на основе междисциплинарного (культурологического и искусствоведческого) подхода. **Научная новизна:** определено сферы и символическое значение украинской иконографии «Жертвоприношение Авраама» XVII–XIX вв., ее использование в храмовом искусстве, в частности, жертвенниках; исследовано разнообразие иконографического канона. **Выводы.** Религиозной темой, которая вызвала бурные эмоции, споры, разночтения исторических фактов, в частности, конфессиональных недоверливостей, несоответствия иконографических трактовок в искусстве, несовершенством изученных литературных источников и т. д., следует считать «Жертвоприношение Авраама». Трагедия отца, обрекающего на верную смерть сына, нашла отражение в творчестве многих художников мира, ведь не существует такой страны, где бы не пересказывалось это важное событие из Библии, которое повлияло на дальнейшее развитие человечества в целом. Ярким тому примером служат исследованные в статье артефакты сакрального искусства, требующие детального анализа и экспертизы специалистов. Сделана попытка показать отличительную степень семіотичности различных знаковых

элементов на шедеврах иконописи, показано новое восприятие иконографического канона, где возобновляются давно забытые традиции, культурное видение, а главное – духовная составляющая.

Ключевые слова: Жертвоприношение Авраама, Исаак, семиотика, канон, образ, иконопись, иконография, сакральное искусство.

Yakimenko Katerina, a candidate for the National Academy of Leaders of Culture and Arts

Semiotics of the iconographic canon in the plot «The Sacrifice of Abraham»

Purpose of Article. Is to identify the features of the iconography of the plot "Abraham Sacrifice", the definition of its classification, and the analysis of the iconographic canon of the XVIII-XIX centuries. the characteristic of the investigated iconography on examples of concrete sacred objects. **Methodology** of the study envisaged the use of general scientific methods (analysis, synthesis, analogy), comparative and typological methods based on an interdisciplinary (cultural and artistic) approach. **Scientific novelty.** Defines the spheres and symbolic significance of the Ukrainian iconography "Sacrifice of Abraham" in the seventeenth and nineteenth centuries. Its use in temple art, in particular, altars. Identify the types of canons studied in the interconfessional context. **Conclusions.** The religious theme that caused the turbulent emotions, disputes, differences of historical facts, in particular, confessional neglect, inconsistency of iconographic interpretations in art, imperfection of the literary sources studied, etc., should be considered "Sacrifice of Abraham." The father's reference to the true death of his son, found an echo among the majority of the artists of the world, because there is no such country where this important event from the Bible was not told, which influenced the further development of mankind as a whole. A vivid example of this is the artifacts of sacral art investigated in the article, which require detailed analysis and expert examination of specialists.

Key words: Sacrifice of Abraham, Isaac, semiotics, canon, image, iconography, iconography, sacred art.

Актуальність теми дослідження. Іконографію «Жертвоприношення Авраама» можна аналізувати з багатьох векторів, і в цьому полягає інтерес до неї серед науковців. Тут розкривається і схема «Обітниця – виконання», і місце жертвоприношення як символ «лобного» місця, і жертва батька як жертва Господа Бога, що послав Сина Свого на спокутування гріхів людства. Варто зазначити, що це водночас і жертва Діви Марії, а також алегорія переходу Старого Заповіту до Нового. Дана тема не розкрита у повному обсязі, тому потребує детального вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Іконографічний сюжет «Жертвоприношення Авраама» XVIII–XIX ст. комплексно не вивчався серед фахівців, до сьогодні не розкрито повний зміст семіотичності цього образу. Важливими для нашого дослідження стали праці «Семіотика мистецтва» Б. Успенського [10], «Євангеліє в пам'ятках іконографії» Н. Покровського [6], «Мистецтво і релігія» Д. Угриновича [9], проте основним літературним джерелом слід вважати різні видання Толкової Біблії з коментарями [7; 8].

Мета роботи – виявити семіотичні особливості іконографії «Жертвоприношення Авраама» в контексті сакрального мистецтва XVIII–XIX ст.

Основний виклад матеріалу. Перші згадки про Авраама («отець багатьох») – праотця народів, патріарха, родоначальника євреїв, знаходимо серед месопотамських клинописів та в текстах сирійської Єбли (обидва III тис. до н. е.). За Біблією, як відомо, Господь вирішив випробувати силу віри Авраама і повелів йому принести улюбленого сина Ісаака в жертву. Тему спокуси Авраама Господом вивчало багато дослідників та богословів, серед них Митрополит Філарет, який відрізняє два варіанти спокуси: перший – від злих спонукань і другий – від добрих. Господь випробовував Авраама як гідного прийняти «і благодать на благодать». Феодорит вважає: «Не для того спокушає Господь Авраама, – щоб самому дізнатися, чого не знав; але щоб навчити необізнаних, скільки справедливо полюбив патріарха». Жертвоприношення Ісаака є прообразом Голгофської жертви, йдучи на яку, Ісус Христос сам повинен був понести Свій хрест. У цьому контексті важливий діалог Авраама з сином про те, що Господь Сам вибере собі жертвовного агня, — прообраз Великого Агня, розп'ятого за гріхи всього світу [1, 14].

Детально зупинимося на особистості Ісаака. Згідно з переказами, «жертвоприношення Ісаака відбувалося тоді, коли він вже встиг підрости настільки, що був у змозі нести потрібну кількість дров для багаття, отже, мав не менше 12–15 років від народження» [8, 136]. Зустрічаємо різні варіанти віку Ісаака: на одній іконі бачимо зрілого юнака прекрасної статури, на інших – зовсім маленького і часто голого хлопчика. Це пояснюється тим, що іконописці використовували різні апокрифічні тексти для написання даного сюжету. Наприклад, за свідченням св. Йосипа, Ісаак мав вік 25 років [1, 257]. В іконографії «Жертвоприношення Авраама» на переяславському жертovníку XVIII ст., що зберігається в Національному історико-етнографічному заповіднику «Переяслав», Ісаак цілком може відповідати віку 12 років.

Серед іконописних пам'яток часто зустрічаємо зображення Ісаака, лежачого на купі гілок або дров, руки зв'язані, – бо у стародавні часи існував звичай зв'язувати жертву. Так, у біблійній енциклопедії

лопедії архімандрита Никифора, 1891 року видання, знаходимо: «З жертвовною твариною поводитися таким чином: її приводили перед двері святилища, тобто до жертовника, який відносився до скінії, або храму, і той, хто приносив жертву, клав свою руку на голову тварини і заколював її на північній стороні жертовника» [1, 259].

Положення руки Авраама, як в іконописі, так і в монументальному живописі, зустрічається в різних інтерпретаціях: праотця за руку зупиняє янгол; Авраам тримає прив'язаного Ісаака; батько готує дрова для розведення багаття. Мало де ми знаходимо правильне положення руки Авраама, а саме – на голові у сина. Утім, саме таку іконографію зустрічаємо на переяславському жертовнику, що багато в чому підкреслює досконале знання автором Святого Письма і всіх тонкощів давньоєврейських традицій. Разом з тим, майстер ускладнює композицію, займаючи другу руку Авраама тесаком. Праотець з тесаком або кинджалом – традиційне трактування кульмінації цієї драматичної сцени.

Найболючішою для Авраама була розмова з сином, сповнена трагічної алегорії: *«І сказав Ісаак Аврааму, батьку своєму: “Батьку мій!” А той відказав: “Ось я, сину мій!” І сказав він: “Ось вогонь і дрова, а де ж ягня на всеспалення?” І сказав Авраам: “Бог побачить ягня собі на всеспалення, сину мій”»* (Бут. 22, 7-8). Ісаак прийшов на призначену йому смерть, а батько, не знаходячи в собі сили сказати правду, відповідає, що Бог сам вибере собі агня. Аналізуючи іконографію сюжету, можна помітити, що Ісаак в момент піднесення над ним жертвовного ножа на деяких зображеннях протестує, відпирається. Це простежується по динаміці його тіла, хоча в Біблії сказано, що він смиренно прийняв волю батька, як прообраз майбутньої жертви Христа і покори Його Отцю. Можливо, майстри спиралися на своє внутрішнє відчуття цієї сцени. Оскільки, як вказує В. Солоухін: «Існує вульгарна точка зору, ніби необхідність писати канонізовані сюжети сковувала ініціативу живописців, тримала їх в деспотичних рамках, вступала в протиріччя з талантом і волею художника. Думати так можна, тільки не маючи ні найменшого уявлення про живопис взагалі» [9, 135].

Прояв Авраамом глибокої віри і свого повного послуху засвідчує досягнення висоти духовної та моральної досконалості, за що Господь дає йому обіцянку про чисельність і славу його потомства. У великому «насінні дружини» апостол Павло вбачає вказівку на Христа, Сина Божого. Господь послав Авраама на жертву для того, щоб він міг показати всьому світові, на всі покоління та народи приклад могутньої сили віри, тому що випробування людини її власною смертю не є остаточне випробування, а втрата самого близького і дорогого, тобто дитини, є жертва справжня. Історики Біблії також вважають, що жертвоприношення було потрібним також і для перевірки віри Ісаака, і його покірності батьку – тобто і жертва дитини заради батьків. Церковнослужителі неодноразово підкреслювали важливість жертви Авраама для всього роду людського: якби Господь допустив смерть Ісаака, не було б і продовження «обраного» народу.

Кожне іконописне полотно несе у собі певний інформаційний код, який прийнято вважати канонічним – сукупність строго встановлених правил і прийомів для іконописців, які мають розкрити всю повноту та значення сакрального зображення через систему символів. Як вважає Б. Успенський, у дослідженні іконопису слід використовувати передусім семіотичний підхід: «Семіотична, тобто мовна, сутність ікони чітко усвідомлювалася і навіть спеціально проklamувалася отцями Церкви. Особливо характерні в цьому зв'язку йдуть від глибокої давнини – чи не з епохи народження ікони – зіставлення іконопису з мовою, а іконописного зображення – з письмовим або усним текстом» [10]. Тому вкрай важливо зупинитися на кожному елементі, досліджувати всі глибини сакрального змісту даного сюжету.

«Жертвоприношення Авраама» – старозавітний сюжет, що великою мірою пов'язаний з Євхаристією, часто зображувався в поєднанні із Марійними композиціями, і в такому поєднанні підкреслювався зв'язок обох Заповітів, що мало пояснювати жертви Авраама та Марії. В іконостасі протоевангельський цикл можна зустріти на цокольному ярусі, де серед інших композицій присутня сцена «Жертвоприношення Авраама».

Щодо іконографії можна простежити розмаїття варіативних інтерпретацій, як в постаті Ісаака, так і в інших елементах, зокрема, янголі, жертовнику, ландшафті. Так, в іконі з Рибінського музею-заповідника, в галереї мистецтв З. Церетелі, представлено ікону «Жертвоприношення Авраама» кінця XVIII — початку XIX ст. (дерево, левкас, темпера, золочення). Праотець Авраам тут більше схожий на Іоанна Предтечу, а сам Ісаак – на Христа. Це ікона-оповідь про триденний шлях до гори Морія та саме жертвоприношення, на іконі багато декоративних елементів, детальне зображення архітектури.

На фресці з Балкан, у монастирі Грачаниці, на південній стіні вівтаря Ісаак не маленький хлопчик, а зрілий юнак, фігура модельована, виписана. Авраам – сивобородий старець, який тримає однією рукою сина за підборіддя, а правицею заносить тесак. Жертвник кам'яний, чотирикутний. На фресці також присутнє ягня. Датується фреска приблизно XIV ст.

Ще на одній фресці IX ст. з апостольської церкви у Ватикані (Рим, Італія) ягня або ове́н, якого було принесено в жертву з волі Божої замість Ісаака, взагалі схожий на пса. До речі, це не єдине зображення такого трактування жертвовної тварини. У стародруках зустрічаються варіанти навіть з верблюдом. Правиця Авраама заносить ніж прямо над горлом сина, а інша рука відтягує його за волосся. Такий варіант жертвоприношення зустрічаємо в старовинних культах. Цікавим вирішенням тут слугує форма жертovníка – чаша, що підкреслює євхаристичний зміст іконографії.

У візантійській мозаїці в Сан-Віталє (Рим, 546–547 рр.) разом з жертвоприношенням Авраама представлено сюжет «Гостинність Авраама». Тут Ісаак в образі юнака стоїть, колінами обпершись на кам'яний жертovníк. Рука Авраама лежить на його голові, інша тримає кинджал.

«Жертвоприношення Авраама» останньої чверті XVIII ст. із приватного зібрання (дерево, левкас, золочення) представляє Ісаака маленьким голим хлопчиком. Ліва рука Авраама лежить на голові отрока, а у високо піднятій правій – занесений над Ісааком меч.

Трапляються ікони із зазначеним авторством. Так, ікона Андрія Тихомирова (Державна Третьяковська галерея, Москва), написана у першій половині XVIII ст., походить з церкви Миколи Чудотворця у Воробині. Зображення янгола не є типовим, адже якщо згідно з каноном домінуючими фігурами слугують постаті Авраама та Ісаака, а фігура янгола не виділяється із загальної композиції ікони, то тут ми бачимо справжнього янгола-архистратига у військових обладунках з мечем. Зліва композицію посилює іконографія «Господь-Саваоф» з благословляючою десницею.

Ікона на металі, того ж XVIII ст., представлена на виставці «Скарби Святих Лавр України» у 2013 р., також яскраво розкриває цей біблійний сюжет.

В іконостасі Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври на іконі «Жертвоприношення Авраама» (1731–1734 рр.) бачимо праотця, якого зупиняє янгол в кульмінаційний момент, очі Ісаака перев'язані тканиною. Не у всіх варіантах жертвоприношення очі Ісаака зав'язані – існує іконографічний тип, де юнак просто із заплученими очима.

Троїцька церква 1720 р. у Жовкві (Львівська область) у своєму вівтарі знайомить ще з однією фрескою на цей сюжет. Її приписують руці відомого майстра Петрановича або майстру близького йому кола.

Сюжет «Жертвоприношення Авраама» зустрічаємо не тільки на храмових іконах, фресках, мозаїках, жертovníках, дисках та чашах, а також на домашніх іконах-складеннях та навіть на маловідомому грецькому склі, яке вставлялося у різний посуд (келихи, тарілки): «Таке скло зберігається в колекції Ватикану, датується IV ст. до н. е. Сцена зображена досить схематично, відповідає пізньоантичній естетиці. Напис на такому склі “zezes” зустрічається на багатьох варіантах скла. Це частина грецької застільної здравиці: “ΠΙΕ ΣΗΝΗΣ” (латинськими буквами “pie zeses”), що перекладається як “пий і будь здоровий”. <...> Загальний сенс: “Пий і будь здоровий, радій і сподівайся!”. Подібні написи зустрічаються на багатьох скляних виробах і більшість їх не пов'язані з темою малюнка. Релігійні зображення підкріплювали побажання благополуччя, вказували на віру як надійний шлях до щастя» [5].

Цілком природно, що давньохристиянські художники, часто зображаючи жертвоприношення Авраама, хотіли висловити в ньому натяк на спокутну жертву Христа і цей потаємний смисл зображення міг бути доступним для християн. «Пряме продовження цієї символіки перебуває на майцінському хресті XII століття, де на лицьовій стороні зображений Агнец, на зворотній (в центрі перетину балки) жертвоприношення Авраама. Також в Біблії Бідних, де жертвоприношення Авраама зображено поруч з розп'яттям Христа як його прообраз, з роз'ясненням в особливому написі; в Бreviarii Імператорської публічної бібліотеки, на клостенейбургському антипендії, на емалевій табличці XII століття» [6, 403–404].

Представлена в приватній колекції ікона-складень має два сюжети: «Жертвоприношення Авраама» на правій стулці, а на лівій «Богородиця Нев'яну́чий цвіт» (Греція, близько 1800 р., дерево, темпера, приватне зібрання, Лондон). Вочевидь біблійна оповідь так вразила замовника цієї ікони-складення, що він вирішив замовити саме таку іконографію в поєднанні з Богородицею. Адже, як вище зазначалося, зображення Богородиці зі сценою жертвоприношення Авраама підкреслювало жертву обох пресвятих. Відмінною рисою цього сюжету є надто великий розмір Авраамового поясу. Зображений тут жертovníк також чотирикутний, кам'яний.

Зустрічаємо «Жертвоприношення Авраама» і в народному малярстві. Утім, спрощені форми, відсутність перспективи не дають права вважати дану ікону непрофесійною. Як зазначає богослов П. Флоренський: «Ікона – завжди створюється як деякий факт божественної дійсності. Ікона може бути майстерності високої або невисокої, але в основі її лежить істинне сприйняття потойбічного, духовний досвід» [9, 102].

Аналізуючи переяславське «Жертвоприношення Авраама», яке написано на жертovníку XVIII ст., можна упевнитися, що зразком для його створення послуговували відомі іконописні взірці, наприклад, Троїцької Надбрамної церкви (м. Київ). Проте іконописець видозмінив деякі конструктивні елементи. В центрі ікони на коричневому поземі закомпоновано три фігури: янгол, Авраам та Ісаак. Центральною виступає постать Авраама, правиця якого лежить на голові маленького хлопчика Ісаака, а ліва рука здійснює тесак, який забирає янгол. Авраам вдягнений у світлий, білий хітон (можливо, спочатку він був світло-рожевий) і червоний плащ, крізь який виступають краї нижнього одягу, він – зеленого кольору так само, як штани. Взутий праотець у білі чоботи. Митець пише праотця сивобородим з вусами. Сірим кольором прописане і волосся Авраама. Обличчя збентежене, очі дивляться на янгола, що однією рукою тримає зброю Авраама, а іншою наказує вказівним пальцем святому зупинитися.

Вважається, що на подальший розвиток цієї біблійної сцени наклала відбиток ілюстрація Біблії Піскатора, виданої у 1650 р. в Амстердамі. На думку дослідників, вона могла слугувати взірцем для монументального розпису Північної стіни середнього ярусу живопису апсиди Троїцької Надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. «Представлений сюжет Книги Буття: Авраам виявляє готовність принести свого єдиного сина в жертву Господові. Зображений кульмінаційний момент біблійної історії: посланий Господом янгол запобігає смерті отрока. На передньому плані, ліворуч – фігура Авраама, що стоїть у динамічній позі, у тричетвертному повороті вліво. Він представлений також сивобородим старцем. Правиця з мечем відведена в бік широким жестом. Ліва рука за спиною Ісаака, який зображений праворуч. Убраний праотець у коротку зелену туніку з золотими застілками і золотим поясом, червоний гіматій, сіро-сині штани, золотисто-коричневі поножі. В Ісаака руки схрещені перед грудьми і зв'язані, ліктями спирається на підніжжя жертovníка (що стане праобразом того жертovníка, де Господь готує Своє Тіло і Свою Кров для споживання на відпущення гріхів). Груді оголені, вдягнений юнак в білий хітон та голубі штани. Майстер композиційно ускладнює зображення, деталізує, пише ягня, що заплуталося в чагарнику» [4, 181–182].

Під час проведення служб в храмах багатьох конфесій підкреслюється євхаристична паралель: як Авраам віддав сина свого на пожертву, так само і Господь послав на смерть Свого єдиного Сина. Образ Ісаака виступає образом самого Ісуса Христа, який покійно прийняв волю Свого Батька. Ця сцена є надзвичайно драматичною та повчальною. Для кожного віруючого це еталон самопожертви, примирення зі стражданнями, а головне – приклад вражаючої сили віри у Бога, що є запорукою здійснення Таїнств.

Наукова новизна полягає у детальному визначенні семіотичних та символічних значень іконографії «Жертвоприношення Авраама» на прикладі багатьох зразків українського та європейського іконопису.

Висновки. З перебігом часу втрачене мистецьке надбання народу поступово відновлює свої функції і допомагає людині ідентифікувати себе, свою культуру, традиції, а головне – віру. Сакральне мистецтво, яке є особливим художнім засобом, транслює людству шлях до спасіння, яскраво демонструє освіченість іконописців того часу, розкриває семантику іконографічного канону – знаків, що несуть у собі змістовний код.

Сюжет «Жертвоприношення Авраама» на кожному з досліджуваних об'єктів семантично відповідає релігійним текстам та іконописним канонам, хоча і набув певних мистецьких видозмін. Яскраво приклад сюжету представлено на переяславському жертovníку XVIII ст., і через відсутність аналогічних збережених іконографічних зображень на теренах України, його слід вважати унікальним, а можливо, єдиним у своєму роді.

Література

1. Бажанов Н. Иллюстрированная Библийская энциклопедия архимандрита Никифора. Москва: Эксмо, 2008. 640 с.: ил.
2. Гуадалупи Д. Библия в искусстве: Священные места и сюжеты из Ветхого и Нового Заветов. Москва: ЗАО «БММ», 2010. 304 с.: ил.
3. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони: Конспект лекцій для слухачів курсів вчителів християнської етики та катехитів. Львів: Свічадо, 2000. 152 с.
4. Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури: зб. наук. праць. Вип. 7 / відп. перд. В. М. Колпакова. Київ: Вінол, 2002. 356 с.
5. Охочимский А. Позолоченные стекла и их иконология. URL: <http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses>
6. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
7. Толковая Библия или комментарии на все книги св. Писания Ветхого и Нового Завета. Том 5–7, 7-А.

Стокгольм: Институт Перевода Библии, 1987. 1878 с.

8. Толковая Библия или комментарий на все книги св. Писания Ветхого и Нового Завета. Том 8–11.

Стокгольм: Институт Перевода Библии, 1987. 2111 с.: ил.

9. Угринович Д. М. Искусство и религия: теоретический очерк. Москва: Политиздат, 1983. 288 с.: ил.

10. Успенский Б. А. Семиотика искусства. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1627/1/philolog-ahp-15.pdf>

References

1. Bazhanov, N. (2008). Illustrated biblical encyclopedia archimandrite Nikifor. Moskva: Eksmo [in Russian].

2. Guadalupi, D. (2010). The Bible in Art: Sacred Places and Plots from the Old and New Testaments. Moskva ZAO «BMM» [in Russian].

3. Krehoveckij, Ya. (2000). Theology and Spirituality of the Icon: A summary of the lectures for the students of the courses of the teachers of Christian ethics and catechists. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

4. Kolpakova, V. M. (Eds.). (2002). Lavrsky Almanac: Kyiv-Pechersk Lavra in the Context of Ukrainian History and Culture. Kyiv: Vinol [in Ukrainian].

5. Ohocimskij, A. (2013). Gold-plated glass and their iconography. Retrieved from: <http://lib.rmvoz.ru/bigzal/Iconology-goldglasses>

6. Pokrovskij, N. V. (2001). Gospel in the monuments of iconography. Moskva: Progress-Tradiciya [in Russian].

7. Explanatory Bible or commentary on all books of St. Old Testament and New Testament Scriptures. Volume 5–7, 7-A. (1987). Stockholm: Institut Perevoda Biblii [in Russian].

8. Explanatory Bible or commentary on all books of St. Old Testament and New Testament Scriptures. Volume 8–11. (1987). Stockholm: Institut Perevoda Biblii [in Russian].

9. Ugrinovich, D. M. (1983). Art and religion: theoretical essay. Moskva: Politizdat [in Russian].

10. Uspenskij, B. A. Semiotics of Art. Retrieved from: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1627/1/philolog-ahp-15.pdf> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.02.2019 р.

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Куш Анатолій Васильович
Народний художник України,
дійсний член Академії мистецтв України,
академік, завідувач кафедри рисунку
і живопису та скульптури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3276-2216

ЖИВОПИС ПЕТРА ЗИКУНОВА

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв постійно знайомить з творчістю своїх викладачів. Нещодавно тут відкрилася персональна виставка заслуженого художника України Петра Зикунова, на якій митець представив свої кращі живописні роботи, створені протягом останніх десяти років.

Майбутній художник народився на Житомирщині. Закінчив Державну художню школу ім. Тараса Шевченка та Київський художній інститут (нині Національну академію образотворчого мистецтва та архітектури України). Його вчителями були В.Виронова-Готсьє, К.Трохименко, А.Пламенецький, О.Сиротенко, П.Басанець.

На початку 2000-х брав участь у розписі Михайлівського Золотоверхого собору в Києві. У 2005-2013 роках працював на посаді заступника голови Національної спілки художників України. Лауреат премії «Київ» у галузі образотворчого мистецтва та «Меморіалу Архипа Куїнджі».

З 2005 року займається викладацькою діяльністю, з 2014-го – доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Художні твори зберігаються в музеях та приватних колекціях в Україні та за кордоном.

Провести нову виставку художнику запропонував ректор НАКККиМ Василь Чернець. В експозиції представлено пейзажі, на яких зображені мальовничі куточки України. Кожна робота Петра Зикунова по своєму унікальна й неповторна.

Чимало робіт художник присвятив Києву. Однією з найвдаліших вважає «Свят-вечір», де зобразив центральний вхід до Києво-Печерської лаври (Мал. 1).



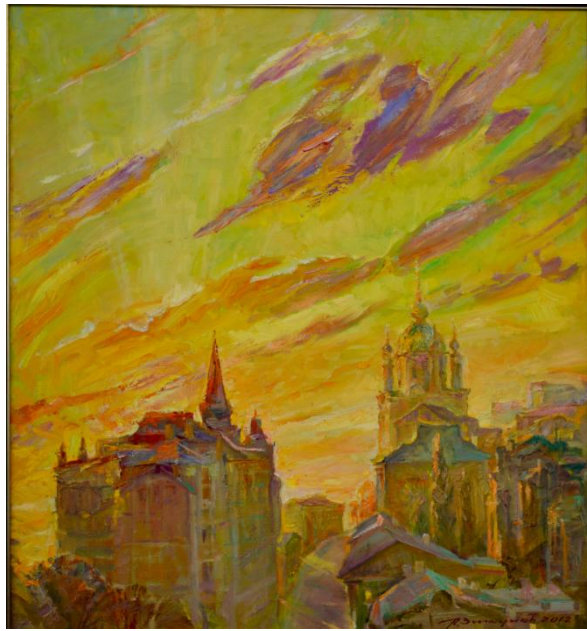
Мал. 1. Свят вечір, 120x135, н/о, 2013 р.

На іншій зображено найвідоміший з християнських святинь – Володимирський кафедральний патріарший собор (Мал 2.).



Мал. 2. «Володимир Великий», 120x110, н/о, 2011 р.

Картина «Ранкове золото» показує вранішню красу Андріївського узвозу (мал. 3).



Мал. 3. Ранкове золото, 120x110, н/о, 2016 р.

Петро Зикунов кілька разів бував на пленерах у Криму, де милувався красою Бахчисарая, Херсонеса, Інкермана, Севастополя. Після цих поїздок з'явилося чимало робіт, частина з яких представлена на цій виставці. Як зізнався художник, йому дуже болять тема Криму і він вірить, що прийде той час, коли півострів повернеться до України (мал. 4).



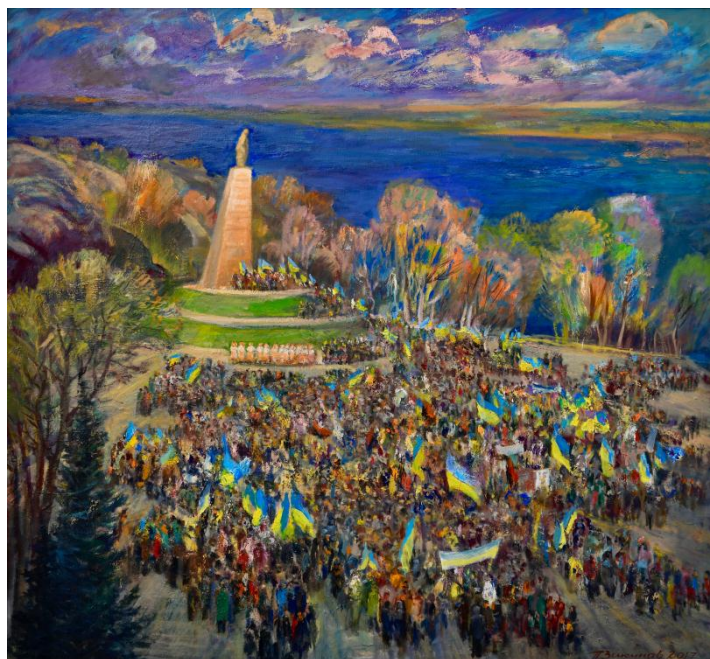
Мал. 4. Херсонес, 60x80, н/о, 2011 р.

Також на створення багатьох робіт надихнули творчі поїздки до Сеннева. Протягом багатьох років однією з провідних у творчості Петра Зикунова залишається Шевченківська тематика. До 200-річчя від дня народження Кобзаря створив портрет поета, де зобразив його під час перебування в Седневі (мал. 5).



Мал. 5. «У Седневі», портрет Т. Г. Шевченка, 110x100, н/о, 2016 р.

На іншій, що має назву «До Тараса», зображена Тарасова гора у день народження Шевченка (мал. 6).



Мал. 6. «До Тараса», 110x110, н/о, 2018 р.

Також на виставці експонується портрет ще одного видатного українці – Миколи Гоголя (мал. 7).



Мал. 7. «Веселка над Полтавою», 110x100, н/о, 2016 р.

Слід відзначити Петра Олександровича як досвідченого педагога, якого поважають та дуже люблять студенти. Саме студенти НАКККиМ – часті гості на цій виставці.

У планах Петра Зикунова проведення нової персональної виставки в Каневі, на якій буде представлено Шевченківську тематику та красвиди Канівщини.

Відстані не мають ні фізичних, ні часових меж... І, водночас, кожен з нас все своє земне життя відміряє і відміряє відстанями... Відстань дороги додому і відстань прожитих днів аж до маленького дитинства, відстань до мольберта з чистим листком паперу, і відстань до стріли випущеної із ворожого лука... Відстані. В кожного вони свої – неповторні і неповторимі.

Відстані художника Петра Зикунова. Вони почалися з житомирського ранку, який сповістив світ про народження ще однієї людини і відтоді множилися стежками, дорогами, небом і океанами у дивовижному калейдоскопі днів і ночей, миттєвостями і роками... Вони ставали втратами і розчаруваннями, радостями і перемогами, силою і втомою, любов'ю і печаллю...

«Час розкидати каміння і час збирати каміння». Він у кожного свій цей вічний Біблейський присуд, який не обійти стороною, не обманити і не обминути... Петро Зикунів сьогодні в zenіті своєї популярності і визнання, в мистецькому (і не тільки) світі зажив слави щасливця, якому все вдається, який легко все долає, і який з кожною своєю роботою додає собі мистецької величі... Я не берусь судити, наскільки все це важливо для самого художника, мені набагато цікавіше і важливіше інше – зрозуміти і пізнати відстані, які проходить художник від одного свого задуму до іншого, між останнім порухом пензля на вже створеному полотні до першого дотику до майбутньої роботи. І запитання. Чому саме так, а не інакше? Зрештою, кожен вибирає свою дорогу, свої відстані, пройдені і які поведеться ще пройти.

У художника є свої відмірювання відстаней, інші віхи на пройденому і прожитому. Він успадковує право говорити не тільки від імені себе, а й від імені інших, свого покоління, які з висоти прожитих літ мають змогу ставити оцінку, передовсім, собі, а відтак і мінливому світу вчорашнього дня, сьогоднішньому дню, і завтрашньому...

З'являються нові роботи, з'являються нові кольори, нові звучання, з'являється нове дихання, як у стаєра, який пройшов лише половину відстані, а попереду – ні на йоту не легша дорога. І яку потрібно пройти...

Більченко Євгенія Віталіївна

доктор культурології, доцент,
професор кафедри культурології
та філософської антропології

Національного педагогічного університету

імені М.П. Драгоманова

ORCID 0000-0001-9662-0594

РЕЦЕНЗІЯ

на монографічне дослідження Садовенко Світлани Миколаївни
«Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури»

Мабуть, одним із найбільш проблемних напрямів розвитку сучасної культурологічної думки є етнокультурологія і дотична до неї культурна регіоніка. Квазінаукові штампи описового народознавства тяжіють над нею, наповнюючи її парадигмальне поле романтично-просвітницькими умонастроями наївних провінційних підходів до фольклористики, клубної роботи та народної самодіяльності, з якими у нас, на жаль, асоціюється класична етнографія. Шалений брак теоретичного потенціалу, які накопичили вітчизняні академічні філософія культури, етнологія, етнопсихологія та етнопсихолінгвістика, а також західна соціальна і культурна антропологія, відзначався майже на кожній студії з українистики подібного роду, яка користувалася концептуальним апаратом середини XIX – початку XX століття, не бажаючи нічого оновлювати з часів громадського та просвітницького руху.

Ситуація кардинально змінюється нині, коли відбувається інтенсивний діалог культурології з традиціями cultural studies, у результаті чого українська думка про культуру може сприймати категоріальний апарат і методи Люблінської, Франкфуртської, Французької, Монреальської, Лідської та інших шкіл, синтезуючи їх з досягненнями аксіологічної теорії культури радянської технократичної та гуманітарної культурології з філософсько-релігійними інтуїціями й естетикою Київської школи. Подібну поліфонію демонструє пропонуване дослідження С.М. Садовенко, де головне поняття, яке культурологічно визначає автор, – «українська народна художня культура», – розглядається крізь призму діалогу класичної та некласичної парадигм на основі комбінації структуралізму, постструктуралізму, функціоналізму (класика) та герменевтики, феноменології, деконструктивізму (посткласика) з активним залученням психоаналізу класичного (аналітична психологія) та некласичного (лаканалії) гатунку. Завдяки методологічній поліфонії автору вдалося здійснити, так би мовити, культурологічну «кластеризацію» етнографії – показати традиційне за стилем народознавче дослідження як модель, що спирається на категорії ментальності, архетипів, картини світу, Реального та Символічного, семантичного топосу та хронотопу, генотексту та фенотексту, аксіосфери та семіосфери, транскультури та глокалізму, етнофутуризму та гібридизації, альтермодерну та номадизму – модерних та постмодерних понять теорії культури. У результаті було створено свого роду методологічний «хаб» – світоглядний вузол, який демонструє ефективність синхронізації премодерного символічного матеріалу з модерною філософією буття та постмодерними методиками прочитання текстів культури.

Подібно до того, як необхідно шукати нові форми для виживання традицій етнографічного дослідження, необхідно шукати і нові форми репрезентації та актуалізації самих народних традицій. Саме це, на нашу думку, і становить головне завдання монографії, у якій автор займає помірковане положення, так би мовити, «традиціоналіста-постмодерніста» у дискусії між прибічниками та супротивниками оновлення традицій у найновітніших образах. Щоб обґрунтувати свою позицію, автор вдається до розподілу історичної типології народознавчого дискурсу на три моделі: фольклор як вияв народної культури епохи премодерну (першої хвилі), фольклоризм як вияв стилізації і трансформації народної культури епохи модерну (другої хвилі) та неофольклоризм як вияв переформатування та деконструкції традицій у постмодерній третій хвилі. Вододілом між ними слугує парна категорія культурології «культурна форма – культурний артефакт», яка фіксує спільне і відмінне між універсальними першого порядку та їх варіаціями другого, третього і т.д. порядків у дочірніх структурах, де відповідні культурні образи і смисли знаходять нові культурно-мистецькі втілення – екранізації, інсценізації, літературні рецепції, музичні обробки, архітектурні гешталти тощо. Варіативність, як ознака культури, подається як така, що сприяє її збагаченню, виходячи із позиції Ж.-Ф. Ліотара про універсальну здатність мови до помноження смислів.

Накладання трьох триад: «*премодерн – модерн – постмодерн*», «*перша хвиля – друга хвиля – третя хвиля*», «*фольклор – фольклоризм – неофольклоризм*» у періодизації предмета дослідження відповідає триаді його морфології, коли автор визначає структури культури за рівнями її уявного «дерева»: «*архетипи (генетичний рівень) – семантичний топос та аксіосфера (світоглядний рівень) – символи, тексти, кенотипи (знаковий рівень)*». Накладання цих триад – діакронічних та синхронічних – свідчить, що автор мислить діалектично, навіть у структуралізмі, поєднуючи просторовий та часовий підходи, підходи історичної культурології та культурної антропології, регіоніку та хронологію, cross-sectional та cross-time моделі культурологічного дослідження.

Показово, що триадичність *предмета і методу* відповідає самій структурі *об'єкта* дослідження – величезного органічного життєсвіту – поля народної культури, архетипи, міфологеми та кенотипи якої побудовані за принципом трійці. Справді: три світи у просторі (*нижній – середній – верхній*) перегукуються з трьома вимірами часу (*минуле – теперішнє – майбутнє*). Троїстий народний хроно-топ проектується у сценарій чарівної казки та ритуалу ініціації (*зав'язка – кульмінація – розв'язка*) та в наратив мономіфу (*вихід – ініціація – повернення*), виокремлені в аналітичній психології культури (К.-Г. Юнг, Дж. Кемпбел) та у школі культурологічної герменевтики (В.А. Личковах) й феноменології (Б. Вальденфельс, М. Еліаде, В. Пропп, С.Б. Кримський), де образи свого втілюються в триаду «*Дім – Поле – Храм*», а Чужого – в триаду «*Ліс – Печера – Скарб*» (Є.В. Більченко). Ми вдячні автору за продовження нашої діалогічної школи, розробленої спільно з професором В.А. Малаховим та професором Бенно Хюбнером. Якщо ми спробуємо здійснити проекцію макрокосмосу культури у мікркосмос індивідуального суб'єкта, виходячи з гегельянської єдності онтогенезу та філогенезу, зафіксованої В.С. Біблером в школі діалогу культур, ми отримаємо топіку психіки за Ж. Лаканом: *позасвідоме – свідоме – надсвідоме*, або: *Реальне – Уявне – Символічне*. Якщо ж ми спроектуємо макрокосмос культури та мікркосмос суб'єкта в інтерактивну площину культурної комунікації, маємо циклічний рух *від самоті через Інакше до самоті*, ідентифікований у філософії діалогу як спосіб самоконститування особистості у світі буття і мови.

Зрештою, остання велика триада, яку виділяє С. М. Садовенко, стосується традиційної міфологічної моделі хронотопу в українській народній художній культурі, яка дозволяє перейти *від універсальних архетипів до етнічних*, розв'язуючи на основі сучасної психології культури питання про співвідношення в останніх вроджених та набутих, реальних та уявних рис через категорію Символічного (позасвідомого, структурованого, як мова). Етнічні архетипи як позаісторичне тло ментального поля є одночасно уявними, оскільки формуються у результаті протиставлення себе іншим, та реальними, оскільки фіксують бажання позасвідомого та довербальні переживання через символи. Аналізуючи останні, автор виокремлює *триаду сигнатур* у народному українському хронотопі: «*Центр*» як уособлення сакрального осередку (святості, свята, мандали, самоті), «*Периферія*» як уособлення центробіжної тенденції (Чужого, Іншого, трикстера, нумінозного) та «*Софія*» як символ зустрічі центрального і периферійного, небесного і земного, свого і чужого у процесі одухотворення Іншого, досягнення миру і з ним, із собою, із світом. Потрібно сказати, що цим трьома сигнатурами відповідають *три моделі ідентичності*: *традиційна* (приписана, базова, фундаменталістична, колективна), *інноваційна* (сконструйована, прикордонна, індивідуальна, творча) та *синтетична* ідентичність, у якій частка не підпорядковується тотальному цілому і одночасно не бунтує проти нього, а погоджується з ним через взаємні процеси реалізації окремого фокусу і цілого поля – мова йде про принципи соборності, симфонії, сизигії, які з давніх часів відрізняли вітчизняну ментальність і нині втілюються у кроскультурних моделях ідентичності, в діалогічному світовідчутті, в установці на єдність через багатоманітність, яка дозволяє занадто не поглиблювати і занадто не нівелювати відмінності між Я та Іншим, Сходом і Заходом, окремими регіонами, з метою подолання конфлікту та забезпечення гармонії спільного проживання у межах поліфонічної національної ідентичності.

Необхідно сказати, що триадичність мислення структурно не сковує автора, не змушує його впадати у схематизований структуралізм, оскільки структуральний метод тут не перетворюється на методологію волюнтаризму за рахунок поліфонії підходів. Структурність тут скоріше виконує роль методологічної «зупинки», щось на зразок гусерліанського *epoché* – накладання критерію на процес релятивації позицій, подібно до того, як, за тлумаченням автора семіосфера (знаковий простір) накладається на безперервний процес інтерпретації смислів в аксіосфері, завдяки чому встановлюється баланс генотексту (архетипу) та фенотексту (символічного кордону) у смисловому полі *аксіосфери* – центрального поняття монографії, яке розглядається як спільний знаменник усіх триад, найяскравіше втілення хронотопів та чинник моделювання національної ідентичності.

Зрештою, особливе значення має прикінцевий вихід автора на проблеми *сучасної національної ідентичності* суб'єкта в культурі, адже фольклор є важелем і міфомотором моделювання останньої,

її, так би мовити, вічним поетичним патерном. Автор включає питання розгляду національної ідентичності у сучасні колізії культури, зокрема у конфлікти між *глобалізмом і мультикультуралізмом, мультикультуралізмом і реактивним фундаменталізмом, універсалізмом і партикуляризмом, лібералізмом і консерватизмом*, демонструючи нам взаємозалежність і взаємопов'язаність у єдиному символічному порядку. Вплив традицій на ідентичність залежатиме від того, як репрезентовані традиції у сучасному світі, у якому вони ціннісному співвідношенні перебувають з інноваціями, іншими словами – від актуальності форм *фольклоризму та неофольклоризму*, від життєздатності діалогу фольклору та постфольклору, класичної та соціальної міфологій. Якщо глобалізм «затирає» традиції у загальному плавильному котлі народів (уніфікація), мультикультуралізм часто перетворює їх на ринкові симулякри-екзоти та порожні комерційні символи «локальних особливостей» (диверсифікація), реактивний фундаменталізм надає традиціям радикальних і подекуди расистських рис, політизуючи їх до рівня соціальних травматичних міфів, – то постає очевидним запитання: як зберегти традиції в їх автентичному вигляді і одночасно знайти такі форми їх репрезентації, щоб вони відповідали конструктивним потребам сучасності?

Автор надає суб'єктивну світоглядну відповідь, але добре обґрунтовує її. Вона говорить про *високий традиціоналізм* як про синтез фольклорних архетипів премодерну з модерними естетичними цінностями та постмодерними інформаційними технологіями. Мова йде про відродження *архаїки* у формах, що ґрунтуються на синтезі *високого авангарду* (класичного фольклоризму) та *високого постмодерну* (професійного неофольклоризму). Такий традиціоналізм охоплюються автором низкою дотичних понять, за допомогою яких вона намагається створити незалежну від глобально-мультикультурно-радикальних брендів стратегію аксіологічного діалогу постсучасності з фольклором: транскультура (М.Н. Епштейн), глокалізм (Р. Робертсон), етнофутуризм (В.А. Личковах), альтермодерн (Н. Бурріо).

Треба зазначити, що усі ці поняття є нетотожними, і ми радимо автору у подальших дослідженнях здійснити їх диференціацію, щоб показати, що діалог глобального і локального подекуди призводить до знищення глобальним локального і постає лише одним із способів реверансу у бік Чужого, яким постає традиція у світі футуристичної родинності. Особливо значущим нам видається спосіб, у який автор визначає дієвість традиціоналізму – зміцнення горизонтальних культурних зв'язків через функціонування *локальних осередків традицій* у вигляді кластерів (сільських та регіональних клубів), що збирають та утримують фольклор. Нам здається, що автору слід більшу увагу наголосити на розробці практичних культурологічних рекомендацій щодо креативної взаємодії таких провінційних кластерів з хабами великих міст, де відбувається розвиток неофольклоризму (у формі класичної професійної школи, а також поп-стилів: рок-, реп-, фольк-культури), з метою подолання конфлікту між аграрними та індустріально-постіндустріальними тенденціями, прибічниками «чистоти» жанру та трансформаторами, між народною, масовою та елітарною культурами, містом і селом. Адже загальну рису розвитку постмодерну – дифузії, кліповість, еkleктику, взаємні трансформації та перекодування – можна використати на благо, якщо це допоможе знайти конструктивні шляхи зближення народної традиційної культури з класичною елітарною культурою міст, некласичною масовою культурою дилетантської творчості та їхнім постнекласичним синтезом в образі актуальних культурних практик. Звісно, що дане зближення не повинне шкодити автентичності традицій, але повинно запобігати їх ізоляції, консервації та перетворенню на мертвий музейний спадок чи пафосний гротеск. Нам здається, що колосальна практична робота, яку здійснює автор у цьому напрямі, сприятиме винайденню оптимального рішення цієї проблеми у майбутньому.

Література

1. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.