

ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ

АКАДЕМІЇ

КЕРІВНИХ

КАДРІВ

КУЛЬТУРИ

І МИСТЕЦТВ

NATIONAL
ACADEMY OF
MANAGERIAL
STAFF OF
CULTURE
AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1'2018

Київ – 2018

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2018. – № 1. – 280 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання мистецтвознавства та культурології.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Редакційна колегія

Шульгіна В.Д., д.мист., професор (*головний редактор*); **Литвин С.Х.**, д.і.н., професор (*заст. головного редактора*); **Вільчинська І.Ю.**, д.політ.н., професор (*відповідальний секретар*); **Більченко Є.В.**, д.культ., доцент; **Бітасєв В.А.**, д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; **Богущий Ю.П.**, д.філос., професор, академік НАМ України; **Волков С.М.**, д.культ., професор; **Герчанівська П.Е.**, д.культ., професор; **Езкуерро А.**, д.філос. (Іспанія); **Жукова Н.А.**, д.культ., доцент; **Каппелліні В.**, д.філос., професор (Італія); **Каталінік В.**, д. філос. (Хорватія); **Кайл К.**, д.філос. (Німеччина); **Кияновська Л.О.**, д.мист., професор; **Кнаут М.**, д.філос., професор (Німеччина); **Личковах В.А.**, д.філос.наук, професор; **Льоос Х.**, д.філос., професор (Німеччина); **Пастерняк В.**, д. габілітований, професор (Польща); **Петрова І.В.**, д.культ., професор; **Ростіролла Д.**, д.філос. (Італія); **Роценко О.Г.**, д.мист., професор; **Самойленко О.І.**, д.мист., професор; **Сапенко Р.**, д-р габілітований, професор (Польща); **Станіславська К.І.**, д.мист., професор; **Тахіаос Антоніос Еміліос Н.**, д.і.н., професор, член-кор. Афіньської академії наук з літератури та мистецтва (Греція); **Хемслі Д.**, д.філос. (Великобританія); **Чернець В.Г.**, д.філос., професор; **Шванднер Г.**, д.філос., професор (Німеччина); **Штанке Г.**, д.філос., професор (Німеччина).

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Затверджено:

*Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства*

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: *культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво*

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: **Web of Science (Emerging Sources Citation Index); EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (PIHЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Journals Impact Factor; InfoBase Index; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 6 від 27 лютого 2018 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Культурологія

УДК 930 [008] 477

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

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ ВОЛОНТЕРСЬКОГО РУХУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Метою дослідження є виявлення змісту й динаміки соціокультурних характеристик волонтерського руху як новітнього явища соціально-політичного й соціально-економічного буття України. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культуролого-генетичного, соціологічного, структурно-системного, історико-порівняльного методів для виявлення джерел походження і сутнісних характеристик волонтерства як специфічної складової суспільного життя і новітньої структури українського соціуму. **Наукова новизна** полягає у виявленні наріжних соціокультурних й соціально-психологічних властивостей волонтерського руху як наслідку новітніх процесів трансформації соціуму після 2014 р. **Висновки.** Волонтерський рух тяжіє до набуття усталених рис осередку громадянського суспільства в Україні та певної соціальної групи. Волонтерські об'єднання перетворилися на новітній елемент соціально-політичної стратифікації українського суспільства. Структурно-функціональні трансформації волонтерського руху відбуваються під вирішальним впливом та у контексті розв'язання загальнодержавних проблем, становлення інститутів громадянського суспільства. Актив волонтерського руху демонструє комплекс соціокультурних рис, зумовлених як походженням із верств населення із наявною корпоративною культурно-ментальною особливістю, так і тією соціальною функцією, яку намагається закріпити за собою ця страта в умовах ринкової економіки та тенденції до зміцнення соціально-політичних позицій верхівки національного варіанта "середнього класу".

Ключові слова: соціальна структура, суспільне життя, корпоративна ідеологія, корпоративна культура, суспільні настрої, громадські об'єднання України.

Веденеев Дмитрий Валерьевич, доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социокультурное явление волонтерского движения в современной Украине

Целью исследования является выявление содержания и динамики социокультурных характеристик волонтерского движения как новейшего явления общественно-политического и социально-экономического существования Украины. **Методология** исследования основана на использовании культуролого-генетического, социологического, структурно-системного, сравнительно-исторического методов для выявления источников происхождения и сущностных характеристик волонтерства как специфической составляющей общественной жизни и новейшей структуры украинского социума. **Научная новизна** состоит в выявлении автором базовых социокультурных и социально-психологических свойств волонтерского движения как следствия новейших процессов трансформации социума после 2014 г. **Выводы.** Волонтерское движение стремится приобрести выраженные черты элемента гражданского общества в Украине и определенной социальной группы. Волонтерские объединения превратились в новейший элемент социально-политической стратификации украинского общества. Структурно-функциональные трансформации волонтерского движения происходят под решающим влиянием и в контексте решения общегосударственных проблем, становления институтов гражданского общества. Актив волонтерского движения демонстрирует комплекс социокультурных черт, обусловленных как происхождением из слоев населения с выраженными корпоративными культурно-ментальными особенностями, так и той социальной функцией, которую пытается зафиксировать за собой эта страта в условиях рыночной экономики и тенденции к укреплению социально-политических позиций национального варианта "среднего класса".

Ключевые слова: социальная структура, общественная жизнь, корпоративная идеология, корпоративная культура, общественные настроения, общественные объединения Украины.

Vedeneev Dmytro, Doctor of Science in History, Professor, Chair of Humanitarian Sciences, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Sociocultural Phenomenon of Volunteerism in modern Ukraine

The purpose of the article is to identify content and dynamic of the socio-cultural characteristics of the volunteerism as the modern phenomenon of the socio-political and socio-economic existence of Ukraine. **The methodology** of the study is based on the using of the cultural-genetic, sociologic, structural-systemic, historical-comparative methods to identify the origin and main characteristics of the volunteerism as the specific component of the social life and modern structure of Ukrainian society. The **scientific novelty** consists of the identification by the author of the leading sociocultural and socio-psychological properties of the volunteerism as the consequent of modern society transformation processes after 2014, which is seemed to become the stable features of the strata of civil society in Ukraine as well as the

separate social group. **Conclusions.** The voluntaries unions are turned into the modern element of the socio-political stratification of the Ukrainian community. The structural-functional transformations of the volunteerism occur under the decisive influence and in the context of the whole-states problems solving the civil society institutions formation. The active participants of the volunteer movement are shoving the complex of the sociocultural features, which are determined as well by the origin from the part of society with the existing corporate culture, as that social function, which this stratum is trying to secure in the conditions of market economy and the tendency to strengthen the socio-political positions of the national "middle class" variant.

Key words: social structure, social life, corporate ideology, corporate culture, public mood, Ukrainian civil associations.

Дослідницький напрям із всебічного вивчення волонтерського руху в іпостасях новітньої складової сектору безпеки й оборони, суспільної групи, культурно-ментального кластеру соціуму, економіко-управлінської корпоративної спільноти тощо тільки починає формуватися у вітчизняній гуманітаристиці і потребує, безперечно, міждисциплінарних зусиль (численні інформаційно-публіцистичні, мемуарні й соціально-рекламні публікації на тему волонтерської діяльності не входять у предмет авторського дослідження, хоча мають перспективне джерелознавче значення для науковців).

Аналіз й певні узагальнення щодо соціальних функцій та соціокультурних характеристик волонтерства з'являються в аналітичних огляд та колективних дослідницьких працях, присвячених вивченню новітніх трансформаційних процесів в українському суспільстві, формуванню нової якісної структури самодіяльного населення, вивченню самоутворення модерних корпоративних груп населення, які породжують і певну групову ідеологію та соціокультурні тренди. Серед подібних ґрунтовних праць можна назвати роботу колективу науковців Національного інституту стратегічних досліджень (НІСД) при Президенті України "Волонтерський рух: світовий досвід та українські громадянські практики" [7], основану на солідному емпіричному матеріалі соціологічних досліджень щодо суспільного визнання волонтерства та його ролі у продуктивній діяльності й забезпеченні військових формувань України.

Внесок і можливості добровільних об'єднань громадян для зміцнення оборонного потенціалу України знайшли висвітлення в окремій аналітичній записці НІСД [4]. Проблема волонтерства крізь призму розвитку громадянського суспільства та в умовах специфічних викликів національної безпеки України знайшла висвітлення у праці відповідальних співробітників НІСД В.Яблонського, О.Балакірева, Т.Бельської та інших, підготовленої на виконання на виконання Указу Президента України від 26 лютого 2016 року № 68 [13]. Предметом вивчення науковців НІСД обґрунтовано стали правова атмосфера й транспарентність у діяльності громадських об'єднань України, число яких поповнюється і осередками волонтерського руху [1].

Серйозну увагу реструктуризації українського суспільства та появі нових корпоративних груп приділяють неурядові аналітичні організації, для яких властиве більш розкуте бачення багатомірних наслідків буття України останніх років, зокрема – "Інститут стратегічних досліджень "Нова Україна". Базуючись на матеріалах вивчення громадської думки Центра стратегічних досліджень "СОФІЯ", його експерти (передовсім О.Левцун та В.Потапенко), приділяють увагу волонтерам як новітній суспільно-політичній та соціокультурній групі, її походженню, перспективним функціям у суспільстві та самоідентифікації [9, 10, 12].

Поступово розвиток волонтерського руху стає предметом розгляду капітальних колективних та монографічних праць, присвячених актуальним проблемам державного будівництва й забезпечення національної безпеки України [5, 14]. Розвиток добровільного руху у цивільному секторі стає предметом обговорення й наукових повідомлень на численних наукових конференціях безпекової, воєнно-історичної, воєнно-технічної та іншої профільної спрямованості [2, 3, 6, 11].

Розвиток й структурно-функціональні трансформації волонтерського руху відбуваються під вирішальним впливом та у контексті розв'язання загальнодержавних проблем, становлення інститутів громадянського суспільства з урахуванням соціокультурної специфіки українського народу (у загальногромадянському розумінні цього визначення). Станом на 1 квітня 2014 р. в Україні було зареєстровано майже 78 тис. громадських організацій, понад 15 тис. благодійних осередків, понад 1500 органів самоврядування населення [4].

Волонтерські об'єднання, що виростили на ґрунті громадянської активності, стали суб'єктом державної політики, помітним елементом видозмін соціальної структури українського суспільства, їх становище та внутрішні процеси у волонтерському середовищі віддзеркалюють значущі тенденції соціально-економічного й безпекового порядків, властивих Україні в цілому.

Одним із магістральних чинників зростання ваги волонтерства як соціального явища стали якісна активізація трендів самодіяльної активності громадян, загострене відчуття "пасіонарною" їх частиною невірності багатьох кричущих суперечностей, які законсервувалися в інтересах "традиційних" панівних верств (сил, корпоративних угруповань) в період пострадянського буття України, які увібрали в себе (як основу) частину партійно-радянського апарату й директорського корпусу підприємств важкої промисловості, окремих співробітників правоохоронних органів й регіональних керівників, ділків тіньової економіки, трансформованого у ринкових умовах криміналітету. Особливим викликом для "нової

генерації" тих, хто освоював хворобливий економічний простір пострадянської України, стали потужні олігархічні клани, котрі напряму впливали на депутатський корпус, макрорівень внутрішньої політики, посіли панівні позиції у медіа сфері держави, спиралися на потужні корумповані позиції у державному апараті та власні сили безпеки

З 2014 р. значно зросла частка громадян України, залучених до благодійної та волонтерської діяльності. Соціологічне дослідження Фонду "Демократичні ініціативи ім. Ілька Кучеріва" (спільно з КМІС), показало, що 32,5 % українців лише протягом травня-вересня 2014 р. переказували коштів на рахунки української армії. Ще 23 % громадян скористалися допомогою благодійних фондів та волонтерських організацій, передавши кошти, речі та продукти саме через ці громадські інституції. 9 % громадян брали участь у магазинних акціях, купивши товари за списками для потреб армії та передавши їх волонтерам. Особисто допомагали вимушеним переселенцям речами та грошима 7 % українських громадян. Безпосереднім збором коштів, ліків, речей та доставкою їх в зону проведення АТО займались 3 % [7, 15].

Волонтерство дійсно стало наслідком, актором й каталізатором одночасно глибинних тенденцій трансформації структури та настроїв соціуму. Так, за даними загальнонаціонального опитування Фонду "Демократичні ініціативи" імені Ілька Кучеріва та Київського міжнародного інституту соціології (8-20 жовтня 2015 р.), половина респондентів вважала, що за останні два роки зросла "готовність громадян до захисту своїх прав, свобод та гідності, а також їх прагнення до об'єднання через створення громадських організацій та рухів". Водночас 57 % опитаних проявляють дедалі більшу готовність безоплатно приділяти свій час суспільно корисним справам; 60 % відзначають зростання готовності громадян України до пожертвування особистих коштів на корисні справи; 41 % – їх всезростаючу зосередженість на громадській діяльності. При цьому пересічні громадяни віддають належне суспільно-корисній діяльності громадських організацій, особливо виокремлюючи з-поміж ті, діяльність яких спрямована на благодійність (49 %) та волонтерську діяльність (48 %). Лідерами суспільної довіри у 2014–2015 рр. стали волонтери (у грудні 2015 р. їм довіряли 68 %, не довіряли – 19 %, баланс довіри-недовіри становив +49 %) та громадські організації (61 %) [13, 9].

Промовистою ознакою громадської самоорганізації стало поширення в суспільстві добродійності й волонтерського руху діяльності, що пов'язано з військовим конфліктом. Як зазначають спеціалісти Національного інституту стратегічних досліджень (НІСД) при Президенті України, моніторинг ставлення до волонтерства та переселенців з Криму і Донбасу наприкінці 2014 р. показав, що "більшість жителів України, стурбованих ситуацією на Сході України, переказували гроші (52,7 %), приносили речі або продукти харчування у благодійні фонди або волонтерські організації (40 %); 27,8 % респондентів купували продукти із специфічним маркуванням, яке вказувало на те, що частина прибутку від їх продажу піде на потреби армії; 25,2 % респондентів самостійно купували речі та продукти, необхідні військовим та вимушеним переселенцям" [13, 20-21].

Що стосується оцінки ефективності у протидії загрозам національній безпеці, то респонденти найвище оцінили (за 5-бальною шкалою де 5 означає "максимально ефективну") передусім волонтерські організації (3,98), добровольчі батальйони (3,69), Національну гвардію (3,36), Збройні сили (3,25). Правоохоронні, безпекові та інші органи державної влади – Державна прикордонна служба, СБУ, МВС, Президент, Міністерство оборони, Генеральний штаб ЗСУ, Кабінет Міністрів України, Верховна Рада України – отримали оцінки нижче 3 балів [13, 20-21].

Свідченням визнання ролі волонтерського руху у забезпеченні життєво важливих інтересів державотворення, забезпечення обороноздатності, його провідної місії у творенні підвалин громадянського суспільства й самоврядування став Указ Президента України від 26 лютого 2016 р. № 68, який ставить за мету "налагодження ефективного діалогу та партнерських відносин органів державної влади, органів місцевого самоврядування з організаціями громадянського суспільства". Цей акт затвердив "Національну стратегію сприяння розвитку громадянського суспільства в Україні на 2016–2020 роки", передбачив утворення Координаційної ради сприяння розвитку громадянського суспільства – консультативно-дорадчого органу при Президентові України (куди увійшло 27 представників громадянських об'єднань).

Згідно з даними сайту "Книга пам'яті полеглих за Україну" Національного військово-історичного музею (на сьогодні цей інформаційний ресурс, фактично, є найбільш точним поіменним банком даних щодо загиблих у ході збройного конфлікту на Сході України від 2014 р.) загальні безповоротні втрати (загиблі й померлі під час виконання місії) учасників волонтерського руху обчислювалися у щонайменш 14 осіб. Крім того, загинуло два співробітники Волонтерської групи "Аеророзвідка". "Засновник та ідеолог" (за визначенням колег та ЗМІ) самої групи "Аеророзвідка", киянин, інженер за освітою В.В.Кочетков-Сукач ("Чубака", 1971 р. нар.) загинув від вибуху міни-розтяжки 15 березня 2015 р. біля селища Красногорівка Донецької обл. під час виконання завдання із ведення аеророзвідки. "Чубака", посмертно відзначений орденом Богдана Хмельницького III ст., з соціально-психологічного погляду слугує наочною ілюстрацією джерел формування "волонтерів" як динамічної бізнес-управлінської частки населення, яка прагне інституюватися як впливовий для влади (інтегрований у владу) сегмент українського соціуму, "верхівка середнього класу" й своєрідний національний варіант наслідків "рево-

люції менеджерів" – антитези економічно й конкурентно ворожих, ментально неприязних їм пострадянських олігархічних груп із їх ототожненням у свідомості із індустріальними регіонами південно-східної України ("донецькими"). В. Кочетков у 2000–2014 рр. працював на менеджерських посадах або був керівником низки кампаній (переважно – інвестеційно-посередницької, "компрадорської" спрямованості), входив до Координаційного бюро з підготовки до Євро-2012 при Кабінеті Міністрів України, а 2009 р. був помічником віце-прем'єр-міністра України. Виявив активну участь у Майданах 2004 та 2013–2014 рр., займаючись постачаннями палива, покришок та іншої матеріальною допомогою [8].

Вже влітку 2014 р. запроваджується практика формування соціального статусу волонтерів через відзначення державними нагородами. Так, з нагоди чергової річниці незалежності України, 23 серпня 2014 р. Указом Президента України було відзначено велику групу волонтерів: орденом "За заслуги" III ст. – 17 осіб; княгині Ольги III ст. – 7, медаллю "Захиснику Вітчизни" – 9; медаллю "За працю і звитягу" – 2 осіб. По суті, нагородження груп волонтерів стало частиною державного ритуалу, і відбувається з нагоди Дня Незалежності, Міжнародного дня волонтера (у грудні 2014 р., наприклад, ордени отримали 17 волонтерів одночасно), Міжнародного Жіночого дня (у 2015 р., скажімо, з-поміж 31 нагороджених орденами жінок 12 вважалися відзначеними як волонтери), інших державних свят.

Своєрідною формою заохочення волонтерів стало включення їх у рейтинги впливовості в Україні, підвищення їх суспільного іміджу та "пізнаваності" у соціумі. Визначаючи рейтинг 100 найвпливовіших жінок 2014 р., журнал "Фокус" на перше місце поставив збиральний образ "Жінки миру", куди віднесено, переважно, "волонтерів АТО" – загалом 12 жінок. Поступово запроваджується практика пошмертних нагороджень, що свідчить про моніторинг волонтерськими організаціями процесу суспільного утвердження й цілеспрямовану меморіалізацію свого середовища з метою кристалізації відповідного "офіційного міфу" як частини т.зв. "соціальної пам'яті", яка в умовах панування витончених інформаційно-психологічних технологій є ефективним важелем формування масової свідомості й культури, державного управління.

Відповідні кроки вживаються із заохочення й підвищення соціального статусу волонтерів, які безпосередньо діяли у зоні проведення АТО. 1 квітня 2015 р. вступили в дію зміни до Закону України "Про волонтерську діяльність", котрі скасовують обов'язковість отримання відповідними організаціями статусу волонтерських, передбачають волонтерську діяльність у зоні АТО, запроваджують виплату одноразової допомоги пораненим волонтерам та сім'ям загиблих волонтерів (порядок та умови виплат регулюються спеціальною постановою КМ України), а також визначають повноваження центрального органу виконавчої влади з державної політики у сфері волонтерської діяльності – Міністерства соціальної політики України. У червні 2015 р. набули чинності зміни до закону "Про статус ветеранів війни, гарантії їх соціального захисту", що дозволили отримання волонтерами статусу інваліда війни і поширили дію цього закону на сім'ї волонтерів, що загинули чи зникли безвісти.

14 березня 2016 р. народний депутат України (міжфракційне об'єднання УКРОП) Андрій Денисенко вніс законопроект №4192 "Про внесення змін до деяких законів України стосовно статусу волонтерів". Пропонується, аби статус учасника бойових дій у порядку, який раніше було визначено Кабінетом Міністрів, отримали волонтери, які надавали допомогу збройним силам України, а також ті особи, котрі допомагали іншим військовим формуванням і правоохоронним органам в зоні проведення антитерористичної операції, бойових дій та збройних конфліктів. Йдеться і про збереження усіх соціальних гарантій для членів сім'ї волонтера в разі його загибелі, а самі волонтери зможуть отримати статус учасника бойових дій за умови наявності документів, які підтверджують факт надання ними волонтерської допомоги в зоні збройного конфлікту.

Підтвердженням енергійного входження піонерів волонтерського руху у високі ешелони українського істеблішменту стало призначення їх на високі управлінські посади (рівня радника Президента України, заступників або помічників міністра, радників міністрів тощо).

У соціологічній думці України поступово утверджується погляд на "волонтерів/громадських активістів" як на окрему "станову групу, що динамічно розвивається і має реальні владні повноваження через контроль за підбором кадрів, участі у державних проектах, часткової інтеграції до держслужби та офіційних силових структур". До неї наближається та має певну спорідненість й спільні інтереси група "силовиків/ветеранів", яка чимось нагадує спеціалістам "козацьку старшину" (генералітет, офіцерство) та "вільних козаків" (представники добровольчого руху, самооборони Майдану, ветерани АТО). Вибухоподібна кристалізація цих груп відбувається на тривожному фоні стрімкого скорочення національного багатства й чергової хвилі його переподілу. "Українське життя, – констатує д.е.н. В.Потапенко, – значною мірою перестало бути спільним суспільним процесом в межах держави, а перемістилося в громади в межах земель та окремих станів..." [12, 40-41]. Зауважимо, що і волонтерський рух має свій регіональний вимір, тяжіє до блокування у питаннях корпоративних інтересів із місцевою верхівкою ("елітами").

"Добровольчий" прошарок виявився здатним на швидке організаційне оформлення, мобілізацію та енергійну діяльність в силу наявності вже в Україні відповідної помітної та активної соціальної групи й типу суспільних відносин, та відносин "суспільство-держава". Волонтерський рух в основі своїй мав пострадянський специфічний соціально-економічний прошарок, який утворився у вирі процесів

приватизації, руйнації потужного індустріального укладу, розвитку ринкових відносин та майнового розшарування суспільства, наявності сильного бюрократичного пресу та потужного впливу на політичне життя олігархічних кланів, які паразитували на колишній великій "загальнонародній власності".

Згадана верства обрала собі самоназви "середній клас", "креативний клас", "малий та середній бізнес" (який становив її економічну платформу). Будучи відносно незалежним матеріально, соціально активним із якісною радянською освітою, "вростаючи" у болісну систему "дикого капіталізму", цей прошарок сформував своєрідну компілятивну, станову ідеологію з "демократичних і ринкових цінностей", "європейської орієнтації", націоналізму здебільшого економіко-протекціоністського забарвлення (волонтерський склад був переважно урбанізованим, російсько- або двомовним контингентом), антирадянських (антикомуністичних) пропагандистських стереотипів, русофобії (по відношенню до штучного образу Росії як уособлення "загрози комуністичного реваншу", "відновлення імперії"), і побоювання, звісна річ втрати власних активів економічно більш потужним олігархатом і великим бізнесом північного сусіда.

Майбутні "провідні волонтери" мали відповідну власність, статки, автотранспорт, напрацьовані зв'язки, чималий досвід налагодження бізнесу та його виживання у несприятливих умовах, необхідні контакти в ЗМІ та політичних партіях, і являли собою специфічний соціально-психологічний тип діяльної, енергійної, рішучої, прагматичної особи із розвинутим відчуттям кон'юнктури, достатнім освітнім рівнем і чітким розумінням того, що варто захищати і що можна втратити. Не випадково у мірі стабілізації воєнно-політичної ситуації (її "заморожування" "Мінським процесом") волонтерські об'єднання (по суті – осередки зростання й захисту інтересів "середнього класу") вжили зусиль до використання сприятливої для себе (і певною мірою завойованої) історичної ситуації для зміцнення економічних позицій, в т.ч. – за рахунок входження у владу, формування важелів впливу на розвиток країни, творення відповідного власного позитивного іміджу.

З іншого боку, новітній елемент українського соціуму страждав від корупції та свавілля бюрократичного апарату, недосконалості податкової системи, "гібридності" пострадянської економіки, панівного впливу у політичному житті лобі кількох великих олігархічних кланів, які економіко-територіально розташовувалися у кількох областях Сходу України.

Після 2014 р. "волонтери" як перспективна страта опинилися у доволі суперечливій ситуації. Поряд із стрімким зростанням впливу, високим ступенем симпатій населення, появою лобістських груп у Верховній Раді ("комбати", "професійні революціонери", представники грантових політико-гуманітарних організацій тощо), у місцевих органах влади, поступово втратою позицій "старим" олігархатом (стрімка "деіндустріалізація", втрата на 60-70% традиційних ринків в країнах СНД, виникнення "ЛНР" та "ДНР" із відповідним перерозподілом власності у важкій промисловості), відчутною іміджевою компрометацією частини олігархату, "креативний клас" зіткнувся із новою боротьбою за перерозподіл економічних позицій з різким зростанням силового елемента (із втягненням туди "побратимів" із добровольчих, політизованих озброєних формувань, які після проведення офіційного їх переходу до військових формувань України автоматично стають незаконними збройними угрупованнями), швидким зубожінням населення (колективного клієнта "малого й середнього бізнесу"), зростанням кримінальної злочинності та тієї ж корупції, фіаско очікувань на "широкий вихід на ринки ЄС" та "нові горизонти євроінтеграції" тощо.

За даними соціопитування Центру соціологічних досліджень "Софія" (липень 2016 р.), 25% осіб вважали, що "цілі революції не досягнуті й потрібен новий Майдан", а 35% вбачали вихід у дострокових виборах до Верховної Ради України. Дослідники розцінили цей показник як високий, та підтвердження наявності чималої радикально налаштованої частини населення, здатної виступити детонатором суспільного вибуху. Аналізуючи ці дані, фахівці зазначають, що в очах громадян генераторами загроз їх безпеці, особистому майбутньому та добробуту передовсім виступають корупція, злочинність та зубожіння. Одним із наслідків цього є бажання "відокремитися від проблем" на рівні свого регіону або територіальної громади, що породжує центробіжні тенденції, на яких можуть паразитувати місцеві "еліти", клани та зовнішні сили по периметру кордонів України. Зазначимо, що за даними Київського міжнародного інституту соціології (грудень 2016 р.), ступінь недовіри Верховній Раді перевищив 82%, уряду – 72% [9, 69-71].

При цьому ж бюрократичний апарат (при частковому персональному оновленні), корупція та збереження позицій впливу олігархату породили розчарування, що сублімується у заклики "завершити революцію", влаштувати "третьій майдан", "усунути зрадників ідеалів Майдану" тощо. Наведені обставини потенційно перетворюють "волонтерів" як корпоративний прошарок у дієву особу майбутніх бурхливих політичних подій.

Зрозуміло, що інкорпорація делегатів від волонтерського руху (реальний механізм їх персонального підбору залишає дослідникам простір для інтерпретацій) означає формування владою механізму гармонізації взаємодії між новою й вельми енергійною верствою суспільства, запровадження своєрідного механізму комунікації та погодження інтересів (амортизації конфліктів), тим більше, що за висуваннями стоїть певний сектор національної економіки, прошарок громадян із усвідомленням своїх інтересів та правосвідомістю, прагненням до реального впливу й забезпечення корпоративних пререференцій, ідеологічно-ціннісною системою, досвідом й навичками тиску на владу (від роботи у ЗМІ і до силових вуличних акцій), достатнім авторитетом у суспільстві та здатністю до швидкої протестної мо-

білізації (передовсім – через соціальні мережі). "Характерною особливістю розвитку волонтерського руху в цей період, – підкреслюють безпекознавці, – є залучення соціальних мереж до підтримки та поширення громадянських ініціатив, які здебільшого функціонували у форматі "неформальних волонтерських груп". Інформаційні технології допомогли створити нову якість комунікації між однодумцями, пришвидшили термін виведення волонтерських проєктів на рівень їх практичної реалізації" [7, 17-18].

Волонтерство тісно взаємодіє із національною діаспорою, виходить у світовий інформаційний простір. Спрямування верхівки волонтерів (у прямому й умовному позначенні) в цілому відповідає прагненню впливових зовнішніх сил до скасування (суттєвого підриву потуги) олігархічних угруповань з метою демонтажу індустріального сектору економіки, впровадження України як "аграрно-торгівельно-дрібнобуржуазної" території у відведену їй лакуну світового розподілу праці, усунення внутрішніх центрів впливу на формування державної політики тощо. Водночас виникли проблеми управлінського й комерційного порядку у "вищому колі" самого волонтерського руху. Так, у січні 2105 р. харківський волонтер та засновник організації "Російськомовні українські націоналісти" Р.Донік із гучними заявами вийшов зі складу Координаційної ради Асоціації народних волонтерів України (АНВУ) та із її лав. За його словами, АНВУ створювалася як посередник у комунікаціях між волонтерським рухом та державою, передовсім – МО та Міністерством охорони здоров'я України. Натомість, стверджував він, верхівка Асоціації перетворилася у лобістську групу ("междусобойчик") із просування корпоративних інтересів, зокрема – з питань комплектування польових аптекоч знеболювальними препаратами наркотичної дії [15].

На сьогодні очевидним є не тільки зрощення частини екс-волонтерів з певними сегментами апарату держуправління, а й небезпека використання їх різними центрами силами у внутріполітичній конкуренції. Актуальною загрозою, констатують дослідники-безпекознавці, виступають недотримання добровольчими об'єднаннями порядку звітності про свою діяльність перед органами влади, причому спостерігається тенденція до зменшення рівня контрольованості: якщо у 2013 р. звітувало майже 42% самодіяльних об'єднань, то через рік – 35%. Зростають корупційні ризики у роботі волонтерів, шанси переходу їх під контроль політичних партій, включаючи "постановку на баланс" певної партії [1]. Парадоксально, але вимагаючи "європейської правової держави" волонтерський актив спокійно іде на порушення національного законодавства.

Згадана нетранспарантність волонтерського середовища виступає прямим криміногенним фактором за умов сумнівної першості України за рівнем корумпованості у Європі. "Перша й найголовніша ... перешкода для українського соціуму полягає в непрозорості процесів формування й витрачання ресурсів, у браку належної достовірної інформації, доступної для всіх учасників процесу планування та програмування, – визнає один з керівників НІСД, член-кор. НАН України О.Власюк. – Така непрозорість ... живить корупцію, але й корупція, у свою чергу, культивує подібну непрозорість. Є й така перешкода, як культура надмірного втаємничування, наслідком чого є недоступність інформації безпекового або оборонного змісту для всіх учасників процесу планування та програмування розвитку, особливо тих, які представляють цивільний і комерційний сектори економіки" [5, 447-448].

Критерії відбору волонтерів, які будуть звільнені від оподаткування не визначені нормативними актами, що, на думку експертів, створює механізми для зловживань: в умовах, коли не визначено жодного порядку звітності волонтерів-фізичних осіб про використання благодійних пожертв на цілі АТО, а також критеріїв оцінки їхньої допомоги, спрямованої на цілі АТО, не можна виключати застосування тиску з боку укладачів реєстру волонтерів АТО – Державної фіскальної служби України. Приватні грошові перекази практично не контролюються державними органами, зокрема, Державною фіскальною службою України. Волонтери нерідко доправляють у зону АТО вантажі незаконно ввезеного до України. Ситуацію ускладнило введення мораторію на притягнення до адміністративної та кримінальної відповідальності волонтерів, що порушили українське законодавство під час збору коштів, матеріальних ресурсів та їх транспортуванні до зони АТО на час її проведення. Окремо доцільно визначити небезпеку втягування волонтерських організацій у незаконний обіг (торгівлю) зброєю та боєприпасами із зони АТО, здійснення якої нерідко ведеться злочинними угрупованнями під маркою волонтерства [7, 30-31].

В останні три роки всі заміри стану соціально-економічного буття України фіксують різке погіршення майнового становища, відсутність віри у можливість зрушень на краще, занурення у проблеми елементарного виживання, що завдало відчутного удару по громадянській свідомості й правовій культурі самодіяльного населення. Промовистими у цьому відношенні є репрезентативні соціологічні опитування, проведені у 2016 р. у всіх областях України (крім Криму) Центром соціологічних досліджень "СОФІЯ". Частка осіб, які вважаються, що розвиток держави відбувається у вірному напрямі, скоротилася з 20% у 2015 до 13% в 2016 р., відповідно, частка респондентів, які впевнені у неправильному русі країни зросла з 68 до 73%. Серед опитаних до 82% висловили думку, що після зміни влади у 2014 р. життя погіршилося тією або іншою мірою [9, 69-70].

Будучи багато у чому породженням суспільного піднесення, різновекторних інтересів, очікувань щодо відкриття нових владних та (переплетених з ними) соціально-економічних ліфтів, волонтерський рух та пов'язана з ним інформаційно-ментальна "аура" закономірно відчули помітний вплив змін у реальній ситуації в державі, стрімкої деградації продуктивних сил й пов'язаних з цим суспільних настроїв. У таких умовах, відсутність дієвого діалогу між державою і суспільством відкривають простір

для стихійних протестів (хвилі "міні-майданів") та поширення охлократичної моделі самоврядування у суспільстві, попереджають досвідчені суспільствознавці. Згідно власним дослідженням "Transparency International", 86% опитаних громадян України скептично ставляться до "боротьби з корупцією" офіційних інституцій, а сам рівень корупції в Україні згадана організація вважає найгіршим в Європі та Центральній Азії [16].

Аналіз достатньо неупереджених соціологічних досліджень наштовхує науковців на констатацію неухильного згортання громадянської активності. Дослідження виявили ерозію соціокультурного та іміджевого базису, на якому актив волонтерського руху конструє економічну привілейованість, моральну самоідентифікацію, корпоративну етику, привабливий образ та обґрунтування "невід'ємного права" на помітну частку політичного впливу та державного управління. Як зазначають аналітики Інституту стратегічних досліджень "Нова Україна" (на підставі опитувань ЦСІ "СОФІЯ" у 2017 р.), спостерігається "скорочення благодійної допомоги армії, втратив колишній розмах волонтерський рух" на фоні втрати "безумовного пієтету щодо "добробатівців" через оприлюднення фактів злочинного поводження та судів над окремими їх учасниками.

У 2017 р. менше чверті опитаних громадян підтримували перспективу активних бойових дій на Сході. 27,3% респондентів вважали збройний конфлікт на Донбасі наслідком боротьби олігархів за власні інтереси, 15,2% вбачали причини кровопролиття у спробі збагатитися на контрабанді, незаконних оборудках, торгівлі зброєю тощо. При цьому ж майже 74% виходили з того, що сама влада наживається на війні і не зацікавлена у припиненні конфлікту [10, 27].

Отже, структурування волонтерського руху, вживлення його інституційованих форм у новітню соціальну стратифікацію українського суспільства та делегування своїх представників до системи державного управління набуло характер константи соціокультурного розвитку України. Спеціалісти доходять висновку, що нові форми взаємодії, що виникли у 2014–2015 рр., довели свою ефективність у порівнянні із усталеними та нормативно врегульованими інститутами. Водночас потужними соціокультурними й соціально-психологічними чинниками зростання схильності "пасіонарної" частки самодіяльних громадян до вирішення своєї долі поза межами державного сектору та до забезпечення власних соціально-майнових ліфтів стали:

- зміна структури зайнятості населення (зі значною часткою індивідуально-приватновласницької форми діяльності та власності, появою маргінальних прошарків населення без визначених занять та певної соціальної шпарини);
- формування помітних паростків громадянської самоорганізації (структурування), які рішуче (нерідко – егоїстично) протиставляють себе державі як такий;
- підвищення віри у власну спроможність до "змін на краще", загострене прагнення до справедливості, настрої військового братерства й психологічного протиставлення спільноти комбатантів "владі та корупціонерам, які зрадили Майдан";
- завищені (ейфоричні) соціальні очікування населення від політичних подій 2013–2014 рр., які не виправдалися й привели до соціальної апатії, агресивності та зневіри у регуляторну спроможність легітимної державності;
- знецінення традиційних ментальних цінностей українського народу, включаючи працелюбність, трудову етику, колективізм, повагу до старших, пріоритетність сімейного кола тощо;
- загальна радикалізація свідомості молоді, поширення впливу організацій, які сповідують крайні погляди на фоні поступового занепаду культурно-освітнього потенціалу, освіченості населення, панування маскультури та низьковартісної інтернет-продукції тощо.

Література

1. Відкритість і прозорість у діяльності громадських об'єднань: стан, проблеми, перспективи вирішення. Аналітична записка Національного інституту стратегічних досліджень при Президенті України [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/articles/2132>.
2. Відродження Українського війська: сучасність та історична ретроспектива. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції 1-2 грудня 2016 р. – К.: НУОУ імені Івана Черняхівського, 2016. – 238 с.
3. Війна на Донбасі. 2014–2016 рр. Збірник наукових праць за матеріалами Другої всеукраїнської наукової військово-історичної конференції. 20 квітня 2017 р. – К.: НВІМУ, 2017. – 290 с.
4. Використання потенціалу громадянського суспільства для забезпечення національної безпеки України в умовах зовнішньої агресії. Аналітична записка Національного інституту стратегічних досліджень при Президенті України. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/articles/1565/>
5. Власюк О. С. Національна безпека України: еволюція проблем внутрішньої політики: Вибр. наук. праці / О. С. Власюк. – К. : НІСД, 2016. – 527 с.
6. Всеукраїнська міжвідомча науково-практична конференція "Антитерористична операція: передумови, проведення та забезпечення" (2 лютого 2015 р.). Збірник матеріалів доповідей учасників конференції. – К. : НУОУ ім. Івана Черняхівського, 2015. – 176 с.
7. Волонтерський рух: світовий досвід та українські громадянські практики: аналіт. доп. – К.: НІСД, 2015. – 36 с.
8. Копанева Е. "Чубаку називали глазами и ушами украинской армии..." // Факты. – 2015. – 20 марта..

9. Левцун А. Динамика массовых настроений: основные тренды // Підсумки 2016 року. Збірник Інституту стратегічних досліджень "Нова Україна". – К., 2016 – С. 67–71.
10. Левцун А. "Лишние люди": само-отчуждение от общества в условиях кризиса перспективы // Итоги 2017 года. Сборник Института стратегических исследований "Новая Украина". – К., 2017. – С. 24–33.
11. Перспективи розвитку озброєння та військової техніки Сухопутних військ: Збірник тез доповідей Міжнародної науково-технічної конференції (Львів, 11-12 травня 2017 року). – Львів: НАСВ, 2017. – 399 с.
12. Потапенко В. Націоналізм як державна ідеологія пострадянських проектів // Україна: національний транзит. Сборник Института стратегических исследований "Новая Украина". – К., 2017. – С.44–47.
13. Розвиток громадянського суспільства України в умовах внутрішніх і зовнішніх викликів / В. М. Яблонський, О. М. Балакірева, Т. В. Бельська [та ін.]; за ред. О. А. Корнієвського. – К.: НІСД, 2016. – 72 с.
14. Світова гібридна війна: український фронт: монографія / за заг. редакцією В.П.Горбуліна. – К.: НІСД, 2017. – 496 с.
15. Швець Е. Восстание волонтеров: право на обиду [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://lb.ua/society/2015/01/21/292809_vosstanie_volonterov_pravo_obidu.html.
16. Шульга О. Суспільство-2016: 12 підсумкових тез // Дзеркало тижня. – 2016. –28 грудня.

References

1. Openness and Transparency in the Activities of Public Unions: the State, Problems, Prospects of Resolution. Analytical note of the National Institute for Strategic Studies under the President of Ukraine. Retrieved from <http://www.niss.gov.ua/articles/2132/> [in Ukrainian].
2. Revival of the Ukrainian Army: Modernity and Historical Retrospective. (2016). Proceedings of Materials of the International Scientific Conference December, 1-2, 2016. K.: Ivan Chernyakhovsky National University of Physical Education [in Ukrainian].
3. Voyna on the Donbass. 2014-2016. (2017). Collection of Scientific Works of the Proceedings of the Second All-Ukrainian Scientific Military-Historical Conference. April 20, 2017 – K.: NVIUMU [in Ukrainian].
4. Utilization of the Potential of Civil Society to Ensure the National Security of Ukraine in Conditions of External Aggression. An Analytical Note of the National Institute for Strategic Studies under the President of Ukraine. Retrieved from <http://www.niss.gov.ua/articles/1565/>[in Ukrainian].
5. Vlasyuk, O. S. (2016). National Security of Ukraine: Evolution of the Problems of the Internal Policy. K.: NISS [in Ukrainian].
6. All-Ukrainian Interdepartmental Scientific-Practical Conference "Anti-Terrorist Operation: Preconditions, Conduct and Provision" (February 2, 2015). (2015). Collection of Proceedings of Participants of the Conference. K.: NUO them. Ivan Chernyakhovsky [in Ukrainian].
7. Volunteers' Movement: World Experience and Ukrainian civil Practices: analyst. Add. (2015). K.: NISS [in Ukrainian].
8. Kopaneva, E. (20 March, 2015). "Chubaka were called the eyes and ears of the Ukrainian army ...". Facy [in Russian].
9. Levtcun, A. (2016). Dynamics of Mass Sentiment: Main Trends. Results of 2016. Collection of the Institute for Strategic Studies "New Ukraine". Kyiv [in Ukrainian].
10. Levtcun, A. (2017). "Excessive People": Self-alienation from a Society in a Crisis of Perspectives. Results of 2017. The Collection of the Institute for Strategic Studies "New Ukraine". (pp. 24-33). Kyiv [in Ukrainian].
11. Prospects for the Development of Armaments and Military Equipment of the Land Forces. (2017). Proceedings of the International Scientific and Technical Conference (Lviv, May 11-12, 2017). Lviv: NASV [in Ukrainian].
12. Potapenko, B. (2017). Nationalism as the State Ideology of Post-Soviet Projects. Ukraine: National Transit. The collection of the Institute for Strategic Studies "New Ukraine". (pp. 44-47). Kyiv [in Ukrainian].
13. Yablonsky, V. M., Balakirev, O.M. (2016). Development of Civil Society in Ukraine under the Conditions of Internal and External Challenges. O. A. Kornievsky (Ed.). Kyiv: NISS [in Ukrainian].
14. Gorbulin, V.P. (Eds.). (2017). World Hybrid War: Ukrainian Front. Kyiv: NISS [in Ukrainian].
15. Shvets, E. Volunteers' Uprising: the Right to Offense. Retrieved from: https://lb.ua/society/2015/01/21/292809_vosstanie_volonterov_pravo_obidu.html.
16. Shulga, O. (28 December 2016). Society-2016: 12 Final Abstracts. Dzerkalo tyzhnya [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.12.2017 р.

THE MUSEUMS OF UKRAINE AS THE OBJECT OF THE STATE POLICY: NOWADAYS

Purpose of Research. The purposes of the article are to analyse the legislation on the regulation of the museum business in Ukraine and to define the practical state-managerial principles in this area. **Methodology.** The methodology of the research includes various problem-oriented approaches, which are based on systematic and legal analysis of normative legal acts in order to improve state-management decisions as the main direction of the regulatory activity of the state. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to analyse the latest regulatory documents and promising areas of public administration in the museum affairs. **Conclusions.** Ukraine has formed a sufficient regulatory system that defines the conceptual framework for the functioning of the museum business and the activities of public authorities in this area. At the same time, in order to ensure public management and administration of socio-cultural processes in the context of the development of museums and museum affairs, Ukraine must focus on the implementation of innovative forms and methods of public administration, based on the acquisition of advanced world experience, which will ensure the formation of the positive managerial image, as well as the confidence to its institutions.

Key words: museum, museum affairs, state administration, cultural policy, normative-legal documents.

Биркович Тетяна Іванівна, доктор наук з державного управління, доцент, завідувач кафедри державного управління і права Київського університету культури; Вільчинська Ірина Юріївна, доктор політичних наук, професор, професор Київського університету культури

Музеї України як об'єкт державної політики: сучасний стан

Мета – проаналізувати нормативно-правові акти щодо регулювання музейної справи в Україні з визначенням практичних державно-управлінських засад у цій сфері на сучасному етапі. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні проблемно-орієнтованих підходів, які спираються на системний і правовий аналіз нормативно-правових актів з метою удосконалення державно-управлінських рішень як основного напрямку регуляторної діяльності держави. **Наукова новизна дослідження** полягає в аналізі останніх нормативних документів та перспективних напрямів державного управління у музейній справі. **Висновки.** В Україні сформовано достатню нормативно-правову базу, яка визначає концептуальні засади функціонування музейної справи та діяльність органів державної влади у цій сфері. Водночас для забезпечення публічного управління та адміністрування соціокультурними процесами в контексті розвитку музеїв та музейної справи українській державі необхідно зосередити увагу на запровадженні інноваційних форм та методів публічного управління на основі запозичення передового світового досвіду, що, крім іншого, забезпечить формування не лише позитивного управлінського іміджу держави, а й довіри до її інституцій.

Ключові слова: музей, музейна справа, державне управління, державна політика, нормативно-правові акти.

Биркович Татьяна Ивановна, доктор наук по государственному управлению, доцент, заведующая кафедрой государственного управления и права Киевского университета культуры; Вильчинская Ирина Юрьевна, доктор политических наук, профессор, профессор Киевского университета культуры

Музеи Украины как объект государственной политики: современное состояние

Цель – проанализировать нормативно-правовые акты по регулированию музейного дела в Украине с определением практических государственно-управленческих принципов в этой сфере на современном этапе. **Методология** исследования основана на использовании проблемно-ориентированных подходов, опирающихся на системный и правовой анализ нормативно-правовых актов с целью усовершенствования государственно-управленческих решений как основного направления регуляторной деятельности государства. **Научная новизна** исследования заключается в анализе последних нормативных документов и перспективных направлений государственного управления музейным делом. **Выводы.** В Украине сформирована достаточная нормативно-правовая база, которая определяет концептуальные основы функционирования музейного дела и деятельности органов государственной власти в этой сфере. В то же время для обеспечения публичного управления и администрирования социокультурными процессами в контексте развития музеев и музейного дела украинскому государству необходимо сосредоточить внимание на введении инновационных форм и методов публичного управления на основе заимствования передового мирового опыта. Это, помимо прочего, обеспечит формирование не только положительного управленческого имиджа государства, но и доверия к его институтам.

Ключевые слова: музей, музейное дело, государственное управление, государственная политика, нормативно-правовые акты.

Formulation of Problem. The important directions of cultural policy are the definition of the basic principles, practical solution of the regulation of social relations in the field of museum affairs as a component of the cultural system and the establishment of a legal regime for the functioning of museum institutions, and the peculiarities of their protection.

The museum business is the branch of culture. Its main tasks are the acquisition, accounting, saving, studying and using of cultural property of Ukraine by museums. According to the Law of Ukraine "On museums and museum affairs", the museum affairs embody the national museum policy, museum studies and museum practice. The Law regulates social relations in the field of museum affairs, defines the legal, economic, social principles of the creation and functioning the museums of Ukraine and the peculiarities of the scientific formation, study, recording, protection and using of the Museum Fund of Ukraine and its legal status [4]. Terminologically, the interpretation of museum studies is more conceptual. It means the system of all knowledge of the theory, history and practice of museum affairs, the economic and legal foundations of the functioning of museums in the context of their significance for society. The special area of the museum affairs is the museum policy, which includes the legislation in the field of museum affairs, the creation of conditions for the effective functioning of museums, the organization of their management etc. In fact, in the concept of "museum", the law combines the scientific, theoretical and practical aspects of the particular area of the functioning of the socio-cultural sphere.

Actuality and Purpose. Having proclaimed the independence of Ukraine, the transition from the status of a union republic with limited sovereignty to the status of an independent state has contributed to the significant legislative work, the improvement of the quality and effectiveness of management activities, and the determination of the legal status of all cultural objects, in particular the museum industry. Nowadays, the development of the normative and legal maintenance of relations in this sphere of culture continues. It is seen by the constant attention to both lawmakers and state officials to the problems of the museum sphere.

In addition, there are about 12.5 million museum exhibits in the funds of Ukrainian museums, whereas only 3-5% of them are represented in the main exhibitions due to lack of space. It is clear that it requires primarily the effective reaction of the state and its institutions because they have sufficient material resources to solve such a large-scale problem.

The purposes of the article are to analyse the legislation on the regulation of the museum business in Ukraine and to define the practical state-managerial principles in this area.

State of Scientific Development. In the theoretical aspect, the problems of the museum industry are interesting for the representatives of a number of sciences such as Museology, Public Administration, Cultural studies, Art studies. Museological aspects of the functioning of culture are studied by the following foreign researchers – F. Waidacher, S. Sotnikova, L. Shlyakhtaina, E. Shulepova, T. Kalugina, S. Zhigulsky and others. The most important the works among the Ukrainian scholars are written by G. Mezentseva, V. Yakubovsky, S. Rudenko, V. Shevchenko, M. Rutinsky, Yu. Omelchenko, V. Karpov and others.

However, the study of museums is at the crossroads of practical and theoretical interests, where one of the main roles is played by the state's policy, which is reflected in a number of legal acts.

Presentation of the material./ Main Part. Naturally, cultural policy includes a wide range of social relations, which cover various aspects of cultural, artistic and educational life, particularly the creation, dissemination and preservation of the spiritual achievements of a society. However, cultural policy is partially implemented and is closely linked with the public and managerial activities of the state and its institutions. Public administration in the field of culture is the definition of strategic directions for the development of the sector, the priorities and goals of the state policy to support the evolution of culture and arts, as well as the protection of the historical heritage.

First of all, let's review briefly the basic concepts that are projected into the plane of our study. I would like to remind you that there are many definitions of public administration. In the context of our research, the understanding of public administration, proposed by N. Nyzhnik and O. Mashkov is the most methodologically appropriate, because it contains such an important element as the cultural and spiritual development of a man: "public administration is the subordinate activity of the executive authorities, aimed at the practical organization of the normal life of the society and ensuring personal safety of citizens, creating conditions for their material, cultural and spiritual development [10, 54].

The following concept of public administration and administration is wider than the previous one and means the management of a coherent system of all spheres of the state's life. As for the museum business, it deals with the direct influence of the state on relations in this area.

In addition, public policy in the museum sphere as an isolated concept, which means the state's policy, is realized through public administration, for example, by the certain types of museums (state, communal, private, etc.). In this case, public policy in the museum industry, as in any other, excludes centralized management of creative activity and the application of censorship.

In general, the national museum policy is the set of basic directions and principles of activity of the state and society in the field of museum affairs. There are the following principles among the main areas of the national museum policy are: preservation and state support of the Museum Fund of Ukraine; returning cultural values of the people to Ukraine, which are abroad; provision of socio-economic, legal and scientific conditions for the effective work of museums; assistance in the formation of a modern museum infrastructure; support and the development of a network of museums; training and professional qualification of museum staff, their legal and social protection; budget funding and priority material and technical support for the development and implementation of state, regional and local programs for the development of museum affairs; ensuring the protection of museums; promoting international cooperation in the field of museum affairs, etc. [1].

In our country, the management of museum affairs is carried out according to the Art. 54 of the Constitution of Ukraine, which says that cultural heritage is protected by law. The state ensures the preservation of historical monuments and other objects of cultural value, takes steps to return to Ukraine cultural values of people, which are out of Ukraine [7]. The constitutional priority of the freedom of artistic, scientific and other forms of creativity is fundamental to determine the methods of public influence the museum industry.

The Law of Ukraine "On Museums and Museum Affairs" of June 29, 1995 is also the important normative legal act of the state in this sphere [4]. This Law is applied to all types of museums and reserves in terms of their museum forming, as well as the recording, storage and using, conservation, restoration of museum objects and museum collections [4].

This Law, after its adoption in 1995, has undergone a series of innovations: No. № 659-XIV dated 14.05.99, № 2120-III dated 07.12.2000, № 2905-III dated 20.12.2001, № 380-IV dated 26.12.2002, № 594-IV dated 06.03.2003, № 1344-IV dated 27.11.2003, № 107-VI dated 28.12.2007, № 10-пр/2008 dated 22.05.2008, № 1709-VI dated 05.11.2009, № 5461-VI dated 16.10.2012, № 1166-VII dated 27.03.2014, № 76-VIII dated 28.12.2014, № 911-VIII dated 24.12.2015, № 955-VIII dated 28.01.2016.

The last changes were made in the article. 26 "State Administration of Museums" of Section V of "the Management and the Self-government of Museums, Guarantees of the Rights and Legal Interests of Their Employees" and entered into force on February 24, 2016.

Despite the expansion of self-governing rights and functions of museums, as can be understood from the latest versions of the Law, the role of the state in this area is not diminished. Moreover it remains the main one.

In addition, the latest version of the Law has the direct reference to it in the provisions of the Law "On Culture", which also plays an important role in defining the principles of museum management. The order of the holding the casting for the manager of state or municipal museum and the requirements to the candidates are written in the articles 21-5 of the Law of Ukraine "On Culture" [2].

Therefore, analysing the issues of the formation and legal maintenance of the museum business, the state support of the processes of the formation of new relations, we should pay attention to the system of state institutions of Ukraine, which act in this area and their main possible changes.

A number of central government executive bodies have been set up in Ukraine to ensure and implement state policy of the development of the museum sphere, as well as to form the national culture. Let's briefly analyse them and their functions.

The Verkhovna Rada of Ukraine, as a legislative body, carries out legislative regulation and parliamentary control over the functioning of the executive institutions in relation to the implementation of their laws and tasks in the field of the museum. It adopts the concept of the country's internal and external policies in the social, information and communication sphere, cooperates with international organizations through direct negotiations and legislative harmonization of international law with national legislation, and conducts parliamentary hearings on issues of the development of culture and arts. One of the important regulatory activities of the Verkhovna Rada of Ukraine is the financing of various cultural and artistic programs. It approves the state budget and controls the purposeful using of its funds.

The Committee of the Verkhovna Rada of Ukraine on Culture and Spirituality develops and improves the legislative framework and controls the field of culture and art, in particular, its activity concerns the protection of the historical and cultural heritage such as the museum business; archival affairs; activities of reservations; export, import and returning of cultural property.

The Committee cooperates with other governmental institutions and involves leading domestic experts in the sphere of culture and arts, regularly initiates and organizes parliamentary hearings on issues of protection of the historical and cultural heritage.

The Committee also cooperates with the Public Council, established by the Committee on Culture and Spiritual Affairs of the Verkhovna Rada of Ukraine on December 24, 2014. The Public Council is a permanent consultative and advisory institutions in the field of cooperation of public organizations with the Verkhovna Rada Committee on Culture and Spirituality.

According to the Constitution of Ukraine, the President of Ukraine is the head of state. Within the limits of his authority, the President of Ukraine exercises controls the creation, reorganization and liquidation of executive institutions, determines their functions and main tasks. The Main Department of Humanitarian Policy of the Presidential Administration has the main authority in the field of museum affairs. Its task is analytical, information, legal support of the President of Ukraine in relation to the formation and implementation of state policy, in particular in the field of culture and arts. The Department generalizes and makes the following proposals to the President of Ukraine: the elimination of gaps in the implementation of decrees, orders, orders of the President of Ukraine in the field of culture; streamlining the mechanisms of giving information services to the citizens by executive authorities in this direction; improvement of the cooperation among executive and legislative branches of the political power and public organizations; summarizing of the normative-legal, analytical-informative and reference materials on questions of culture, etc.

The Ministry of Culture of Ukraine is the main body in the system of central institutions of the executive power, which ensures the formation and implementation of state policy in the field of culture. According to Art. 3 points. 46-66 of the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine "On Approval of the Regulation on the Ministry of Culture of Ukraine" from September 3, 2014, No. 495, the main tasks of the Ministry of Cul-

ture in the field of museology are: to define the requirements for the storage and keeping of museum objects, museum collections; to approve the procedure for assigning the museum objects of the Museum Fund of Ukraine to the State Register of National Cultural Property and the conditions for their storage; to make a decision on the exchange of museum objects, museum collections, museum collections, belonged to the state part of the Museum Fund of Ukraine; to form the requirements of the state statistical registration of museums, created on the territory of Ukraine; to coordinate the creation of a unified information system of museums; to control the activities of museums of the state and communal ownership; to contribute to the transfer of museum objects, museum collections and objects of museum values, belonged to the non-state part of the Museum Fund of Ukraine, for temporary storage to state museums, etc. [12]. Naturally, we cannot list all tasks and responsibilities of the Ministry of Culture, which are stated in the Law. However, it is clear that the Ministry has a wide range of tasks and practical and normative rights in the museum industry.

In August 2014, the Office of the Museum Affairs and the Normative and Methodological Support for the Transfer of Cultural Property included: 1) the Department of Normative and Methodological Support for the Restoration and Maintenance of Monuments; 2) the Department of Museum Affairs. In April-June 2015, due to "Proposals on Priority Strategic Priorities for the Development of the Museum Industry in Ukraine: Analysis of the Situation" of the Museum Council of the Ministry of Culture of Ukraine established the Department of Museums and Cultural Property, which consisted of four departments (instead of two). They worked in the following areas: 1) the formation of state policy in the field of museum affairs, export, import and returning of cultural property; 2) the activities of museums and the implementation of museum policy; 3) accounting and funds work; 4) the movement of cultural property. Since December 2015, the Office has increased the number of employees from 11 to 22.

At the low level the system of state governing institutions in the museum sphere includes:

- the Departments of Culture of various regions and Kyiv City State Administration;
- the departments of the culture of district state administrations, which according to the Laws of Ukraine "On Local Self-Government in Ukraine" [3], "On Culture" [4], "On Protection of the Cultural Heritage" [6], the Decrees of the Cabinet of Ministries of Ukraine "On Ordering Structures of the Apparatus of Central Executive Institutions, Their Territorial Divisions and Local State Administrations" (March 12, 2005) [14] and "On approval of the Model Regulations on the Structural Subdivision of Local State Administration" (September 26, 2012) [13], the order of the Ministry of Culture of Ukraine "On Approval Methodological Recommendations for the Development of the Regulations on the Structural Subdivision of the Local State Administration in the Field of Culture" (20.12.2012) [9], the decision of the Kyiv City Council "On Structuring the Activity of the Executive Institutions of the Kyiv City Council (Kyiv City State Administration)" (25.12. 2014) [15]. They coordinate the activities of museum institutions of urban subordination in order to preserve and popularize the achievements of Ukrainian national and world culture, provide information to the Ministry of Culture of Ukraine about museums, established in the composition of enterprises, institutions and organizations, educational institutions of state and communal ownership forms, which preserve museum collections and museum objects that are state-owned and belong to the state part of the Museum Fund of Ukraine.

Despite the positive changes in the field of legal regulation of the museum industry, its reformation is still far from the finishing. Thus, at the end of 2015, the Office of Museums and Cultural Property proposed amendments to the Law of Ukraine "On Museums and Museum Affairs", formulated in the relevant conception. The main purpose of the changes at the legislative level is to define the ways to improve the mechanism of legal regulation in the field of museum affairs, make the legislation closer to the conceptual approaches, defined by the legislative acts of the EU member states [8].

In general, Ukrainian museums in the system of public administration have a special peculiarity, which is expressed in the subject and the method. So, the museums can closely interact with practically all state institutions, government and the civil society. In addition, the museums of Ukraine have the right to join national, regional and profile organizations (unions, associations, etc.), join international museum organizations and foundations, create self-government bodies: scientists, supervisory, methodological, museum-pedagogical, artistic, restoration and other councils, involving the specialists of various profiles, etc. [1]. Therefore, the management of the museum industry includes its regulatory impact on a wide variety of industries and spheres of public life, associated with numerous vertical and horizontal relations with various scientific institutions, enterprises and organizations.

Conclusions. Thus, today in our country the sufficient legal basis has been formed. It defines the conceptual foundations of the functioning of the museum industry and the activities of state authorities in this area. At the same time, in order to ensure public administration of socio-cultural processes in the context of the development of museums, Ukraine must focus on the introduction of innovative forms and methods of public administration in the museum industry, which are based on the world experience. Such policy will ensure the formation of the positive managerial image and confidence to its institutions.

Література

1. Доманський В.А. Музейна справа : посібн. з муз. справи в системі МНС України]. Київ: Основа, 2013. 864 с.
2. Закон України "Про культуру" від 14 грудня 2010 р. № 2778-VI. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/main/2778-17>.

3. Закон України "Про місцеве самоврядування в Україні" 21 травня 1997 р. № 280/97-ВР. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/280/97-%D0%B2%D1%80/page>.
4. Закон України "Про музеї та музейну справу" від 29 червня 1995 р. № 249/95-ВР. URL: <http://zakon4.rada.gov.ua>. № 249/95-ВР (зі змінами і доповненнями).
5. Закон України "Про національний архівний фонд і архівні установи" від 24 грудня 1993 р. № 3814-XII. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/3814-12>.
6. Закон України "Про охорону культурної спадщини" від 8 червня 2000 р. №1805-III. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/main/1805-14>.
7. Конституція України від 28.06.1996 №254к/96-вр. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80>.
8. Концепція змін до Закону України "Про музеї та музейну справу": Проблема, яка потребує розв'язання. URL: <http://prostir.museum.ua/post/36103>.
9. Наказ Міністерства культури України "Про затвердження Методичних рекомендацій з розроблення Положення про структурний підрозділ місцевої державної адміністрації у сфері культури" від 20.12.2012 р. №1560. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/314333?sessionId=5E98BF8C41D55E283DADDFE5399BDE0F.app1.
10. Нижник Н.Р. Системний підхід в організації державного управління: навч. посіб.; [За заг. ред. Н.Р.Нижник]. К.: Вид-во УАДУ, 1998. 160 с.
11. Основи музейної справи: метод. рек. для студ. і магістрантів мистецьких спец. / Н.О. Урсу, В.І. Березина (уклад.); Кам'янець-Подільський ун-т ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський; ФОР Абетка, 2009. 47 с.
12. Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Положення про Міністерство культури України" від 3 вересня 2014 р. № 495. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF>.
13. Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Типового положення про структурний підрозділ місцевої державної адміністрації" від 26 вересня 2012 р. № 887 URL: <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/887-2012-%D0%BF>.
14. Постанова Кабінету Міністрів України "Про упорядкування структури апарату центральних органів виконавчої влади, їх територіальних підрозділів та місцевих державних адміністрацій" від 12 березня 2005 р. № 179. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/179-2005-%D0%BF>.
15. Рішення Київської міської ради "Про упорядкування діяльності виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації)" від 25.12.2014 р. №741/741. URL: http://kmr.ligazakon.ua/SITE2/L_docki2.nsf/alldocWWW/6CCD3FEDCBE63F80C2257DCF006DE8F6?OpenDocument.

References

1. Domansky, V. A. (2013). Museum Affairs. Kyiv [in Ukrainian].
2. Law of Ukraine on culture from December 14 2010, № 2778-VI. (2010, December 14). Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/main/2778-17> [in Ukrainian].
3. Law of Ukraine on local self-government in Ukraine from May 21 1997, № 280/97-ВР. (1997, May 21). Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/280/97-%D0%B2%D1%80/page> [in Ukrainian].
4. Law of Ukraine on museums and museum affairs from June 29 1995, № 249/95-ВР. (1995, June 29). Retrieved from <http://zakon4.rada.gov.ua>. No. 249/95-ВР (with amendments and supplements) [in Ukrainian].
5. Law of Ukraine on the National Archival Fond and Archival Institutions from December 24 1993, № 3814-XII. (1993, December 24). Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/3814-12> [in Ukrainian].
6. The Law of Ukraine on the protection of the cultural heritage from June 8 2000, № 1805-III. (2000, June 8). Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/main/1805-14> [in Ukrainian].
7. The Constitution of Ukraine. (1996, June 28). Retrieved from: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80> [in Ukrainian].
8. The Conception of the Amendments to the Law of Ukraine on Museums and Museum Affairs: a Problem that Needs to Be Solved. Retrieved from <http://prostir.museum.ua/post/36103> [in Ukrainian].
9. The Order of the Ministry of Culture of Ukraine on the approval of methodological recommendations for the development of the regulations on the structural division of the local state administration in the sphere of culture from 20.12.2012, № 1560. Retrieved from <http://www.microsoft.com/downloads> [in Ukrainian].
10. Nizhnik, N. R. (Ed.). (1998) System Approach in the Organization of Public Administration. Kyiv [in Ukrainian].
11. Ursu, N. O., Berezina, V. I. (Eds.). (2009). Fundamentals of Museum Affairs. Kamyanets-Podilskyi Unt. im. I. Ogienko. Kamyanets-Podilskyi; FOP Abetka [in Ukrainian].
12. The Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine on approval of the regulation on the Ministry of Culture of Ukraine from September 3 2014, № 495. (2014, September 3). Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF> [in Ukrainian].
13. The Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine on approval of the typical regulations on the structural division of the local state administration" dated September 26 2012, № 887. (2012, September 26). Retrieved from <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/887-2012> [in Ukrainian].
14. The Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine on the structure of the apparatus of the central executive institutions, their territorial units and local state administrations from March 12 2005, № 179. (2005, March 12). Retrieved from <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/179-2005-%D0%BF> [in Ukrainian].
15. The Decision of the Kyiv City Council on the regulation of the activity of the executive institution of the Kyiv City Council (Kyiv City State Administration) from December 25, 2014, № 741/741. (2014, December 25). Retrieved from http://kmr.ligazakon.ua/SITE2/L_docki2.nsf/alldocWWW/6CCD3FEDCBE63F80C2257DCF006DE8F6?OpenDocument [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2017 р.

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ У ХУДОЖНІХ МУЗЕЯХ США

Мета статті полягає у введенні до вітчизняного культурологічного дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо орієнтованих на дітей культурних практик у художніх музеях США. **Методологія** дослідження складається з сукупності методів аналізу, синтезу, порівняльного, натурального спостереження. **Наукова новизна** полягає у розширенні знання щодо культурних практик у художніх музеях США, зокрема тих, що орієнтовані на дітей. На відміну від європейських художніх музеїв, які до останнього залишали поза увагою цю вікову категорію, частина художніх музеїв США з самого початку свого формування враховувала дитячу аудиторію, а окремі художні музеї взагалі розглядали її як свій цільовий сегмент, а деякі, наприклад, Клівлендський музей мистецтва, розглядають роботу з дітьми та підлітками як основну складову своєї місії. Чиказький художній інститут має диференційовані музейні програми для різних вікових категорій дітей та молоді, починаючи від дітей віком 1,5 року і завершуючи студентами коледжів та університетів. В структурі Музею американського мистецтва Смітсонівського інституту створено окремий підрозділ для художньої комунікації афроамериканців, які приходять до нього усією родиною з метою посилити свою ідентичність, передати своїм дітям культурні традиції своїх родин і регіонів походження. Участь дітей у такій культурній комунікації за допомогою музейних артефактів вважається надзвичайно важливим фактором формування сприйняття носіїв інших культурних ідентичностей відповідно до ідеології "Різні квіти на одній клумбі". Подібні музейні практики спираються на декілька концептуальних підґрунть: концепцію навчання через гру, концепцію формування толерантності засобами художньої комунікації, концепцію художнього музею як культурного центру сімейного дозвілля, концепцію неформальної освіти засобами мистецтва, концепцію посилення етнокультурної ідентичності дитини засобами мистецтва. **Висновки.** Ознайомлення з орієнтованими на дітей культурними практиками в американських художніх музеях уможливорює запровадження українськими художніми музеями аналогічних практик у роботі з дитячою аудиторією.

Ключові слова: художні музеї США, культурні практики для дітей, орієнтовані на дітей музейні практики.

Гончарова Елена Николаевна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры музееведения и памятниковедения Киевского национального университета культуры и искусств

Культурные практики для детей в художественных музеях США

Цель статьи заключается во введении в отечественный культурологический дискурс аналитически обработанной и обобщенной информации относительно ориентированных на детей культурных практик в художественных музеях США. **Методология** исследования состоит из совокупности методов анализа, синтеза, сравнительного, натурального наблюдения. **Научная новизна** работы заключается в расширении знания относительно культурных практик в художественных музеях США, в частности тех, которые ориентированы на детей. В отличие от европейских художественных музеев, которые до последнего оставляли без внимания эту возрастную категорию, часть художественных музеев США с самого начала формирования учитывала детскую аудиторию, а отдельные художественные музеи вообще рассматривали ее как свой целевой сегмент. Некоторые, как например, Кливлендский музей искусства, рассматривают работу с детьми и подростками как основную составляющую своей миссии. Чикагский художественный институт предлагает дифференцированные музейные программы для разных возрастных категорий детей и юношества, начиная от детей возрастом 1,5 года и заканчивая студентами колледжей и университетов. В структуре Музея американского искусства Смитсоновского института создано отдельное подразделение художественной коммуникации афроамериканцев, которые приходят туда всей семьей с целью усилить свою идентичность, передать своим детям культурные традиции своих семей и регионов происхождения. Участие детей в такой культурной коммуникации с помощью музейных артефактов считается чрезвычайно важным фактором формирования восприятия носителей иных культурных идентичностей в соответствии с идеологией "Разные цветы на одной клумбе". Подобные музейные практики опираются на несколько концептуальных оснований: концепцию обучения через игру, концепцию формирования толерантности посредством художественной коммуникации, концепцию художественного музея как культурного центра семейного досуга, концепцию неформального образования посредством искусства, концепцию усиления этнокультурной идентичности ребенка средствами искусства. **Выводы.** Ознакомление с ориентированными на детей культурными практиками в американских художественных музеях дает возможность внедрения украинскими художественными музеями аналогичных практик в работе с детской аудиторией.

Ключевые слова: художественные музеи США, культурные практики для детей, ориентированные на детей музейные практики.

Goncharova Olena, Doctor of Science in Cultural studies, Professor, Museum's and Monument Studies Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Cultural practices for children in the USA Art Museums

The purpose of the article is to introduce analytically processed and generalized information about cultural practices of US art museums which is focused on children into the national cultural discourse. The **methodology** consists of such methods as analysis and synthesis, comparative as well as the physical observation method. The **scientific novelty** of work is to increase knowledge about the cultural practices of US art museums, which is focused on children. Unlike the European art museums, which until the last were far from this age category, some US art museums from the very beginning of their formation took into account the children's audience, and some museums generally

viewed it as their target segment, and some consider working with children and adolescents as the main component of their mission (for example – Cleveland Museum of Art). The Art Institute of Chicago has differentiated museums programmes for children of different ages, from children aged 1.5 and graduating college students and universities. The Smithsonian American Art Institute has the separate department for the art communication for Afro-Americans, who come to him with the whole family to strengthen his identity, and to give his children the cultural traditions of their families and regions of origin. Participation in such cultural communication with the help of artifacts of museums for children is considered to be a crucial factor in the formation of the perception of the carriers of other cultural identities by the ideology "Different flowers on one flowerbed." Similar museum practices are based on a number of conceptual foundations: the concept of learning through the game, the idea of the formation of tolerance by means of artistic communication, the concept of an art museum as a cultural center of family leisure, the idea of informal education by means of art, the concept of strengthening its own ethnocultural identity of the child by means of art. **Conclusions.** Familiarity with practices that oriented on children by American art museums provides an opportunity for Ukrainian art museums to introduce similar methods to work with children's audiences.

Key words: Art Museums in the USA, Cultural practices for children, Museums` practices for children.

Актуальність роботи. На тлі світової практики відсутність в Україні дитячих музеїв виглядає анахронізмом: дитячі музеї поширені по всьому світові [1] і лише в США їх нараховується близько двох з половиною сотень [2]. Утім, і за їхньої відсутності активна робота з дитячою аудиторією українських музеїв не тільки цілком можлива, а й має певні напрацювання у цьому напрямку. В електронному варіанті альманаху "Музейний простір" [3] існує рубрика "Дитячі програми в музеях". Аналіз розміщених у ній, починаючи з 2014 року, матеріалів дозволяє дійти висновку, що орієнтовані на дитячу аудиторію програми в основному впроваджуються краєзнавчими і художньо-меморіальними музеями України (виключення з цієї лінійки складають Полтавський художній музей ім. М.Ярошенка та Херсонський обласний художній музей, а також деякі галузеві та спеціалізовані музеї). До того ж часто це одні й ті ж конкретні музейні установи: Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенко, Національний художній музей України, Національний музей історії України, Національний заповідник "Софія Київська", Національний Музей медицини України, Одеський муніципальний музей особистих колекцій ім. О.В. Блещунова, Ізмаїльський історико-краєзнавчий музей Придунав'я, Волинський краєзнавчий музей, Рівненський обласний краєзнавчий музей, Херсонський обласний краєзнавчий музей, Музей Леопольда Левицького і Національний музей ім. Андрія Шептицького у Львові, Музей книги і друкарства України та деякі інші. Ці музеї, які не є власне дитячими, часто пропонують різноманітні програми і заходи, орієнтовані саме на дитячу аудиторію. Проте, аналіз цих програм дозволяє стверджувати, що вони зазвичай виходять зі специфіки музею (що природно), час від часу орієнтуючись на знакові або святкові події.

Якщо вести мову про власне художні музеї, то подібні заходи здебільшого носять інформаційний характер: приурочені до ювілею художника або певної дати мистецького життя. Щоправда є й заходи творчого змісту, під час яких діти активно залучаються до процесу власноручного виготовлення мистецького витвору: малюнку, ліпки скульптури або предмету декоративно-ужиткового мистецтва. Понад те, культурні практики роботи з дитячою аудиторією, які використовуються українськими художніми музеями, поки що не знайшли належного висвітлення в науковій рефлексії. Але це стосується не тільки вітчизняних художніх музеїв: зарубіжний досвід у цій царині також ще не став предметом наукового аналізу з боку вітчизняної культурології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мусимо констатувати, що культурологічної рефлексії зарубіжного досвіду роботи художніх музеїв з дітьми у вітчизняних наукових дослідженнях виявити не вдалося. Щодо досліджень зарубіжних музеєзнавців, то аналіз публікацій найбільш відомих з них, також не надає необхідної для предмету цієї статті інформації. Так у монографії Т. Калугіної "Художественный музей как феномен культуры" [4] подібний аспект дослідження взагалі відсутній. О. Сапанжа, хоча й веде мову про музейну педагогіку, але в розрізі предмету нашої статті жодне питання не порушує [5]. Автор дисертаційного дослідження "Музейні практики виробництва культури: на прикладі Російського етнографічного музею" М. Руденко висвітлює лише екскурсійні та виставкові форми роботи з дітьми. Зокрема, розкриває екскурсійні програми у музеї, які враховують шкільні курси [6, 92].

У книзі "Впливові музеї" знаного англійця Кеннета Хадсона [7] наводяться приклади роботи природничих музеїв зі школярами, втім не йдеться про практики роботи з дітьми, які були б властиві музеям художнім. Нічого з цього приводу немає й у "Загальній музеології" австрійського вченого Фрідріха Вайдаха [8]. У написаному Корнелією Бруннингаус-Кнубель з Німеччини розділі монографії "Управління музеєм: практичне керівництво" лише згадується про те, що "музеї можуть запропонувати безперервну освіту для людей будь-якого віку від маленьких дітей до пенсіонерів..." [9, 119], але аналізу чи прикладів роботи художніх музеїв із дітьми не наводиться.

Автор розділу "Музейна освіта" книги "Супутник до музейних досліджень" George E. Hein стверджував, що "американські" (тобто США) музеї були сильними в освітньому плані з самого початку. Дитячі музеї, як освітні музейні установи, розпочалися у США зі створення Бруклінського дитячого музею (спочатку Бруклінський інститут мистецтв і наук) у 1899 р. І багато музеїв у США створили відділи освіти у перші роки ХХ ст., часто у співпраці з місцевими шкільними округами. Хоча західна освітня теорія сходить до Платона, концепція виховання *hoi polloi* (простих людей. – О.Г.) у музеї була популярною тільки в дев'ятнадцятому столітті [10, 341].

На думку авторів розділу "Життя в суспільстві, що навчається: музеї та вивчення вільного вибору" книги "Супутник до музейних досліджень" John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams, учні сприймаються як віртуальні порожні дошки, їх попередній досвід, інтереси та мотиви вважаються суттєвими, проте не враховуються активно в аналізі навчального процесу. Ця модель навчання спря-

мована насамперед на набуття та збереження нової інформації. Хоча конструктивістські ідеї навчання поширюються в академічних колах протягом досить тривалого часу, модель навчання біхевіористів продовжує процвітати в музеях... Багато музеїв, свідомо чи несвідомо, працюють належним чином, налаштовуючи освітлення, створюючи правильні етикетки, проте деякі з них позиціонують музейні об'єкти "просто так"... Конструктивістська модель, однак, розглядає навчання як контекстуальний процес. Попередні знання, досвід, інтереси та усі мотиви складаються з особистого контексту, який вкладено в комплекс соціокультурного та фізичного контексту... у часі та просторі [11, 325]. Більш типовим є навчання відвідувачів двома паралельними шляхами: (а) за допомогою вивчення глобальних ідей; (б) вивчення специфічних, але, як правило, ідіосинкразійних фактів та концепцій... Результати нещодавніх досліджень (Falk and Storksdieck 2005) допомогли продемонструвати, наскільки складними є процеси та результати навчання у музеях [11, 328].

Одна з останніх публікацій – стаття американських музеологів Jessica J. Luke, Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahm, Sarah May – присвячена застосуванню ігрових практик у музейній роботі з дітьми [12], але предметом їхнього дослідження виступали спеціалізовані дитячі музеї, тому природно, що орієнтовані на дітей практики художніх музеїв США залишилися поза увагою авторів.

Як пише Eileen Hooper-Greenhill у дослідженні "Зміна цінностей у художніх музеях: переосмислення комунікації та навчання", розвиток нового нарративу в художніх музеях вимагає нових способів мислення про колекції та аудиторію, їх нових способів інтеграції на основі поєднання знання, влади, ідентичності та мови [13, 130].

Усе це утверджує нас у думці, що вивчення орієнтованих на дітей культурних практик у художніх музеях США матиме не тільки практичне значення, але й характеризуватиметься науковою новизною.

Мета статті полягає у введенні до вітчизняного наукового дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо орієнтованих на дітей культурних практик у художніх музеїв США.

Виклад основного матеріалу. Позиціонування художніх музеїв США як таких, що серед стандартних функцій виділяють окремо роботу з дітьми, має більш ніж столітню історію. На відміну від європейських художніх музеїв, які до останнього залишали поза увагою цю вікову категорію, частина художніх музеїв США із самого початку свого формування враховувала дитячу аудиторію, а окремі музеї взагалі розглядали її як свій цільовий сегмент. До певної міри така ситуація пояснюється специфікою умов виникнення художніх музеїв США. Американські музеї, у т.ч. художні, у своїй більшості із моменту заснування розглядалися як інститути народної освіти. І хоча часто малась на увазі освіта дорослих, деякі музеї із самого початку орієнтувались на дитячу та підліткову аудиторію. Так, художній музей Клівленда або скорочено: СМА (штат Огайо), заснований 1913 р., із самого початку вважав своєю місією бути не тільки музеєм, але й навчальним закладом. Його відділом освіти, створеним за два роки до офіційного відкриття самого музею, було розроблено навчальні програми, які пропонувались для різних класів державних шкіл. А 7 червня 1916 р. було відкрито "навчальний клас", в якому перший урок провів перший директор музею Фредерік Вайтінг. Фредерік Аллен Вайтінг, який з 1913 по 1930 рр. очолював музей в якості директора, вважав, що музей може функціонувати як навчальний заклад і не тільки в галузі художньої освіти. Так СМА став першим художнім музеєм, який дозволив дітям малювати у своїх галереях, створивши так званий "ескізний клас", а у Саду вишуканих мистецтв, створеному на подарованій музею земельній ділянці, за хорошої погоди просто неба проводяться класи малювання [14].

І нині від дітей, котрі відвідують музей, не вимагається пасивного споглядання картин та уважного прослуховування лекцій екскурсовода. Вони є повноправними учасниками творчого процесу у тому, що активно працюють в оточенні творів мистецтва. Крім того, при реалізації програм з дітьми музей виступав і в якості автентичного середовища театралізованої історії. Працівники музею разом із директором проводили шоу навчального характеру для школярів різних класів, наприклад такі, як "Мандри Одисея" (1928 р.). У них брали участь як самі працівники музею, так і учні. Так сформувалась традиція суботніх артистичних класів у музеї, на які приходили і приїжджали школярі зі шкіл міста та округу.

Подібна практика базувалась на концепції навчання через гру: можливість використовувати автентичні предмети або їхні копії під час вистав сприяла кращому розумінню навчальних тем з окремих шкільних предметів. Як найкраще у цьому відношенні художній музей підходив до опанування курсів з історії і літератури. Отже, навчання через гру виявилось тісно пов'язаним із концепцією неформальної освіти. (Подібні практики використовувались і природничими музеями відповідно до навчальних предметів. Фактично американські музеї ставали другою школою чи коледжем, в яких дитина закріплювала знання, отримані у "перших" та набувала нових знань і компетенцій, які могло забезпечити музейне середовище.)

Нині програми, орієнтовані на дітей різних вікових категорій, впроваджені багатьма художніми музеями США. До прикладу, Смітсонівський художній музей, що входить до складу Смітсонівського інституту, пропонує програми для підлітків з метою формування толерантності через ознайомлення з різними культурами світу, у т.ч. числі з розмаїттям американської культури. Родзинкою цих програм є політика самоврядування через створення при музеї Ради тинейджерів, до якої входять підлітки з різних міст і штатів країни. Знайомство з культурами не обмежується лише залученням до візуальної художньої спадщини: музей проводить розважально-освітні програми синтетичного характеру, поєднуючи візуальні та акустичні мистецтва у театралізованих постановках силами самих підлітків [15].

Принципи неформальної освіти засобами мистецтва сповідують багато художніх музеїв США. Так, деякі музеї виділяють частину експонатів зі своїх фондів для тактильного контакту під час перебування дітей в музеї. Діти можуть користуватися ними як зразками для власної ліпки або малювання,

вишивання або вироблення предметів з бісеру, рослинного та іншого матеріалу. Інколи заняття з дітьми проводять запрошені митці: художники або скульптори. Проведення ними своєрідного майстер-класу зазвичай справляє неабияке враження на дітей, які краще розуміють і сам процес творчості і здатні до глибшого естетичного сприйняття творів мистецтва.

Є й інші варіанти. В структурі того ж Смітсонівського інституту створено окремий підрозділ для художньої комунікації афроамериканців, які приходять до нього усією родиною з метою посилити свою ідентичність, передати дітям культурні традиції своїх родин і регіонів походження. Участь дітей у такій культурній комунікації за допомогою артефактів музеїв вважається важливим фактором формування сприйняття носіїв інших культурних ідентичностей відповідно до ідеології "Різні квіти на одній клумбі".

Чиказький інститут мистецтва (Художній музей Чикаго) пропонує низку програм, орієнтованих на різні вікові категорії дітей та молоді, починаючи від дітей віком 1,5 року і завершуючи студентами коледжів та університетів [16].

На дитячу аудиторію орієнтовані т.зв. сімейні програми, що передбачають відвідування Інституту з дітьми. Наприклад, щотижнева програма "Картина – це..." для дітей від 18 місяців до трьох років, передбачає індивідуальне заняття дитини з вихователем у залі з дитячими книжками. Участь у програмі є безкоштовною. Щоденна сімейна програма без вікових обмежень "Майстерня художника" надає можливість батькам разом із дітьми власноруч виготовляти предмети в різних техніках: від плетіння до ліпки і малювання. Програма тематично пов'язана з музейними колекціями та спеціальними виставками. Участь у програмі безкоштовна. Орієнтована на дітей 3-5 років (у супроводі одного або кількох дорослих) сімейна програма "Художня гра. Кольори навколо нас" передбачає відвідування виставкових залів історії архітектури і дизайну, яке завершується роботою у студії, де дитина "працює" з комбінуванням різних кольорових носіїв. Участь дорослих у цій програмі коштує від 5 до 8 дол. Програма "Особливі події" передбачає проведення у навчальному центрі Райана Чиказького інституту мистецтва сімейних свят та значущих для родини подій. Під кожну подію розробляється сценарій із задіянням музейних приміщень. Участь в них відбувається за рахунок спонсорських коштів. Ще одна програма "Сімейний фестиваль" – це комплексна програма, присвячена певній культурі.

Окремі програми пропонуються для підлітків до 18 років. Програмами, що є безкоштовними для учнів штату Іллінойс, передбачено опанування художніх навичок у різних видах мистецтва, а майстер-класи часто проводять відомі митці. Зазвичай вони проходять по суботах і називаються "Суботні майстерні". Існує і програма "Лабораторія для підлітків", де проводяться заняття для тих, хто планує більш тісно зв'язати своє подальше життя із мистецтвом. Тут – і екскурсії художніми музеями, і активна власна творчість, результати якої представлено на виставках в галереях Інституту. Для учнів 9-12-х класів існує програма стажування в Чиказькому інституті мистецтва, під час якої діти працюють в Інституті як екскурсоводи, волонтери і вихователі для дітей, що відвідують музей. Програма також передбачає практику влітку.

При Інституті створено Раду підлітків, яка складається зі старшокласників (13-19 років). Рада збирається раз на тиждень, аби вирішити питання розробки музейних програм для молоді та їх впровадження в музейну практику.

З появою мультимедійних засобів художні музеї США оперативно залучили їх не тільки до основних музейних практик, але й до роботи з дитячою та підлітковою аудиторією. У тому ж Чиказькому інституті мистецтва пропонується програма "Мандрівка в Художньому інституті", яка передбачає гру у вигляді мандрівки музеєм та знайомством з його експонатами як у інтерактивному, так і в реальному просторі. Діти разом із батьками за допомогою планшета формують маршрут відвідування музею, роздруковують його і після віртуального туру здійснюють реальний маршрут залами і галереями Інституту.

Поєднання візуальної, кінестетичної і віртуальної складових у культурних практиках роботи з дітьми перетворило музеї, у т.ч. художні, на справжні культурно-дозвіллі, навчальні і розважальні центри для проведення дитячого та сімейного дозвілля. Нині у більшості музеїв виділено окремий простір для родинного дозвілля з дітьми або для самих дітей. Часто з цією категорією відвідувачів працюють не тільки штатні працівники, але й волонтери.

Висновки. Отже, орієнтовані на дітей музейні практики, поширені в художніх музеях США, засвідчують, що дитяча аудиторія для деяких з них виступає однією з головних цільових аудиторій. Досвід окремих художніх музеїв (Художній музей Клівленда) свідчить, що традиції освіти дітей та підлітків засобами музеїв, має в США столітню традицію.

Основними музейними практиками можна вважати т.зв. навчальні класи в музеї, в яких проводяться заняття з малювання, ліпки, виготовлення предметів з декоруванням тощо. Ці заняття проводяться в музеї, а в їх процесі можуть використовуватись спеціально виділені із запасників музею предмети, які корелюють з виставленими експонатами: подібні до них або є копією. Тактильний контакт з цими предметами сприяє кращому засвоєнню лекційного матеріалу (наприклад, про скульптуру, представлену в музейній експозиції). Іншим варіантом орієнтованих на дітей культурних практик є виокремлення музейного простору і копій музейних предметів з ігровими цілями. Це можуть бути як театралізовані вистави, так і шоу з елементами гри. Умовою ефективності такої практики є активне залучення або інтерактивна взаємодія працівників музею (волонтерів) з дітьми. Крім навчально-виховного елемента, подібні культурні практики сприяють формуванню у дитини потреби і в майбутньому відвідувати музеї для задоволення інтелектуальних, комунікативних і естетичних потреб. З іншого боку, це призводить до формування прошарку постійних прихильників того чи іншого музею, здатних брати активну участь у підтримці у різний спосіб музейного закладу.

Література

1. Children's museums [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Museum#Children.27s_museums.
2. List of Children's museums in the United States [Електронний ресурс]. – Режим доступу https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_children%27s_museums_in_the_United_States.
3. Музейний простір [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://prostir.museum.ua/post/39762>.
4. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Татьяна Павловна Калугина. – СПб.: ООО "Издательство "Петрополис", 2001. – 224 с.
5. Сапанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / Ольга Сергеевна Сапанжа // В поисках музейного образа: Материалы научной конференции. – СПб., 2007. – С. 6-17.
6. Руденко Н. И. Музейные практики производства культуры: на примере выставочной деятельности Российского этнографического музея. – Дис. на соиск. канд. соц. наук. 22.00.06. / Руденко Николай Иванович. – СПб.: Соц. ин-т РАН, 2015. – 217 с.
7. Хадсон, Кеннет. Влиятельные музеи / Кеннет Хадсон. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. – 194 с.
8. Вайдахер, Фрідріх. Загальна музеологія / Фрідріх Вайдахер. – Львів: Літопис, 2005. – 632 с.
9. Брунигхаус-Кнубель, К. Музейное образование в контексте функций музея/ Корнелия Брунигхаус-Кнубель // Управление музеем. Практическое руководство. – Париж: ИКОМ, 2004. – С.119-132.
10. George E. Hein. Museum Education / George E. Hein // A companion to museum studies; [edited by Sharon Macdonald]. – Padstow, Cornwall: T.J. International Ltd, Blackwell Publishing Ltd, 2006. – С. 340–353. – (Blackwell companions in cultural studies; 12).
11. John H. Falk. Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning / John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams // A companion to museum studies; [edited by Sharon Macdonald]. – Padstow, Cornwall: T.J. International Ltd, Blackwell Publishing Ltd, 2006. – 570 p. – С. 323 – 340. (Blackwell companions in cultural studies; 12).
12. Jessica J. Luke. Play and Children's Museums: A Path Forward or a Point of Tension? / Jessica J. Luke Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahms, Sarah May // Curator Museum Journal. – Volume 60, Issue 1. – January 2017. – Pages 37–46. [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12186/full>.
13. E. Hooper-Greenhill. Changing values in the Art Museums: Rethinking communication and learning / Eilean Hooper-Greenhill // Museum Studies: An Antology of Contexts; [edited by Bettina Messias Carbonell]. – Ed. 2. – Malden, MA.: Blackwell Publishing Ltd, 2012. – P. 517-532.
14. Офіційний сайт Клівлендського музею мистецтв: [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://www.clevelandart.org/about/about-the-museum/history-and-mission>.
15. Офіційний сайт Смітсонівського художнього музею [Електронний ресурс]. – <https://www.freersackler.si.edu/visit/2017-teen-council>.
16. Офіційний сайт Чиказького інституту мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу <http://www.artic.edu/about>.

References

1. Children's museums Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Museum#Children.27s_museums
2. List of Children's museums in the United States Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_children%27s_museums_in_the_United_States
3. Prostir Museum. (2001). Retrieved from <http://prostir.museum.ua/post/39762>.
4. Kalugina T.P. Hudojestvenniy musei kak fenomen culture/ T.P.Kalugina. ООО Izdatelstvo "Petropolis", 224 [in Russian].
5. Sapanja O.S. (2007). Sovremenniy hudojestvenniy musei na slujbi chelovechestvu ili cheloveku. V poiskah museinogo obrasa materialy nauchnoi konferencii. – SPb. 6-17 [in Russian].
6. Rudenko N. I. (2015). Museinye praktiki proizvodstva culture: na primere vystavochnoi deyatel'nosti Rossijskogo ethnographicheskogo museu. – Dis. na soisk. kand. soc. nauk. 22.00.06. Rudenko Nikolay Ivanovich. – SPb.: Soc. In-t RAN. 217 s.
7. Hudson, Kenneth. (2001). Museums of Influence. Kenneth Hudson. – Novosibirsk, Sibirsky hronograf. 194 [in Russian].
8. Waidacher, Friedrich. (2005). Handbuch der Allgemeinen Museologie. – Lviv, Litopis. 632 [in Ukrainian].
9. Bryuningskhaus-Knubel, K. (2004). Museinoe obrazovanie v kontexte funczij museu. Upravlenie museem. Practicheskoye rukovodstvo. – Paris, ICOM. 119-132 [in Russian].
10. George E. Hein. (2006). Museum Education. George E. Hein. A companion to museum studies; [edited by Sharon Macdonald]. – Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd, C. 340–353. – (Blackwell companions in cultural studies; 12).
11. John H. Falk. (2006). Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning. John H. Falk, Lynn D. Dierking, and Marianna Adams. A companion to museum studies; [edited by Sharon Macdonald]. – Padstow, Cornwall: T.J. International Ltd, 570 p. – С. 323 – 340. (Blackwell companions in cultural studies; 12).
12. Jessica J. Luke. (2017). Play and Children's Museums: A Path Forward or a Point of Tension? Jessica J. Luke Susan M. Letourneau, Nicole R. Rivera, Lisa Brahms, Sarah May. Curator Museum Journal. – Volume 60, Issue 1. – Pages 37–46. – Retrieved from <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cura.12186/full>
13. E. Hooper-Greenhill. (2012). Changing values in the Art Museums: Rethinking communication and learning. Eilean Hooper-Greenhill. Museum Studies: An Antology of Contexts; [edited by Bettina Messias Carbonell]. – Ed. 2. – Malden, MA.: Blackwell Publishing Ltd, P. 517-532.
14. The Cleveland Museum of Art. Retrieved from <http://www.clevelandart.org/about/about-the-museum/history-and-mission>
15. The Smithsonian American Art Museum. Retrieved from <https://www.freersackler.si.edu/visit/2017-teen-council/>
16. The Art Institute of Chicago. Retrieved from <http://www.artic.edu/about>

Стаття надійшла до редакції 25.12.2017 р.

GENDER DETERMINATION OF POPULAR CULTURE AT THE TURN OF THE 20th AND 21ST CENTURIES

The purpose of the article is to define the outline of culture as a variation of the feminine sign system. **Methodology** of the research is a gender approach that helps to determinate the nature / energy that drives popular culture and explains the reason for criticizing this type of culture by representatives of Modern. **Scientific novelty** of the research lies in introducing of popular culture gender definition at both ontological and axiological levels. **Conclusions.** Firstly, popular culture according to a gender basis is a phenomenon of matriarchal and feminist cultural development. Secondly, feminized popular culture as a manifestation of the other world outlook and a value attitude to the world carries in itself the values of everyday life in general. Thirdly, it is impossible that one can expect a rigid hierarchical construction of values from popular culture, because the latter, as womankind in the whole, is rhizomatic. Fourthly, the feminization of popular culture affected by bisexual marginal culture guides fashion trends to support "neo-myth of beauty" which, on the contrary to the "beauty myth" of Modern, is guided to both women and men.

Key words: gender, gender stereotypes, neo-myth of beauty, popular culture, feminization, femininity.

Доній Наталія Євгенівна, доктор філософських наук, доцент, професор Академії Державної пенітенціарної служби

Гендерне означення популярної культури: межа ХХ–ХХІ ст.

Метою статті визначено обрис популярної культури як варіації феміної знакової системи. **Методологію** дослідження становить гендерний підхід, який допомагає встановити природу/енергію, яка рухає популярною культурою й пояснює причину критики аналізованого виду культури представниками Модерну. **Наукова новизна** полягає в представленні гендерного означення популярної культури на онтологічному та аксіологічному рівнях. **Висновки.** По-перше, популярна культура за гендерною сутністю – це феномен матриархально-феміністичного культурного розвитку. По-друге, фемінізована популярна культура як прояв іншого світосприйняття та ціннісного світовідношення несе в собі переважно цінності повсякденності. По-третє, від популярної культури не можна чекати жорсткої ієрархічної побудови цінностей, адже популярна культура, як і жіноцтво взагалі, ризоматична. По-четверте, під впливом бісексуальної маргінальної культури фемінізація популярної культури орієнтує модні тенденції на підтримання "нео-міфу краси", який, на відміну від "міфу краси" Модерну, спрямований не тільки на жінок, а й на чоловіків.

Ключові слова: гендер, гендерні стереотипи, нео-міф про красу, популярна культура, фемінізація, фемінність.

Доний Наталья Евгеньевна, доктор философских наук, доцент, профессор Академии Государственной пенитенциарной службы

Гендерная обусловленность популярной культуры: рубеж ХХ-ХХІ вв.

Целью статьи определено описание популярной культуры как вариации феминной знаковой системы. В качестве **методологии** исследования выбран гендерный подход, который помогает установить природу/энергию, движущую популярной культурой, и проясняет причину ее критики представителями Модерна. **Научная новизна** заключается в презентации гендерной обусловленности популярной культуры на онтологическом и аксиологическом уровнях. **Выводы.** Во-первых, популярная культура за гендерной сущностью – это феномен матриархально-женского культурного развития. Во-вторых, феминизированная популярная культура как проявление другого мировосприятия и ценностного мироотношения несет в себе в основном ценности повседневности. В-третьих, от популярной культуры нельзя ожидать жесткой иерархии построения ценностей, ведь популярная культура, как и женщины вообще, ризоматична. В-четвертых, под влиянием бисексуальной маргинальной культуры феминизация популярной культуры ориентирует модные тенденции на поддержание "нео-мифа красоты", который, в отличие от "мифа красоты" Модерна, направлен как на женщин, так и на мужчин.

Ключевые слова: гендер, гендерные стереотипы, нео-миф о красоте, популярная культура, феминизация, феминность.

Urgency of the research. Nowadays there exists a wide range of researches and theories of popular culture. Most of the authors are prone to consider popular culture as a specific social phenomenon that has its own genesis, special features and trends to develop. A distinctive feature of the latest research is the blurring of a clear conceptual boundary between high and popular culture and a demonstration of their close interweaving in socio-cultural practices. Modern researches have come to conclusion that classical approach of the Modern to segregate high and popular cultures is characterized mostly by political and ideological views of the elite and does not reflect intellectual or esthetical distinctions. In view of the aforesaid a simple question can be posed, "Why do we have to use two different concepts, if the distinction between high and popular cultures is nearly wiped off ?" An attempt to justify the expediency of the further existence of two

concepts pushes scientists to a thorough analysis of the various facets of popular and high culture. One of the most perspective lines of such an analysis is a gender approach that helps to determinate the nature/energy that drives popular culture and explains the reason for criticizing this type of culture by representatives of Modern. Thus, the purpose of the paper is to define the outline of culture as variations of the feminine sign system.

Analysis of recent researches and publications. The research in the field of popular culture at the beginning of the 21st century is represented by a huge amount of interdisciplinary literature. In the world of philosophical and cultural studies thoughts, the mass and its variation of popular culture is considered as a special type of culture that has replaced the traditional forms of folk culture (M. Berdiaiev, E. Fromm, R. Hoggart, F. Leaves, F. Nietzsche, D. Riesman, D. Thompson, M. Weber, and others).

In the Ukrainian humanitarian reflection that took place at an intersection of the 20th and 21st century popular culture remains a trendy object for scholars of various spheres of philosophy and cultural studies. It should be stressed, that the first momentous work that reveals the basis of Ukrainian popular culture, is a book written by a group of scientists led by O. Hrytsenko "Essays on Ukrainian popular culture" (1998). The second momentous event in studying popular culture on the Ukrainian terrain is generally assumed a book written by T. Liutyi and O. Yarosh "Mass and popular culture: theories and practices" (2007). In addition, in recent years, some theses devoted to various aspects of mass culture in the framework of philosophical anthropology and philosophy of culture (V. Lebediev, N. Myschenko), cultural studies (Zh. Denysiuk, H. Mavrina, Yu. Reva), esthetics (A. Danyliuk, N. Donii, L. Tkachenko) and art history (M. Melnyk, O. Olenina, R. Sapenko, O. Ustymenko-Kosorich) were defended.

Confronting cultural/natural qualities in the context of manhood/femininity is a specific feature of many contemporary concepts and it could not miss the field of exploration of popular culture. The list of foreign researchers, who provide studies in the area of gender issues and popular culture studies is rather long but it is necessary to mention the contribution of P. Kozlovskiy, who studied gender transformations of culture and society, A. Douglas, J. Hollows, who tried keeping track of mass and popular cultures' femininity. Separately, it should be mentioned the names of Russian sociologists V. Schmidt and K. Shurshyn, the first gender equality researchers in the post-Soviet space. There are also Ukrainian researchers in the field of gender and its impact on the cultural space analyzed from different points of view: for instance, the dilemma of gender stereotypes in mass media was examined by V. Kudriashova, H. Kuznetsova. T. Hundorova focused her scientific efforts on gender history of Ukrainian literature studying, S. Filonenko chose genres and prejudices from the point of view of gender in popular literature as an object of the research, V. Sukovata conducted the analysis of queer-identity in mass culture, O. Sinkevych focused on identification of popular culture practices.

Presentation of the main material of the study. At the beginning of the 19th century J. Bachofen, a Swiss lawyer and antiquarian, stated the idea that as in the history there are and were only two serial types of gender formation of society, so, there are two cultures – matriarchy and patriarchy, which cyclically change each other [10]. Matriarchal culture, according to J. Bachofen, due to its value characteristics in greater extent satisfies the individual's pursuits of emotional, simple human happiness and existence. This type of popular culture has not vanished forever, but dissipated in a new type of social order, but gradually concentrating, it strengthens its position and soon must eruptively reach the surface in an updated, "other" form.

This happened on the verge of a transition from Modern to Postmodern, when recollection of cultural modern stereotypes began, and affected the rethinking of sensuality, understanding of styles and ways of everyday life. Postmodern, as the world outlook and view of life, tried overcoming traditionally realistic adjustment of Modern not through confrontation of ideas but by accepting, agreeing and using contradictions and problems of the Past and the Present. Theorists of Postmodern in contrast to precursors declared that traditionally classical, rational, technocratic "Western" social culture is "masculine" by its images, but there exists a culture of "Otherness". At all times female nature was and is now the most powerful and the most unknown manifestation of a culture of "Otherness" for any society. A woman has been always interpreted from the point of androcentrism, while determining her sensuality through the perspective of a man and his hierarchy of values. The acceptance of a woman "Other", concerning a man, implies the existence of a "different" cultural situation, which carries in itself "other" type of artistic thinking. Esthetical "Otherness" needs manifestation through something queered, charming or unordinary, it is something that is misunderstood by itself.

However, to be "Other" for a culture implies to be marginalized. Gradually, through the postmodern recognition of decentralization, pluralism and diversity, marginality has become an unprecedented source of creative energy, where the self-determination of femininity completely transforms the modern sociocultural space. Making use of the thesis that "'female' overcomes and complements 'masculine' consciousness and ... expresses humanity and earthborn" [7, 137], it might be said that popular culture at the turn of 20-21st centuries as internally guided to "human, too human" is a symbol of esthetical, concentrated female nature in everyday life. If "a man" symbolizes mind, order, active transformation of nature, then "a woman" complements rational with beautiful, charming, creating harmonic bond between such different in content qualities as utilitarian and esthetic. In other words, energy established in female origin can be transformed and sublimated into creative activity of a man.

The creative energy of women, without the possibility of getting to the surface through acceptable creativity, has accumulated over the centuries. A woman was considered only a being that serves as the inspiration of her husband. For example, the glorification of the microcosm of human nature by the ancient Greeks did not mean that a woman has her own and equal rights in the aesthetization of her particular

sensuality. One of the first attempts to prove similarity, and hence the equality of articles in ancient Greek society, was made by Plato in the "State" [6, 171-172]. In contrast to Plato, Aristotle, who enjoyed greater popularity in subsequent generations, was the first thinker, who set the "biologization paradigm" for the treatment of femininity. A man, as Aristotle said, is an active form, a real measurement of a human, but it is a woman that is a passive creature, which is devoid these or those masculine characteristics. Created by Aristotle, the concept of the unity of matter and form was transferred to the understanding of women as bearers of matter, and a man as the bearer of form.

Aristotle's metaphysics of matter and forms had been dominating by the 19th century. Then the hierarchy of masculine and female transformed from the sphere of metaphysics in the space of rationality and the humanities. Because of this, the division into perfect/imperfect, good/bad, active/passive, intelligent/foolish was associated throughout the history of mankind as a symbolic division into male/female. In particular, the Renaissance, with its thirst for spontaneous subjective human affirmation and the primacy of sensual autonomy of beauty, also did not become an era of sublimation through the creativity of specific female sensuality. Modern history and the Age of Enlightenment tried reviewing the undertaking of femininity creative self-expression ideas development, but a great number of philosophers of that time were impregnated with the spirit of sexism, which humiliated and underestimated the role of female origin in patriarchal society.

German classical philosophy gave a small impetus to change in the sense of opposition masculine/feminine. Studying the history of art culture development G. Hegel did not deal with the problem of dichotomy of masculine and female, but he revealed the law of historically uneven development of some arts. The basis of the law lies in that relationships of arts change on every stage of art development, because there changes a leading, the most developed and representational for the general habitus of culture a type of artistic endeavor. As you know, in the basis of culture always a certain value consciousness lies, and hence, under the force of the Hegel's law, there is a permanent dynamic restructuring of the axio-sphere of each culture. An example of the restructuring of the global scale is the times of the matriarchy and the patriarchy, which gave rise to two essentially different systems of values with different hierarchies: in the matriarchy it is a female deity, and in the patriarchy it is a male deity.

In the middle of the 19th century in conditions of the Industrial revolution, when the manufacturing was rapidly developing, a woman infixed her economic positions; however, she was partially authorized to do it. A woman stepped out from the shadow of society, took the first steps to revitalizing her social and creative potential, and strove for a comprehensive self-development and the surrounding world evolution.

Feminization of society began and led to situation, when nowadays popular culture is linked to special features of a feminine model of behavior. The latter includes playfulness, carnivalness, demonstration, mass (as an irrational woman), with its inherent simulation, the use of false passivity and lack of as a gender-based appropriation and capture. S. Beauvoir, describing universality of female origin, stated: "she embodies the Society. ... She dictates fashion, dominates in saloons, guides public mind and reflects it. ... Popularity and fame are women too" [1, 199]. The process of feminization of society has become the cause of eruptive feminization of culture. Culture itself became the platform, where layers began to appear, which found expression of "Other" world outlook through specific female approach, which reflects women's inner world, their self-reflection (female literature, cinema, TV channels and etc.). Women began creating about themselves and for themselves estimating literature in the other way then men do, who can consider women's problems and experience minor and less interesting. This point of view is supported N. Monakhova: "namely female literature works appeared in the West representing other symbolic universe, and also other traditions, meanings, values, which are embodied in it" [4, 130].

With the emergence of a feminist type of culture, the main issue was the compromise of this new phenomenon of society. The main "compromising" means was chosen the theory and practice of psychoanalysis. S. Freud considered that scientific and artistic creativity entirely depends on sublimation of appetences, and "women ... are gifted with minor ability to sublimate" [8, 408]. Inability to sublimate at high level determines exclusively women's ability to copy what men have created before. Thus, here it is the emergence of the first gender stereotype, which explains features of popular culture evolution: in the dynamics of development, it is not able to create true values, but can only copy and multiply the products of "high culture", creating only a cheap "kitsch".

Gender stereotypes as a kind of social stereotypes are simplified, schematized images of a man and a woman, who are in the public consciousness opposite, polar. Gender stereotypes are cruelly fixed, do not even assume the slightest doubt in their truth, they are emotional and schematic, and they pass on all things that are personified with one or another beginning. But, at the same time, gender stereotypes, like the gender itself, are multivariate: some traits, which are attributed to masculinity and femininity, are transcultural. Unlike the environmental aspect of a gender, cultural and symbolic aspect contains ambiguous, ambivalent value orientations, settings, formed in the sphere of unconscious, which is connected with the mythological foundations of the collective unconscious. A cultural symbol is a holistic manifestation of an archetypal image: "when there is a situation that suits to a certain archetype, it, in its turn, is authorized to become active and to develop, and by the force of instinct it paves the way on contrary to reason and will" [9, 144].

Cultural archetype is archaic cultural prototypes, representations, symbols about a person, its place in the social space and the world. Cultural archetype has a universal character, because it makes itself felt in

all spheres of human life, but most of all it manifests itself in its everyday lives, whose aesthetization is today taking place in a popular culture in a large-scale synthesis of utilitarian and aesthetic. Archetypes are present in a popular culture in the form of archetypal images that act as a visible part of the archetype, for example, the traditional folkloric image of evil is an archetypal image of a witch woman, a vampire woman. Among fundamental elements of a human being's psyche C. Jung researched masculinity and femininity like archetypes of collective irresponsible and separates such archetypes as Animus (eternal Masculinity, the spirit) and Anima (eternal Femininity, the soul). Every man possesses female features, and every woman has a part of masculine features. These features, according to C. Jung, complement each other. Thus, studying ratio masculinity/femininity, C. Jung, on contrary to S. Freud, stated that the creative process is feminine per se, and it ends when a work of art possess its form, hence it manifests a man's essence. Consequently, we can assume that a popular culture will sometimes carry elements of a high, classical culture, and at the same time, some works of popular culture will be perceived by classical at some time.

The uncertainty that characterizes a woman, like the smoothness of forms, overflows of tones, like a smoke of pastel colors that does not have clear borders, penetrates invisibly into all the most mysterious corners, filling the entire cultural space. This smoothness and the ability to universal all-penetration is becoming the reason that causes changing accents in the industry of popular culture esthetic production. The newest social space and popular culture are aesthetically characterized by updating the semiotics of "body production" and by intensifying the heating of mass media by various bodily practices. It is symbolic that this intensification takes place on the example of the female body. The body does not only hide, but rather shows itself, becoming a complex symbolic system which meaning the viewer learns to decipher, understand and appreciate.

Modern popular culture, having brought a woman in a verdict of being vested with a right to have her own form of creative treatment of special sensuality, has paid more attention to directly corporeal form of sensuality and its plastic-erotic form. Feminization of images takes place in the most advanced form of popular culture – advertising, when the vocal female body acts as a universal instrument that is maximally sexual and appropriate muscular idea of attractiveness. So, sexualized woman-thing, according to J. Baudrillard, is the most versatile and effective scheme of conviction, in which "the general-cultural system" [2, 79] operates a neo-myth of beauty. Eminent personalities of culture have understood well that female sexuality has an extraordinary power over men. This is a solid bond that enthralls a man and it is practically impossible to make away with it, and it is realized by male stars of show business, who try on female images on stage in order to draw the audience's attention to their roles.

By incorporating women into an artificial system of values, a popular culture tests women's influence on the neo-myth of beauty. A woman is forced to be in constant contrast with the physical ideal, which is reproduced by fashionable images on a mass scale in the beauty industry. If for a long time in aesthetic consciousness, beauty was considered to be harmonious, balanced, proportional, that which conquered grace, elegance, pleasure, then in the popular culture of "beauty" turned into a gender system of value orientations, in which women determine the "value" of their person and body, comparing them with the faces and bodies of other women, thus forming the idea of imperfect body and low self-esteem in women, continuing the line of stereotypic assessments of the patriarchal culture. So, the problem with cosmetics for most women exists only when a woman without it feels inferior or imperceptible, and the problem of slimming exists, unless a woman hates herself for not doing so. Facing the influence of the popular understanding of beauty, women are united because of the similarity of the features of mentality in the reference group with the same stereotyped aesthetic consciousness.

Having realized this, representatives of the beauty industry and attractiveness in anticipation of profit manage the best broadcast time, working out more and more stereotyping tools. Contemporary cult of everyday beauty testifies in behalf of permanent spiritual needs in making rituals, rites, devoted to vital rhythms. The modern arsenal of the neo-myth of beauty is to replicate the current virtual ideal of millions of advertising images. The virtuality of an ideal is the ability to "twinkle", to move from one ideal-image to another, which makes it possible to create a certain mood and aesthetically affect the choice of man in the field of popular culture.

The neo-myth of beauty is accompanied by the value of youth and success. Youth is a means, not a goal; it symbolizes a set of values: vitality, mobility, courage, and, as a result, a passion for novelty. The success gradually turned from instrumental value to the terminal value – to a dream, to an ideal. The pop culture images of a modern woman in the form of the eternally young "the beauty" contains antinomy: when women develop their individuality, seeking to look in accordance with the new model of beauty, they become beautiful inert, "beautiful, but without an image", that is, they lose the very personality they have intended to represent. In case of a woman, a model star of the commercial, it's not about the concept of "beauty", but about the previously mentioned advertising product. And practically today there is no big difference between a fashion on a beautiful body and a fashion on elegant clothes.

Another characteristic of a popular culture is the simultaneous manlikeness and gender idealization of women. This synthesis leads to a complete postmodern leveling of the sexual difference between a man and a woman and the emergence of a universal one-stroke image, a stage image. Even a superficial look at popular culture "let distinguish multiple testimonies of popularity and commercial success ... of roles when male stars perform female images on stage" [3, 360]. Bisexuality in popular culture has become a sign of

"elitism" and a means that, due to its inherent carnival, confirms the unlimited possibilities of manipulation by others. It is through the carnivalization of fixed gender stereotypes related to male and female behaviour patterns, and the "solubility" of sexual differences in contemporary popular culture.

Changes within the mass culture as unisex-oriented, gradually lead to a change in the attitude towards the competitiveness of men in the market of the advertising industry. Men, though imperceptibly, but also increasingly being feminized, are affected by the "myth of beauty". By invoking and using the images of homosexual-bisexual culture, advertising gradually began to depict the male body in accordance with the neo-myth of beauty. This is no longer the true man-leader of the tribe, he invoked the young man. Men made out a new sales market, the key to which is the desire for more beauty, given them by nature, and, therefore, dissatisfaction with themselves and their appearance. This explains the recent tendency that men, who are not related to show business and pop culture, under the influence of changing trends of fashion and advertising, try to emphasize in everyday life certain women's traits in their individuality and take on certain women's social roles. Changing the image to which more and more men and women are able to succeed is a form of permanent feminist mimesis as a masquerade, since feminine is unambiguously associated with dressing and changing clothes [5, 659], with mask and imitation, the need for constant renewal.

The feminization discourse is a direct result of the identification of a woman with Dame Nature, which has a time-of-year cycle since the beginning of the year, and each year, passing this cycle, is different from the other. In modern popular culture, everything is subordinated to the cyclic recurrence: the cycle of transmission, the cycle of the operation of the advertising product and the fashion, their recession and rise, renewal and aging. The most striking and illustrative example of cycling is the work of famous designers and couturier. Their fashion shows are devoted to different times of year and are the impersonation of nature cycles, and that's why they are known as "fashion seasons". In addition, after a while they repeat in their work the fashion trends of the past, presenting them as changes. The work of designers also contributes to the formation of a stable idea of the need for a permanent change in the appearance of a woman, which is achieved with the help of an updated concrete image, which is an aesthetic bearer of valuable information.

Among the tools for creating an important role for an image, the mythologizing and emotionalization of a particular image play a significant part. Numerous value constructions, such as certain patterns of behaviour, evaluation standards, interpretive schemes, etc., are circulating in popular culture as "preservatives". One value constructions, being founded on mythologemes and 'eternal' values, for a long time have rooted in as significant benchmarks of the behaviour of individuals and groups, but other constructions are ephemeral and volatile, as unstable images. Mythologizing consists in creating a neo-myth that would be subconsciously impressed by viewers, and which is practically not subject to verification, since it is confirmed by the generally accepted "all of them know". Emotionality, in turn, is necessary to provide interesting, colourful information that would be interesting, encouraging, and easily memorized.

There is another gender pattern associated with the feminization of culture. Womankind in the whole is rhizomatic. For women, the most important program is not the construction of a hierarchy, but an action algorithm programmed by the neo-myth of beauty. And if a woman is an unnatural hierarchy in any way, then this gender stereotype is transposed universally to the lack of a hierarchy of values in a post-industrial society, and in popular culture in particular.

Therefore, we can draw the following conclusions. Firstly, popular culture according to a gender basis is a phenomenon of matriarchal and feminist cultural development, which for a long time has been in latent form and which has replaced the elitist-patriarchal type of culture. Secondly, one cannot expect the production of such works that would bear in themselves, from the standpoint of patriarchal culture, high artistic values and would surpass classical works. Works of popular culture represent the "Other" sensuality and hence, they are carriers of other social and cultural values that are not less important to society. Feminized popular culture as a manifestation of the other world outlook and a value attitude to the world carries in itself the values of everyday life in general, which, usually, attract an ordinary human being in his/her searching for aesthetic satisfaction. Thirdly, it is impossible that one can expect from popular culture a rigid hierarchical construction of values, which are inherent to classical high culture, therefore, for femininity the construction of any hierarchy, for instance, like masculine hierarchical ladder, is alien and unnatural. In a popular culture, different values will occupy the same position, depending on the changing socio-cultural situation and the value expectations of consumers. In this case popular culture, like womankind on the whole, is rhizomatic. In conclusion, it must be stated that popular culture affected by bisexual marginal culture guides fashion trends to support "neo-myth of beauty" which, on the contrary to the "beauty myth" of Modern, is guided to both women and men.

Література

1. Бовуар С. Друга стать / С. Бовуар ; пер. з фр. В 2 т. – К.: Основи, 1994. – 390 с.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр; пер.с фр. С. Зенкина. – М.: Рудомино, 1995. – 222 с.
3. Колотаев В. Мужские практики переодевания в современной экранной культуре / В. Колотаев // Современные трансформации российской культуры / Отв.ред. И.В.Кондаков. – М. : Наука, 2005. – С.360-379.
4. Монахова Н. "Підпорядковане" в українському контексті / Н. Монахова // Сучасність. – 2003. – № 4. – С.124-142.

5. Ницше Ф. Веселая наука // Сочинения: В 2 т. Т.1. / Пер.с нем. Я. Бермана и др.; Сост. К.А. Свастьяна. – М.: Мысль, 1990. – С.491-719.
6. Платон Государство / Платон ; пер. с древнегреч. А.Н. Егунова. Вступ. ст. Е.Н. Трубецкого. Комментар. В.Ф. Асмуса. Примеч. А.А. Тахо-Годи. – М.: Академический проект, 2015. – 398 с.
7. Степаненко В. Соціологія як переживання сучасності: образ життя у постмодерністському проєкті / В. Степаненко // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 3-4. – С.120-138.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. – СПб.: Изд-во "Азбука", 1997. – 479 с.
9. Юнг К. Архетип и символ / К. Юнг; сост. А.М. Руткевич. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
10. Bachofen J.J. From Mother Right / Johann Jakob Bachofen // Bachofen J.J. Myth, Religion, and Mother Righ. – Princeton: Princeton University Press, 1992. – P.67-69.

References

1. Beauvoir Simone de (1994) The Second Sex (Trans. fr. in 2 vol.). Kyiv: Osnovi. [in Ukrainian].
2. Baudrillard J. (1995) System of things (Trans. fr. S. Zenkina). Moscow: Rudomino. [in Russian].
3. Kolotaev V. (2005) Men's practice of changing clothes in modern screen culture. I.V. Kondakov (ed.). Modern transformations of Russian culture (pp.360-379). Moscow: Science. [in Russian].
4. Monakhova N. (2003) "Subordinated" in the Ukrainian context. Contemporary, 4, 124-142. [in Ukrainian].
5. Nietzsche F.(1990) The Gay Science. Works In 2 Vols. V.1. (Trans. J. Berman et al. Comp. K.A. Svastyan) (pp.491-719). Moscow: Thought. [in Russian].
6. Plato (2015) State (Trans. from Ancient Greek. A.N. Egunova. Ingress. article. E.N. Trubetskoy. Comments. V.F. Asmus. Note. A.A. Tahoe-Godi. Moscow: Academic Project. [in Russian].
7. Stepanenko V. (1994) Sociology as a contemporary experience: way of life in postmodern project. Philosophical and sociological thought, 3-4, 120-138. [in Ukrainian].
8. Freud S. (1997) Introduction to Psychoanalysis. Lectures. St. Petersburg: Publishing house "Hornbook" [in Russian].
9. Jung C.G. (1991) Archetype and Symbol. Comp. A.M. Rutkevich. Moscow: Renaissance. [in Russian].
10. Bachofen J.J. (1992) From Mother Right. In Bachofen J.J. Myth, Religion, and Mother Righ. Princeton: Princeton University Press.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2017 р.

UDC 316.4.06:316.752

Karpenko Oleksandr
D. Sc. (Public Administration),
Chairman of Information Policy and
Digital Technologies faculty,
National Academy of Public Administration,
under the President of Ukraine
dr.karpenko@ukr.net

MANIPULATIVE INFORMATION OPERATIONS: FACTORS OF INFLUENCE ON THE SOCIAL UNCONSCIOUS AND CULTURAL VALUES

The purpose of this article is to reveal the mechanism of penetration of technologies of manipulative influence on the mass consciousness and unconsciousness that are carried out in the modern geopolitical space to change the cultural values of the Ukrainian society. The **methodological** basis of the research consists in the use of methods of social informatics, in particular social and communicative psychoanalysis, through which the role, possibilities and technology of penetration of manipulative influence on the unconsciousness of society are revealed through mass consciousness of the population. **Scientific novelty** of the article consists of expanding theoretical ideas about mechanisms of the society control through application of influence on its mass unconsciousness in order to induce necessity for certain subjects to manipulate and change the cultural values. **Conclusions**. The necessity of using offensive information operations as an effective mechanism for implementing public information policy in the context of hybrid war is described in the article, as directing manipulative influence on the mass consciousness / unconsciousness of the enemy, which disrupts the public administration, threatening the national security of the country, encroaching on its territorial integrity and independence, attempts to affect the historical and cultural values of the Ukrainian society.

Key words: Manipulative, Communication Process, Communicative Crisis, Social Unconscious, Cultural Values.

Карпенко Олександр Валентинович, доктор наук з державного управління, завідувач кафедри інформаційної політики та цифрових технологій Національної академії державного управління при Президентові України

Маніпулятивні інформаційні операції: детермінанти впливу на масове несвідоме та культурні цінності суспільства

Метою статті є розкриття механізму впливу на масову свідомість та несвідомість суспільства маніпулятивних технологій, які реалізуються у сучасному геополітичному просторі для зміни культурних цінностей в Україні. **Методологічною основою** дослідження є методи соціальної інформаціології, зокрема соціального та комунікативного психоаналізу, за допомогою яких розкрито роль, можливості та технологію проникнення маніпулятивного впливу на несвідомість суспільства через масову свідомість населення. **Наукова новизна** полягає в розширенні теоретичних уявлень щодо механізмів управління суспільством через застосування впливу на його масову несві

домість з метою необхідних певному суб'єкту маніпулятивного управління дії, спрямованих на зміни культурних цінностей. **Висновки.** Обґрунтовано необхідність застосування наступальних інформаційних операцій як ефективного механізму реалізації державної інформаційної політики в умовах ведення гібридної війни шляхом спрямування маніпулятивного впливу на масову свідомість/несвідомість супротивника, який, дезорганізуючи державне управління, загрожуючи національній безпеці країни, зазіхаючи на її територіальну цілісність та незалежність, намагається змінити історичні культурні цінності українського суспільства.

Ключові слова: маніпулювання, комунікативні процеси, комунікативні кризи, несвідоме суспільства, культурні цінності.

Карпенко Александр Валентинович, доктор наук по государственному управлению, заведующий кафедрой информационной политики и цифровых технологий Национальной академии государственного управления при Президенте Украины

Манипулятивные информационные операции: детерминанты влияния на массовое бессознательное и культурные ценности общества

Целью статьи является раскрытие механизма проникновения технологий манипулятивного воздействия на массовое сознание и бессознательное общества, которые применяются в современном геополитическом пространстве для изменения существующих культурных ценностей в Украине. **Методологической основой** исследования являются методы социальной информатиологии, в том числе социального и коммуникативного психоанализа, с помощью которых раскрыты роль, возможности и технология проникновения манипулятивного воздействия на бессознательное общества через массовое сознание населения. **Научная новизна** заключается в расширении теоретических представлений о механизмах управления обществом через влияния на его массовое бессознательное с целью проведения необходимых определенному субъекту манипулятивного управления действий, направленных на изменения культурных ценностей. **Выводы.** Обоснована необходимость применения наступательных информационных операций как эффективного механизма реализации государственной информационной политики в условиях ведения гибридной войны путем направления манипулятивного воздействия на массовое сознание и бессознательное противника, который дезорганизовывая государственное управление, угрожая национальной безопасности страны, посягая на ее территориальную целостность и независимость, пытается изменить исторические культурные ценности украинского общества.

Ключевые слова: манипулирование, коммуникативные процессы, коммуникативный кризис, бессознательное общества, культурные ценности.

Current information influence on Ukrainian society is politically determined and complicated. According to Resolution of the National Security and Defense Council of Ukraine, "One of the current actual threats to national interests and national security in the information sphere is the inefficiency of the public information policy and the conflicts of law concerning to regulation of interaction in the information sphere, which defines the Doctrine of Information Security of Ukraine" [1, 8]. Public policy is always connected with ensuring the needs and interests of people in the context of governance of functions' implementation and activity of civil society institutions. In return, politics as an art of governance is the communication between its subjects. As a result of its communication some hidden interaction between the conscious activity of politicians and social unconscious is formed. Communication is carried out via information. Information in the communication process is always an influence on individual's psychics. At the Information Age of virtual reality many unexplored phenomena of human psychics, which were formed during information processing by brain at unconscious level, appear. The socio-psychological information determines the combination of knowledge, messages and facts about the situation, functioning and trends of the development of object-subject, subject-object and subject-subject relations that arise in society. That is to say, a definite systematized and reasonable array of such information is a knowledge-based system about needs, interests, feelings, mood, thoughts, motivations and behavior of people.

Information provided by specialists, who carry out the corresponding communication and information activities via media, obtains a socio-psychological character. The communication process becomes management process by mediocracy. However, when trust relations between society and media break down, crisis communications arise. Information power is a new type of power from the view of social and communicative psychoanalysis, therefore, subjects of management must always take into account needs and interests of the society. That means to have a motivated impact not only on the mass consciousness but also on the subconscious, effectively force from conscious to unconscious (under the influence of emotional perception of some event) the necessary information that in future, at crisis time, will be able return into conscious of object of management and cause definite actions that are required by the subject of management.

The public information policy in Ukraine means not only the regulatory activity of public authorities. The need to change the content of the public administration system is determined by changes in the new information technologies of "provider – consumer" relations paradigm, which means a revision of the interaction between state and citizens as customers and clients [2, 105].

The effective interaction between public administration and civil society in the process of public information policy formation and implementation in Ukraine is supposed to promote engaging innovation means in waging the information war against the devastating impacts of Russian Federation. So, along with defensive means against aggressor, which is trying to dominate on the information space of Ukraine, it is necessary to use offensive information operations. Author supposes that the domestic and foreign national information policies in the sphere of public (national) interests' protection should be transformed by expansion of the defensive principles [3-4].

Modern Ukrainian geopolitical realities testify the inefficiency of official disproof of different information that comes from mass media. So, it is necessary to use offensive information operations (information attacks and information sabotage) in order to counteract information campaigns against Ukraine.

An information attack is an act of aggressive usage of information weapons during an information campaign. According to the typology of information campaigns, the information war has an offensive and defensive character, and directly or indirectly carries an information threat for security and interests of its participants.

An example of information attacks that Ukraine can successfully use in the process of implementation a particular information campaign is so-called "meme-technology". So, for example, the Ukrainian famous "meme-slogan" "Who's not jumping is ..." (in particular, in Bosnia – "... not Bosnian", in Chile – "... not Chilean", in France – "... not French", in Portugal – "... not Portuguese", in Ukraine – "...Moscal") is now also used in Russian Federation as "... he is a bear", which is frankly directed against the current regime and spread by the opposition to stand against the government.

The social psychoanalysis' researches and studies about information and psychological wars organization, creation of interethnic conflicts influenced by moral and psychological impact of a potential enemy with the use of powerful information impacts on public opinion as well as analysis of well-known manipulative technologies of public information policy in different countries, makes it possible to assume that patterns of unconscious are widely used by many actors of modern PR campaigns.

The most dangerous technologies nowadays are the implementation of tools of zombieing and information, psychological, psychophysical influence on the part of hostile minded subjects of modern geopolitics in order to create new cultural values. Apart from the influence on mass consciousness, the implementation of targeted offensive operations takes place both on collective "unconscious" and on subconscious of a particular citizen. Therefore, the dangerous mistake of the modern Ukrainian public information policy is to ignore the need of creation an integral system of information security that would be able to protect from these actions. However, in Ukrainian society, the officials will always have a new temptation to control social instincts by manipulating of their consciousness and via exploitation of the unconscious in order to create new cultural values. Information and psychological weapons are the most terrible ways of influence, so the obvious task for the civil society is the mastering by every thinking individual the effective ways of protection against manipulation in order to survive during modern hybrid wars.

Consciousness is a rational perception, reflection, feeling and assimilation of what is happening in reality, herewith, the feature of collective unconscious according to V. Popov [5] is "the presence of an "autonomous psychological fund", which consists of the experience of previous generations of the mankind". The principle of social justice, the desire for accumulation (concealment) or the so-called instinct of "The Power of the Herd" can be regarded as examples of unconscious. The ideas that were forgotten by consciousness and displaced to unconscious field, continue to exist. An individual cannot (at his own will) reproduce them, since they are beyond the threshold of consciousness and memory, but these ideas can return from there to conscious at any moment, sometimes in many years. The reproduction of forgotten ideas from the unconscious takes place under the influence of certain social causes, which are accumulated on some background (events, phenomena, facts, etc).

Consciousness is the perception that occurs both: outside and inside us, as the basis of consciousness are sensations and feelings as a result of interaction with the real world. Nowadays the majority of subjects of information influence in Ukraine do not realize the consequences of information they produced, that gets into mass consciousness, and under what circumstances and emotions it is able to return from unconscious to consciousness. However, nowadays the experienced manipulators work effectively with the collective unconscious, for example, artificially propagating facts about how normal can homosexual relationships or the life without children can be ("child free"), which under the influences of various emotions and circumstances are displaced in the unconscious (inserted into the subconscious), from where after a while, under certain conditions they return to the consciousness of a particular individual. Most of the spread information has situational and temporary character and is only perceived by a person, but there is also such information that provokes strong emotions, distress that displaces this information into collective unconscious. Subsequently however, under influence of some technologies, for example, neuro-linguistic programming, unconscious desires and thoughts may return into consciousness. Internal beliefs (including moral principles, upbringing, values, etc.) are powerful phenomenon as well as strong resistance against transfer of unconscious' content into conscious. In the period of social upheavals (wars, revolutions, famines, genocides, reforms) a large number of complexes, aspirations, desires and ever existing instincts are accumulated in social unconscious. The aim of manipulator's activity is breaking up the resistance mechanism during a designed communication campaign via means of social influence (social media, Internet) at the right time, so that the necessary unconscious' content has got rapidly into conscious, causing transformation of public opinion and inevitably provoking corresponding processes in society.

Thus, personal beliefs of an individual towards one or another idea are the mechanism of resistance. Depending on the nature of the provocation and sphere of unconscious, both negative and positive components come into the consciousness (for instance, enthusiasm, self-sacrifice). Collective unconscious can be a destructor (causing revolutions, revolts, massacres, etc.) as well as a creator (patriotism, heroism, national consciousness, etc.).

Value component of the mechanism of resistance to negative content transfer from unconscious into consciousness is conscience that performs censor function. If morals and conscience of some part of society are weak, there is a perfect space for manipulation of consciousness, as well as sale of truth for material

goods, corruption and bribery. Thus, in order to control unconscious, it is necessary to spread certain information in consciousness with the use of definite provoking technologies (means) in order to intensify the mechanisms of displacement from conscious into unconscious or creating resistance to information from unconscious in order to obtain a pre-planned result at a level of human behavior motivation.

Creation of endless array of negative information can be regarded as an example of influence on the mechanisms of resistance/displacement (news about disasters, murders, etc.). This leads to the situation that an individual, becoming accustomed to constant cataclysms, perceives in their convictions violence and cruelty as the norm of the modern society (the mechanism of resistance is atrophied), and its unconscious begins to generate violence of the particular individual towards others. At the same time, collective unconscious is based not only on instincts but also on historical memory, generic, clan and religious traditions, archetypes, myths and national mentality. Via impact manipulative and zombieing technologies on the patterns of unconscious, a person becomes controllable even without realizing it.

In the context of rapid development of information and communication technologies, the offensive information operations within the framework of targeted information campaigns should become an effective tool for providing the modern information war against any opponents who are trying to disorganize public administration control, threaten national security, usurp Ukrainian territorial integrity and independence.

The required level of national security is provided via implementation of a domestic innovation system for the development of new resources and modernization of public authorities. The primary task is to implement innovations, legal, institutional and information mechanisms to ensure the national interests of Ukraine. National security is a basic guarantee of development of any state. In the context of external challenges increasing and permanent social crisis, which is observed in Ukrainian society, the problem of ensuring national security and information state security as well becomes especially urgent. Modern Ukrainian society is actively opposing the destructive propaganda of Russian Federation, whereas the information infrastructure of public authorities and the personnel of the state military formations are increasingly becoming the objects of information weapons used by aggressor during the realization of special information operations.

Література

1. Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 29 грудня 2016 року "Про Доктрину інформаційної безпеки України" : Указ Президента України від 25 лют. 2017 р. № 47/2017. – Режим доступу: <http://www.president.gov.ua/documents/472017-21374>.
2. Куйбіда В.С. Муніципальне управління: аспект інформатизації / В.С. Куйбіда. – К.: Знання, 2004. – 357 с.
3. Карпенко О.В. Механізми формування та реалізації сервісно-орієнтованої державної політики в Україні : дис... д-ра наук з держ. упр.: спеціальність 25.00.02 "Механізми державного управління" / Карпенко Олександр Валентинович; Нац. акад. держ. упр. при Президентові України. – К., 2016. – 466 с.
4. Карпенко О.В. Управлінські послуги в Україні: механізми надання органами влади: монографія / О.В.Карпенко. – К.: АМУ, 2014. – 408 с.
5. Попов В. Д. Тайны информационной политики (социокommunikативный психоанализ информационных процессов): монография / В. Д.Попов. – М.: РАГС, 2007. – 300 с.

References

1. Decree of the President of Ukraine "On Decision of the National Security and Defense Council of Ukraine dated December 29, 2016, "On the Information Security Doctrine of Ukraine" of 25th of February 2017 № 47/2017. Retrieved from: available at: <http://www.president.gov.ua/documents/472017-21374> [in Ukrainian].
2. Kuibida, V.S. (2004). Municipal management: aspect of informatization. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
3. Karpenko, O.V. (2016) Mechanisms of service-oriented public policy making in Ukraine. Doctor's thesis. Kyiv: NADU [in Ukrainian].
4. Karpenko, O.V. (2014). Governance services in Ukraine: mechanisms of provision by public authorities. Kyiv: AMU [in Ukrainian].
5. Popov, V.D. (2007). Secrets of information policy (sociocommunication psychoanalysis of information processes). Moscow: RAPS [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.01.2018 р.

**СЕМІОТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ
В СВІТЛІ ІДЕЙ ЛЬВІВСЬКО-ВАРШАВСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ШКОЛИ**

**ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ
ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО І ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ
(стаття перша)**

Мета статті – встановити філософсько-естетичний і культурологічний контекст становлення українського та польського авангарду першої третини ХХ ст. Розкривається суть і значення основоположних ідей Львівсько-Варшавської філософської школи для зародження авангардистської образності, гомологічного розуміння проблем семіозису, знаку і значення в українському та польському кубізмі, футуризмі, абстракціонізмі, супрематизмі, "формізмі", "унізмі". **Методологія** дослідження ґрунтується на естетико-семіотичних концепціях репрезентантів Львівсько-Варшавської філософської школи (С.Балей, Р.Інгарден, З. Ліссе, Л.Хвістек), фундаторів семантичної філософії мистецтва (К.Белл, Б.Кроче, С.Лангер, Г.Рікерт) і сучасної семіології культури (Я.Мукаржовський, Ю.Лотман, У.Еко). Використовується міждисциплінарний синтез філософсько-культурологічного, естетичного і мистецтвознавчого підходів. **Наукова новизна**. Вперше з позиції філософії Львівсько-Варшавської школи розкривається семіотика та естетика українського і польського мистецького авангарду. Показано світоглядне значення філософського "повороту" і "перцептивної революції" початку ХХ ст. для зародження і втілення авангардистських ідей у творчості митців України і Польщі. **Висновки**. Зроблено висновок про світоглядно-науковий вплив "перцептивної революції" 1905-1915 рр. на філософсько-естетичні, мистецтвознавчі та культурологічні ідеї в неопозитивістських, феноменологічних та семіотичних концепціях поч. ХХ ст., їх виявлення в наукових працях репрезентантів Львівсько-Варшавської філософської школи, а також теоретичних працях українських та польських авангардистів (О.Богомазова, К.Малеви́ча, Т.Пайпера, Л.Хвістека та ін.).

Ключові слова: семіотика, авангардизм, Львівсько-Варшавська філософська школа, О.Богомазов, К.Малеви́ч, Т.Пайпер, Л.Хвістек.

Личковах Владимир Анатольевич, доктор философских наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Семіотика українського і польського авангарда в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарда (стаття перша)

Цель статьи – установить философско-эстетический и культурологический контекст становления украинского и польского авангарда первой трети ХХ в. Раскрывается сущность и значение основных идей Львовско-Варшавской философской школы для зарождения авангардистской образности, гомологического понимания проблем семіозиса, знака и значения в украинском и польском кубизме, футуризме, абстракционизме, супрематизме, "формизме", "унизме". **Методология** исследования основана на эстетико-семиотических концепциях репрезентантов Львовско-Варшавской философской школы (С.Балей, Р.Ингарден, С. Лиссе, Л.Хвистек), основателей семантической философии искусства (К.Белл, Б. Кроче, С.Лангер, Г.Рикерт) и современной семиологии культуры (Я.Мукаржовский, Ю.Лотман, У. Эко). Используются междисциплинарный синтез философско-культурологического, эстетического и искусствоведческого подходов. **Научная новизна**. Впервые с позиции философии Львовско-Варшавской школы раскрывается семіотика и эстетика украинского и польского художественного авангарда. Показано мировоззренческое значение философского "поворота" и "перцептивной революции" начала ХХ в. для зарождения и воплощения авангардистских идей в творчестве художников Украины и Польши. **Выводы**. Сделан вывод о мировоззренческо-научном влиянии "перцептивной революции" 1905-1915 гг. на философско-эстетические, искусствоведческие и культурологические идеи в неопозитивистских, феноменологических и семиотических концепциях нач. ХХ века, их выявление в научных трудах репрезентантов Львовско-Варшавской философской школы, а также теоретических работах украинских и польских авангардистов (А. Богомазова, К.Малеви́ча, Т.Пайпера, Л.Хвистека и др.).

Ключевые слова: семіотика, авангардизм, Львовско-Варшавская философская школа, А.Богомазов, К. Малеви́ч, Т.Пайпер, Л.Хвистек.

Lychkovakh Volodymyr, Doctor of Philosophy, Professor, National Academy of Culture and Arts Leadership
Semiotics of Ukrainian and Polish avangard in terms of the ideas of Lviv-Warsaw Philosophical School.
Philosophical and Aesthetic Context of the Birth of the Ukrainian and Polish Avant-garde (Article 1)

The purpose of the article is to establish the philosophical-aesthetic and culturological context of the Ukrainian and Polish avant-garde of the first third of the 20th century formation. The essence and significance of the main ideas of the Lviv-Warsaw Philosophical School for the emergence of avant-garde imagery, homological understanding of the problems of semiosis, sign and meaning in Ukrainian and Polish cubism, futurism, abstractionism, suprematism, "formalism", "unism" are revealed. The **methodology** of the research is based on the aesthetic-semiotic conceptions of the Lviv-Warsaw School of Philosophy (S. Baley, R. Ingarden, S. Lisse, L. Khvistek) representatives, the founders of the semantic philosophy of art (K. Bell, B. Croce, S. Langer, G. Rikert) and modern culture semiology (J. Mukarzhovsky, J. Lothman, U. Eco). The interdisciplinary

synthesis of philosophical-cultural, aesthetic and art criticism is used. **Scientific novelty.** Semiotics and aesthetics of the Ukrainian and Polish avant-garde art are revealed from a perspective of the philosophy of the Lviv-Warsaw school for the first time. The ideological significance of the philosophical "turn" and "perceptual revolution" of the early 20th century is shown. For the origin and embodiment of modern ideas in the works of artists of Ukraine and Poland. **Conclusions.** A conclusion is based on the worldview and scientific influence of the "perceptual revolution" of 1905-1915, philosophical and aesthetic as well as art criticism and cultural studies in the neo-positivist, phenomenological and semiotic concepts of the beginning of the 20th century, using works of the Lviv-Warsaw School of Philosophy, theoretical works of Ukrainian and Polish avantgardists (A. Bogomazov, K. Malevich, T. Piper, L. Khvistek, etc.).

Key words: semiotics, avantgarde, Lviv-Warsaw philosophical school, A. Bogomazov, K. Malevich, T. Piper, L. Khvistek.

Постановка проблеми. Як відомо, розвинутої естетичної концепції у Львівсько-Варшавській школі не було, оскільки для неї є характерними аналітичні, лінгвофілософські, логіко-математичні форми теоретичної рефлексії. В той само час у Західній Європі та США неопозитивістська естетика першої половини ХХ століття розвивалася на основі т. зв. "натуралізму" в естетиці та мистецтві (І. Тен, Е. Золя та ін.), спираючись на ідеї "емотивізму" (А. Річардс, Ч. Огден), "науки про мистецтво" (М. Дессуар), "наукової естетики" (Т. Манро), прагматизму (Дж. Дьюї), "метафоричного символізму" (С. Лангер), "аналітичного неопозитивізму" (М. Вейц) [1, 11-24].

Серед репрезентантів Львівсько-Варшавської школи були як польські (К. Твардовський, К. Айдукевич, Д. Громська, І. Домбська, Т. Котарбінський, С. Лесневський, Я. Лукашевич, Т. Чежовський), так і українські (С. Балей, М. Зарицький, Я. Кузьмів, О. Кульчицький, Г. Костельник, І. Мірчук, С. Олесюк, Я. Ярема) дослідники, що орієнтувалися, в основному, на австрійську аналітичну філософію брентанізму, зокрема на методи "точних" наук і дескриптивної психології. Сам Казимір Твардовський, хоч і обґрунтував науковий статус "ясної" філософії на "пограниччі психології, граматики і логіки", захоплював різноманітні філософські інтереси своїх колег і учнів, зокрема в галузі естетики. Так, видатними польськими естетиками ХХ століття стали такі вихованці "вчителя вчителів", як філософ-феноменолог Р. Інгарден, філософ і художник Л. Хвістек, мистецтвознавець І. Свенцицький, музикознавець С. Лобачевська, З. Лісса, літературознавець Ю. Клайнер. Інтерес до філософських поглядів К. Твардовського виявляв і видатний історик естетики Вл. Татаркевич. Семіотичну концепцію філософії К. Твардовського розвинули його українські учні: Степан Балей у логіці [див. 2], а Степан Олесюк – у т. зв. "семантичній естетиці" [3].

Звернення до проблем семіотики, дискурсу знаку і значення було симптоматичним не лише для філософії, психології й логіки першої третини ХХ століття (зокрема брентанізму як підґрунтя Львівсько-Варшавської школи), а й для естетики і мистецтва авангарду, які створювали нову семіосферу модерного суспільства доби "перцептивної революції" 1905-1915 рр. (В. Вульф).

Пан-європейський мистецький семіозис захопив також український і польський авангард, які гомологічно з філософією та естетикою неопозитивізму, прагматизму, феноменології, інтуїтивізму виробляли художню образність кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Знаходячись в одному світоглядно-естетичному середовищі із семантичною філософією мистецтва, українські та польські авангардисти (хто свідомо, а хто і позасвідомо) впроваджували семіотичні ідеї "цайтгайсту" у свою образотворчість – від символізму та експресіонізму до дадаїзму і безпредметного мистецтва. Багато хто з авангардистів і самі були теоретиками нової образотворчості, обґрутовуючи свої творчі ідеї в маніфестах, публіцистиці, наукових трактатах (напр., Казимір Малевич, якого вважають представником як українського, так і польського авангарду одночасно, а також Леон Хвістек, який працював як науковець і митець у Кракові і Львові. У зв'язку з цим і виникає проблема гомологічного зв'язку семіосфери авангарду з деякими ідеями Львівсько-Варшавської філософської школи, нечутного "діалогу" українських та польських авангардистів у сфері нового художнього мислення, нової чуттєвості, нової образності. Світоглядно-філософські, естетичні, художні паралелі, "досягнення і ризики" (Ст. Моравський) авангардних митців України та Польщі першої третини ХХ століття набувають актуальності у сучасний період відродження традиційного діалогу культур на слов'янських теренах від Вісли до Дніпра, від Варшави до Києва, а серед них – Львова [4].

Аналіз досліджень і публікацій. Довший час естетична самосвідомість вітчизняної нон-класики була відомою тільки досить вузькому колу фахівців і шанувальників некласичного мистецтва. Лише наприкінці ХХ – першій декаді ХХІ століть в Україні розгортаються дослідження суті, історії та соціально-естетичного значення авангарду в роботах мистецтвознавців, естетиків, культурологів: Л. Левчук, О. Оніщенко, Д. Горбачова, О. Петрової, О. Сидора-Гібелінди, О. Федорука, Л. Канішиної, М. Каранди, Г. Рудик, М. Криволапова, О. Тарасенко, Г. Склярєнко, О. Титарєнка, А. Дубрівної, О. Осьмак, Р. Ткаченко, О. Майданець, О. Щокіної, В. Вовкуна, В. Тузова, Г. Меднікової, автора цих рядків та ін. Всі вони так чи інакше спиралися на перші праці з історії українського авангарду, які з'явилися в діаспорі: А. Накова, М. Бутовича, А. Оленської-Петришин, О. Флакєра, Н. Лобанова-Ростовського, Ж.-К. Маркаде, О. Ільницького, М. Мудрак, М. Шкандрія. Першим нон-фігуративним твором українського авангарду вважається малюнок В. Кандинського на обкладинці каталогу виставки "Салон Іздебського в Одесі" (1910 р.), а першою теоретичною згадкою про український авангард із введенням відповідного поняття є розвідка А. Накова для виставки "Tatlin's dream" в Лондоні" (1973 р.). Друге дихання естетика українського авангарду набула завдяки ідейній кризі соцреалізму, відродженню інтересу до історії, традицій та новітніх форм української етнокультури [5].

Естетика і мистецькі виміри польського авангарду найдетальніше розглянуті в роботах відомого українського мистецтвознавця Олександра Федорука, зокрема в його монографії "Перетин знаку" [6] і відповідних статтях в українському культурологічному альманасі "Хроніка – 2000" [4]. В Польщі естетичні і мистецтвознавчі проблеми авангардизму досліджують А. Бушко, Б. Дземідок, Р. Інгарден, П. Краковський, А. Кучинська, І. Люба, Л. Міроха, С. Моравський, М. Порембський, Ю. Пшибось, П. Рипсон, Я. Фазан, П. Фреус, А. Щепанська, С. Яворський, К. Яніцка [напр., 7].

Порівняльний аналіз українського і польського авангарду, крім спогадів П. Мечика, представлений у згаданих працях О. Федорука, хоча у досить фрагментарній, недостатньо систематизованій формі, бо це вимагає окремого дослідження цілої групи авторів – як мистецтвознавців, так і естетиків, а також філософів і культурологів.

Проблеми семіотики у філософсько-естетичному та мистецтвознавчому аспектах представлені у роботах класиків семантичної філософії мистецтва: Е. Касіра, А. Вайтхеда, С. Лангер, А. Річардса, Б. Кроче, Р. Колінгууда, Ч. Пірса, Ч. Морріса та ін. У сучасній естетиці, культурології та "лінгвоестетиці" семіосферу мистецтва розглядають О. Афоніна, Є. Басін, Л. Богата, Є. Дніпровська, О. Кирилюк, Є. Кміта, А. Кравченко, М. Лотман та його школа, Я. Мукаржовський, Б. Парахонський, А. Понче, О. Тарасенко, В. Феценко і О. Коваль, Я. Ядаці та інші. Їхні праці розкривають найрізноманітніші питання природи знаку, символу, коду і кодування в мистецтві, семіосферу культури і художньої творчості, знаково-символічні виміри окремих видів мистецтв і художніх творів. Але досліджень, присвячених саме семіотиці українського і польського авангарду, практично, немає, хіба що окремі естетико-семіотичні ідеї можна відшукати у теоретичних розвідках самих митців-авангардистів (напр., О. Богомазов в Україні) або кураторів авангардного мистецтва (напр., Тадеуш Пайпер у Польщі). Тому мета статті полягає в реконструкції семантичної філософії мистецтва в естетичних поглядах і творчих позиціях українських та польських авангардистів, в аналізі відео- та семіосфери авангардизму у світлі ідей неопозитивізму, зокрема Львівсько-Варшавської філософської школи. Такий підхід дозволить розкрити якщо не "діалог", то "гомологію" у художньому світогляді та образотворчості авангардних митців України та Польщі, включити їх у спільноєвропейські та світові контексти історії естетики та мистецтва ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Відомий американський філософ Т. Хілл у книзі "Сучасні теорії пізнання" розрізняє три основних етапи в історії філософії, які послідовно складають зміст онтології, гносеології та семантики. На його думку, в той час, як антична і середньовічна філософія мали справу передусім з проблемою буття, а новочасна філософія – з проблемою пізнання, то сучасна філософія ХХ століття все більшої уваги приділяє проблемі значення.

В історії естетики ця періодизація, як помітив сучасний британський естетик Джоффруа, співпадає із семантичною трансформацією основоположних суджень про прекрасне: 1) цей об'єкт є прекрасним (якість об'єкта); 2) прекрасне продукується сприймачем (якість суб'єкта); 3) прекрасне є вираженням чи комунікацією в символах (семіотична якість) [див. 8, 255].

В естетиці першої половини ХХ ст. поява семіотики і семантичної філософії мистецтва пов'язана, крім згаданих вище семіотичних концепцій, із вченням Клайва Белла про "значущу форму". Під останньою він розумів якість, притаманну всім предметам, які викликають в нас естетичне чуття, і без якої не може бути твору мистецтва. Лінії й кольори, певні художні форми та їх співвідношення запалюють відповідні емоції (на чому наголошував і В. Кандинський: "Ці співвідношення й комбінації ліній та кольорів, ці естетично хвилюючі форми я називаю "значущою формою") [9, 342]. Саме вчення К. Белла знаменувало перехід естетичної думки і мистецтва поч. ХХ ст. до нової парадигми самоосмислення та художньої рефлексії. Замість класичного естетичного дискурсу від Аристотеля до Гегеля, що ґрунтувався на поетиці та метафізиці мистецтва, через натуралізм і позитивізм друг. пол. ХІХ ст. з'явилися, зокрема, неопозитивістські концепції, що увібрали до себе ідеї "чистої свідомості" та "ясної" науки, філософії мови, логіки і лінгвопсихології. Як зазначає С. Моравський, в естетиці це позначилось її зв'язками із феноменологією (Гуссерль, Гайдегер, Кауфман) та аналітико-лінгвістичною школою (як Віденською, так і Львівсько-Варшавською) [10].

Що стосується впливу феноменології, то здавалося б, далека від естетики і мистецтва концепція Гуссерля теж має естетичні виміри через вчення про інтенціональність та ідеїзацію в їх транспозиціях на художню творчість. Для Гуссерля проблема творчості – це проблема тлумачення невидних безпосередньо "горизонтів", відкриття, зрештою, "чистих" внутрішніх зв'язків людських переживань. Головною умовою творчого осмислення у Гуссерля виступає здатність уявлення за допомоги "феноменологічної" процедури, якою ми відкриваємо "чисті" можливості бачення речей чи обставин. Пізніше ці ідеї естетично розвине учень і послідовник Гуссерля, представник Львівсько-Варшавської школи Р. Інгарден. Крім того, Гуссерль пов'язував творчий акт з "ідеїзуючою абстракцією" як результатом "категоріального споглядання". Під впливом цієї феноменологічної ідеї фундатор філософської антропології Макс Шелер розробить концепцію "ідеїзуючого пізнання" сутності як наріжного акту духу. Ідеїзацію він розуміє як феноменологічне "схоплення" сутнісних форм будови світу на будь-якому прикладі співвідносності галузі існування за участі т. зв. "інтелектуальних архетипів" [11, 25]. Пізнання ідеї від Будди і Платона до Гуссерля

пов'язується з феноменологічною редукцією. Завдяки цьому людина може надбудувати свій світ через ідеальний світ думки і може сублимувати свою енергію бажань у духовній діяльності.

Ці феноменологічні положення вплинули згодом і на естетичні погляди М. Гайдеггера, який бачив у художньому витворі здійснення ("вос-становлення") істини як "несхованого суцього". "Несхованість" проявляється через "просвіток" у суцього, виявленню "ніщо". Відтак, художній твір стає подією "роз-чинення" ("рас-творення"), або ж спів-буттям буття, або, точніше, – спів-діянням. Подібні ідеї прозвучать пізніше у книгах М. Бахтіна, який, як і Гайдеггер, побачить "джерело художнього творення" в онтологічних і екзистенціально-феноменологічних структурах людського буття і свідомості.

Як би там не було, вплив феноменології на естетику і мистецтво авангарду полягає у визнанні інтенціональної природи й конституюючої функції естетичного сприйняття та переживання. Митець-авангардист не "відображає" світ, а творить його, "мімезис" тут переходить у "поезис", а радше, – у трансгресію як "пере-ступання" стилю [детальніше див. 12].

Феноменологія художньої творчості виявляється тут у творенні, конституюванні образу, виходячи з інтенціональності естетичної свідомості, де з "ноезису" та "естезису" творчого суб'єкта породжується естетичний об'єкт, зрештою, мистецький артефакт. Р. Ингарден неодноразово підкреслював різницю між об'єктом естетичного переживання і реальним предметом. Тому з точки зору феноменологічної естетики той, хто "починає з чисто дослідницького пізнання твору мистецтва як деякого реального предмета, а в естетичному переживанні цього предмета не сформує і не відчує його своєрідного вигляду, той сам ніколи не зможе отримати знання про естетичні цінності" [13, 148-149].

Натомість аналітико-лінгвістична школа в неопозитивістській естетиці, фактично, відмовляється від аксіологічних підходів до мистецтва і художньої творчості, наголошуючи на знаково-символічній природі мистецького образу, на "емотивності" мови мистецтва, на логіко-семантичному дослідженні художньої семіосфери. На відміну від баденського неокантіанства і "філософії життя" з вченням Г. Ріккєрта про естетичні цінності, марбурзьке неокантіанство на чолі з Е. Кассієром обґрунтовує семантичну філософію мистецтва, по суті, – естетику символічних форм. Аналітична естетика, в т. ч. семіотика художньої ("значущої") форми так чи так генетично також пов'язана із вченням Ф. Brentano про "дескриптивну психологію" та інтенціональність, з "емотивізмом" А. Річардса в естетиці ("Значення значень" 1923 р.).

Що до неопозитивістської концепції емотивізму в естетиці, то аналіз перетворення авангардної образності у факт свідомості потребує дослідження співвідношення символу і почуття у контексті емоційного впливу всієї іконосфери суспільства, її символічних текстів і мета-мов. В неklasичній естетиці авангардизму ця проблематика зв'язана з поняттям евокативності, найбільш повно репрезентованим в емотивістських концепціях.

Емотивізм дістав належну оцінку у вітчизняній філософській літературі передусім як метод естетичного дослідження, як концептуальна парадигма побудови неопозитивістської етики. У мові моралі він фіксує лише емоційні значення, що виражають або викликають довільні, неперифіковані моральнісні уявлення. Позбавлені пізнавального, тобто істинного або хибного сенсу, судження морального суб'єкта є скерованими на термінологічне відтворення його емоційного стану у комунікативному, культуротворюючому акті. Лінгвістичний аналіз моральної ситуації, вираженої в мові етики, спирався тому на емотивізм як описання понятійних еквівалентів емоцій в їх буденному слововжитку.

Потім увагу вітчизняних філософів привернув емотивізм в естетиці. Виникаючи на "антиметафізичній" хвилі сучасного позитивізму, він активно використовує методи "неklasичної" логіки та лінгвістики, бере до озброєння категоріальний апарат семіотики, особливо її семантичного та прагматичного розділів. Саме в естетиці емотивізму з'являється поняття евокативності, що розкриває співвідношення символічних та емоційних горизонтів культури у специфічній мові і текстах мистецтва. Естетика майже ототожнюється не тільки з лінгвістикою (як у Б.Кроче), але й із семіотикою. Так, видатний представник лінгвістичної концепції мистецтва А.Річардс розрізняє два типи використання мови – символічний, або референціональний та емотивний, або евокативний. Останній характеризується трьома основними функціями: 1) виразити відношення (почуття) до слухача; 2) виразити відношення (почуття) до об'єкта як референта; 3) викликати спрямований ефект у слухача. Якщо символічні значення властиві науковій мові і формалізованим текстам, то емотивні (евокативні) значення виражають особливості художнього, поетичного впливу, а точніше, естетичної сугестії, "навіювання" текстами.

Призначення поезії – виявляти емоції, чуття, настанови через емоційне значення знаків, що і розкриває її евокативну функцію. (Evoke у перекладі з англійської – викликати захоплення, спомин, емоцію і под.). Для феномена евокативності є суттєвим, що об'єктом, або референтом чуттєвих відносин тут виступають будь-які мовні, лінгвістичні форми, передусім знаково-символічне поле "неklasичних" текстів мистецтва. Більш детально евокативність мови, її застосування в мистецтві, поезії та літературній критиці А.Річардс розглядає у книгах "Принципи літературного критицизму", "Наука і поезія", "Практичний критицизм", які заклали авангардистські методи так званого "формального", або "критичного" аналізу модерної літератури на Заході.

Повторимо, що естетика авангардизму нерідко стає своєрідною лінгвістикою (Б.Кроче – "Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика"), семіотикою (С.Лангер, тартуська школа

М.Лотмана, концепція мов культури Б.Парахонського), сепміологією (Р.Барт, Ю.Юристева). Йдеться про дослідження знаково-символічних мов художніх текстів, проблеми їх розуміння на рівні емотивного впливу, сугестії емоцій. Адже в основі евокативності лежить єдність символу і почуття, "форми" і "світовідношення". Так, К.Малевиц, теоретично обґрунтовуючи свій малярський супрематизм, наголошував, що без форми неможливо виявити будь-які елементи світовідчуття – кольорові, динамічні, статичні, механічні та інші. Він зв'язував усі живописні засади в єдине ціле – в "супрематичні форми", які мають архетипово-символічний характер.

Нині стає зрозумілим, що сутність культури і мистецтва, їхні онтологічні й функціональні контури, мотиваційні й регулятивні чинники щільно пов'язані з евокативністю. Так чи так, але саме знаково-символічний горизонт естетосфери суспільства визначає емоційні реакції, чуттєві відносини та соціальні настанови людей. Проблема співвідношення символу і почуття в художньому тексті переводиться відтак у широкий план світовідношення. В евокативності світовідношення здійснюється перетворення людської чуттєвості у знак і наступне опосередкування "символізмом" чуттєвих відношень, художніх дискурсів і текстів. Природно, що чуттєвість – не єдине, хоча й важливе поле естетичного впливу.

Абсолютизація ролі символів і чуттів у структурі світовідношення закріплюється у синтезуючих концепціях. Під впливом "філософії життя" і феноменології усталюються символічні теорії культури і модерного мистецтва (Е.Касірер, А.Уайтхед, С.Лангер, Л.Уайт). Вони намагаються вирішити проблему евокативності в дослідженні "ефекту символізму". Для цього аналізується природа і значення символічної передачі емоцій, так зване "символічне відношення". Але спроби поєднати у культурній та художній символіці чуття і форму виявились багато в чому безуспішними, оскільки спиралися часто на суб'єктивні інтенції, ігноруючи соціально-естетичні сенси художніх текстів та артефактів.

Найчастіше евокативність зводилася до символізації в мові, коли мовна символіка відтворювалася потім у біхевіористично витлумачених настановах. Ставлення людини до культури і мистецтва обумовлювалися тим, як їх цінності задані в мові, тобто знаково-символічною формою текстів, семіозисом лінгвосфери. Наяву зведення різноманітних чуттєвих відношень до мовної комунікації, до символіки, до сигніфіки мовлення, що найбільше виявилось в постструктуралізмі. Мова, як найважливіший комунікативний засіб, розбиралася в якості єдиного визначника евокативної цінності семіосфери. Інакше кажучи, осторонь залишалася культуротворююча функція естетичного переживання, через котре здійснюється адекватне освоєння художніх текстів.

В цьому ідейному, філософсько-естетичному середовищі феноменології та неопозитивізму і формувалися естетичні позиції Львівсько-Варшавської школи. Її фундатор К. Твардовський, хоч і не звертався безпосередньо до естетичної проблематики, в галузі естетики, на думку А. Хибінської, був "абсолютистом", так само як в логіці та етиці [14, 9-11]. Тобто, у вирішенні проблеми співвідношення абсолютизму і релятивізму у розумінні істини естетичних суджень він обстоював їхню абсолютність, за аналогією з логічними та етичними судженнями. Поширюючи брентанівську методологію використання у філософії методів природничих і "точних" наук, він у той само час критикував т. зв. "символоманію" логіко-математичного формалізму. Його філософський "реалізм" і "мінімалізм" були спрямовані і проти релятивізму, ірраціоналізму, спекулятивності в аксіологічних вимірах усіх філософських дисциплін. Окремо розглядалася проблематика семіотичних аномалій та уникання в мовленні та наукових і філософських текстах аномальних висловів [14, 9-11].

Під впливом ідей Ф. Брентано і К. Твардовського у Львівсько-Варшавській філософській школі активно розвивалися семантичні концепції. Так, А. Тарські розробив семантичну концепцію істини у "метамові" дедуктивних наук, К. Айдукевич, а також І. Донбська зверталися до семантики "конвенціалізму", Т. Котарбінський побудував теорію онтологічного та семантичного "реїзму". Останній (від слова *res* – "рід") є модифікацією Львівсько-Варшавського "реалізму", зокрема у мові, що називає й описує речі. Пізніше на цій основі Котарбінським створюється теорія успішної діяльності, достойного життя, "доброї" роботи, що втілює в собі несприйняття Твардовським т. зв. "прагматофобії", яка заперечує практичні, "прагматичні", діяльнісні виміри філософського знання. Повністю пододала загрози "символоманії та прагматофобії" Анна-Тереза Тименецька у своїй "неофеноменології", де, творчо перероблюючи ідеї Гадамера, Пеппера, Тарського, Карнапа, Рікера, Левінаса, звертається до проблем антропології, культури, мистецтва, що через ідею "онто-поезису" набули системності у "Феноменології Життя та Людської Кондиції" [15]. Іншими словами, семіологія, зокрема семантичні концепції Львівсько-Варшавської школи охоплюють різні напрямки філософської науки, від логіки до етики і праксеології, від психології та феноменології – до естетики.

Найбільше естетична проблематика була розроблена у деяких українських представників школи К. Твардовського у Львові. Так, Степан Олексюк (1892-1941), крім праць із взаємовідношення ідеї та імпресії (на прикладі філософії Г'юма), з природи і предмета т. зв. "сприйняттевого судження", з аналізу і психологічної класифікації помилок в шкільних письмових роботах з української мови, звертається і до проблем семантичної естетики.

Сучасний українсько-польський дослідник Львівсько-Варшавської школи С. Іваник говорить про семантичну концепцію естетики Степана Олексюка [3].

Інший знаний представник цієї школи Степан Балеї (1885-1952), звертаючись до класифікації психічних явищ почувань і психоаналізу, переломлює ці дослідницькі тематики і кризь призму естетики. Методологічно важливим для естетичної думки є його поняття "психологічне середовище", яке в разі сприятливості для уявлень і суджень, викликає появу відповідного "судження почувань" (пор. із "судженням смаку" І. Канта). На основі психоаналізу літературної творчості Т. Шевченка і Ю. Словацького, Степан Балеї вводить в естетичний тезаурус поняття "ендиміонський мотив творчості". Останнє позначає характерний для обох поетів тип фантазування, побудований на об'єктивації незаспокоєних еротичних прагнень [2, 10]. Концепція "ендиміонського мотиву" творчості, з одного боку, відходить від готових психоаналітичних конструкцій послідовників З. Фрейда, а з іншого, – є оригінальним застосуванням психоаналізу в українській естетичній думці (після Франкового звернення до сфери позасвідомого, сугестії, еруптивності в аналізі художньої творчості).

До безпосередньо естетичних праць С. Балеї можна віднести його дослідження "естетики дітей" дошкільного віку, низку праць німецькою мовою з філософії музики, вже згадані роботи з психоаналізу творчості та творчої особистості. Зокрема, стаття С. Балеї про творчість С. Жеромського та Ю. Словацького були видані польською мовою, а його психоаналітичне дослідження "З психології творчості Шевченка" вже двічі перевидано у Харкові та Львові – Одесі.

Неопозитивістська та феноменологічна аура філософсько-естетичних досліджень у Львівсько-Варшавській школі, що склалася у першій третині ХХ ст., гомологічно відповідала світоглядним та художнім пошукам українського та польського авангарду в мистецтві. Світоглядна і духовно-ментальна спільність, а точніше, паралелізм і діалоги філософії, науки і мистецтва того часу обумовлювались культурно-історичною ситуацією т.зв. "перцептивної революції" 1905-1915 років. Як помітили американські мистецтвознавці В. Вульф і Д. Лау, а слідом за ними і польський естетик М. Порембський, ця революція у свідомості поч. ХХ ст. пов'язана із кардинальною зміною світосприйняття (поява багатомірності й поліперспективності), що відбилосся у всіх сферах духовної культури. Наприклад, у фізиці протягом 1905–1915 рр. механічний універсум ньютонівського картини світу був заміщений ейнштейнівською теорією відносності, що призвело до наукової революції у сприйнятті та розумінні фізичних подій (А. Ейнштейн, М. Планк, Г. Мінковскі, П. Резерфорд, Н. Бор). У математиці з'явилися революційні теорії множинності й матлогіки – Б. Рассел, Уайтхед, Д. Гілберт, Л. Броуер.

Відповідно, у філософії виникають неопозитивістській та феноменологічні школи, які дають нові інтерпретації свідомості і мови, часу і простору, а головне, – їхнього взаємозв'язку. Вже взимку 1904–1905 рр. Е. Гуссерль прочитав серію лекцій у Геттингені про феноменологію внутрішнього "часу-свідомості", в якій розрізнив феноменологічний час від об'єктивного. Його вчення про інтенціональне конституювання часопростору (ейнштейнівського "хронотопу") заклало філософські підвалини для поліперспективної концептуалізації реальності в мистецтві авангарду, зокрема в кубізмі П. Пікассо, Ф. Леже, Ж. Брака та ін. (У Польщі – Г. Стажевський, в Україні – Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов тощо).

У ті ж роки А. Бергсон опублікував свою "Творчу еволюцію", де розвинув розуміння часу як "життєвого пориву", як "тривалості" у свідомості. Обґрунтований ним інтуїтивізм у філософії та естетиці вплинув на становлення нефігуративного мистецтва В. Кандинського і П. Мондріана (у Польщі – В. Стшемінського, в Україні – К. Малевича та ін.). "Революційні" зміни відбулися і в інших гуманітарних науках. В історіософії це була поява "Сутінок Європи" О. Шпенглера (1911-1917 рр.), де його морфологія культури розірвала лінеарність історичного мислення, обґрунтувавши просторовочасову перервність, що було характерним для всіх носіїв "перцептивної революції" у науковому і художньо-естетичному дискурсі. В ці ж "переламні" роки з'являються лекції Соссюра про нову лінгвістику, пов'язану із структуралізмом та семіологією (1906–1911 рр.), кінофільми Гріффітс (1908–1914 рр.), "постмодерна" архітектура З. Гедіона, Ф. Райта, Гропіуса, Корбюзьє та ін. В літературі під впливом нового світосприйняття з відповідною філософією та естетикою пишуть Г. Джеймс, Г. Штейн, Д. Річардсон, М. Пруст (особливо показовим для "бергсонізму" є його роман "У пошуках втраченого часу" – 1909 р.) В музиці нові ідеї некласичної гармонії виражають А. Шонберг, Г. Малер, А. Берг, А. Веберн, І. Стравинський.

Одним словом, як зауважує Д. Лау, у "вирішальну декаду" 1905-1915 рр. відбувається перцептивна революція, коли "замість порядку, що розвивається всередині об'єктивного простору-часу, сприйняття ХХ століття ґрунтується на синхронних системах без часового континуума" [16, 117]. На думку американського мистецтвознавця та історика мистецтва і естетики, з падінням об'єктивного просторово-часового строю світогляду, саме знак став новим фокусом аналітичного знання, замінюючи позитивний факт. Відповідно, структура як іманентна, самозмістова, позачасова система набула знаковості, виміщуючи подію-в-часі. Відтак, структурний і семіотичний аналіз – "це новий позитивізм" [16, 123].

Висновок. Все це породжує семіологію й семіотичні дослідження як у філософії, так і в естетиці. Так само і в мистецтві знак, символ, семіосфера в цілому стають провідною мовою авангарду, набуваючи художніх форм у семіотиці кубізму, футуризму, кубофутуризму, абстракціонізму тощо. Українські та польські версії цих та інших напрямів авангарду в їх семіотичних вимірах будуть розглянуті у наступній статті.

Література

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
2. Gonczarenko O. Semiotyka deskrytywna Kazimierza Twardowskiego i Logika Stefana Baleja / Olga Gonczarenko // Зміни в людському самоосмисленні за умов сучасних інформаційних процесів: Тези... – Львів, 2014. – С. 15-18.
3. Іваник С.Б. Семантична концепція естетики Степана Олексюка: (спроба реконструкції) / С.Б. Іваник // Вісник національного університету "Львівська політехніка": Філософські науки. – Львів, 2012. – № 723. – С. 124-127.
4. Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – Вип. 80. – Україна-Польща: Діалог упродовж століть. – К., 2009. – С.487-508. – Вип. 81. – Україна – Польща: Діалог упродовж століть. – К., 2010. – С. 4-31.
5. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. Личковаха. – К.: Центр учбової літератури, 2013. – 388 с.
6. Федорук О. Перетин знаку: Вибр. мистецтвознав. статті. – Кн. перша / Олександр Федорук. – К.: Вид. дім А+С, 2006. – 260 с.
7. Morawski S. Awangardy XX wieku – stara i nowa / Stefan Morawski // Miesiecznik Literacki. – 1975, marzec. – S. 53-72.
8. The British Journal of Aesthetics. – Summer 1973. Vol. 13. – № 3. – 270 p.
9. Бэлл К. Значимая форма / Клайв Бэлл // Совр. книга по эстетике / под ред. М. Рейдера. – М., 1957.
10. Morawski St. Srkic do przemian refleksji i samowiedzy estetycznej / Stanislav Morawski // Studia estetyczne. – Т. XIX. – W-wa, 1984. – S. 3-29.
11. Scheler M. Ideizujace poznanie istoty jako podstawowy akt ducha / Maks Scheleler // Studia filozoficzne. – 1981. – № 2. – S. 3-28.
12. Личковах В. Трансгресія і художня творчість // Некласична естетика в культурному просторі ХХ-ХХІ століть: Монографія / Володимир Личковах. – К.: НАКККіМ, 2011. – С. 46-56.
13. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Роман Ингарден. – М., 1962. – 572 с.
14. Chybinska A. Kazimierz Twardowski jako absolutysta w dziedzinie logiki i estetyki / Alicja Chybinska // Етичне та естетичне в людському світовідношенні: Тези Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. – Львів, 2015. – С. 9-11.
15. Kunisz K. Antropologia filozoficzna w tworczości Anny-Teresy Tymienieckiej Kondycja czlowieka wspolczesnego / Krzysztof Kunisz // Зміни в людському самоосмисленні за умов сучасних інформаційних процесів: Тези Міжнародної наукової конференції "XXVI-ті Читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського" / Відп. ред. В. Л. Петрушенко. – Львів, 2014. – С. 40-42.
16. Lowe D. The History of Bourgeois Perception / Donald Lowe. – Chicago, 1986.

References

1. Levchuk, L.T. West European aesthetics of the twentieth century. K.: Ly`bid` [in Ukrainian].
2. Gonczarenko, O. (2014). Semotyka descriptive of Kazimierz Twardowski and Logik Stefan Balej. Changes in human self-awareness under the conditions of modern information processes: Abstracts), pp.15-18. Lviv [in Polish].
3. Ivanik, S. B. (2012). Semantic concept of aesthetics of Stepan Oleksyuk: (attempt of reconstruction). Visny`k nacional`nogo univerty`tetu "L`vivs`ka politexnika": Filosofo`ki nauky`, 723, 124-127 [in Ukrainian].
4. Chronicle – 2000: Ukrainian Cultural Almanac (2009), is.80: Ukraine-Poland: Dialogue for centuries, 487-508 [in Ukrainian]; is.81: Ukraine-Poland: Dialogue for centuries, 4-31 [in Ukrainian].
5. The history of Ukrainian aesthetic thought (2013). K.: Centr uchbovoyi literatury [in Ukrainian].
6. Fedoruk, O. (2006). Intersection of the sign: Vyb. art known articles. Kn. First. K.: Vy`d. dim A+S [in Ukrainian].
7. Morawski, S. (1975). Avant-garde XX century – old and new. Miesiecznik Literacki, 3, 53-72 [in Polish].
8. The British Journal of Aesthetics (1973), 13, 3 [in English].
9. Bell, K. (1957). The Significant Form. The Modern Book on Aesthetics. M. [in Russian].
10. Morawski, S. (1984). Srkic for changes in reflection and aesthetic sameness. Studia estetyczne, W-wa, 3-29 [in Polish].
11. Scheler, M. (1981). Idealizing the knowledge of the essence as the basic act of the spirit. Studia filozoficzne, 2, 3-28 [in Polish].
12. Lychkovakh, V. (2011) Transgression and artistic creativity. Nonclassical aesthetics in the cultural space of the XX-XXI centuries) pp.46-56. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].
13. Ingarden, R. (1962). Research on aesthetics. M. [in Russian].
14. Chybinska, A. (2015) Kazimierz Twardowski as an absolutist in the field of logic and aesthetics. Ethical and aesthetic in the human world attitude: Abstracts of the International Scientific Conference devoted to the memory of the founder of the Lviv-Warsaw School of Philosophy Kazimierz Twardowski), pp.9-11. Lviv [in Polish].
15. Kunisz, K. (2014) Philosophical anthropology in the work of Anna-Teresa Tymieniecka The condition of modern man. Changes in human self-awareness under the conditions of modern information processes: Abstracts of the International scientific conference "XXVI-th Readings devoted to the memory of the founder of the Lviv-Warsaw Philosophical School of Kazimir Twardovsky", pp.40-42 Lviv [in Polish].
16. Lowe, D. (1986). The History of Bourgeois Perception. [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.11.2017 р.

РЕНЕСАНСНА ВІЛЛА: ДОЗВІЛЄВІ ПРАКТИКИ Й КУЛЬТУРНЕ СПОЖИВАННЯ

Мета роботи – виявити та обґрунтувати специфіку дозвілєвих практик на віллі епохи Ренесансу. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному використанні методів аналізу, синтезу й узагальнення, що дало змогу охарактеризувати віллу в її багатофункціональності. Історичний та ретроспективний методи забезпечили розкриття дозвілєвих практик на віллі в історичному контексті. **Наукова новизна.** Показано, що дозвілєві практики гуманістів втілюються у замській резиденції – віллі. Ідеальна модель ренесансного дозвілля – це дозвілля "вчене", засноване не на соціальній чи географічній, а на духовній спільності; дозвілля, сповнене кохання, музики, співів, бенкетів, високої поезії, споглядання краси природи, філософських диспутів і розмов; дозвілля, яке забезпечує життя "без смутку та одноманітності". "Вчене" дозвілля на віллі стало передумовою розвитку "академії" та формування культури як соціально значимого явища. **Висновок.** Гуманісти акцентували на інтелектуальному аспекті otium, насиченого спогляданням істини і науковими заняттями, які збагачували внутрішній світ людини, зміцнювали її силу духу, і були за своїм змістом "працею на дозвіллі" (in otio meo negotia). Захист споглядального життя, присвяченого приватному дозвіллю, сповненого наукових занять, супроводжувався обґрунтуванням доцільності активної громадської позиції на благо суспільства. Цьому дозвіллю протиставлялося "ліниве дозвілля" неосвіченої більшості. Водночас вілла почала сприйматися не лише як місце для відпочинку і вченого дозвілля, а й як стиль життя, що ґрунтувався на правилах, спрямованих на досягнення духовного й морального особистісного удосконалення.

Ключові слова: епоха Відродження, otium, вілла, гуманісти, дозвілєві практики, культура.

Петрова Ірина Владиславівна, доктор культурології, професор, завідувача кафедри культурно-досугової діяльності Київського національного університету культури і мистецтв

Ренессансная вилла: досуговые практики и культурное потребление

Цель работы – выявление и обоснование специфики досуговых практик на вилле эпохи Ренессанса.

Методология исследования основывается на комплексном использовании методов анализа, синтеза и обобщения, которые позволили охарактеризовать виллу в ее многофункциональности. Исторический и ретроспективный методы обеспечили раскрытие досуговых практик на вилле в историческом контексте. **Научная новизна.** Показано, что досуговые практики гуманистов воплощаются в загородной резиденции – вилле. Идеальная модель ренессансного досуга – это досуг "ученый", основанный не на социальной или географической, а на духовной общности; досуг, преисполненный любви, музыки, пения, пиров, высокой поэзии, созерцания красоты природы, философских диспутів и разговоров; досуг, который обеспечивает жизнь "без печали и однообразия". "Ученый" досуг на вилле стал предпосылкой развития "академий" и формирования культуры как социально значимого явления. **Вывод.** Гуманисты акцентировали внимание на интеллектуальном аспекте otium, насыщенного созерцанием истины и научными занятиями, которые обогащали внутренний мир человека, укрепляли ее силу духа, и были по своему содержанию "трудом на досуге" (in otio meo negotia). Защита созерцательной жизни, посвященной частному досугу, преисполненному научных занятий, сопровождалась обоснованием целесообразности активной общественной позиции на благо общества. Этому досугу противопоставлялся "ленивый досуг" необразованного большинства. В то же время вилла начала восприниматься не только как место для отдыха и ученого досуга, но и как стиль жизни, который основывался на стремлении достичь духовного и морального личностного совершенствования.

Ключевые слова: эпоха Возрождения, otium, вилла, гуманисты, досуговые практики, культура.

Petrova Iryna, Doctor of Culture Studies, Professor, Head of Culture and Leisure Activity Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Renaissance villa: leisure practices and cultural consumption

Purpose of the article – to determine and justify the specifics of leisure practices on a villa in the age of Renaissance. The **methodology** is based on the complex using of the method of analysis, synthesis, and generalization that allows characterizing villa as multifunctional; also were used historical and retrospective methods that provided disclosure of leisure practices on the villa regarding historical context. **Scientific Novelties.** Leisure practices of humanists are implemented on the suburban residence – villa. The ideal model of Renaissance leisure – the "educated" leisure, based not on the social or geographical, but on the spiritual unity; the leisure full of love, music, singing, banquets, high poetry, contemplation of nature beauty, philosophical disputations and talks; the leisure that provides life "without sadness and monotony". "Educated" leisure on villa was the precondition of "academies" development and formation of culture as social and meaningful phenomena. **Conclusions.** Humanists focused their attention on the intellectual aspect of "otium" (unemployment) full of contemplation of true and scientific works that enriched the inner world of man, strengthened his fortitude and by its content were "work at leisure" (in otio meo negotia). The defense of contemplative life dedicated to private leisure and full of scientific works was accompanied by the justification of expediency of active public position for the benefit of society. The "lazy leisure" of the uneducated majority was opposed to such leisure. Simultaneously, villa became regarded not only as space for relaxing and scientific relaxation but also as the style of life-based on rules directed to achieving of spiritual and moral self-improvement.

Key words: age of Renaissance, otium, villa, humanists, leisure practices, culture.

Актуальність теми дослідження. Відродження було тривалим і суперечливим процесом формування нової дозвілєвої культури, нових форм і значень дозвілля. Християнський теоцентризм поступався ренесансному антропоцентризму, рішуче контрастуючи з тенденціями середньовічної культуротворчості. Нове розуміння ідеї Бога, піднесення людини як духовної істоти, акцент не на потойбічному, а на земному, людському житті, вплинули й на розуміння сутності дозвілля. Основою різних поглядів на дозвілля стало спільне уявлення про безмежні можливості вільного людського розвитку, віра у пізнавальні можливості розуму, звідки – поєднання неоплатонізму і гуманізму, релігії і вільнодумства, духовності й світськості, серйозності й легковажності [10, 114].

Охарактеризувати сутність нових дозвілєвих практик не можна без аналізу інтелектуальної і практичної діяльності італійських гуманістів, духовних творців і носіїв ренесансних цінностей. Необхідною умовою "вченого" дозвілля було життя на віллі, яке символізувало наближення до блаженної Аркадії "золотого віку". Набувши нових форм і принципово іншого ідейного змісту в епоху Ренесансу, вілла в усьому (в архітектурному й декоративному оформленні споруди, стилі парку, бібліотечному насиченні, комплектації студіоло) мала сприяти вченому otium в умовах сільського усамітнення й ідеалізованого сільського побуту.

Стан наукової розробки проблеми. Праці, у яких висвітлюється питання ренесансного дозвілля, доцільно класифікувати на декілька груп.

Першу групу становлять філософсько-полемічні твори епохи Відродження, у яких дозвілля постає як проблема самосвідомості окремої людини й суспільства загалом (Петрарки Ф., Верджеріо П., Аретіно Б., Ландіно К.); чинник піднесення людини як духовної істоти у контексті ідеалу споглядання (vita contemplative) чи ідеалу активного громадянського життя (vita active) (Альберті Л., Конверсіні Дж., Ринуччіні А., Фічіно М.). Діалоги, листи, трактати, промови італійських гуманістів опубліковано у колективній праці "Твори італійських гуманістів епохи відродження" (XV ст.) за редакцією Л. Брагіної.

Другу групу становлять праці, присвячені культурі епохи Відродження в цілому та мисленнєвій діяльності гуманістів зокрема. Необхідно передусім вказати на ґрунтовні дослідження Баткіна Л., Веселовського О., Горфункеля О., Делюмо Ж., Лосєва О., Моньє Ф., Петрова М., Фойгта Г.

Третю групу становлять дослідження, присвячені архітектурі вілли, її декоративному оформленню й садово-парковому мистецтву, зокрема дисертаційні роботи Ігошиної К., Козлової С., Тучкова І., праця Мурало М., монографія Сабадаш Ю.

Проте, незважаючи на численні статті, монографії, дисертаційні дослідження, присвячені епосі Відродження, праць про значимість і специфіку дозвілєвих практик на ренесансній віллі у вітчизняній культурології немає. Метою нашого дослідження є вияв та обґрунтування сутності й особливості дозвілєвих практик на віллі епохи Ренесансу.

Виклад основного матеріалу. Ренесансний тип мислення, зберігаючи зв'язок реального з ірреальним, чуттєвим і надчуттєвим, земним і божественним, ґрунтувався на земних, практичних цінностях, життєствердних антропоцентричних критеріях. Дозвілєві практики ренесансної епохи характеризують, передусім, ідеалізовані форми повсякденного "життя в античності". Самодостатньої цінності ідеал вілли набув у Петрарки ("Про усамітнене життя", "Про монастирське дозвілля"), особистий приклад і творчість якого вплинули на гуманістичні уявлення про роль і призначення вілли, про замиське життя і радощі "усамітненого" дозвілля. Сільське усамітнення було не втечею від реалій життя, а лише відмежуванням від міських тривог, гамору, пороків, а також можливістю інтелектуально творити, споглядати природну красу, одержувати насолоду від читання [16].

У результаті виник складний інтелектуально насичений феномен аристократичної замиської резиденції, яка функціонувала не просто як будиночок для відпочинку за містом, а як райське місце, сповнене радості і задоволень (Альберті "Про сім'ю"). Цьому сприяли вчені заняття і наукові дискусії, які змінювалися прогулянками, бенкетами, танцями, співами, звеселяннями. Святування й розваги, спілкування з однодумцями, прийоми, лише підкреслювали усамітнений спокій, духовну свободу і сільську тишу. Тому на віллі панувала атмосфера серйозного і грайливого, буденного і святкового, земного і небесного, гумору і глибокої інтелектуальної діяльності.

Для наукових занять у тиші і спокої гуманіст обирав не міський гамір, школу чи придворні апартаменти, а палац, віллу, монастирську бібліотеку, замиський будинок, "де було спокійніше і приємніше, ніж у місті", де були "усі задоволення і зручності", де приємно розмовляти, переглядати античні рукописи і дискутувати: флорентійські неоплатоніки збиралися на віллі Медичі у Кареджі; Ніколя де Кланж – у Фонтен-о-Буа; Альберті – у Парадізо.

Джерелами радості і задоволення могли бути і споглядання краси природи, і читання, і вчені диспути, і твори мистецтва. Замиська резиденція – це приватний світ господаря і його гостей, свобода самовираження яких нічим не обмежувалася [19, 10-56]. Тому вілла мала захищати від спеки, негоди, життєвої метушні, обтяжливих повсякденних турбот, але при цьому – відкритою до міського багатолюддя, до "громадянської" соціальності і культури, до простору макрокосму, природної багатоманітності, яка спостерігається за вікном [2, 302-303]. Як зазначав Л. Баткін, вілла відіграла роль специфічного хронотопу між селом і містом, дружнім спілкуванням і самотністю, красномовством і мовчанням, життям споглядальним і діяльним, "незайманою" природою і "обробленими" полями.

Духовні й культурні коливання, характерні для перетворення середньовічної аксіології дозвілля на ренесансну, втілені у діяльності гуманістів, які збиралися на віллі Антоніо Альберті (1358–1415) у Парадізо. Реальне спілкування змістовно не відрізнялося від уявної моделі, якої ренесансні гуманісти намагалися дотримуватись. Ідеал людського життя, з їхнього погляду, – це життя без поспіху, втоми, горя, страждань і знервованості. Гуманіст "із задоволенням встає зранку, насолоджується ароматом неба і рослин, із задоволенням сідає на коня, із задоволенням працює при свічах, із задоволенням розвиває своє тіло, дихає, існує у світі. ...

Він живе у злагоді із навколишніми і самим собою. Він переконаний, що "немає більшого блаженства у світі, аніж жити щасливо" [11, 241]. І засобом для досягнення такого життя і духовного спокою є дозвілля, сповнене кохання, музики, співів, споглядання краси природи. Таким зразком було життя Альберті, який "аніскільки не страждав від людської відокремленості; замість того, щоб виявляти свою слабкість, його становище давало йому привід для нової енергії. У нього не було сумного настрою від того, що він був єдиною, оригінальною, відмінною від інших істотою. Він не схвильований, не збуджений, не безпорадний..." [11, 38-39].

Життя на віллі спливало за чітко визначеною напередодні програмою, мета розробки якої – проведення дня без смутку й одноманітності. "Зібравшись зранку, все товариство Парадізо прямувало у каплицю помолитися; там на них чекали капелани, і всі набожно слухали обідню; але потім переходили на зелену галявину або під тінь пінії навколо фонтану... Тут уже були розкладені багаті ковдри, поруч буфет і поставець, де у срібних вазах дороге вино й заморські солодощі, також свіжі плоди, вишні, дині, фіги ... екзотичні звірі бігають по галявині, щебетання пташок на верхівках дерев переносить нас у якийсь земний рай. До пригощань додаються веселі оповідання й танці..." [5, 135-136].

Наукові дискусії, обов'язкові у цих зустрічах, характеризувала тематична різноманітність: ранкова розмова Фічіно М., Салютаті К. та інших гуманістів зводилася до обговорення того, "яким чином народжується людина, і як робиться розумною і як у неї вселяється розумна душа, і чим нарешті стає вона після смерті тіла". Б. дель Антелла і Дж. Де Річчі, прогулюючись, дискутували про "штучне підведення води". Соловей, підлетівши досить близько до товариства, викликав суперечку про кмітливість і наявність розуму у різних тварин. Після денного перепочинку шукали відповідь на питання про шляхи чесного заробляння коштів і причини засудження й переслідування лихварства.

Диспути і розмови чергувалися з бенкетами і співами. Увечері гостей господаря вілли розважав блазень своїм штукарством, граючи ножами й шаблями. Слід зазначити, що у суспільстві доби Ренесансу, з його внутрішніми політичними і соціальними конфліктами, сміх і гумор були не лише потребою. Вони досить швидко перетворилися на мистецтво звеселяти душі, розважати й відволікати від буденних проблем. Звідси – популярність розважальників і блазнів, у яких "на думці завжди якийсь новий жарт, нова дотепність". Вони перетворили мистецтво гумору на ремесло, як Стеккі і Мартелліно, змальовані у Боккаччо.

Особливу повагу серед гуманістів мала музика, захоплення нею, на думку Салютаті К., було "найприємнішим заняттям для людини, і виникла вона, щоб звеселяти дух і заспокоювати сердечний смуток" [5, 107]. Роль музиканта на віллі Альберті А. у Парадізо виконував Ландіні Ф. (1325-1397) – сліпий, але видатний музикант, звуки органа якого звеселяли душі старих і закликали до танцю молодь.

Л. Баткін зазначає, що таке проведення дозвілля було провісником більш зрілих форм спілкування в "академіях" другої половини XV ст., хоча вони були не лише вченими гуртками, а й "непримусово-товариськими зібраннями, у яких поєднувалися диспут, бенкет, прогулянка, музика, висока поезія і розваги" [2, 128]. Такою академією була академія Платона – нова форма самоорганізації флорентійської інтелігенції, утворена 1462 року зусиллями Фічіно М. Серед однодумців, прихильників Платона і неоплатонізму – скульптор Полайоло А., поети Поліціано А. та Бенів'ені Дж., філософ Піко делла Мірандола.

Флорентійський неоплатонізм характеризувався людяністю, інтимністю і сердечністю, пронизував буденне життя, побут членів Академії. Та не зважаючи на уявну "легкість", "не примусовість" і "святковість" у сприйнятті навколишнього світу, питання, які хвилювали членів Академії, торкалися істинної сутності людського життя: "Вони вбачають вищу мету життя у спогляданні, яке дає мир душі, як сонце дарує світло небу. Вони намагаються осягнути бога, який є незмінна єдність і єдина незмінність..." [10, 324-325]. Лосев О., аналізуючи діяльність Академії, підсумовує: "Це не був якийсь офіційний заклад, юридично пов'язаний з державою чи церквою. Це не був і якийсь університет, у якому регулярно читались лекції і в якому слухачі навчалися наукам, здобуваючи завдяки цьому якісь вчені або навчальні права... Ця Академія була чимось середнім між клубом, науковим семінаром та релігійною сектою... Час минав тут у різноманітних заняттях, прогулянках, бенкетах, читанні, вивчені та перекладах античних авторів" [10, 318].

У 1465 р. було засновано Римську академію, 1435 р. – відкрито Неаполітанську академію, яка набула особливої популярності під керівництвом Дж. Понтано. Такі академії з часом поширилися і в інших країнах Європи.

Щоб увійти до вузького кола гуманістів, потрібно було лише одне – мати знання і здібності *studia humanitatis*. Тобто, його визначальною ознакою була виключно духовна спільність, яка частково соціалізувалась і перетворилась на спільність реально-групову, але через свою ефемерну природу не могла бути цілком матеріалізована [2, 62]. Так, змальовуючи товариство, яке збиралося на віллі Пара-

дізо у Альберті, Веселовський О., назвавши флорентійців, додає, що досить швидко до товариства приєдналися падуанці й венеціанці, представники Парми, Неаполя, Пізи, Верони. Серед них – теологи, математики, маги й астрологи; судді, музиканти й торговці, графи, маркізи і просто "відомі" італійські громадяни [5, 79-80, 114-116]. Тобто гуманісти становили соціально-культурну групу, неформальну і водночас – свідомо відокремлену від інших. У ній головними були не соціальні ролі і значення індивіда, а те, як особистість виявляла себе у цій ролі.

Проте, естетизація й індивідуалізація повсякдення була реальністю лише для вузького кола людей – витончене мистецтво життя, трансформовавши типові форми життєвого побуту у художні, вимагало значних коштів і відповідного обсягу дозвілля. Тому інтелігенція цієї доби прагнула бути матеріально незалежною (що високо цінував уже Петрарка) і саме ця риса характеризує італійських гуманістів загалом [2, 200-202; 7, 390; 20, 5-7].

В. Да Бістіччі (1421–1498) розмежовував і навіть протиставляв джерела, які забезпечували існування гуманіста і його вчені заняття, вказуючи на відсутність соціальних ознак, за якими можна було б відрізнити гуманістів від не гуманістів. Карло д'Ареццо викладав у Флорентійському університеті, хоча весь вільний час витрачав на "словесність" ("ozio alle lettere"). Леонардо Бруні був папським секретарем, власником скрипторію і канцлером комуни, Поджо Браччоліні – власником скрипторію, Маффео Веджо – каноніком [2, 60–61]. Гуманісти, у переважній своїй більшості, належали до привілейованого класу, що дало підстави французькому вченому Ж. Делюмо стверджувати: сила гуманізму, принаймні у Флоренції була силою правлячого класу [7, 390]. До того ж, гуманісти у полеміці з іншими культурними групами наголошували на своєму протистоянні "некультурному натовпу", на своїй духовній перевазі та інтелектуальній гідності. Та незаперечним було й те, що вони значно більшою мірою, ніж їхні середньовічні попередники, ідейно і духовно впливали на різні соціальні верстви. "Під їхнім впливом і за їх участю значно розвинулось те, що ми сьогодні називаємо суспільною думкою, а події культури вперше набули соціальної значимості" [15, 20].

Висновки. Гуманістична полеміка, ініційована Ф. Петраркою, торкалася ідеалу споглядання (vita contemplative) й ідеалу активного громадянського життя (vita active). У працях гуманістів (К. Салютаті, Дж. Конверсіні, А. Ринуччіні,) акцентувалося на інтелектуальному аспекті otium, насиченого спогляданням істини і науковими заняттями, які збагачували внутрішній світ людини, зміцнювали її силу духу, і були за своїм змістом "працею на дозвіллі" (in otio meo negotia). Захист споглядального життя, "життя на самоті", присвяченого приватному дозвіллі, сповненого наукових занять, супроводжувався обґрунтуванням доцільності активної громадської позиції на благо суспільства. Цьому дозвіллі протиставляється "ліниве дозвілля" неосвіченої більшості. Водночас неформальна група гуманістів була по суті дозвіллем об'єднанням однодумців, створеним не за посадовими чи аскриптивними ознаками, а за суб'єктивно-змістовими й особистими, оскільки функції, на які претендували члени цієї групи не співпадали ні з офіційним становищем особи, ні з її політичними симпатіями чи соціальними поглядами, ні з професійним статусом індивіда. Об'єднуючим чинником було дозвілля, сповнене вченими заняттями й відкрите лише для "гідних".

Вілла епохи Ренесансу почала сприйматися не лише як місце для відпочинку, вченого дозвілля, а й як стиль життя, що ґрунтувався на правилах, спрямованих на досягнення духовного й морального особистісного удосконалення.

Література

1. Альберти Л. Б. О семье // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы / [сост. : И. А. Дворецкая и др. ; ред. Е. М. Лазарева]. – М. : Юристъ, 1996. – С. 353–411.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л. М. Баткин. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.
3. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления / Л. М. Баткин ; отв. ред. проф. М. В. Алпатов. – М. : Наука, 1978. – 200 с.
4. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Яков Буркгардт ; пер. с нем. – Смоленск : Русич, 2002. – 441 с.
5. Веселовский А. Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия. – М. : Синодальная типография, 1870. – 399 с.
6. Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения / А. Х. Горфункель. – М. : Мысль, 1977. – 358 с.
7. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Ж. Делюмо ; пер. с франц. И. Эльфонд. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 720 с.
8. Игошина Е. П. Проблемы живописной декорации венецианских вилл эпохи Возрождения: вторая половина 16 в. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Е. П. Игошина. – М., 2005. – 278 с.
9. Козлова С. И. Итальянские сады эпохи Ренессанса. Структурная организация и семантика : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / С. И. Козлова. – М., 2011. – 361 с.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 750 с.
11. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто / Филипп Монье ; пер. К. Шварелон. – СПб. : Изд-во Л. Ф. Пантелеева, 1904. – 592 с.
12. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. статья В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966. – 572 с.

13. Мурало М. Дворцы Италии. Венето / Микеланджело Мурало. Пер. И. Волков, Е. Игошина, О.Уварова. –М. : СЛОВО, 2005. – 514 с.
14. Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические / Франческо Петрарка ; пер., коммент., указ.: Н. И. Девятайкина. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1998. – 479 с.
15. Петров М. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса // М. Т. Петров ; под ред. В. И. Рутенбурга.– Л. : Наука, 1982. – 218 с.
16. Петрова І. Ренесансна концепція дозвілля за творами Петрарки / І. Петрова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 3. – С.3-7.
17. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : монографія / Ю. С. Сабадаш. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
18. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / под ред. Л. М. Брагиной. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 384 с.
19. Тучков И. И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04 / И.И. Тучков. – М., 2008. – 1072 с.
20. Фойгт Г. Возрождение классической древности или первый век гуманизма / Г. Фойгт ; пер. с нем. И. П. Рассадина. – М. : Типография М. П. Щепкина, 1884. – Т. 1. – 481 с.
21. Фойгт Г. Возрождение классической древности или первый век гуманизма / Г. Фойгт ; пер. с нем. И. П. Рассадина. – М. : Типография М. П. Щепкина, 1885. – Т. 2. – 542 с.

References

1. Alberti, L. B. (1996). About family. In L. B. Alberti, Experience of millennium. Middle Ages and Renaissance: daily life, manners, ideals (pp. 353-411). Moscow: Yurist : [in Russian].
2. Batkin, L. M. (1995). Renaissance in Italy: problems and people. Moscow: RGGU: [in Russian].
3. Batkin, L. M. (1978). Italian humanists: style of life and thinking. Moscow: Nauka: [in Russian].
4. Burkgardt, Y. (2002). Italian culture at the age of Renaissance. Smolensk: Rusich: [in Russian].
5. Veselovskiy, A. N. (1870). Alberti villa. The new materials for characteristic of literary and common fracture in Italian life in 14-15th century. Moscow: Synodal typography: [in Russian].
6. Gorfunkel, A. K. (1977). Humanism and physiophilosophy of Renaissance in Italy. Moscow: Mysl [in Russian].
7. Delyumo, Z. (2006). Civilizatio of Renaissance. Yekaterinburg: U-Faktoriya.: [in Russian].
8. Igoshina, E. P. (2005). The problems of pictorial decor of Venetian villas at the age of Renaissance: second half of the 16th century (Doctoral dissertation). Moscow: [in Russian].
9. Kozlova, S. I. (2011). Italian gardens of Renaissance. Structural organization and semantics (Doctoral dissertation). Moscow: [in Russian].
10. Losev, A. F. (1978). Aesthetics of Renaissance. Moscow: Mysl.: [in Russian].
11. Mone, F. (1904). Experience of Italian literary history in 15th century. St. Petersburg: L. F. Panteleev publishing house: [in Russian].
12. Shestakova, V. P. (1966). Musical aesthetics of West European Middle Ages and Renaissance. Moscow: Muzyka: [in Russian].
13. Muralo, M. (2005). Palaces of Italy. Veneto. Moscow: SLOVO.
14. Petrarka, F. (1998). Philosophical and polemical compositions. Moscow: Russian political encyclopedia (ROSSPEN): [in Russian].
15. Petrov, M. (1982). Italian intelligentsia in Renaissance. Lvov: Nauka: [in Russian].
16. Petrova, I. (2017). The Renaissance leisure conception through the works of Petrarch. Bulletin of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts: scientific journal, №3, 3-7. [in Ukrainian].
17. Sabadash, I. S. (2008). Humanism as phenomena of Italian culture: monograph. Kyiv: DAKKКіМ. [in Ukrainian].
18. Bragina, L. M. (Eds.). (1985). Compositions of Italian humanists of Renaissance (15th century). Moscow: Publishing house of Moscow State University: [in Russian].
19. Tuchkov, I. I. (2008). Roman villas of Renaissance as descriptive system: iconology, rhetoric (Doctoral dissertation). Moscow: [in Russian].
20. Foygt, G. (1884). Regeneration of classic antiquity or first age of humanism. T. 1. Moscow: M. P. Shchepkin typography: [in Russian].
21. Foygt, G. (1885). Regeneration of classic antiquity or first age of humanism. T. 2. Moscow: M. P. Shchepkin typography: [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2018 р.

INFORMATIONAL ENVIRONMENT: CULTUROLOGICAL DIMENSION

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the interpretations of the meaning of the informational environment in the culturological conceptions of the philosophers of XX century. **Methodology.** The methodology of the article is based on the interdisciplinary approach, which involves various scientific methods such as the analysis (to reveal the main elements of the information environment), the comparative method (to find out the peculiarities of the interpretation of the information environment in the concepts of P. Sorokin, E. Toynbee, N. Danilevsky, L. White and B. Malinovsky). Basing on art criticism and cultural approaches, the author determines the role of the informational environment in society. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the analysis and generalization of the main interpretations of the information environment in the culturological conceptions of philosophers of XX century (P. Sorokin, E. Toynbee, B. Malinovsky, etc.). **Conclusions.** Thus, it was established that the information environment as a way of reflection and internalization of cultural values was developed in the culturological concepts of ethnographers, culturologists and philosophers of the twentieth century. It is the part of the socio-cultural space and the basis of a communicative field, which is characterized by transborderly, interactivity and mobility.

Key words: cultural studies, society, informational environment, communication, information space, transformation of society.

Скорик Адріана Ярославівна, доктор мистецтвознавства, в.о. професора кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського

Інформаційне середовище: культурологічний вимір

Метою статті є аналіз інтерпретацій сутності інформаційного середовища у культурологічних концепціях філософів ХХ століття. **Методологія** статті ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає застосування таких наукових методів, як аналіз для розкриття основних елементів інформаційного середовища, порівняльний – з'ясувати особливості інтерпретації інформаційного середовища у концепціях П. Сорокіна, Е. Тойнбі, Н. Данилевського, Л. Вайта та Б. Малиновського. На основі мистецтвознавчого та культурологічного підходу визначити роль інформаційного середовища в суспільстві. **Наукова новизна** статті полягає в аналізі та узагальнюючому осмисленні основних інтерпретацій інформаційного середовища в культурологічних концепціях філософів ХХ століття (П. Сорокіна, Е. Тойнбі, Б. Малиновський та ін). **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що інформаційне середовище як спосіб рефлексії та інтеріоризації культурних цінностей розроблялося у культурологічних концепціях етнографів, культурологів та філософів ХХ століття. Воно є частиною соціокультурного простору та основою комунікативного поля, що характеризується транскордонням, інтерактивністю та мобільністю.

Ключові слова: культурологія, суспільство, інформаційне середовище, комунікація, інформаційний простір, трансформація суспільства.

Скорик Адриана Ярославовна, доктор искусствоведения, и.о. профессора кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Информационная среда: культурологическое измерение

Целью статьи является анализ интерпретаций сущности информационной среды в культурологических концепциях философов ХХ века. **Методология** статьи основывается на междисциплинарной подходе, который предусматривает применение таких научных методов, как анализ для раскрытия основных элементов информационной среды, сравнительный – выяснить особенности интерпретации информационной среды в концепциях П. Сорокина, Е. Тойнби, Н. Данилевского, Л. Уайта и Б. Малиновского. На основании искусствоведческого и культурологического подхода определить роль информационной среды в обществе. **Научная новизна** статьи заключается в анализе и обобщающем понимании основных интерпретаций информационной среды в культурологических концепциях философов ХХ века (П. Сорокина, Е. Тойнби, Б. Малиновский и др.) **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что информационная среда как способ рефлексии и интерпретации культурных ценностей разрабатывалась в культурологических концепциях этнографов, культурологов и философов ХХ века. Оно является частью социокультурного пространства и основой коммуникативной поля, характеризующееся трансграничностью, интерактивностью и мобильностью.

Ключевые слова: культурология, общество, информационная среда, коммуникация, информационное пространство, трансформация общества.

Actuality of Research. In the modern cultural theories information space contains such main aspects as the conceptuality of the tertiary (third) revolution in the post-industrial society. Today, having highly developed agriculture and industry, technological services cultural studies is focused on the "Post-industrial" conception of culture, which is developed by D. Bell, G. Kahn, Z. Brzeziński, A. Toffler, A. Touraine.

Information space (infosphere) is the totality of information or the information infrastructure, which collects, uses information and regulates social relations. The information sphere is a factor of the post-industrial society, which greatly affects the state's economic political and national activities. The information fields determine the structure of the information space. The information movement is the informational flow, which is a concentrated information storage and source of communication channels. In the modern concep-

tions of cultural studies, due to the transformations of communicative functionality the information space creates a special environment of transboundary, interactivity, mobility, actualization and activities, concerned the implementation of the contemporary culturological flows. Today, the society forms own resources of this direction and changes the significance of the traditional resources. Thus, in this area the information space contributes to the development of competitiveness, geopolitical affairs, and transformations in the nature of the cultural space. The accumulation of the information environment changes the main directions of culturological processes and defines their new priorities of the evolution. The computerization transforms cycles in the culturological areas. Using information and communicative networks, the modern culturological processes try to smooth the problem of the globalization of the society. There is a struggle for national identity, the content of vital components in the process of forming national mentality.

Analysis of Researches. The information environment has been analysed by such famous foreign scientists such as T. Adorno [1], K. Apel [2], M. Ferguson [19], E. Fromm [15], J. Habermas [16], H. Marcuse [4], A.-J. Toynbee [22], etc. Many Ukrainian and foreign researchers devoted their works to the relations among informational environment, culture and globalization. They are M. Ferguson, S. Hall [19], R. Higgins [17], V. Mikhailov [6], O. Kopyevskaya [20], S. Kurginyan [3], M. Popovych [8], R. Robertson [9], P. Sorokin [21] and other. Despite a great number of the scientific works, the issue of the informational environment in the culturological dimension in the creativity of the philosophers of XX century needs to be studied more properly.

The purpose of the article is to analyse the interpretations of the meaning of the informational environment in the culturological conceptions of the philosophers of XX century.

Main Part. S. Kurginyan, a Russian political scientist, remarks that the democrats have brought to power the media, which leads to the creation of new cultural codes and the destruction of the old ones [3, 141]. Certainly, today journalism has become an important factor of the culturological processes in the world.

"Efficiency is a special form of effectiveness, which is defined as the concrete involvement of journalism in solving socio-economic, cultural, and other tasks. It can be analysed by the adopted authority's measures and journalists' materials" [5, 244]. Modern journalism ignored the radical reaction on the concrete an event or a person. The effectiveness of journalism has become the norm of social life, which is manifested in passionate journalistic language, the publicity, to the civil word and thought of the civil society. The orientation of information space on the ideas of humanism allows us to disseminate the humanistic ideas of modern cultural processes. It is very important for understanding the nature of the conflict of interest. The systemic crisis of spirituality and morality leads to the consideration of universal values only in the context of the consumer's perception. The ignorance of the scientific and cultural skills of social life, the individual enrichment and the spread of consumerism create the life with "the new laws in the new world". Cultural deformations have caused the loss of traditional values. The cultural environment is based only on the self-isolation of the information space, which is still capable of unidirectionally eliminating the differences between the constructions of the real world and the mosaic of values, which have been forming by our ancestors for years.

Despite the process of globalization with all its negativism, the information environment saves traditional values, ethical morality, cultural and historical ethnos among the information communications in the sphere of contemporary culture. The spiritual crisis of the society has led to the spiritual and cultural neglect of the society. Goodness, love and spirituality have become the objects of the consumption of the information products of culturological significance. The main task of the state's culturological programs is to preserve ethno-cultural distinctions; national identities in the countries. They do it despite the global processes that have absorbed social institutions and ideologies. The inequality of the central and regional mass media played a great role in these processes. For example, the universal human values, social orientation, and the dissemination of intellectually filled samples of the cultural heritage have just received their priority on regional media.

The infoproduct of the cultural significance is the competitor of the primary level of perception and thinking of modern video industry. Some informational networks, reinforced by the business platform and political technologies and entangled by political elites, suffer from the higher level of programs "Culture" on Ukrainian television and radio as well as on numerous private information channels and in the press. Modern lifestyle cannot ignore the influence of the Internet. Its freedom of choice is tedious, whereas the interpersonal communication is the fastest way to overcome time and prevent the information manipulation. However, despite the promotion of "everyday life" in art and culture, a clever respondent can be unique and to choose the product of high quality. All in all, some viewers turn off (or switches), the others look for a program, which meets their requirements. The influences of the pseudo-cultural expansion and demoralization influence are characteristics of the society with the right to choose. Such society is democratic. The absence of pluralism in these matters leads to the totalitarian regime. In the field of socio-cultural achievements the uncritical perception of information products promotes aggression, the underdevelopment of the emotional sphere and conformism.

The proposed view of this problem will not facilitate the replacement of traditional cultures by mass ones. Such alienation of traditional values, the decline of the diversity of forms of spiritual development has already led to a certain depersonalization. First, they contribute to the primitivization of perception. This approach will provide an modern epistemological crisis and help to understand adequately global transformations. The accumulation of historical experience with its positive congregations leads to the idea of creating a special conception of the understanding of the modern cultural problems and their solution by the systematization of the best information experiences. The understanding of such problems contributes to changes in

the ideological paradigm and determination of the primitiveness. Only personal self-determination and self-development make people to form the high civilizations. Such model defines the high consciousness and the fabricated foundations of the modern era as new traditions. The replacement of the concepts will lead to the collapse of the spiritual sphere and the creation of a kind of the spiritual serfdom. The ideas of epistemological crises and the limited adequacy of understanding of world transformations are aimed at weakening and losing the worldview paradigms. To overcome them are the main task of both society and a man.

The scholars of the Frankfurt School thought that the false ideas about society were the distorted vision of the society, the laziness of self-consciousness, which was aggravated by economic troubles [13, 25]. Rationalism pressures on the realities. It creates the automatic reaction the external world. The lack of personal space does not facilitate the identification with the society. The task of the information space is to eliminate the objective conditions of the domination of life roots and the alienation, by the positive emotions.

The culturological conceptions of M. Danilevsky, A. Toynbee, A. Spengler, P. Sorokin, J. Lotman defines the informational space is the certain system of views. In addition, they understand culture as a specific phenomenon or any cultural phenomenon (process). Today, the main idea of the information space is the constructive nature of the principles of studying the cultural artifacts and their highlighting. Leslie White (1900-1975), a researcher of the socio-cultural life, proposes his concept of "culturology" as the process of possession the world, using various symbols. So, he distinguishes the following interpretations of this process – time (chronological events), formal (consideration of cultural phenomena), functional (functional aspects) and formal-time (the sequence of forms' change). The mutual influences of social, technological and ideological subsystems of the culture have created the energy evolution conception of L. White.

The functionalist conceptions of culture allow us to reveal the specific features of each element of the system. A. Toynbee, an English historian in the work "The Study of History" (1934-1961) states that the eternal prosperity of culture is in local civilizations (or society) [22]. According to A. Toynbee, a civilization is a society. The dialogic essence of culture, which A. Toynbee has defined in "Challenge and Responses", is typical for the activity of informational dialogical speech between society and the cultural processes.

The functional approach to the studying of cultural phenomena, written by B. Malinovsky, an English ethnographer, interprets informational space as an idea with certain tasks within the framework of culture as a whole. Alfred Radcliffe-Brown, an English anthropologist, focuses on the combination of structural, functional and evolutionary approaches to explain the socio-cultural phenomena.

The social conceptions of culture of M. Weber, P. Sorokin, T. Adorno, H. Marcuse researched the social phenomenon of culture and its hierarchical system as the general sociological categories. The high level of sociological knowledge contributes to the dissemination, study and understanding of the specific cultural dimension, aimed at utilitarian values, by means of communication systems. Rationality, which is a decisively conceptual value of human activity, becomes the culmination of economic activity and culture.

In Pitirim Sorokin's opinion, the cultural factor determines the emergence, existence and structure of social groups. He explains each cultural system as a distinct one, which is functioning due to the knowledge of reality, mentality, ideas about goodness and beauty. According to P. Sorokin, the functional integrations of these components are divided into three types of culture: ideational, sensual and idealist. Their mixing can be considered the basis of the principle of their activity. In our opinion, the way of getting knowledge is the dissemination of information, which can change the mentality and human priority values, whereas the doctrine of the classical model of culture is defined as an idealistic one, which includes high moral and spiritual values [21, 234-236].

The society as any holistic system needs the continuous flow of new information. Today, the long-term information is the most important because it is related to the genesis of the being and historically grounded. Its existential meaning combined the genesis (generic past), the phase of evolution (true reality) and its future direction. The plurality of all modalities of time can transform the past statistics into the purposes of future.

We can see some transformations in the modern art, which form the postmodernist cultural vector. Therefore, the work of art is actualized in the perspective of its creation, from verbal to corporeality. In this context media is able to create a new cultural activity, which does not imitate life. It wants to be a life. So, the media join the process of the creation of a new game-type personality. Artistic activity cooperates with the media. The symbiosis of them becomes an opportunity to code the postmodernist ideas. There are many tendencies of this cooperation. They are fragmentarity, authoritarianism, plurality of variants, imagination of phantasmagoria, metaphorical expressions. All of them strengthen the mass media factor in the modern culture and lead to uncertainty, disorder and chance. In addition, we can see various intellectual manifestations of the process and a great interest in ontological problems. Postmodernism and postmodernity are parallels in a single space. This fact allows mass media to become a phenomenon of the modern culture, the acquisition of specific features. Thus, Postmodernism is a kind of conceptual direction of modernity, which is used in the cultural dimension as well as social, political and civilian ones.

The modernity has not ended as a historical epoch yet, it has become an opportunity for fundamental transformations. Transcendental pluralism of cultures, philosophies, religious and social forms is united in the ensemble of communications, their traditionalism and social projects.

Today, the media space offers us to know the essence of the phenomenon of "mass culture". The aesthetic value of its projects have become widespread in the media and communicative space, whereas this huge popularity has played the negative role. It makes people looking for the intellectual products. The

specificity of the mass production industry is aimed at the manipulation of consciousness, intelligence and the intellectual impairment of ideal demands. In our opinion the hidden nature of these "attacks" will not save it. Despite the attractive aesthetics, illusory truthfulness, intrigue of reproduction, it has received the term "pseudo-culture". Its surrogate product replaced the naturalism of classical art. The mystified processes in its conceptions are rationally displaced by means of information. So, the mass media broadcast current information to the population in the certain contexts. The forming of the certain image and the consumption of social goods aims to stimulate consumer consciousness, the formation of the uncritical perception of culture. The orientation to the image stereotypes creates the simplicity of life versions. Despite the lack of meaning it with communicative informational means create utilitarian and moral-fictitious spectacles. The media form rather simple approach to analyse the artistic tastes [6, 40].

Information globalism has created the culture industry and show business as the process of the consumption of information processes. The universal nature of the broadcasted social experience influenced on value orientations our behaviour. The need to use such manipulated standardized forms of goods, attributes of prestige have created the certain homogeneous environment. The electronic technology has expanded this process. Therefore, the information society has lost its substance and become a prisoner of entertainment, which is the sense of its existence.

The stereotypes of cultural perception deals with the concepts of "mass culture". The main feature of the mass culture is its commercialization, which means the creation of the "ordered" product (although some love sonnets of the 18th-19th centuries were not created by the author's inspiration). This type of the culture is the instrument to transform the modern societies into uncritical thinking people. The adjective "mass" makes us state the tendency to perceive simplistic stereotypes of perception and behavior of all aesthetic-artistic experiences. The domination of TV serials and various shows highlight the low bar of the audience's interests, which is an indicator of changes in the field of culture. The development of the aesthetical taste is out of the media priorities. We can see the following results of such policy: the lack of reading, low literacy, euphony, meditating, and absence of the self-development. Thus, the improvement of the human nature is the third-class task. Finally, using propaganda and media advertising media the universal way of the spiritual consumption of the mass culture ignores the ideological function of the real art as a way of the individual value orientation. The illusion of choice is hidden in the rules of time. The mass culture is able to adapt to the variability of historical situations because it need not overcome the stage of improvement of its intellectual growth [7, 153].

Scientific Novelty. The scientific novelty of the article is the analysis and generalization of the main interpretations of the information environment in the culturological conceptions of philosophers of XX century (P. Sorokin, E. Toynbee, B. Malinovsky, etc.).

Conclusions. Thus, the information environment as a way of reflection and internalization of cultural values was developed in the culturological concepts of ethnographers, culturologists and philosophers of the twentieth century. It is the part of the socio-cultural space and the basis of a communicative field, which is characterized by transborderly, interactivity and mobility.

Література

1. Адорно Т. Исследования авторитарной личности. – М.: Серебряные нити, 2001. – 416 с.
2. Апель К.-О. Дискурс і відповідальність : проблема переходу до постконвенціональної моралі. [пер. з нім. В. Купліна]. – К. : Дух і Літера, 2009. – 430 с. (Сучасна гуманітарна бібліотека)
3. Кургинян С. Седьмой сценарий. Часть 2 : После путча / Сергей Кургинян. – М. : Экспериментальный творческий центр, 1992. – С. 141.
4. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек : Исследования идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе. – М. : АСТ, 2003. – 526 с.
5. Михайлин І. Л. Основи журналістики : підручник / І. Л. Михайлин. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 496 с.
6. Михайлов В. А. Особенности развития информационно-коммуникативной среды современного общества / В. А. Михайлов, С. В. Михайлов // Актуальные проблемы теории коммуникации : сборник научных трудов. – СПб : Изд-во СПб ГУ, 2004. – С. 34–52.
7. Петрик В. М. Сучасні технології та засоби маніпулювання свідомістю, ведення інформаційних війн і спеціальних інформаційних операцій / В. М. Петрик, О. А. Штоквиш, В. І. Полевий. – К. : Росава, 2006. – 208 с.
8. Попович М. В. Рациональність і виміри людського буття / М. В. Попович. – К. : Сфера, 1997. – 292 с.
9. Робертсон Р. Globalization. Social Theory and Global Culture / Роланд Робертсон // Глобальні модерності [за ред. Майка Фезерстоуна, Скота Леша та Роланда Робертсона]. – К. : Ніка-Центр, 2013. – 399 с.
10. Розлогов К. Е. Мистецтво екрана : проблеми виразності / К. Е. Розлогов. – М., 1982.
11. Силачев Д. А. Семиотика и искусство : анализ западных концепций / Д. А. Силачев. – М. : Знание, 1991. – 64 с.
12. Социальная философия Франкфуртской школы / [Фоглер Я. Г., Ойзерман Т. И. и др.] ; под ред. Бессонова Б. Н., Нарского И. С., Яковлева М. В. – М. : Мысль ; Прага : Свобода, 1978. – 357 с.
13. Фарман И. П. Социо-культурные проекты Ю. Хабармаса / И. П. Фарман. – М. : Наука, 1999. – 188 с.
14. Федякин И. А. Общественное сознание и массовая коммуникация в буржуазном обществе / И. А. Федякин. – М. : Наука, 1988. – 216 с.
15. Фромм Е. Анатомия человеческой деструктивности / Е. Фромм. – М. : АСТ, 2006. – 635 с.

16. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. – СПб. : Наука, 2000. – 280 с.
17. Хиггинс Р. Седьмой враг. Человеческий фактор в глобальном кризисе / Р. Хиггинс // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М. : Прогресс, 1990. – С. 26–27.
18. Ferguson M. The mythology about globalization / M. Ferguson // European Journal of Communication. – № 7.
19. Hall S. The local and the global : globalization and ethnicity / S. Hall // Culture, Globalization and the World-System [ed. A. D. King]. – London : Macmillan.
20. Kopyevska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – No 1. – С. 34–38.
21. Sorokin, P. Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships. Boston: Extending Horizons Books, 1970. – 345 с.
22. Toynbee, A.-J. A Study of History. Режим доступу: http://nobsword.blogspot.com/1993_10_17_nobsword_archive.html.

References

1. Adorno T. (2001). The Authoritarian Personality. Moscow: Serebrynyye niti [in Russian].
2. Apel K. (2009). Discourse and Responsibility: the Problem of Transition to Postconventional Morality. (V. Kuplin, Trans.). Kyiv: Dukh I Litera [in Ukrainian].
3. Kurginyan, S. (1992). The Seventh Scenario. Part 2: After the putsch. Moscow: Experimental tvorcheskiy centr [in Russian].
4. Marcuse, H. (2003). Eros and Civilization. A One-Dimensional Man: Research on the Ideology of a Developed Industrial Society. Moscow: AST [in Russian].
5. Mikhailin, I. L. (2011). Fundamentals of Journalism. Kyiv: Center for Educational Literature [in Ukrainian].
6. Mikhailov, V. A. & Mikhailov, S. V. (2004). Features of the Development of the Informational and Communicative Environment of a Modern Society. Actual Problems of Communication Theory. SPb: St. Petersburg State University [in Russian].
7. Petryk, V. M. & Shtockvysh, O. A. & Polyevyi, V.I. (2006). Modern Technologies and Means of Manipulation of Consciousness, Conducting of Informational Wars and Special Informational Operations. Kyiv: Rosava [in Ukrainian].
8. Popovych, M. (1997). Rationality and Dimensions of Human Being. Kyiv: Sphere [in Ukrainian].
9. Robertson, R. (2013). Globalization. Social Theory and Global Culture. Global Modernities. Kyiv: Nika-Centr [in Russian].
10. Rozgolev, K. E. (1982). The Art of the Screen: Problems of Expressiveness. Moscow [in Russian].
11. Silachev, D.A. (1991). Semiotics and Art: An Analysis of Western Concepts Moscow: Znanie [in Russian].
12. Bessonova, B. N. (Eds.). (1978). Social Philosophy of the Frankfurt School. Moscow: Mysl [in Russian].
13. Farman, I. P. (1999). Socio-Cultural Projects of J. Habermas. Moscow: Nauka [in Russian].
14. Fedyakin, I. A. (1988). Public Consciousness and Mass Communication in the Bourgeois Society. Moscow: Nauka [in Russian].
15. Fromm, E. (2006). Anatomy of Human Destruction. Moscow: AST [in Russian].
16. Habermas, J. (2000). Moral Consciousness and Communicative Action. St. Petersburg: Nauka [in Russian].
17. Higgins, R. (1990). The Seventh Enemy. The Human Factor in the Global Crisis. Global Problems and Universal Human Values. Moscow: Progress [in Russian].
18. Ferguson, M. (n.d.). The Mythology of Globalization. European Journal of Communication, 7 [in English].
19. Hall, S. (n.d.). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. Culture, Globalization and the World-System. A. D. King (Ed.). London: Macmillan [in English].
20. Kopyevskaya O. (2017). The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. Visnyk Nationalnoi akademii Kerivnyh kadrov kultury i mystectv, 1. 34 – 38 [in English].
21. Sorokin, P. (1970). Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships. Boston: Extending Horizons Books [in English].
22. Toynbee, A.-J. (1993). A Study of History. Retrieved from http://nobsword.blogspot.com/1993_10_17_nobsword_archive.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 6.11.2017 р.

Солоха Дмитро Володимирович
доктор економічних наук, професор,
завідувач кафедри економіки Київського
національного університету культури і мистецтв;
Белякова Оксана Володимирівна
кандидат економічних наук, доцент,
професор кафедри економіки Київського
національного університету культури і мистецтв

РОЛЬ КУЛЬТУРНОЇ СКЛАДОВОЇ В ЕКОНОМІЧНОМУ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІНФРАСТРУКТУРИ

Мета. Дослідження присвячене обґрунтуванню ролі культурної складової в економічному розвитку регіональної інфраструктури в довгостроковій перспективі та в контексті формування культурної політики регіону. **Методологія дослідження.** Методологічною основою є загальнонаукові методи дослідження: аналізу, синтезу, порівняння. Теоретичним підґрунтям стали дослідження вітчизняних і зарубіжних вчених з проблем регіонального розвитку. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в науковому обґрунтуванні теоретичних положень щодо формування та розвитку регіональної інфраструктури, створення єдиного культурного простору регіону, що включає можливості об'єднання культурних ініціатив, соціокультурного партнерства, міжрегіональних і міжнародних культурних контактів, які володіють великим потенціалом для регіонального розвитку. **Висновки.** Складові інфраструктури регіонального розвитку в сукупності забезпечують економічний розвиток регіонів; визначено пріоритетні напрями дослідження розвитку регіональної інфраструктури; показано необхідність економічного регіонального розвитку з урахуванням культурної складової.

Ключові слова: інфраструктура, регіон, регіональний розвиток, економічна система, культурна складова, культурна політика.

Солоха Дмитрий Владимирович, доктор экономических наук, профессор, заведующий кафедрой экономики Киевского национального университета культуры и искусств; Белякова Оксана Владимировна, кандидат экономических наук, доцент, профессор кафедры экономики Киевского национального университета культуры и искусств

Роль культурной составляющей в экономическом развитии региональной инфраструктуры

Цель. Исследование посвящено обоснованию роли культурной составляющей в экономическом развитии региональной инфраструктуры в долгосрочной перспективе и в контексте формирования культурной политики региона. **Методология исследования.** Методологической основой являются общенаучные методы исследования: анализа, синтеза, сравнения. Теоретической основой – исследование отечественных и зарубежных ученых по проблемам регионального развития. **Научная новизна** исследования заключается в научном обосновании теоретических положений по формированию и развитию региональной инфраструктуры, создания единого культурного пространства региона, включая возможности объединения культурных инициатив, соціокультурного партнерства, межрегиональных и международных культурных контактов, которые обладают большим потенциалом для регионального развития. **Выводы.** Охарактеризованы составляющие инфраструктуры регионального развития, которые в совокупности обеспечивают экономическое развитие регионов; определены приоритетные направления исследования развития региональной инфраструктуры; показана необходимость экономического регионального развития с учетом культурной составляющей.

Ключевые слова: инфраструктура, регион, региональное развитие, экономическая система, культурная составляющая, культурная политика.

Solokha Dmytro, Doctor of Science in Economics, Professor, Head of the Economics Department; Bieliakova Oksana, Ph.D. in Economics, Professor of the Economics Department

Research of the role of cultural institutions in economic development of regional infrastructure

The purpose of the article. The research is devoted to the substantiation of the role of the cultural component in the economic development of regional infrastructure in the long run and the context of the formation of the cultural policy of the region. **Methodology.** The methodological basis is general scientific methods of investigation: analysis, comparisons. The theoretical basis is the research of domestic and foreign scholars on the problems of regional development. **Scientific novelty** of the study consists in the scientific substantiation of the theoretical positions on the formation and evolution of local infrastructure, the creation of a single cultural area of the region, including the possibility of combining cultural initiatives, sociocultural partnership, interregional and international cultural contacts, which have the high potential for regional development. **Conclusions.** The components of the local development infrastructure are characterized, which together ensure the economic growth of the regions; the priority directions of research on the development of regional infrastructure are determined; the necessity of local economic development was taking into account the cultural component is shown.

Key words: infrastructure, region, regional development, economy, economic system, culture, cultural space, cultural policy.

Актуальність теми дослідження. Державне регулювання процесів розвитку регіональної інфраструктури – це система економічних, адміністративних і нормативно-законодавчих заходів, здійснюваних державними й регіональними установами, з метою забезпечення збалансованого розвитку регіо-

нальної інфраструктурної системи і її адаптації до мінливих умов. Зміст державного регулювання процесів розвитку інфраструктури, його форми й методи повинні визначатися, з одного боку, загальнодержавною економічною політикою й, з іншого боку – регіональною економічною політикою, що враховує особливості розвитку регіонів різного типу.

Життєздатність соціально-економічного середовища регіону багато в чому залежить від рівня розвитку й надійності інфраструктури. Тому інфраструктурна облаштованість регіонального ринку повинна стати першорядним завданням держави. Перехід економіки на інтенсивний шлях розвитку обумовлює підвищення рівня всієї системи інфраструктури і її окремих елементів.

Суспільне відтворення включає різні види діяльності як за безпосереднім перетворенням природно-сировинних ресурсів при створенні матеріальних благ для задоволення суспільних потреб, так і за забезпеченням умов функціонування цього процесу. У регіональному аспекті розвиток інфраструктури необхідний як для забезпечення потреби розвинених регіонів, так і для підйому економіки відсталих регіонів. У відсталих регіонах необхідно значну частку капітальних вкладень направляти на розвиток інфраструктури, тому що створення останньої буде залучати капітал (в основному приватний) у виробничі галузі, що допоможе забезпечити економічний розвиток цих регіонів.

Різноманітні аспекти проблеми забезпечення конкурентоспроможності регіону на засадах розвитку його інфраструктури розглядаються у фундаментальних працях таких вітчизняних авторів, як О. Васильєв [3], В. Куйбіда [5], М. Маниліч [8], К. Фісун [12], І. Школа [14] та ін.

Значну увагу питанням конкурентоспроможності регіонів за рахунок розвитку інфраструктури приділяють і закордонні вчені: Т. Лакхманан [6], В. Льюїс [7], Д. Норт [9], Р. Нурксе [10], А. Самуельсон [11], Б. Хіггінс [13].

У працях учених та практиків визначається, що інфраструктурний розвиток регіону є багатоаспектним питанням й займає значиме місце в економіці як регіону, так і держави. Крім того, динамічні процеси, що відбуваються в економічній системі України та економічних системах країн світу, вимагають постійного дослідження та розвитку управління інфраструктурним забезпеченням регіону, але культурологічна складова суспільного розвитку на будь-яких рівнях дослідження економічних систем залишається в означеному контексті майже не дослідженою. Однак залишаються недостатньо вивченими питання досліджуваного явища, що проявляється в існуванні неточностей та розбіжностей щодо тлумачення основних понять забезпечення конкурентоспроможності регіону на засадах розвитку його інфраструктури, застосування методів та показників оцінювання рівня розвитку регіональної інфраструктури, формування механізму управління забезпеченням конкурентоспроможності регіону на засадах розвитку його інфраструктури. Також необхідним є розуміння важливості значення творчих індустрій культури та креативного сектора для забезпечення економічного зростання та регіонального розвитку, який розглядається як одна із системоутворюючих складових ринкової інфраструктури, що в основному зосереджується як вплив творчих індустрій на розвиток їхніх інноваційних здібностей, на конкурентоспроможність як кожного окремого регіону так й країни в цілому.

Мета дослідження. Метою статті є визначення та виокремлення ролі закладів культури в економічному розвитку регіональної інфраструктури в довгостроковій перспективі та визначенні її впливу на формування культурної політики.

Виклад основного матеріалу. Вирішальним фактором успішного розвитку регіону в довгостроковій пролонгованій перспективі стає не основне виробництво, а інфраструктура, що забезпечує життєдіяльність населення, виробничої сфери, і території в цілому.

Стабільність регіонального розвитку залежить від того, наскільки розвиненою в ньому є інфраструктура й наскільки вона готова до розвитку основного виробництва. Чим більше гармонійно розвинена інфраструктура, тим більш гнучкою є вся економічна система регіону, тим на більш міцній основі базується його соціально-економічний розвиток і процвітання, що безумовно неможливе без адекватного розвитку культурологічної складової, чому на жаль в останні десятиліття не приділяється достатньої уваги як на державному рівні, так й на рівні власників підприємств, роботодавців тощо.

З метою виокремлення культурологічної складової, визначення її ролі та впливу на суспільний й регіональний розвиток, розглянемо більш детально основні складові компоненти регіональної інфраструктури.

В 80-х роках ХХ століття вітчизняним вченим О. Алімовим були запропоновані наступні складові регіональної інфраструктури: виробнича, соціальна (соціально-побутова й соціально-духовна) та інституціональна [1].

Під виробничою інфраструктурою слід розуміти сукупність галузей, тобто організаційно відокремлених об'єктів, які забезпечують нормальний хід суспільного виробництва через надання послуг з обміну результатами діяльності між підприємствами матеріального виробництва. В монографії [3] зазначено, що виробнича інфраструктура являє собою сукупність галузей і підгалузей, основними функціями яких є виробничі послуги й забезпечення економічного обороту в народному господарстві. Виробнича інфраструктура включає: транспорт усіх видів, що обслуговує виробництво; засоби зв'язку, що обслуговують виробництво; матеріально-технічне постачання й систему просування товарів; заготовки й збут сільськогосподарської продукції; об'єкти електроенергетики.

Соціальна інфраструктура – це сукупність, або комплекс галузей, що виділяються в системі суспільного поділу праці за функціональним призначенням у процесі відтворення задоволення потреб населення у послугах. На розвиток соціальної інфраструктури впливає просторовий чинник. Її функціонування нерозривно пов'язане з населенням конкретної території. У соціальній розрізняють соціально-побутову та соціально-духовну інфраструктуру. Соціальна інфраструктура активно впливає на відтворення робочої сили, темпи розвитку та ефективність суспільного виробництва. Вплив її на відтворення робочої сили виявляється у зниженні втрат сукупного робочого часу, підвищенні продуктивності праці, подовженні періоду працездатності, формуванні висококваліфікованих кадрів.

Інституціональна інфраструктура поєднує елементи управління просторовими соціально-економічними й політичними процесами – органи прийняття рішень різного рівня. Функції даної інфраструктури полягають у тому, щоб виробити такий внутрішній правопорядок, що діє в рамках якогось господарського організму, щоб результати господарської діяльності давали можливість суб'єктам, що беруть участь у ній розвиватися й забезпечували рівність ефекту для них.

Дослідником О. Іншаковим [4] у 2001 р. був використаний факторний підхід у визначенні компонентів інфраструктури. Він додав такі функціональні складові ринкової інфраструктури.

Екологічна інфраструктура – група галузей, що забезпечують раціональне використання природних ресурсів і екологічну безпеку особистості, суспільства й держави.

Комерційна (організаційна) інфраструктура – сукупність інститутів, що обслуговують функціонування ринків, й забезпечують доведення продукту від виробника до споживача: товарні біржі, підприємства оптової й роздрібною торгівлі, аукціони, ярмарки, посередницькі фірми.

Інформаційна інфраструктура – установи інформаційного обслуговування підприємств різних сфер діяльності (одержання й обробка інформації, виробництво програмного забезпечення, послуги зі створення й використання баз даних).

Соціально-побутова інфраструктура – це сукупність галузей і підгалузей, що забезпечують матеріальні, культурні й побутові умови для розміщення й нормальної життєдіяльності людей.

Персональна інфраструктура охоплює кількість і "якість" (рівень підготовки) людей, що приймають участь у працерозділеному товарному господарстві, з обліком їх роботи, що сприяє підвищенню ступеня інтеграції загальної господарської діяльності.

Високорозвинена інфраструктура має велике значення для ефективного функціонування економіки, оскільки є важливим чинником у визначенні місця розташування економічної діяльності, а також видів діяльності або секторів, які можуть розвинути в кожному конкретному випадку. Високорозвинена інфраструктура зменшує вплив відстаней між регіонами, що забезпечує інтеграцію національного ринку й низьковитратний зв'язок з ринками інших країн і регіонів. Також якість і розвиненість інфраструктури впливають на економічний ріст, скорочують нерівність у рівні доходів і сприяють боротьбі з бідністю. Добре розвинена транспортна й комунікаційна інфраструктура є передумовою доступу найменш розвинених населених пунктів до основних економічних процесам і сервісам.

Інтеграційні процеси, які охопили практично всі сфери суспільного розвитку на теренах України, вимагають якомога більшої уваги приділяти культурній складовій, отже, у сучасних умовах в Україні необхідно приділяти досить значну увагу інфраструктурним об'єктам, пов'язаним з індустрією подій в сфері культури, а також визначати їх внесок й вплив на потенціал регіонального розвитку в стратегічній перспективі.

Зазначимо, що інфраструктурні культурні об'єкти та культурні заходи є частиною культурного сектору і розташовані майже в кожному районі.

Інфраструктурні об'єкти та заходи сфери культури матимуть позитивний вплив на розвиток регіональної доданої вартості, а також на імідж регіону, його автентичність. Особливо ці так звані нематеріальні ефекти роблять позитивний вплив на формування привабливості в усіх визначеннях цього поняття іміджевої складової й достатнього рівня і конкурентоспроможності регіону.

У сучасних умовах зросла потреба у створенні такого єдиного культурного простору регіону, який включав би у себе можливості об'єднання культурних ініціатив, соціально-культурного партнерства, міжрегіональних і міжнародних культурних зв'язків й контактів, що суттєво впливає на підвищення рівня ефективності функціонування як регіонального економічного розвитку, так і економічної системи України в цілому. За цих обставин важливо встановлення локальних пріоритетів культурної політики, співвіднесених з характером соціально-культурної ситуації, соціально-економічними, демографічними та екологічними характеристиками регіону. Ситуація в системі організації культурного простору регіону стає все більш складною і суперечливою.

Ефективність регіональної культурної політики тепер все в більшій мірі залежить від того, наскільки її форми, характер і цілеспрямованість відповідають іманентним закономірностям динаміки культури, які проявляються часто спонтанно. Але при цьому теоретико-методологічна база такого розуміння регіональної культурної політики поки відстає від реальних процесів у сфері регіональної культури, а ситуаційний аналіз недостатньо ефективний або взагалі не проводиться.

В умовах модернізації економіки і всього суспільного життя змінюються вектори, пріоритети та орієнтири культурної політики, які необхідно враховувати при виробленні варіативних форм діяльності, що спираються на об'єктивні закономірності організації і самоорганізації життя в сфері культури, співвіднесених з соціально-економічними характеристиками регіону. При цьому сучасна культурна по-

літика перетворюється на важливий об'єкт міждисциплінарних досліджень. В полі зору науковців потрапляють питання впливу соціокультурних факторів на соціально-економічний розвиток, поєднання цінностей традиційних культур з модернізацією, впливу культурного різноманіття та етнокультурної ідентичності. Необхідність розширення бази культурної політики, нові уявлення про роль держави в цій галузі, налагодження відносин з новими суб'єктами, що реалізують культурну політику, не можуть сформуватися відразу.

Аналіз літературних джерел [3; 4; 5; 12], пов'язаних з формуванням державної та регіональної культурної політики та впливом на неї інфраструктури культурного простору регіону, показує, що наявні в науці положення, позиції та підходи до співвідношення регіональної культурної політики та її особливостей концентрують увагу на різних аспектах проблеми. Регіональна культурна політика переважно розглядається як вираз загальнодержавної культурної стратегії, яка визначає в значній мірі інфраструктуру культурного простору регіону. З одного боку, вона об'єктивується і інституціоналізується в різних формах і проявляється в дії низки культурних механізмів розвитку. Але з іншого боку, слід розглядати менш помітний зворотний вплив: у ході реформ і модернізації суспільства постійно з'являються нові риси інфраструктури, що відображають нові тенденції та закономірності культурного процесу регіону, його традиції, ідеали і норми.

Отже, нами сформоване підґрунтя для вирішення проблем, пов'язаних з необхідністю дослідження сукупності системних взаємозв'язків між цілеспрямованою культурною політикою і реальною інфраструктурною культурною складовою соціоекономічного середовища, що виникають у процесі модернізації та вимагають побудови нових моделей культурної політики, яка відображає своєрідність регіону, нові орієнтири, стратегії і тактики культурно-організаційної діяльності, яка базується на раціональному використанні існуючих ресурсів культурного розвитку.

Пріоритетними напрямками дослідження повинні бути модернізаційні процеси, що впливають на ефективність реалізації регіональної культурної політики в стратегічній перспективі:

- рівень еволюції інфраструктури культурної сфери;
- характер взаємодії об'єктів і суб'єктів сфери культури, що змінюються в культурному середовищі;
- дія культурних механізмів, які впливають на відкритість культурного простору в системі перетинання горизонтальних і вертикальних взаємодій у ієрархії управління сферою культури;
- особливості структурування культурного простору регіону в контексті національно-культурних і субкультурних спільнот з урахуванням культурно-історичної та ментальної своєрідності;
- характер співвідношень організації та її саморегуляції у процесі модернізації культури.

Вирішення поставлених завдань дасть змогу розширити можливості та перспективи концептуального осмислення регіональної культурної політики як саморегульованої системи, а також моделювання культурної політики в зв'язку з мінливою інфраструктурою культурного простору країни та її регіонів.

Висновок. Результати проведеного дослідження дають змогу зробити такі висновки:

1. Обґрунтовано необхідність економічного регіонального розвитку з урахуванням культурної складової, що в сучасних умовах забезпечує функціонування соціоекономічного вектору та продукування ефективного розвитку суспільства в довгостроковій пролонгованій перспективі, що, в свою чергу, забезпечить вирішення стратегічних завдань розвитку країни в цілому.
2. Виокремлено складові інфраструктури регіонального розвитку, які в сукупності забезпечують економічний розвиток регіонів, що має велике значення для ефективного функціонування економіки, оскільки є важливим чинником у визначенні місця розташування економічної діяльності, а також видів діяльності або секторів, які можуть розвинути в кожному конкретному випадку.
3. Визначено пріоритетні напрями дослідження розвитку регіональної інфраструктури, а саме – модернізаційні процеси, що впливають на ефективність реалізації регіональної культурної політики в стратегічній перспективі для розширення можливостей та перспектив концептуального осмислення регіональної культурної політики, її моделювання у зв'язку з мінливою інфраструктурою культурного простору країни та її регіонів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в науковому обґрунтуванні теоретичних положень щодо формування та розвитку регіональної інфраструктури, створення єдиного культурного простору регіону, що включає можливості об'єднання культурних ініціатив, соціокультурного партнерства, міжрегіональних і міжнародних культурних контактів, що мають великий потенціал для регіонального розвитку.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що результати дослідження доведено до науково-методичних пропозицій щодо формування розвитку інфраструктури на основі регіональної культурної політики в стратегічній перспективі. Останні виявлені в процесі проведення науково-дослідної роботи кафедри економіки та менеджменту Київського національного університету культури і мистецтв за темою "Дослідження розвитку кроскультурних відносин в економічному просторі України" (державний реєстраційний номер 0115U4000560).

Подальші наукові дослідження у цьому напрямі варто сконцентрувати на необхідності встановлення системної залежності регіональної культурної політики від характеру інфраструктури культури регіону.

Література

1. Алымов А. Н. Социально-экономическая сущность инфраструктуры / А.Н. Алымов // Социальная инфраструктура: вопросы теории и практики / А.Н. Алымов. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 7-34.
2. Белявцев М. І. Інфраструктура товарного ринку / М. І. Белявцев, Л.В. Шестопалова. – Київ: Центр навчальної літератури, 2005. – 416 с.
3. Васильев О. В. Методологія і практика інфраструктурного забезпечення функціонування і розвитку регіонів України: монографія / О. В. Васильев. – Харків: ХНАМГ, 2007. – 341 с.
4. Иншаков О. В. Инфраструктура рыночного хозяйства: системность исследования / О. В. Иншаков, Е. Г. Русскова // Вестн. Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 5, Экономика. – 2005.– № 2. – С. 28-37.
5. Куйбіда В. С. Нова державна регіональна політика в Україні / В. С. Куйбіда // Нова державна регіональна політика в Україні: збірник / В. С. Куйбіда. – Київ, Видавництво "Крамар", 2009. – 232 с.
6. Lakshmanan T. Trade and Industrial Competitiveness: The Role of Transportation / T. Lakshmanan, W. Anderson, Li D. Growth // of U.S Report prepared for the US-DOT, Boston. 2005. – 142 p.
7. Lewis W. A. Strategy of economic growth / W. A. Lewis // London: Allenand Unwin, 1955. – 453 p.
8. Манилич М. І. Стратегія відтворення регіонального господарського комплексу: до сучасної парадигми / М. І. Манилич // Збірник наукових праць Чернівецького фінансово-юридичного інституту. Економічні науки. – Чернівці: Букрек, 2005. – Вип. 1. – С. 52–64.
9. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики / Д. Норт. – М.: Фонд экономической книги "Начала", 1997. – 180 с.
10. Nurske R. Problems of capital formation in underdeveloped countries / R. Nurske // NewYork: Oxford University Press, 1953. – 163 p.
11. Самуэльсон П. Экономика / П. Самуэльсон. – М.: Машиностроение: НПО "АЛГОН", 1994. – Т. 2. – 415 с.
12. Фісун К. А. Методологія програмування розвитку регіонів України: монографія / К. А. Фісун. – Харків, 2007. – 401 с.
13. Higgins B. Economic development / B. Higgins // NewYork: Norton, 1959. – 649 p.
14. Школа І. М. Стратегія розвитку підприємств невиноробничої сфери регіону: монографія / І. М. Школа, А. А. Вдовічен, Т. М. Ореховська. – Чернівці: Книги-XXI, 2008. – 288 с.

References

1. Alymov, A.N. (1982). Socio-economics sense of infrastructure. Social Infrastructure: Theory and Practice Questions. K. : Science. thought. [in Russian].
2. Belyavtsev M.I. (2005). Infrastructure of the commodity market. Center for Educational Literature. [in Ukrainian].
3. Vasiliev, O.V. (2007). Methodology and practice of infrastructural provision of functioning and development of regions of Ukraine. Kharkiv: KSAME. [in Ukrainian].
4. Inchakov, O.V. (2005). Infrastructure of a market economy: study system. Vestn. Saint-Petersburg Uniate. Sir 5, Economics. 2, 28-37. [in Russian].
5. Kuibida, V.S. (2009). New State Regional Policy in Ukraine. New State Regional Policy in Ukraine. Kyiv, Publishing House "Kramar". [in Ukrainian].
6. Lakshmanan, T.(2005). Trade and Industrial Competitiveness: The Role of Transportation of U.S Report prepared for the US-DOT, Boston. [in English].
7. Lewis, W.A. (1955). Strategy of economic growth. London: Allen and Unwin [in English].
8. Manilich, M.I. (2005). The strategy of reproduction of a regional economic complex: to the modern paradigm. Collection of scientific works of Chernivtsi financial and legal institute. Economic sciences. Chernivtsi: Bukrek. 1, 52-64. [in Ukrainian].
9. North, D. (1997). Institutions, institutional changes and the functioning of the economy. M. : Fund of the economic book "Beginning". [in Russian].
10. Nurske, R. (1953). Problems of capital formation in under developed countries. New York: Oxford University Press. [in English].
11. Samuelson, P. (1994). Economics. M. : Mechanical Engineering: NGO "ALGON". [in Russian].
12. Fysun, K.A. (2007). Methodology of programming of the development of regions of Ukraine. Kharkiv.[in Ukrainian].
13. Higgins, B. (1959). Economic development. NewYork: Norton. [in English].
14. School, I.M., Vdovichenko A.A., Orekhovskaya T.M. (2008). Strategy of development of enterprises of the non-productive sphere of the region. Chernivtsi: Books-XXI. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.

Степанова Олена Анатоліївна
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри менеджменту туризму
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини "Україна"
elen_d@i.ua

ІСТОРИЧНІ ТИПИ КУЛЬТУРНОЇ ТА ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛЕГІТИМІЗАЦІЇ ЕТИЧНИХ СИСТЕМ

Мета дослідження – виокремити основні парадигми культурної та філософської легітимації етичних систем у європейській традиції, підтвердити сутнісну єдність деонтології та аретології. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також феномонологічного і герменевтичного підходів. **Наукова новизна** полягає в розумінні етики як цілісної системи з етики цінностей, етики приписів, етики чеснот та комунікативної етики, оскільки лише в єдності цих дисциплін етика може існувати як когерентна теорія та відповідати практичним потребам утвердження людяності в часи постмодерну. **Висновок.** В історії моралі та етики у європейській традиції відбулися послідовні зміни об'єктивної, суб'єктивної та інтерсуб'єктивної парадигм культурної та філософської легітимації етичних систем. Зміна цих парадигм зумовлена загальними культурними перетвореннями від традиційного до сучасного, а потім постмодерного суспільства. Критичний аналіз сучасної абсолютизації значення етики чеснот (на прикладі концепції А. Макінтайра) довів, що аретологія невіддільна від деонтології, ці дисципліни вкорінені в етиці цінностей. Критично важливим є не тільки повернення до етики чеснот, а й культивування моральної чутливості до іншого. Коріння таких тенденцій пов'язані не лише із середньовічною етикою, а й з моральними практиками й теоріями сучасної епохи.

Ключові слова: етика цінностей, етика чеснот, деонтологічна етика, моральні практики, релятивізм.

Степанова Елена Анатольевна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой менеджмента туризма Открытого международного университета развития человека "Украина"

Исторические типы культурной и философской легитимации этических систем

Цель исследования – выделить основные парадигмы культурной и философской легитимации этических систем в европейской традиции, подтвердить сущностное единство деонтологии и аретологии. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также феномонологического и герменевтического подходов. **Научная новизна** заключается в понимании этики как целостной системы из этики ценностей, этики предписаний, этики добродетелей и коммуникативной этики, поскольку только в единстве этих дисциплин этика может существовать как когерентная теория и отвечать практическим потребностям утверждения человечности во времена постмодерна. **Вывод.** В истории морали и этики в европейской традиции состоялись последовательные изменения объективной, субъективной и интерсубъективной парадигм культурной и философской легитимации этических систем. Изменение этих парадигм обусловлено общими культурными преобразованиями от традиционного к современному, а затем постмодернистскому обществу. Критический анализ современной абсолютизации значения этики добродетелей (на примере концепции А. Макинтайра) доказал, что аретология неотделима от деонтологии, и обе эти дисциплины укоренены в этике ценностей. Установлено, что критически важен не только возврат к этике добродетелей, но и культивирование нравственной чувствительности к другому. Корни таких тенденций связаны не только со средневековой этикой, но и с моральными практиками и теориями современной эпохи.

Ключевые слова: этика ценностей, этика добродетелей, деонтологическая этика, нравственные практики, релятивизм.

Stepanova Olena, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of Tourism Management Department, Open International University of Human Development "Ukraine"

Historical types of cultural and philosophical legitimation of ethical systems

The purpose of the article is to identify the main paradigms of cultural and philosophical legitimation of ethical systems in the European tradition, confirmation of the essential unity of deontology and aretology. **The methodology** of the study is to use methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as phenomenological and hermeneutical approaches. **Scientific novelty** consists in understanding ethics as a holistic system of ethics of values, ethics of prescriptions, ethics of virtues and communicative ethics, because only in the unity of these disciplines ethics can exist as a coherent theory and correspond to the practical needs of the affirmation of humanity in the postmodern times. **Conclusions.** It has been proved that in the history of morality and ethics in the European tradition there have been progressive changes in the objective, subjective and intersubjective paradigms of cultural and philosophical legitimation of ethical systems. It is proved that the shift of these paradigms is determined by the general cultural transformations from the traditional to the modern, and then postmodern society. The critical analysis of contemporary absolutism of the value of the ethics of virtues (on the example of A. MacIntyre's concept) proved that the aretology is inseparable from deontology, and both of these disciplines are rooted in the ethics of values. It has been established that not only the return to ethics of virtues but also the cultivation of moral sensitivity to another, are critically important. It is proved that the roots of such tendencies are connected not only with medieval ethics but also with ethical practices and theories of the modern era.

Key words: ethics of values, ethics of virtues, deontological ethics, moral practices, relativism.

Актуальність теми дослідження. Європейська філософська і культурна традиція етичної думки від початку свого формування сприймала мораль у дуальності її двох головних функцій: регуляторній та виховній. Як система приписів, що регулюють особисту і соціальну поведінку, мораль була вираженням обов'язку. Відповідно, етика мала віднайти основні моральні закони та обґрунтувати їх. Найчастіше ці закони ґрунтувалися на "золотому правилі" моралі – "не бажай іншому того, чого не бажав собі". Але до цього правила у різних культурах додавалися різні конкретні приписи, абсолютизація яких призводила до моральних колізій. Уже Софокл протиставляє цим приписам єдиний для всіх "внутрішній закон", який є більш зобов'язуючим і таким, що формує людське в людині. Регуляторну функцію моралі неможливо реалізувати у відриві від виховної функції. В античності та середньовіччі засобом виховання було культивування чеснот. З XIV століття відбувається переорієнтація виховання на заохочення до виконання морального закону як самоцінності. А. Макінтайр у своїй класичній праці "Після чесноти" (1981) [8] доводить, що розвиток виключно етики закону породив цілком очевидну кризу моралі та етики. Повернення до логіки етики чеснот виглядало ефективною стратегією у зв'язку з релятивізмом постмодерної доби. Сьогодні протистояння етики обов'язку та етики чеснот не може вважатися таким, що вичерпує всю проблематику етики. Навпаки, усвідомлення міжособистісного характеру етичної комунікації, нове відкриття евристичного потенціалу етики цінності (у сучасному прагматизмі), поява нових інваріантів прикладної етики (особливо – екологічної) зумовлюють необхідність комплексного переосмислення засобів легітимізації етики. Це, своєю чергою, неможливе без урахування історичної динаміки розвитку етичної думки в європейській культурній традиції.

Стан наукової розробки проблеми. Конструктивна критика протиставлення етики чеснот деонтології певною мірою намітилася у статтях В. Шохіна [10] та О. Артем'євої [1], але систематичного аналізу проблематики та дослідження можливих шляхів конституювання єдності етики на сучасному етапі її розвитку ще не здійснено. Такий аналіз можливий лише у межах культурологічного погляду на етику як у її історичних парадигмальних типах, так і у змістовній теоретичній та практичній єдності.

Мета статті – виокремити основні парадигми культурної та філософської легітимізації етичних систем у європейській традиції, підтвердити суттєву єдність деонтологічної та аретологічної етики.

Виклад основного матеріалу. Очевидно, що першою парадигмою в розвитку етики була теорія етичної легітимізації через твердження про об'єктивне існування певних онтологічних підстав для моралі. Під останніми слід розуміти не лише моральний закон, який нібито існує, згідно з уявленнями античних філософів, як універсальний моральний принцип. Саме гармонійне влаштування всесвіту абсолютизувалася, і вважалось, що соціальний порядок має відповідати світовій гармонії. Людина мислиться як істота, етос якої має відповідати її життєвому світові. Як прекрасним є космос, так само прекрасними мають бути чесноти людини. Таким чином, етика чеснот в античності мала зобов'язуючий характер. І проставляти її етиці закону, як це робив А. Макінтайр, не зовсім коректно. Більше того, усі чесноти, якими античні та середньовічні філософи наділяли людину, мислилися як відображення об'єктивно існуючих фундаментальних рис світової першопричини.

У межах такої парадигми розвитку етики протистояння існує не між деонтологією і аретологією, а між оптимістичним і песимістичним поглядом на можливості людини досягнути моральну довершеність в особистому та соціальному житті. Так, Платон був песимістом, і тому заснував Академію як альтернативну соціальність, у межах якої філософи можуть культивувати власні духовні чесноти. Стоїки перенесли ці духовні практики в особисте життя, не формуючи альтернативних щодо соціуму спільнот. Обидві стратегії бачимо відображеними у пізнішій християнській традиції, відповідно у феномені пустельного аскетизму і монастирів як центрів впливу на соціум. Аристотель виступає реалістом, який принижує духовний ідеал заради його конкретизації та можливості втілення у соціальному житті. У середньовіччі песимістом щодо можливостей людської природи був Августин, згідно з яким, людина може лише утримуватися від зла, а завданням соціуму є недопущення "пекла на землі". Церква повинна бути альтернативним соціумом – тією мірою, як це можливо для грішників за допомогою благодаті. Натомість Тома Аквінат був обережним оптимістом і вважав за можливе розкрити в особистому й соціальному житті позитивний потенціал людини.

Як у песимістичній, так і в оптимістичній антропологіях набуття чеснот мислилося як обов'язок кожного повноцінного члена світського чи церковного соціуму. Відповідно, етика закону та етика чеснот були взаємно поєднаними частинами деонтологічної етики. І моральний закон, і моральні чесноти, є реалізацією прагнень людської природи як вільної та раціональної. При цьому предметом цих прагнень були блага, зокрема й абсолютне благо, дослідження яких веде до щастя і блаженства. Відповідно, певними благами або цінностями регулювалася поведінка суб'єкта у межах телеологічної динаміки існування людської природи. Згідно з А. Макінтайром, телосом у добродієвному вчинку є сама чеснота. Однак очевидно, що ця чеснота, наприклад справедливість чи милосердя, під час самого вчинку оцінюється не лише як чеснота, якої потрібно досягати індивідуально та колективно, а й як універсальна, принаймні для певної культури, цінність. А. Макінтайр намагається уникнути цих проблем, конкретизувавши етичну телеологію антропологічно: дослідник нагадує, що аристотелівська етика будується на розрізненні "буття" і "благобуття" людини, оскільки у першому випадку йдеться про людину, якою вона є, а у другому – про людину, якою вона має бути при здійсненні своєї істинної сутності. Чесноти ж мислить А. Макінтайр як способи досягнення другого стану, стану "благобуття". Однак, як уже згадувалося, чесноти є конкретними рисами цього другого стану, нехай навіть бажаними самими по собі, а не для досягнення інших благ чи блаженства. Крім того, середньовічна етика передбачає наявність трьох станів людини як морального суб'єкта: "буття", "благобуття" і "вічнобуття", або, інакше ка-

жучи, станів "грішника", "праведника" і "святого". Розрізнення "праведності" та "святості" осмислюється як два різні ступені довершеності, які є двома різними способами життя. "Праведник" діє активно, розвиваючи власні чесноти. Благодать допомагає йому, але не визначає способу дій. "Святий" діє не за власною ініціативою, а за спонукою від Бога, діє силою благодаті, являючи надприродний спосіб життя, тобто вже тут ведучи себе, як громадянин вічного Царства Небесного. Саме святий є щасливим і блаженным, і досягнення святості є загальною метою людини як моральної істоти. Однак кінцеве досягнення цієї мети є справою не самої людини, а результатом діяльності Бога. Святість має власну самостійну цінність і є тим способом життя, у якому наявне та бажане, наявне і повиннісне збігаються.

В епоху модерну джерелом етики могла бути лише суб'єктивність. При цьому модерн пропонував дві основні стратегії розгляду людини як джерела моралі: для ідеалістів основою моралі були розумність та свобода суб'єкта, а для утилітаристів – максимальна користь для суб'єкта. Обидві стратегії мали релігійно-філософське коріння у попередній традиції. Кантівська етика обов'язку була раціоналізацією і секуляризацією християнської деонтології. Натомість утилітаризм раціоналізував і секуляризував телеологію античної та середньовічної етики чеснот, згідно із з якою, метою морального життя було щастя чи блаженство. Повернення А. Макінтайром етики чеснот як повноправної частини загальної етичної систематики було підготовлене розвитком етики цінностей. Представники деонтології, за винятком І. Канта, ніколи не заперечували значення бажань для розвитку моралі особистості та соціуму. Справді, кантівська вимога дотримуватися морального закону незалежно від бажань суб'єкта, його мети, наявного контексту, є вимогою від людини такої поведінки, яка раніше приписувалася виключно самому Богові. За уявленнями теологів, лише Бог може діяти настільки безпристрасно, як це вимагає І. Кант від людини. А. Макінтайр звинувачує всю етику модерну, навіть кантівську, у тому, що саме емоції визначають той чи інший моральний стиль поведінки особистостей та соціуму. О. В. Артем'єва зазначає: "Суттєвою характеристикою сучасної західної моральної культури Макінтайр вважає емотивізм, який у широкому загальнокультурному сенсі якраз і виражається в тому, що принципи, які визначають позицію з тієї чи іншої моральної проблеми, виявляються предметом виключно суб'єктивної переваги, не мають ніякого стосунку до об'єктивного стану справ і не підлягають раціональному поясненню й обґрунтуванню. Емотивізм, на думку Макінтайра, є ознакою переважної більшості сучасних морально-філософських концепцій, навіть якщо їх автори не визначають свою позицію в термінах емотивізму як особливої теорії. До їх числа Макінтайр зараховує Ф. Ніцше і Ж.-П. Сартра. З погляду Макінтайра, емотивізм як вираження духу часу є ще більш згубним і руйнівним для моралі й культури загалом, ніж консеквенціалізм, оскільки він веде до хаосу в ціннісно-нормативній сфері" [1, 438]. Водночас незрозуміло, яким чином етика чеснот може уникнути емотивізму. Об'єктивне існування множини чеснот видавалося засновникам аретологічної етики чимось очевидним, оскільки ці чесноти нібито так само дані, як 32 зуби є характерними для тілесності людини. Насправді ж, кожна епоха, і навіть кожен автор етичної системи, може мати власне уявлення про чесноти. Наприклад, Аристотель знає значно більше чеснот, ніж чотири платонівські (мудрість, мужність, стриманість і справедливість). Середньовічні теологи вважають більш значущими чесноти віри, надії та любові. Сучасна аретологічна етика пропонує безліч можливих множин чеснот, важливих для людяності. Але найголовніше заперечення, яке є очевидним, виникає через неможливість сповідувати сьогодні теорію про наявність у людини цілком визначеної "природи". Такий погляд для філософії сьогодення є наївністю, яка спростовується у процесі критичного мислення. У сучасній аретологічній етиці дискурс про чесноти розвивається скоріше як обговорення способів контекстуальної поведінки суб'єкта, ніж міркування про його характерні риси.

Етика доби постмодерну звертає особливу увагу на ставлення суб'єкта до іншого. Контекстуальність та комунікативність етичної дії, народження етичних норм у дискурсі, пов'язаність етичної поведінки з наративами, які люди розповідають про себе власним життям – усі ці риси знову-таки можуть бути розглянуті як такі, що виникли як секулярне переосмислення деяких принципів релігійної моралі. Крім того, вимога етичного ставлення до іншого була у самому змісті категоричного імперативу І. Канта. Звичайно, у часи релятивізму та нігілізму така вимога значно персоналізується, стає вираженням героїчного екзистенційного гуманізму, вимагаючи відповідальної поведінки перед комунікативною спільнотою. У межах комунікативної прагматики, коли моральна поведінка постійно обговорюється в суспільстві, будучи предметом вагань, пропонується таке визначення категоричного імперативу: "Поводься так, щоб усі твої твердження, плани або вчинки були узгоджені на основі осмислених і відповідних ситуації аргументів (так щоб жодний осмислений і відповідний ситуації аргумент не залишався б поза увагою, задля цього слід очікувати обґрунтованого консенсусу необмеженої аргументативної спільноти)". Звичайно, вимога згоди необмеженої комунікативної спільноти є дещо утопічною, на що звертає увагу Андрій Баумейстер. Справді, очікувати на уявну згоду всього людства на всі вчинки означає втратити прагматичність, потрапити у ситуацію неможливості діяти. Мораль вимагає раціональних основ, які були б самоочевидними або переконливо доказовими незалежно від комунікативної спільноти. Як слушно зауважує А. Баумейстер, апеляція до "згоди необмеженої комунікативної спільноти" передбачає імпліцитні онтологічні передумови. Моральний суб'єкт, який співвідносить свої вчинки з цінностями та згодою необмеженої комунікативної спільноти, заздалегідь має бути розумною, раціональною, високоморальною істотою, яка ототожнює свої інтереси, потреби та цінності з інтересами, потребами й цінностями спільноти [2, 272]. Додамо, що ця етика вимагає і нереалістичної ідеалізації "необмеженої комунікативної спільноти", яка виступає своєрідною "універсальною церквою". Звичайно, дискурс у комунікативній спільноті відбувається не так, як це мислили собі К. Апел та Ю. Габермас. Наприклад,

у мережі "Facebook" навіть у фахових спільнотах спостерігається постійне зниження рівнів експертного обговорення проблем та загального дискурсу. Комунікативна спільнота сама по собі не здатна ані віднаходити цінності (К. Апель), ані конструювати їх (Ю. Габермас). Цінності, як і будь-які ідеї (у кантівському розумінні цього концепту) віднаходять генії – релігійні та світські. І ці цінності та ідеї стають надбанням універсальної людської культури через засвоєння спочатку конкретними спільнотами у межах духовних рухів.

Постмодерна культура кидає виклик самому існуванню морального суб'єкта і моральної практики. Завершуючи "переоцінку цінностей", яку розпочали Ф. Ніцше, К. Маркс і З. Фрейд, постмодерністи підозрюють весь суспільний дискурс у намаганні нав'язати певні цінності та наративи, моделі поведінки і підкорення. Не лише окрема людина, а й соціум виявилися предметом деконструкції, хоча спочатку такими були лише теорії. За цих умов етика шукає шляхів реабілітації морального суб'єкта. Найбільш популярною є стратегія, яку запропонував А. Макінтайр. Людина реалізує у своїй моральній поведінці певні чесноти, творючи унікальний наратив власного життя. Чесноти, якими характеризується "добра людина", належать певному суб'єкту не як властивості його "людської природи", а як пропоновані певною культурною традицією риси "благоіснування". Практикування чеснот є навичкою, подібною до виконавської вправності музиканта. Природні передумови гарної виконавської майстерності можуть бути реалізовані лише шляхом такої систематичної практики, що доводить її до автоматизму, до того, що вона є стає "другою природою" людського суб'єкта. Автоматизм чеснот особливо важливий у критичних ситуаціях: гарний пілот саджає літак, що зазнає аварії, не лише за рахунок вольових та розумових здібностей, а й на основі доведених до автоматизму професійних навичок. Чесноти переважно пов'язані з певними соціальними ролями – лікаря, солдата, члена родини, громадянина тощо. Але є загальні чесноти – ті, які пов'язані з головною роллю кожного: бути доброю людиною. За А. Макінтайром, вважати, що конкретний вчинок є добрим чи справедливим, мужнім чи розумним у певній ситуації – це означає бути впевненим, що так вчинила б добра людина. Практикування людяності або "практики себе" формували філософську культуру античності, за М. Фуко, на чому останній наголошує у своєму курсі лекцій "Герменевтика суб'єкта" (1981–1982). Однак, чи це практикування означає такий спосіб життя, який є "добрим існуванням" узагалі? Наприклад, Плотін вважав бажаним для "справжнього філософа" і "справжньої людини" позашлюбний статус. Але чи можемо ми вважати, що утримання від шлюбу є "добрим вчинком"? Це середньовічна етика відповіла на це питання негативно: згідно з Томою Аквінатором, для людини природно бажати власного самозбереження, зокрема й через народження дітей у родині. Природно жити в родинному спілкуванні. Утримання від шлюбу є "доброю рекомендацією" як виняток для небагатих, а не як правило для всіх. Так чи інакше, але виходячи із самих по собі чеснот та концепту "людина, якою вона має бути" (або "доброї людини"), не можна надати універсальні моральні принципи. Навіть якщо припустити, що чесноти є первинними щодо принципів, усе одно, моральна поведінка є наслідком не знання про ці чесноти, не наявності культивування цих чеснот у культурному контексті, а того, що конкретний суб'єкт примушує себе до дій певними імперативними зобов'язаннями: "Вчиняй справедливо", "Поводь себе стримано", "Дій мужньо" тощо. Універсалізація цих імперативів не обов'язково має привести до макінтайрівського повеління "Будь доброю людиною". Цілком можливою є інша традиційна універсалізація: "Чини так, як бажаєш, щоб чини відносно тебе і твоїх близьких". Останній імператив відзначається тим, що він став основою не лише для моральної, а й для правової свідомості, а тому справді є фундаментальним для сучасної західної цивілізації. Постмодерністська чуйність до іншого теж можлива саме завдяки вмінню поставити себе на місце цього самого іншого.

Ми намагаємося бути мудрими, стриманими, мужніми, справедливими, оскільки очікуємо такого від усіх інших членів соціуму. Водночас чимало чеснот не народжуються із такого розрахунку на взаємність. Зокрема, віра, надія та любов можуть бути чеснотами, які суб'єкт проявляє навіть тоді, коли не відчуває себе об'єктом чийсь довіри, надії та любові, не говорячи вже про те, що в соціумі завжди відчувається брак цих чеснот. Папа Бенедикт XVI в енцикліці "Любов в істині" звертає увагу на те, що сучасне суспільство, вражене хворобами релятивізму та нігілізму, переживає певне морально-психологічне вигорання. Громадяни не мають сили вести себе як суб'єкти права та моралі завдяки звичці чинити справедливо чи діяти згідно з імперативами. Спонука залишатися доброю людиною найчастіше полягає в любові. Відповідно, любов (особливо її мінімальний прояв у вигляді солідарності) стає тією чеснотою, яка уможлиблює існування не лише такої соціальності як церковні спільноти, а й світського соціуму – від місцевої громади до людства. Водночас папа Бенедикт XVI не розрізняє значної кількості варіантів любові, кожен з яких є самостійним. Досить згадати лише аналіз любові в "Етиці" Н. Гартмана. Середньовічна етика на перший план висуває любов до ближнього. Новий час, навпаки, захоплюється "любов'ю до дальнього", любов'ю до всього людства. І в ім'я цієї любові цілком можливі вчинки, що суперечать справедливості [5, 455]. Більше того, певне подолання любові до ближнього закладене у самому феномені любові до дальнього [5, 453]. Криза модерну породила потребу в любові, головною рисою якої є безкорисливе бажання дарувати власне життя іншому в тому відношенні, щоб брати участь у житті іншого [5, 463]. Суть цієї чесноти – у творенні благ для іншого внаслідок "широти серця", наявності творчого надлишку життя, що спонукає до безкорисливого дарування [5, 463, 465]. Усі ці різновиди любові об'єднуються лише певним альтруїзмом, який, тим не менше, не може бути основою для конститування справедливості в соціумі. Любов може зробити світ більш людяним, але не може замінити собою прагнення до справедливості, яке лежить в основі соціального буття. "Чини так, як бажаєш, щоб чинили відносно тебе і твоїх близьких" – це вимога справедливості, а не любові. Остання або згідна на всепрощення (любов до ближнього; любов, що дарує), або схильна

до жертви благами іншого (любов до людства). Етична поведінка, що спонукається любов'ю, має добрі плоди тоді, коли їй передуює як передумова дотримання справедливості.

Отже, А. Макінтайр у своїй ідеї про первинність чеснот порівняно з принципами не враховує того факту, що вимоги мати певні чесноти та діяти згідно з ними є судженнями, побудованими як етичні зобов'язання. На нашу думку, різні етичні стратегії породжені тим, що дослідники звертаються увагу на різні аспекти прояву моральності. Етика обов'язку є наслідком застосування раціональності, яка виявляє схильність дотримуватися принципів, уникаючи зла. Етика чесноти виникає через увагу до дисциплінування волі, яке наявне при самовихованні особистості як безперервному процесі, необхідному для досягнення добра. Комунікативна етика є наслідком застосування емоційності (чуйності), яка необхідна для емоційної емпатії стосовно іншого, – без чого неможлива етична поведінка в часи кризи людяності в людині. Спільною основою для принципів, чеснот та етичної емпатії до іншого є цінності як універсальні, так і культурно зумовлені певними контекстами. Без добра як цінності не було б "доброї людини", але добро (благо) є ширшим за "добро для людини" чи "добро людської природи". Аналогічно справедливість як цінність передуює справедливості як чесноті, а також передуює принципу "чини так, як бажаєш, щоб чинили відносно тебе і твоїх близьких". Тим більше справедливість як цінність передуює тим різновидам справедливості, які визнає комунікативна спільнота.

Виявлена суттєва єдність деонтології та аретології як двох основних складових етики дає змогу критично оцінити намагання А. Макінтайра і його послідовників протиставити ці дві складові етичного вчення та моралі. Крім того, сумнівною є думка про те, що моральні принципи передбачають наявність трансцендентного законодавця у вигляді Бога. Як ми бачили, таким законодавцем може бути і саме людство, дане як "необмежена комунікативна спільнота". Прийняття пропонованих у комунікації етичних цінностей зокрема й у діалозі культур, у діалозі поколінь, у діалозі духовних рухів тощо) є справою вільної особистості, яка керується не стільки намаганням бути довершеною людиною, скільки усвідомленням морального обов'язку перед цілим суспільством, родиною, собою.

Висновки. Здійснений аналіз дав змогу виокремити об'єктивну, суб'єктивну та інтерсуб'єктивну парадигми культурної та філософської легітимізації етичних систем у європейській традиції. Доведено, що зміна цих парадигм зумовлена загальнокультурними трансформаціями від традиційного до модерного, а потім і постмодерного суспільства. Критичний аналіз сучасної абсолютизації значення етики чеснот довів, що аретологія невіддільна від деонтології, а вони обидві – коріняться в етиці цінностей. Для сьогодення характерне не стільки повернення до етики чеснот як такої, скільки культивування моральної чуйності до іншого. Коріння таких тенденцій не лише в середньовічній етиці, а й у моральних практиках і теоріях доби модерну.

Література

1. Артемьева О. Теоретические основания этики добродетели // *Философия и этика* : сб. науч. трудов. К 70-летию акад. А. А. Гусейнова / под ред. Р. Г. Апресяна. Москва : Альфа-М, 2009. С. 433–445.
2. Баумейстер А. *Буття і благо*. Вінниця : Т. П. Барановська, 2014. 418 с.
3. Бенедикт XVI. *Энциклика Caritas in Veritate*. Москва : Изд во францисканцев, 2009. 112 с.
4. Бюлер Д. Идея та обов'язковість відповідальності за майбутнє. Ганс Йонас та етика діалогу: перспективи духу епохи / пер. з нім. О. Ведрова, О. Шаблій, наук. ред. А. Ермоленко // *Філософська думка*. 2007. № 2. С. 77–95.
5. Гартман Н. *Этика* / пер. с нем. А. Б. Глаголева под ред. Ю. С. Медведева и Д. В. Складнева. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2002. 708 с.
6. Ермоленко А. *Соціальна етика та екологія. Гідність людини – шанування природи*. Київ : Лібра, 2010. 416 с.
7. Ермоленко А. *Этика ответственности и социальное бытие человека: современная немецкая практическая философия*. Киев : Наук. думка, 1994. 200 с.
8. Макінтайр А. *После добродетели* / пер. с англ. В. В. Целищева. Екатеринбург : Деловая книга, 2000. 384 с.
9. Пінкерс С. *Джерела християнської моралі: її метод, зміст та історія* / комент., прим., бібліогр. матеріали, наук. ред. О. Хома, Е. Чухрай; пер. із фр.: О. Панич та ін.]. Київ : Дух і літера, 2013. 605 с.
10. Шохин В. Четвёртый путь? К этическому обоснованию агатологии // *Этическая мысль*. Вып. 13. Москва : Ин т философии РАН, 2013. С. 47–75.

References

1. Artem'yeva, O. (2009). Theoretical grounds for the ethics of virtue, in: *Filosofiya i etika: sbornik nauchnykh trudov. K 70-letiyu akad. A. A. Guseynova*. Moscow: Institut filosofii RAN, 433–445 [in Russian].
2. Baumeyster, A. (2014). *Being and good*. Vinnitsa: T. P. Baranovskaya [in Ukrainian].
3. Benedikt XVI. (2009). *Encyclical Caritas in Veritate*. Moscow: Izd vo frantsiskantsev, 2009 [in Russian].
4. B'oler, D. (2007). The idea and responsibility of the future. Hans Jonas and Ethics of Dialogue: Perspectives of the spirit of the era. Kyiv: Filososfs'ka dumka, 2, 77–95 [in Ukrainian].
5. Gartman, N. (2002). *Ethics*. St. Petersburg: Vladimir Dal' [in Russian].
6. Ermolenko, A. (2010) *Social ethics and ecology. Human dignity is the reverence of nature*. Kyiv: Libra, 2010 [in Ukrainian].
7. Yermolenko, A. (1994). *Ethics of responsibility and social being of a person: modern German practical philosophy*. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
8. MacIntyre, A. (2000). *After virtue* [per. s angl. V. V. Tselishcheva], Yekaterinburg : Delovaya kniga [in Russian].
9. Pinkers, S. (2013). *Sources of Christian morality: its method, content and history*. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
10. Shokhin, V. (2013). The fourth way? To the ethical justification of agathology, in: *Eticheskaya mysl'*. Issue 13. Moscow: Institut filosofii RAN, 47–75 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2017 р.

ІДЕАЛ ХРИСТІЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ДОКУМЕНТАХ ВСЕПРАВОСЛАВНОГО СОБОРУ

Метою дослідження є аналіз методів побудови концепції православної культури в документах Всеpravославного собору, характеристика типу ідеалу християнської культури, запропонована у документах цього собору. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, узагальнення, а також герменевтичного і компаративного підходів. **Наукова новизна** полягає у розумінні соціально-етичного проекту християнської культури, пропонуваного у документах Всеpravославного собору як сучасної форми християнського гуманізму, що виник під впливом персоналізму та екзистенціалізму. **Висновки.** Доведено, що у документах Всеpravославного собору ідеал оновленого суспільства пропонується як вихід із кризового стану соціальності, пов'язаного з численними викликами часів модерну і постмодерну. Собор різко критикує індивідуалізм та колективізм, релятивізм та фундаменталізм. У документах собору також дається аналіз культури споживацтва та ліберальної глобалізації, які звинувачуються у процесах знеособлення. Пропонується модель християнської культури характеризується відкритістю, діалогічністю, захистом гідності особистості, відстоюванням права на релігійну свободу. В основі цієї культури лежить етика відповідальності за іншого та все створене Богом. Ця етика відповідальності діє лише за умови чутливості до потреб і страждань іншого, а її реалізація передбачає, крім соціального реформізму, значні миротворчі зусилля.

Ключові слова: християнська культура, гідність особистості, етика відповідальності, персоналізм, гуманізм.

Шкіль Светлана Александровна, доктор философских наук, доцент кафедры философии Национального университета биоресурсов и природопользования Украины

Идеал христианской культуры в документах Всеpravославного собора

Целью исследования является анализ методов построения концепции православной культуры в документах Всеpravославного собора, характеристика типа идеала христианской культуры, предложенного в документах этого собора. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, обобщения, а также герменевтического и сравнительного подходов. **Научная новизна** заключается в понимании социально-этического проекта христианской культуры, предлагаемого в документах Всеpravославного собора как современной формы христианского гуманизма, возникшей под влиянием персонализма и экзистенциализма. **Выводы.** Доказано, что в документах Всеpravославного собора идеал обновленного общества предлагается как выход из кризисного состояния социальности, связанного с многочисленными вызовами времен модерна и постмодерна. Собор резко критикует индивидуализм и коллективизм, релятивизм и фундаментализм. В документах собора также дается анализ культуры потребительства и либеральной глобализации, которые обвиняются в процессах обезличивания. Предлагаемая модель христианской культуры характеризуется открытостью, диалогичностью, защитой достоинства личности, отстаиванием права на религиозную свободу. В основе этой культуры лежит этика ответственности за другого и за все созданное Богом. Такая этика ответственности действительная только при условии чувствительности к нуждам и страданиям другого, а ее реализация предусматривает, кроме социального реформизма, значительные миротворческие усилия.

Ключевые слова: христианская культура, достоинство личности, этика ответственности, персонализм, гуманизм.

Shkil Svetlana, Doctor of Sciences in Philosophy, Associate Professor of the Philosophy Department, National University of Bioresources and Nature Management of Ukraine

The ideal of Christian culture in the documents of the All-Orthodox Council

Purpose of the research is to analyze the methods for constructing the concept of Orthodox culture in the documents of the All-Orthodox Council, a characteristic of the type of the ideal of Christian culture proposed in the documents of this cathedral. The **methodology** of the study is to use methods of analysis, synthesis, generalization, as well as hermeneutical and comparative approaches. **Scientific novelty** consists in understanding the social and ethical project of Christian culture, which is proposed in the documents of the All-Orthodox Council as a modern form of Christian humanism, which arose under the influence of personalism and existentialism. **Conclusions.** It is proved that in the documents of the All-Orthodox Council the ideal of the renewed society is proposed as an exit from the crisis state of sociality, connected with the numerous challenges of the times of modernity and postmodernity. The council sharply criticizes individualism and collectivism, relativism and fundamentalism. The documents of the cathedral also give an analysis of the culture of consumerism and liberal globalization, which are accused of de-identification processes. The proposed model of Christian culture is characterized by openness, dialogue essence, protection of the dignity of the individual, upholding the right to religious freedom. At the heart of this culture is the ethics of responsibility for the other and for everything created by God. This ethic of responsibility is valid only if it is sensitive to the needs and sufferings of another, and its implementation provides for, in addition to social reformism, significant peacekeeping efforts.

Key words: Christian culture, personal dignity, ethics of responsibility, personalism, humanism.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні православна церква усвідомлює свій обов'язок давати ефективні відповіді на численні виклики, пов'язані з культурою модерну і постмодерну. Намагання вступити в діалог із сучасністю покликані надати повноцінну альтернативу наявним проектам глобалізації, запропонувавши цілісне бачення універсальної соціально-політичної та культурно-цивілізаційної картини світу. Формування спільної позиції православних церков стосовно сучасної культури є завданням всеправославних соборів. Скликання таких соборів за взірцем Ліги націй було завданням у 1920-х рр., хоча досвід тих років не можна вважати позитивним. Підготовка Римо-Католицької церкви до Другого Ватиканського собору примусила православних інтенсифікувати підготовку Всеправославного собору і, починаючи з 1961 р., відбувалася систематична робота у цьому напрямку. Проте лише у 2016 р. Всеправославний собор вдалося провести. Документи, прийняті на цьому соборі, мають суперечливий характер, оскільки відображають компроміс між ліберальними колами православ'я, що ініціювали собор та консерваторами, що у різній мірі погоджувалися з його основними принципами і конкретними пропозиціями. Документи собору отримали різні оцінки, від захоплення до різкої критики, в залежності від суб'єктивної позиції експертів. Найбільш уважні дослідники (К.Говорун, П.Гаврилук, А.Аржаковський, М.Денисенко) підкреслюють обмеженість результатів собору, але висловлюють надії на нові Всеправославні собори у перспективі 5-10 років. Гостро актуальним завданням є об'єктивний аналіз тієї теорії культури, яка закладена в документах собору та оцінка можливого впливу прийнятих рішень на розвиток національного культурного простору у традиційно православних країнах.

Метою статті є аналіз методів побудови концепції православної культури в документах Всеправославного собору.

Виклад основного матеріалу. У 2016 р. сталася знаменна подія в історії християнства – Всеправославний собор на острові Крит. Значення цієї події пов'язане із тим, що сама ідентичність православ'я з богословської точки зору пов'язана із проведенням таких соборів. Починаючи з XVII століття православні патріархи і богослови визначали православну церкву як "церкву вселенських соборів" на відміну від католицького монархізму. Але при цьому Вселенські собори не проводилися з VIII ст., а після розколу 1054 р. саме їх проведення стало неможливим, оскільки "вселенським" міг бути лише собор визнаний папою і проведений при присутності його легатів. Соборність православної церкви реалізовувалася не лише на помісних соборах окремих церков, але й на спільних соборах кількох помісних церков. Водночас гостро відчувалася потреба в реалізації власної ідентичності через скликання "Всеправославних соборів". У 1920-ті роки ініціатори скликання Всеправославного собору мали на меті легітимізацію через його рішення календарної реформи, послаблення категоричних вимог канонічного права, створення образу більш ліберального та екуменічного православ'я. Оголошення Папою Римським Іваном XXIII наміру скликати Вселенський собор католицької церкви (25 січня 1959 р.) з метою оновлення церкви та ефективною відповіді на глобальні виклики сучасності, спонукало і православних ієрархів до аналогічних проектів. Підготовка Всеправославного собору, що розпочалася в 1961 р., виявила наявність суттєвих розбіжностей із майже усіх актуальних для православ'я питань. Це стосувалося як можливостей вирішення внутрішньоцерковних проблем (шляхи надання автокефалії, календарна реформа, скорочення постів тощо), так і відносин зовнішніх православної церкви (ставлення до екуменізму, бачення перспектив розвитку людства, тощо). Успішне проведення Другого Ватиканського собору і неможливість аналогічного собору в православ'ї стало видимою ознакою кризових явищ у житті православної церкви як не пристосованої до сучасних умов.

У 1960-ті роки єдиним виправданням, яке пояснювало нездатність скликати всеправославний собор стала наявність "залізної завіси", завдяки якій "грецькі" церкви існували у капіталістичному світі, а слов'янські – у "соціалістичному таборі". Після розпаду СРСР Константинопольський патріархат почав шукати шляхів укріплення єдності православ'я. Механізмом реалізації соборності на загальноцерковному рівні стала Нарада православних предстоятелів ("Синаксіс"). Засідання цієї Наради скликалися більш-менш періодично або з приводу подолання криз у помісних церквах (Болгарська, Єрусалимська), чи задля пошуку шляхів порозуміння у дискусійних питаннях через створення спеціальних комісій. Діяльність Наради предстоятелів та створених на її засіданнях комісій мала продемонструвати, що Православна церква – це не конфедерація окремих помісних церков, а єдиний церковний організм. Хоча не усі Православні церкви приїхали на Всеправославний собор, але прийняті на ньому документи є результатом консенсусу, і формують спільне бачення шляхів діалогу церкви і сучасного суспільства, творять ідеал християнської культури, що пропонується для здійснення традиційно православним країнам і навіть всьому людству.

Центральне місце серед матеріалів Всеправославного собору має документ "Місія Православної Церкви в сучасному світі". Початковим пунктом цього тексту є визнання гідності людської особистості як головного принципу для діалогу християнського і світського світоглядів, а також для міжрелігійного діалогу [6, 29–30]. Нагадаємо, що для традиційного православного світогляду особистість цінна не сама по собі, а як учасник церковної та небесної ієрархії. Поворот до персоналізму в офіційних документах церкви став можливим через вплив екзистенційної версії сучасної православної теології, представленої у творах провідного мислителя Константинопольського патріархату митрополита Іоанна Зізіюласа. Розвиток теорій релігійного екзистенціалізму бачиться як перший крок до культурних трансформацій, які мають включати в себе як реформацію церкви, так і преображення суспільства.

Зокрема, церковні інституції повинні бути подібними не до корпорацій, а бути мережами міжособистісної комунікації. Лідерство єпископів у релігійних спільнотах повинно стати не інституційно-ієрархічним, а особисто-харизматичним. У свою чергу миряни повинні бути лідерами позитивних перетворень в політичній, соціальній, культурній сферах, виступаючи в ролі "лікарів", що оздоровлюють цілий суспільний організм, уділяючи, однак, провідну увагу найбільшим ранам сучасності [6, 33, 31]. Ці рани існують як внаслідок накопичення особистих гріхів, так і через негармонійного розвитку цілого соціального організму під час реалізації проекту "ліберальної глобалізації" [6, 39]. У цілому соціальні проблеми не є необхідними явищами, а результатом спотворення добра при застосуванні свободи. Однак таке бачення причин соціальних проблем не призводить до засудження самої по собі свободи. Навпаки, саме вільні дії людей, при допомозі Божої благодаті, покликані надати соціальному розвитку оптимістичної перспективи.

У цілому привертає особливу увагу той факт, що у документі "Місія Православної Церкви в сучасному світі" свобода оцінюється позитивно. "Свобода є одним із найвищих дарів Бога людині. "Той, Хто створив на початку людину, зробив її вільною та самовладною, обмеживши її самим лише законом заповіді" (свт. Григорій Богослов, Слово 14, Про любов до бідних, 25. PG 35, 892A). Свобода робить людину здатною досягати успіхів у піднесенні до духовної досконалості, але водночас містить у собі небезпеку непослуху й автономії від Бога, а через це – падіння, звідки з'явилися трагічні наслідки зла у світі" [6, 31]. Позитивне бачення значення свободи Всеpravославним собором різко суперечить негативним оцінкам свободи в останніх соціально-політичних документах РПЦ. В дусі ідей радикального етатизму та патерналізму ідеологи російського православ'я проповідують необхідність відмови від свободи як шлях для індивідуального спасіння та соціального розвитку задля уникнення ризику впадіння у зло. Усвідомлюючи негативні наслідки використання свободи у соціумі, Всеpravославний собор не вважає за можливе протиставляти ліберальному глобалізму будь-які різновиди тоталітаризму, фундаменталізму і неоконсервативізму. Констатація того факту, що індивідуальне та соціальне добро є таким лише за умови добровільного використання свободи приводить учасників Всеpravославного собору до необхідності винайдення ідеалу християнського гуманізму. А саме, ліберальному гуманізму, який під час глобалізації привів до численних негативних соціальних процесів, протиставляється християнський гуманізм як цілісна етика соціальної відповідальності за всі міжособисті відносини, структурі зміни в суспільстві та навіть за стан усього створеного, оскільки життєсвіт людини включає у себе і природу. Людина є істотою, що вибирає усе існуюче у власний особистий та соціальний простір, і цей процес сам по собі є невідворотним, оскільки в об'єднанні всього – есхатологічна мета усього розвитку всесвіту [6, 32]. Відповідальна свобода передбачає взаємну чутливість до потреб інших, аскетичне самообмеження заради альтруїзму, в тому числі – заради майбутніх поколінь та всієї природи. Однак, у першу чергу, людству потрібно подолати такі прикрі факти, як наявність смертей внаслідок голоду, оскільки існування цих явищ загрожує самій ідентичності людства. "Прірва між багатими та бідними драматично розростається внаслідок економічної кризи, яка зазвичай є наслідком нестримної спекуляції з боку деяких представників фінансових кіл, концентрації багатства в руках небагатьох, спотвореної практики підприємництва, позбавленої справедливості та людяності, що, в остаточному підсумку, не служить задоволенню справжніх потреб людства. Життєздатною є така економіка, що поєднує в собі ефективність зі справедливістю та соціальною солідарністю. У цих трагічних обставинах Церква має велику відповідальність долати голод і всі прояви нужденності у світі. Той факт, що таке явище має місце за нашого часу, коли країни живуть в умовах глобалізованої економіки, свідчить про серйозну кризу ідентичності сучасного світу, бо голод загрожує не лише Божественному дару життя цілих народів, а й зачіпає велич і святість людської особистості, чим кидає виклик Самому Богові. Отже, якщо турбота про наш власний прожиток є питанням матеріальним, то турбота про прожиток ближнього є питанням духовним (Як. 2:14–18). Отже, місія всіх Православних Церков – являти солідарність із нужденними й надавати їм діяльну допомогу" [6, 38]. Саме за умови подолання кричущих антигуманних явищ може формуватися новий етос, що відповідає альтруїстичним цінностям християнського гуманізму. Прийняття оновленої моралі, побудованої на релігійних цінностях, може бути наслідком саме практичного вибору, зробленого під тиском усвідомлення універсальної відповідальності кожного під час сучасної глобальної кризи, яка набула зтяжнього характеру, і не може бути вирішеною за рахунок посилення експлуатації людських та природних ресурсів.

У документах Всеpravославного собору визнається, що "свобода без відповідальності та любові веде зрештою до втрати свободи" [6, 32]. Найяскравіше це проявляється в культурі безвідповідального споживацтва, яка народжена егоїстичним етосом ліберального глобалізму. "Прагнення до постійного зростання добробуту й невпинне споживання неминуче призводять до невідповідного використання та вичерпання природних ресурсів. Створіння Боже, що дано було людині "порати його і доглядати його" (Бут. 2:15), відчуває на собі наслідки людського гріха: "Створіння було підпорядковане суєті не добровільно, а через того, хто його підкорив, у надії, що й саме створіння визволиться від рабства тління, на свободу слави дітей Божих. Бо знаємо, що все створіння разом понині стогне і разом страждає у тяжких муках" (Рим. 8:20–22 [пер. І. Хоменка]). Екологічна криза, пов'язана з кліматичними змінами та глобальним потеплінням, робить нагальним обов'язок Церкви всіма наявними в неї духовними засобами сприяти захисту творіння Божого від наслідків людської жадібності. Жадібність у задоволенні матеріальних потреб призводить до духовного зубожіння людини та руйнування довілля" [6, 40]. Жа-

дібність егоїстичного споживача суперечить релігійному світоглядові, оскільки робить з індивіда та його бажань ідолів, які заступають місце Бога у ієрархії благ. Система ідолопоклоніння нав'язується засобами масової інформації як обов'язкова для кожного. "Сучасні засоби масової інформації нерідко підпадають під контроль ідеології ліберального глобалізму й у такий спосіб стають знаряддями поширення споживацтва й аморальності. Особливо непокоять випадки неповажного, а то й блюзнірського ставлення до релігійних цінностей, що провокують у суспільстві розбрати та безлади. Церква попереджає своїх чад про небезпеку впливу на свідомість через засоби масової інформації, використання їх не для зближення людей і народів, а для маніпуляції ними" [6, 39]. Деструктивність ідолопоклоніння культури споживацтва протиставляється культурі відновлення цілісності існування, яку пропонує церква. Як фундаменталізм, так і ліберальний гуманізм звинувачуються в спробах нав'язати культуру, в якій кожна особистість буде неповносправною, а як дитина коритиметься волі більших структур.

Особливо гострим протистояння між гуманізмом ліберального глобалізму та християнським гуманізмом є в області тлумачення прав людини. "Права людини сьогодні перебувають у центрі політики, що є відповіддю на теперішні кризи та соціальні й політичні струси. Вони покликані захистити свободу індивіда. Православна Церква критично підходить до прав людини, побоюючись, щоб індивідуальне право не виродилося в індивідуалізм та у рух, що вимагає прав. Таке відхилення є шкідливим для громадського характеру свободи; воно несправедливо перетворює права на індивідуальні вимоги пошуку щастя; вона змішує свободу із свавіллям індивіда, підносячи це свавілля до "всезагальної цінності", що підриває підвалини суспільних, родинних, релігійних, національних цінностей та загрожує засадничим етичним цінностям" [6, 87]. Індивідуалізм бажань та знеособлюючий тоталітаризм культури їх реалізації [6, 86] однаково далекі від православного персоналізму, згідно із яким нормативним є баланс індивідуальним та спільнотним, екзистенційним та комунікативним началами. "Православне розуміння людини протистоїть і погордливому апофеозу індивіда та його прав, і приниженню людської особистості, пригніченої в сучасних велетенських економічних, соціальних, політичних та комунікативних структурах" [6, 87]. Виступити цілком проти ідеї прав людини Всеpravославний собор не міг вже тому, що для Константинопольського патріархату та деяких інших православних церков право на релігійну свободу є останнім шансом на фізичне виживання у мусульманському середовищі. Відповідно, стає потрібним позитивне тлумачення гідності особистості та прав людини, яке можна було б протиставляти як нормативне "викривленому" тлумаченню, звичайному в сучасному суспільстві, культура якого звинувачується у новому войовничому секуляризмі. "Церква Христова стоїть сьогодні перед крайніми, навіть сповненими виклику виявам секуляризму, властивими політичним, культурним та соціальним тенденціям сучасного світу. Головним елементом секуляризму була й залишається ідея цілковито відірвати людину від Христа та духовного впливу Церкви, до того ж, несправедливо ототожнюючи її з консерватизмом та доводячи, всупереч історії, начебто вона була перешкодою для поступу та розвитку. У наших секуляризованих суспільствах, відрізаних від свого духовного коріння, людина плутає свою свободу та сенс свого життя з абсолютною автономією та звільненням від свого вічного призначення; це породжує цілу низку непорозумінь та облудних тлумачень християнського передання. Таким чином, свобода у Христі, надана з небес, та поступ, що веде "до звершености мужа, до міри повного зросту повноти Христа" (Еф. 4:13), розглядається як перепона для самоспасенних заходів людської істоти. Жертовна любов вважається несумісною з індивідуалізмом, а аскетичний характер християнської етики – неприпустимим викликом прагненню до індивідуального щастя" [6, 80–81]. Особливо важливим є уточнення, що церква не є противницею прогресу, не виступає проти глобалізації та інших сучасних тенденцій, але пропонує власні проекти суспільних трансформацій, спрямовані на досягнення справжнього гуманізму. Навіть сам термін "прогрес" має біблійне походження, а саме – зустрічається у посланнях апостола Павла. Відповідно, соціальне вчення документів Всеpravославного собору виражає ідеали поміркованого консерватизму, що пропонує не зупиняти прогрес та глобалізацію, торжество ідеології прав людини і становлення міжнародного права, а реформувати усі ці основні елементи сучасного світового порядку заради їх гуманізації. Мірою успіху реформ має бути не певний ідеальний порядок "нового середньовіччя", а торжество культури чутливості до страждань і потреб кожної особистості.

Водночас методологічно цей поміркований консерватизм у різних документах Всеpravославного собору обґрунтовується по різному. В "Окружному посланні", яке готувалося задовго до собору, логіка викладу – від загального до конкретного. А тому розпочинається послання із звичайних для православної думки ідеалізацій традиції та церкви як інституції. Навіть є поміркована апологія колективізму церковних та світських спільнот, у межах яких відбувається формування особистості в її християнському розумінні. Загальна православна культура є життєсвітом, завдяки якому особистість та її свобода можуть відбутися, і вирішення усіх соціальних проблем мисляться на шляхах християнізації соціуму. Звичайно, що ця християнізація та евангелізація зображені за допомогою мови сучасного персоналізму. Однак, весь цей неоконсервативний реформаційний проект різко протистоїть світському гуманізмові. Натомість на самому соборі написано "Послання Святого і Великого Собору Православної Церкви", яке методологічно побудоване на протилежних началах. Логіка цього послання – від конкретного до загального. І тому вихідними принципами для документу є гідність особистості, її свобода та права. Методами становлення оновленої соціальності має бути культура, породжена прийняттям

етики відповідальності, що відмовляється бачити у людині господаря світу та соціального становища, а пропонує аскетичну позицію гостинності. Парадоксальна пропозиція сполучення свободи із розумінням неналежності всього людині або людству, формує певні вимоги самообмеження, подібні до тих, що має гість в чужому домі. Соціум та природа – і "свої" для людини, і навіть частково "присвоюються", але в кінцевому рахунку – вони належать принципово "Іншому". Відповідно, якщо в "Окружному посланні" бачимо перехід від еклезіоцентричності до персоналізму, то в "Посланні" – персоналізм із поправками на теоцентризм.

Поміркований консерватизм і християнський гуманізм документів Всеpravославного собору органічно сполучаються із різким засудженням фундаменталізму. "Сьогодні ми переживаємо загострення насильства в ім'я Бога. Спалахи фундаменталізму в лоні релігії погрожують поширенням ідеї, буцімто фундаменталізм належить до сутності релігійного феномену. Правдою є те, що як "нерозумна ревність" (Рим. 10:2) фундаменталізм являє собою хворобливий вияв релігійності. Істинна християнська віра, за взірцем Хреста Господнього, приносить у жертву себе, а не інших; тому вона є найсуворішим суддею фундаменталізму, хай би якого походження він був. Вільний міжрелігійний діалог робить внесок у розвиток взаємної довіри, утверджуючи мир та примирення. Церква змагається за те, щоб зробити відчутнішим на землі "мир з неба". Справжній мир здобувається не силою зброї, а лише любов'ю, яка "не шукає свого" (1Кор. 13:5). Єлей віри має слугувати загоєнню давніх виразок, а не розпалюванню нових вогнищ ненависті" [6, 88]. В цих формулах наявний вплив класичного протестантського розрізнення персоналістичної віри та традиційної релігійності. Все більше філософів (під впливом Ж.Батая) і теологів (під впливом Р.Жирара) визнають, що насилля та потреба у періодичному жертвоприношенні належать до самої суті релігії як соціального інституту, що покликаний забезпечувати ідейну легітимізацію єдності та нормативного порядку. Важливим для авторів документів Всеpravославного собору було підкреслити, що нормативними наслідками християнської та іншої традиційної релігійності повинні бути мир та справедливість [6, 32–35]. Насилля за релігійними мотивами та фундаменталізм, який це насилля живить, ясно охарактеризовані як девіації релігійного світогляду та засудженні [6, с. 88]. Така позиція є важливою у внутрішньоправославних дискусіях. А саме, в останнє десятиліття Московська патріархія все більше захоплюється риторикою релігійного фундаменталізму та перетлумачує у цьому ключі неоконсервативний православний соціальний ідеал. Засудження фундаменталізму пов'язане із намаганнями Константинопольського патріархату підвести РПЦ під осудженням її рішеннями соборів. У даному випадку християнський гуманізм і персоналізм виявляються вираженням загальноцерковної точки зору, а фундаменталізм – еретичними особливостями доктрини РПЦ. Із фундаменталістичним баченням дійсності пов'язані також антивестернізм, колективізм та навіть етнофілетизм Московської патріархії. Останній аспект особливо цікавий. Зазвичай під "етнофілетизмом" розумілися прояви націоналізму та ксенофобії в церковному середовищі, засуджені у 1872 році. Однак, Всеpravославний собор бачить прояви "етнофілетизму" [6, 86] і у теоріях про "особливу цивілізацію", "особливу культуру", у всьому запереченні універсального характеру православного християнства, яке має місце в РПЦ в останні десятиліття.

Розділення між християнським гуманізмом Всеpravославного собору та фундаменталізмом РПЦ впливає на тлумачення функції соціальної доктрини в ідейному дискурсі церковного проповідання. Для РПЦ соціальне вчення – це засіб мобілізації активних та потенційних прихильників, засіб консолідації та метод формування антизахідної ідентичності. Для Константинопольського патріархату і церков, що підтримали документи Всеpravославного собору соціальна доктрина є інструментом суспільного і національного примирення. На шляху пошуку миру долаються конфесійні обмеженості та визнається високий статус всіх членів людського співтовариства. "Православна Церква вважає своїм обов'язком схвалювати все те, що справді веде до миру (Рим. 14:19) і відкриває шлях до справедливості, братерства, істинної свободи та взаємної любові між усіма дітьми одного Небесного Отця, як і між усіма народами, що складають єдину родину" [6, 34]. Набуття християнським гуманізмом універсальних рис дозволяє формувати теоретичні та практичні підвалини культури відповідальності, в якій всякий інший постає таким самим привілейованим у відношенні до Бога, як і православний християнин. Таким чином, при збереженні претензій на унікальний статус православної церкви як єдиної дійсної спадкоємиці церковної спільноти Христа та апостолів, у етичному ставленні до інших Всеpravославний собор сповідує високу культуру християнського гуманізму, пронизану духом універсалізму та відповідальності за все створення.

Висновки. Документи Всеpravославного собору надають цілісний проект християнізації культури як різновиду її гуманізації, яка необхідна з огляду на існування численних негативних явищ часів модерну і постмодерну, серед яких особливо тривожними є знеособлення людини, втрата її ідентичності, формування загроз маніпуляції людством в неототалітарних та фундаменталістських проектах. Християнський гуманізм документів Всеpravославного собору закликає до формування етики відповідальності та культури чуттєвості до потреб і страждань іншого, до оцінки іншого у межах теоцентричної ідеалізації єдності людства. Пропонується соціальна реформація процесів глобалізації, що має сполучатися з інтенсифікацією процесів примирення. Культура моралі відкритості до іншості та примирення формує християнізований різновид ідеї мультикультуралізму, що протиставляється загрозам, які несуть "ліберальний глобалізм" та "фундаменталізм". В документах Всеpravославного собору очевидний вплив ідей персоналізму та екзистенціалізму, а також гуманістичної етики Е. Левінаса.

Література

1. Аржаковський А. Очікуючи на Всеправославний собор. Духовний та екуменічний шлях. Книга 1 / Антуан Аржаковський. – Львів : Вид-во УКУ, 2013. – 452 с.
2. Аржаковський А. Очікуючи на Всеправославний собор. Духовний та екуменічний шлях. Книга 2 / Антуан Аржаковський. – Львів : Вид-во УКУ, 2014. – 560 с.
3. Аржаковський А. Чи можливе реформування православ'я? / Антуан Аржаковський, диякон Микола Денисенко. – К.: Відкритий Православний університет Святої Софії Премудрості Божої, Дух і Літера, 2017. – 88 с.
4. Говорун і Гаврилюк про Всеправославний собор [Електрон. ресурс] // Релігія в Україні. – Режим доступу: https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/33470-gavrilyukgovorun-pro-vsepravoslavnij-sobor-zapitannya-vidpovidi.html.
5. Говорун К. Українська публічна теологія / Архімандрит Кирило (Говорун). – К.: Дух і літера, 2017. – 144 с.
6. Святий і Великий Всеправославний Собор. Документи. Крит, 2016. – К.: Відкритий Православний університет Святої Софії Премудрості Божої, Дух і Літера, 2016. – 112 с.

References

1. Arzhakovskyy A. (2013). Expecting the All-Orthodox Cathedral. Spiritual and ecumenical path. Book 1. Lviv : Vyd-vo UKU [in Ukrainian].
2. Arzhakovskyy A. (2014). Expecting the All-Orthodox Cathedral. Spiritual and ecumenical path. Book 2. Lviv : Vyd-vo UKU [in Ukrainian].
3. Arzhakovskyy A., Denysenko M. (2017). Is it possible to reform Orthodoxy? Kyiv: Vidkrytyy Pravoslavnyy universytet Svyatoyi Sofiyi Premudrosti Bozhoyi, Dukh i Litera [in Ukrainian].
4. Govorun and Gavrilyuk about the All-Orthodox Council. Retrieved from https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/33470-gavrilyukgovorun-pro-vsepravoslavnij-sobor-zapitannya-vidpovidi.html [in Ukrainian].
5. Hovorun K. (2017). Ukrainian Public Theology. Kyiv : Dukh i litera [in Ukrainian].
6. Holy and Great All-Orthodox Council. Documents Crete (2016). Kyiv : Vidkrytyy Pravoslavnyy universytet Svyatoyi Sofiyi Premudrosti Bozhoyi, Dukh i Litera [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.11.2017 р.

УДК 316. 776: 316.752

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

РЕПРЕЗЕТАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТЕКСТАХ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Мета статті – дослідити характер вираження етнокультурних цінностей у творах постфольклорного типу в умовах інтернет-комунікації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, аксіологічного, культурологічного методів у вивченні етнокультурних цінностей у постфольклорних текстах та репрезентації аксіологічних змістів. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі вираження етнокультурних цінностей у текстах постфольклору та їх значення в ціннісному осмисленні актуальних подій і явищ життя. **Висновок**. Постфольклорні твори стали частиною аксіологічної сфери соціуму та одним із найвагоміших чинників багатьох суспільних процесів і складовою сучасної культури, віддзеркалюючи соціальні норми, цінності, культурні традиції, ментальні структури соціуму в аудіовізуальній, графічній та вербальній формі. У постфольклорі знаходять прояв особливості функціонування символів як основного способу подання архетипів. Жанрово-тематична видозміна постфольклорних творів, що на основі архетипно-міфологічної матриці репрезентують етнокультурні цінності соціуму в період "ментальних революцій", проявляється у вигляді символів, які стають активними факторами соціальних трансформацій, актуалізуючи при цьому базові цінності етнокультури.

Ключові слова: етнокультурні цінності, постфольклор, тексти, соціокультурний простір, аксіологічні домінанти.

Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Репрезентация этнокультурных ценностей в текстах постфольклора

Цель работы – исследовать характер выражения этнокультурных ценностей в произведениях постфольклорного типа в условиях интернет-коммуникации. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, аксиологического, культурологического методов в изучении этнокультурных ценностей в постфольклорных текстах и репрезентации аксиологических смыслов. **Научная новизна** исследования заключается в анализе выражение этнокультурных ценностей в текстах постфольклора и их значения в ценностном осмыслении актуальных событий и явлений жизни. **Вывод**. Постфольклорные произведения стали частью аксиологической сферы социума и одним из главных факторов многих общественных процессов и составляющей современной культуры, отражая

социальные нормы, ценности, культурные традиции, ментальные структуры социума в аудиовизуальной, графической и вербальной форме. В постфольклоре находят проявления особенности функционирования символов в качестве основного способа представления архетипов. Жанрово-тематическое видоизменение постфольклорных произведений на основе архетипно-мифологической матрицы представляет этнокультурные ценности социума в период "ментальных революций", проявляется в виде символов, которые становятся активными факторами социальных трансформаций, актуализируя при этом базовые ценности этнокультуры.

Ключевые слова: этнокультурные ценности, постфольклор, тексты, социокультурное пространство, аксиологические доминанты.

Denysyuk Zhanna, Ph.D. in Culturology, Head of Research and Publishing Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Representation of ethnocultural values in the texts of post-folklore

The purpose of the work is to investigate the nature of the expression of ethnocultural values in the works of the post-folklore type regarding Internet communication. The **methodology** of the research is to apply analytical, axiological, culturological methods in the study of ethnocultural values in the post-folklore texts and the representation of axiological content. The **scientific novelty** of the research is to analyze the expression of ethnocultural values in the texts of post-folklore and their significance in the valuation of actual events and phenomena of life. **Conclusions.** Post-folklore works became part of the axiological sphere of society and one of the most critical factors of many social processes and an integral part of contemporary culture, reflecting social norms, values, cultural traditions, mental structures of society in audio-visual, graphics and verbal form. In the post-folklore, the features of the functioning of the symbols as the primary way of representing archetypes are manifested. The genre-thematic modification of post-folklore works, which, based on the archetypal-mythological matrix, represent the ethnocultural values of society, during the period of "mental revolutions," manifests itself in the form of symbols that become active factors of social transformations, while actualizing the fundamental values of ethnoculture.

Key words: ethnocultural values, post-folklore, texts, socio-cultural space, axiological dominant.

Актуальність теми дослідження. Середовище інтернет-фольклору насичується ідеями та ціннісними орієнтирами, які на даний час є актуальними для соціуму, поділяються більшістю його представників та становлять певні парадигми існування і взаємодії суспільства. Інтернет як засіб комунікації й технологій належить до явищ інформаційного глобалізованого суспільства, який, по суті своїй, відтворює уніфіковані структури і моделі для будь-якого суспільства і культури. Інтернет, транслюючи ці універсалії, водночас накладає їх на структури національного культурного простору соціуму, в такому поєднанні відображаючи актуальні вияви ціннісних домінант на тому чи іншому етапі його буття.

Відповідно до цього, твори постфольклорного типу в повній мірі є виразниками домінуючих ціннісно-світоглядних установок, моральних принципів та пріоритетів, які втілюються в знаково-символічних об'єктах культури, артефактах. Сплеск суспільного інтересу, затребуваності етнічного компоненту культури як екзистенційно-ціннісного опертя зумовлюється насамперед кризовими станами буття соціуму, коли світоглядно-культурні, ціннісні імперативи етносу і його культури, що пройшли різні етапи свого становлення і розвитку, постають єдино прийнятними і зрозумілими та допомагають "згладжувати" деструктивний стан соціуму.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання дослідження етнокультурних цінностей в текстах постфольклору допоки не знайшло відображення в наукових публікаціях. Натомість загальне окреслення аксіологічної проблематики висвітлено у працях Ю. Емер [8], О. Жарової [1], І. Тубалової [8].

Мета роботи – дослідити характер вираження етнокультурних цінностей у творах постфольклорного типу в умовах інтернет-комунікації.

Виклад основного матеріалу. Твори постфольклору є засобом оцінного самовираження, яке здійснюється крізь призму конотацій та уявлень, сполучених із різними інтертекстуальними фрагментами культури, в підсумку являючи собою цілісні знаково-символічні утворення. Оскільки постфольклор є безпосередньою творчістю "індивідуалізованих мас" в середовищі комунікативного простору, його твори ґрунтуються як на засадах побудови класичних зразків фольклорної творчості, так і технологічно-шаблонних творів, що безпосередньо сформовані засобами й інструментами електронного середовища. В обох випадках важливою є репрезентація ціннісно-сміслових домінант і концептів крізь призму культурних архетипів, символів і кодів, стереотипів, які, нашаровуючись, складають матрицю етнокультури, відображаючи сутнісну основу етноментального й аксіологічного самовираження спільнот. Ці сенси, а також їх протилежності, інколи в гіперболізованому вигляді, що досягається засобами і прийомами іронічно-художнього вираження змісту, експлікуються в творах постфольклору в процесі комунікативно-ігрової діяльності.

Розглядаючи постфольклор у аксіологічному вимірі як спосіб трансляції і поширення артефактів (об'єктів культури), які відбивають етнокультурні цінності соціуму, слід наголосити, що він формується на основі тісних інтертекстуальних зв'язків та пласту актуальної культури й інформації, що відповідає запитам різних представників соціуму. Відтак варіації ціннісно-сміслових значень можуть сполучатися з різним контекстним знанням та культурними зразками, що обираються аудиторією комунікантів. Через таке контекстне середовище пропускаються і ціннісно-сміслові і значеннєві контексти етнічного складника культури, де вони можуть по-новому осмислюватися та слугувати аксіологічною призмою розуміння сьогочасних подій і явищ життя.

Постфольклорні тексти експлікують свої закодовані аксіологічні змісти, що є вираженням етнічно-національної складової, через семантичні шари архетипно-міфологічних структур, які відображають глибинні значення етнічної культури, світовідчуття і мислення. Саме так відбувається оцінювання актуальних і резонансних подій і явищ повсякдення, що потрапляють у медіа-фокус і, відповідно, орбіту "постфольклорної комунікації"; вбудовування в "сітку сенсів" аксіосфери соціуму ціннісних значень, трансльованих постфольклором в соціальних мережах, які належать до загального соціокультурного дискурсу. Відповідно, це дає додаткові засоби й інструменти для культурологічної аналітики ціннісних суспільних визначень та загальної динаміки аксіологічного середовища соціуму, особливо в період нестабільності й невизначеності, пов'язаних з трансформаційними змінами на онтологічному рівні, змінами свідомості і самосвідомості.

У питанні репрезентації етнокультурних цінностей постфольклору варто все ж звернутися до вихідних базових символів, що утворюють автентичне ядро будь-якої етнічної культури. Важливими символами етнічності виступають як традиційні, споконвічно властиві тій чи іншій культурі елементи, так і міфологеми, їх різні модифікації, що пропагуються засобами масової інформації чи навіть національними елітами. Тобто сутність етнічної приналежності і "маркування" полягає у суб'єктивному символічному чи емблематичному використанні окремих аспектів культури для того, щоб відрізнити себе від інших етносів [5, 67].

Символи репрезентують ціннісні значення, які втілюються у візуально-графічній формі в текстах постфольклору, додаючи їм конотативного змісту.

Етнокультурні цінності, закодовані в постфольклорній творчості ґрунтуються також на архетипах тієї чи іншої етнокультури, в яких закріплені "першообрази", або "першосмисли" чи "прасимволи" етнокультури. У таких хронотопах узагальнюються часово-просторові характеристики етнонаціонального буття, світовідношення, художньої образності [3, 187]. У свою чергу, архетипні образи належать до культурної матриці, пронизуючи своїми сенсами і цінностями тексти культури та надаючи глибинного змісту новим творам і їх значенням на рівні діяхронічної культурної взаємодії. Архетипи етно- й національної культури можна розуміти як певну світоглядну основу, на якій базується культуротворчість представника етносу. До виникнення будь-яких теоретичних рефлексій ці основи існують як архетипічні структури, що утворюють і продукують архетипні сюжети, що розвиваються саме у царині міфології, яка виступає синтезуючим фактором культури у часопросторі й історії народу.

Втілення і репрезентація архетипів в сучасній культурі, й, зокрема, постфольклорі, є їх транслюванням і експлікацією в сучасних умовах культуротворення. Саме в культурному та мистецькому вимірі архетипи проявляються в першу чергу. Далі, як відзначає М. Міщенко, другим актуальним середовищем їх функціонування є ментальні структури і пам'ять, що є основою історичної, соціальної зміни буття. Архетипи тут виконують функцію соціальної пам'яті, містять в собі знання та досвід народу. Натомість символи є певними архетипними уявленнями, результат спільної роботи свідомості і колективного несвідомого. Система етнічних символів є системою кодування національного характеру та уявлень етносу про себе та світ. Культурні архетипи є своєрідними когнітивними зразками, на які орієнтується індивідуальна поведінка і в яких у скороченій формі зберігається родовий досвід [4, 91].

Український соціум вже протягом тривалого часу характеризується так званою "розірваною свідомістю" та позначений перманентним кризовим станом, у якому спостерігаються періоди соціального та політичного загострення і спаду. За таких умов актуальний контекст культурно-інформаційного простору складають суспільно-політичні теми та події, які викликають найбільший резонанс в суспільстві та у різних представників соціуму, і, відповідно, на тематичному тлі яких творчо осмислюються реалії буття. Широка палітра оціночних суджень, часто викривального характеру, транслюється в текстах постфольклору саме із позицій апелювання до архетипів етнокультури, її світоглядно-аксіологічних моделей та кодів. В такому поєднанні постфольклорні тексти являють собою зразки візуальної та словесної творчості, де прослідковуються ціннісно-сміслові доміанти з виразними етнокультурними значеннями.

Ввійшовши в стан військової збройної агресії, суспільство по-новому стало реагувати на ситуації, з якими зіткнулося вперше в своїй новітній історії, що вкотре загострило питання національної ідентичності, ціннісних орієнтирів суспільства, особливо тих, що стосуються як моральних якостей – гідності, честі, патріотизму, так і державного ґатунку (національної екзистенції) – збереження і захисту країни, її територіальної цілісності, забезпечення мирного життя для всіх її громадян. Саме в цей час почав вибудовуватися номінативно-оцінний комплекс довкола понять національного, патріотизму й державництва [7, 10]. Динаміка зміни ціннісних пріоритетів українців від 2014 р. фіксує домінування так званого синдрому безпеки, що охоплює вітальні цінності, пов'язані зі здоров'ям, сім'єю, дітьми і добробутом людей. Також статистично підвищився синдром цінностей "самореалізації", синдром просоціальних цінностей "соціального комфорту" та синдром політико-громадянських цінностей "демократія", пов'язаних із демократичним розвитком країни та національно-культурним відродженням [6].

У цьому аспекті численна народна інтернет-творчість, що належить до постфольклорних зразків, отримала суттєвий поштовх до свого розвитку, і значною мірою відгукнулася на суспільний запит в парадигмі звернення до етнокультурної аксіологічної матриці. Це, в свою чергу, дало можливість ново-

го переосмислення наявних суспільних проблем в межах символічно означеного глибинного культурного коду етносу і нації, відкривши широкі можливості для культурного й ціннісного самовизначення.

За рахунок залучення до постфольклору інших дискурсів (політичного, мистецького, новинного тощо) відбувається створення умовного постфольклорного середовища і контексту, художньо гіперболізованих і аксіологічно забарвлених образів значимих і публічних медіа-персон, політичних та державних діячів, з обігриванням їх взаємодій та в контексті вже відомих подій. Крім цього, усі учасники гумористично-ігрової комунікації в інтернет-мережі виносять на загальні власні, часто експресивні судження і позиції щодо розвитку тих чи інших подій, оцінюючи їх значення для суспільства.

Сегмент постфольклорної творчості інтернету конструє уявлювані ситуації відносин (політичних, соціальних, інших), ймовірні варіанти розвитку подій та склад їх учасників, які можуть (й повинні) бути впізнані учасниками комунікації, надає оцінні номінації учасникам тих чи інших ситуацій, виокремлює й акцентує увагу на компонентах етнокультурного знакового середовища, щоб надати образам необхідної семантики і значень.

Динаміка суспільно-політичних подій останнього часу з початком протестних рухів та збройного конфлікту на Сході країни, що перейшла у площину інформаційних війн, позначила на символічно-культурному рівні маркування на "своїх" та "чужих", змінивши ціннісні орієнтири та пріоритети суспільства, продукуючи нові смислові означення-концепти. Це знайшло враження в мовних пейоративах, зневажливих лайливих словах, ярликах, зоонімах, прізвиськах [2, 355]. В свою чергу, ці лінгвокультурні утворення стали основою постфольклорної творчості: "украї", "україни" як назва українців, які підтримують нову владу та орієнтацію на Захід у зовнішньополітичному курсі країни. Мем "хунта", що походить з відповідного поняття-назви нової української влади, сформованого в російських мас-медіа, являє собою втілення негативних конотацій, що репрезентували ідеї "фашистсько-американської" ідеології, маючи на меті "карання" всього "російськомовного населення Донбасу. Однак, ця назва стала засобом "тролінгу" ворожої сторони, слугуючи водночас, своєрідним збірним уособленням національно-державних цінностей. На основі цього мему зусиллями волонтерів та журналістів започатковано видання паперової газети "Der Хунта Цайтунг", а в інтернет-мережі відповідно створено окрему спільноту (<https://www.facebook.com/Derhunta/>). На сторінках як газети, так і спільноти вміщуються дописи, постфольклорна творчість, присвячена як актуальним суспільно-політичним подіям, так і перебігу ситуації на фронті.

Загальноновживаними і поширеними поняттями-мемами стали також "бандерівці" як збірна назва проєвропейських, прозахідних українців, прихильників Майдану, противників режиму як Януковича, так і в цілому проросійськи налаштованої частини населення. Першопочатково така назва слугувала на позначення прихильників українського політичного діяча, ідеолога і теоретика українського націоналізму С. Бандери, але після Майдану проросійськи налаштовані люди так стали називати усіх українців, які не підтримують їхні погляди. *Бандерівець виходить з хати і бачить картину: сусіда піймав москаля, прив'язав його до колоди, де пиляють дрова, і тупою дворучною пилою пиляє... Той верещить, як різаний.- Сусідо, давайте я дам Вам кулі, дам рушницю – Ви його встрілите.- Е, ні, сусідо. У мене самого є кулі, є рушниця. Просто сьогодні я маю час і натхнення.*

Ще одна новітня назва на позначення українців-націоналістів "правосеки" виникла зовсім недавно та походить від назви спочатку неформального об'єднання активістів ряду українських націоналістичних праворадикальних організацій, що утворилося в ході протестних акцій в Києві, а потім – української політичної партії та громадської організації "Правий сектор". Назва організації та ім'я лідера "Правого сектору" Дмитра Яроша стали чи не найпопулярнішим мемом в інтернет-мережі. В постфольклорі це послугувало втіленням концептів цінностей героїзму, безстрашності, справжнього українського вояка, поборника національної держави, що наганяє безжальний страх на ворогів. Від цього походить також окремий мем "візитка Яроша", що сформувало окремий пласт інтернет-творчості: *от скажеш "яроша візитка" / прості казалося би слова / но сре від них поносом жидким Москва. Однією з найпоширеніших версій стала формула: На місці [назва якоїсь катастрофи] було знайдено #ВізиткаЯроша: В черепі бідного Йорика було знайдено #ВізиткаЯроша; На місці вибуху Чорнобильської АЕС було знайдено #ВізиткаЯроша.*

Серед використання прецедентних імен в постфольклорних творів інтернет-мережі також популярним виявилось ім'я Тараса Шевченка, що уособлювало ціннісні концепти свободи, бунтарства, національної гідності і незламності. Відтак образ Шевченка знайшов втілення у візуально-графічних "фотожабах", сполучаючись із портретом кубинського революціонера Ернесто Че Гевари, де прізвисько поета писалося як "ШевЧЕнко". Також Кубзар поставав в образі рок-музиканта, бійця української армії з автоматом, тощо. Самі поезії часто ставали основою постфольклорних переспівів.

Спілкування й обмін інформаційними повідомленнями, власними оціночними судженнями в умовах засилля великої кількості часто неправдивої й фейкової інформації позначається на загальних емоційно-психологічних суспільних настроях, слугуючи чітким індикатором ціннісних орієнтирів соціуму. В цьому аспекті, з точки зору аксіологічного аналізу, цікавим "маркуванням" різнополярних полюсів оцінювання різного роду подій та інформації стала поява подвійного мему "зрада-перемога". Саме цей концепт має безпосередній зв'язок із світоглядними засадами, морально-етичними установками, ustalеними системами цінностей й суспільним конвенціоналізмом соціумів, формуючи умовний поділ на

"добро" "зло". В умовах інформаційного суспільства та суб'єктивності сприйняття будь-якої інформації всі ці численні оцінні судження (які можуть мати як раціональне "зерно", так само й ґрунтуватися на абсолютно ірраціональних емоціях, не підтверджених фактами) транслюються на широкий загал, де в залежності від кількісного середовища підтримки даного комуніканта (соціальні мережі), авторитетності його думки в межах того чи іншого дискурсу, можуть або підтримуватися, або ж не підтримуватися спільнотою. До того ж, в умовах нестабільного соціуму різні твердження можуть виступати як засоби маніпулятивного впливу з певною метою. Швидка щоденна зміна подієвого ряду, ретрансляція новин і їх активне обговорення в соціальних мережах, з постійними емоційними оцінками породили абсолютно полярні табори прихильників та противників певних подій, породивши при цьому відповідний мем. Оптимісти додали до нього частку "перемога" як реагування незначними позитивними подіями на негативні. Відтак використання цих слів-маркерів стало доволі популярним засобом іронічної саморефлексії, породивши значну кількість жартів в постфольклорі: – *Куме, ви, кажуть, сепаратистські газети читаєте? – Та читаю... – Куме, та ви що? – Так я раніше читав проукраїнські газети – така тоска! Все пропало, нас Європа продала, Росія нас захопить, газу зимою не буде, банки збанкрутують... Почав читати сепаратистські – і там так приємно, так гарно! Укри подчинілі весь Восток, укри нас унічтожают, украм допомагає Америка, укри бесчинствуют на Донбассе, нікто не может дать отпор зарвавшимся украм, – аж сердце радіе!* Отже, в мемі "зрада-перемога" знаходить відбиття ціннісних настроїв суспільства з подальшим варіюванням їх в інших творах постфольклору.

Висновки. Відтак постфольклорні твори стали частиною аксіологічної сфери соціуму та одним із найвагоміших чинників багатьох суспільних процесів і складовою сучасної культури, віддзеркалюючи соціальні норми, цінності, культурні традиції, ментальні структури соціуму в аудіо-візуальній, графічній та вербальній формі. У постфольклорі знаходять прояв особливості функціонування символів як основного способу подання архетипів. Жанрово-тематична видозміна постфольклорних творів, що на основі архетипно-міфологічної матриці репрезентують етнокультурні цінності соціуму в період "ментальних революцій", проявляється у вигляді символів, які стають активними факторами соціальних трансформацій, актуалізуючи при цьому базові цінності етнокультури.

Література

1. Жарова О. С. Постфольклорный имморализм. Научно-методический журнал "XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс". Вып. 03 (07). Пенза: Изд-во Пенз. гос. технол. акад., 2012. С. 37–41.
2. Ковтонюк Н. П. Смысловый концепт карнавала как код прочтения дискурсу Майдану. Мовні і концептуальні картини світу. 2015. Вип. 1. С. 347–358.
3. Личкова В. Сакральні горизонти української культури: Архетипи – хронотопи – сигнатури. Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. Вип. 7. С. 187–194.
4. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філософія. Філософські перипетії. 2014. № 1130. Вип. 51. С. 90–94.
5. Росул Т. Формування етнокультурної ідентичності українців в умовах глобалізації. Українознавчий альманах. 2012. Випуск 7. С.65–68.
6. Соціологи визначили цінності українців. URL: <http://fakty.ictv.ua/ua/index/read-news/id/1530346> (дата звернення: листопад 2017).
7. Тараненко О. О. Формування нової системи соціальних цінностей і пріоритетів українського суспільства (на матеріалах української мови кінця XX – початку XXI ст.). Мовознавство. 2013. № 6. С.3–10.
8. Тубалова И. В., Эмер Ю. А. Ценностная картина мира традиционного и современного фольклора. Картины русского мира: аксиология в языке и тексте. Томск, 2005. С. 259–298.

References

1. Zharova, O.S. (2012). Post-folklore immorality. Nauchno-metodicheskij zhurnal "HhI vek: itogi proshlogo i problemy nastojashhego pljus", 03 (07), 37-41 [in Russian].
2. Kovtonyuk, N.P. (2015). The semantic concept of carnival as a code for reading the discourse of the Maidan. Movni i konceptual`ni karty`ny` svitu, 1, 347–358 [in Ukrainian].
3. Lychkova, V. (2010). Sacred horizons of Ukrainian culture: Archetypes – chronotopes – signatures. Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`, 7, 187–194 [in Ukrainian].
4. Mischenko, M. M. (2014). Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious to the conscious national identity (to the relevance of the methodology of archetypal analysis). Visnyk`k` Harkivsk`ogo nacional`nogo universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya : Filosofiya. Filosofs`ki pery`petiyi, 1130, 90–94 [in Ukrainian].
5. Rosul, T. (2012). Formation of Ethnic and Cultural Identity of Ukrainians in the Conditions of Globalization. Ukrayinoznavchy`j` al`manax, 7, 65-68 [in Ukrainian].
6. Sociologists have identified the values of Ukrainians. Retrived from: <http://fakty.ictv.ua/ua/index/read-news/id/1530346> [in Ukrainian].
7. Taranenko, O. (2013). Formation of a new system of social values and priorities of Ukrainian society (on materials of the Ukrainian language of the late XX – early XXI centuries). Movoznavstvo, 6, 3-10 [in Ukrainian].
8. Tubalova, I.V., Emer, Yu. A. (2005). The value picture of the world of traditional and modern folklore. Kartiny russkogo mira: aksiologija v jazyke i tekste, 259-298 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.12.2017 р.

THE FORMATION OF CRIMEAN TATAR PERIODICAL PRESS AS THE DRIVER OF CROSS-CULTURAL TRANSFORMATIONS IN THE SOCIETY

The purpose of the study is to highlight the role of I. Gasprinsky in establishing intercultural communications in the Crimean Tatar society at the turn of the XIX and XX centuries and to reveal the socio-cultural essence of the first Crimean Tatar periodicals, the cultural potential of which is primarily the task of enculturation and socialization of the Crimean Tatar society. **Methodology.** The scientific understanding of cultural and creative activities of I. Gasprinsky was based on the totality of such research approaches: historical-cultural, which involves cultural and historical and comparative topological study of the ideological heritage of I. Gasprinsky; axiological-cultural, which gave the opportunity to reveal the humanistic content of cultural unification. In our research, we used source study and comparative-historical research method. **Results.** A comprehensive analysis of the first national Crimean Tatar periodicals "Terjiman" as a cultural phenomenon was carried out. An assessment of its role in the general culture of that period was given. It was shown that "Terjiman" gave impetus to the development of publishing in the Crimea. The features of the formation of the Crimean Tatar periodicals as the main factor of the education in a multicultural society were considered. **Conclusions.** The educational activity of I. Gasprinsky had a decisive influence on the spread of the movement for the Muslim society cultural transformation that has developed in many areas of life. The first periodic of the Crimean Tatar – newspaper "Terjiman" – has become the most significant factor in the cultural transformation of the Crimean Tatar community, which can bring it to a new level, destroying the norms and stereotypes of thinking. The data obtained in the research provide an opportunity to understand the nature and peculiarities of national periodicals formation influenced by cultural and creative activities of I. Gasprinsky in connection with the socio-political and public processes of those times.

Key words: cross-cultural communications, Crimean-Tartaric society, education, publishing industry, periodicals.

Динікова Лілія Шерифівна, кандидат культурології, старший викладач факультету лінгвістики Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут"

Становлення кримськотатарського періодичного друку як чинник крос-культурних трансформацій у суспільстві

Мета дослідження. Дослідження покликане висвітлити роль І. Гаспринського у налагодженні міжкультурних комунікацій у кримськотатарському суспільстві на зламі XIX–XX ст. і розкрити соціокультурну сутність першого кримськотатарського періодичного видання, культуротворчий потенціал якого пов'язаний насамперед із вирішенням завдання інкультурації та соціалізації кримськотатарського суспільства. **Методи.** Наукове осмислення культуротворчої діяльності І. Гаспринського базувалося на сукупності таких дослідницьких підходів: історико-культурологічного, який передбачає культурно-історичне і порівняльно-топологічне дослідження ідейного спадку І. Гаспринського; аксіологічно-культурологічного, який дав змогу розкрити гуманістичний зміст культурної уніфікації. Використано також джерелознавчий, порівняльно-історичний методи дослідження. **Наукова новизна.** Здійснено комплексний аналіз першого національного кримськотатарського періодичного видання "Терджиман" як культуротворчого феномена, дано оцінку його ролі в загальному культурному процесі того періоду. Показано, що "Терджиман" дав поштовх розвитку видавничої справи в Криму. Розкрито особливості становлення кримськотатарської періодики як основного чинника виховання полікультурного суспільства. **Висновки.** Просвітницька діяльність І. Гаспринського мала вирішальний вплив на поширення руху за культурну трансформацію мусульманського суспільства, який отримав розвиток у багатьох сферах життя. Перше періодичне кримськотатарське видання "Терджиман" стало найвагомим чинником культурної трансформації кримськотатарського суспільства, здатним вивести його на новий культурний рівень, зруйнувавши догми і стереотипи мислення. Відомості, отримані в результаті дослідження, дають можливість зрозуміти характер та особливості становлення національного періодичного друку під впливом культуротворчої діяльності І. Гаспринського у зв'язку з тогочасними соціально-політичними й суспільними процесами.

Ключові слова: міжкультурні комунікації, кримськотатарське суспільство, просвітництво, видавничі справа, періодика.

Дыникова Лилия Шерифовна, кандидат культурологии, старший преподаватель факультета лингвистики Национального технического университета Украины "Киевский политехнический институт"

Становление кримскотатарской периодической печати как фактор кросс-культурных трансформаций в обществе

Цель исследования. Исследование призвано осветить роль И. Гаспринского в налаживании межкультурных коммуникаций в кримскотатарском обществе на рубеже XIX–XX вв. и раскрыть социокультурную сущность первого кримскотатарского периодического издания, культуротворческий потенциал которого связан прежде всего с решением задачи инкультурации и социализации кримскотатарского общества. **Методы.** Научное осмысление культуротворческой деятельности И. Гаспринского базировалось на совокупности таких исследовательских подходов: историко-культурологического, который предполагает культурно-историческое и сравнительно-топологическое исследование идейного наследия И. Гаспринского; аксиолого-культурологического, который дал возможность раскрыть гуманистическое содержание культурной унификации. В работе также использованы источниковедческий, сравнительно-исторический методы исследования. **Научная новизна.** Осуществлен комплексный анализ первого национального кримскотатарского периодического издания "Терджиман" как культуро-

творческого феномена, дана оценка его роли в общем культурном процессе того периода. Показано, что "Терджиман" дал толчок развитию издательского дела в Крыму. Раскрыты особенности становления крымскотатарской периодики как основного фактора воспитания поликультурного общества. **Выводы.** Просветительская деятельность И. Гаспринского имела решающее влияние на распространение движения за культурную трансформацию мусульманского общества, которое получило развитие во многих сферах жизни. Первое периодическое крымскотатарское издание "Терджиман" стало самым весомым фактором культурной трансформации крымскотатарского общества, способным вывести ее на новый уровень, разрушив догмы и стереотипы мышления. Сведения, полученные в результате исследования, дают возможность понять характер и особенности становления национальной периодической печати под влиянием культуротворческой деятельности И. Гаспринского в связи с социально-политическими и общественными процессами.

Ключевые слова: межкультурные коммуникации, крымскотатарское общество, просветительство, издательское дело, периодика.

Introduction. Many cross-cultural relationships break down because of failures in communication. This is not just due to speaking different languages, although that is certainly part of the problem; it is also due to different understandings of communication itself. In contemporary cultural studies, we see increased interest in the interaction of cultures that is a factor of socio-cultural processes development. Return to the spiritual past and its reinterpretation from the standpoint of tolerance is the main condition of the democratic development of a society and for the sake of preventing inter-ethnic conflicts.

Cross-cultural communication as a cultural problem based on integration of various human sciences and their methods: the philosophy of dialogue (N. Buber, E. Levinas, K. Jaspers), literary and philosophical hermeneutics (H. Gadamer), literary studies and semiotics (N. Bakhtin, U. Eco, Yu. Lotman, V. Mezhuev), sociology of culture (V. Inozemtsev, L. Ledneva, N. Tyurkin), communication theory (V. Baru, A. Mol), cultural anthropology (F. Boas, G. Gershkovich), etc.

For Crimean Tatars, the XIX century was a period of formation of a new society model associated with the modernization of traditional society and with the transition to an industrial society. A significant role in these processes belongs to I. Gasprinsky. The figure of the educator and his artistic heritage are the subject of researches by V. Gankevich [1], M. Ilmunsy, I. Kerim, L. Klimovich [2], N. Yablonovska [3], etc. In the context of understanding the role of cross-cultural communication in the process of formation of a global culture space, I. Gasprinsky is a success example for contemporaries. However, this aspect of I. Gasprinsky's activities has not yet been considered that determines the relevance of our work.

Purpose. The study aims at highlight the role of I. Gasprinsky in establishing intercultural communications in the Crimean Tatar society at the turn of the XIX and XX centuries and revealing the socio-cultural essence of the first Crimean Tatar periodicals, the cultural potential of which is primarily the task of enculturation and socialization of the Crimean Tatar society.

Basic Materials. The Crimean Tatar language is the native language of the Turkic population, who lived on the Crimean peninsula. It belongs to the group of the Kipchak languages (Kumyk, Crimean-Karaim, separate dialects of the Karakalpak, Uzbek languages, the medieval-Kipchak languages, Cuman), experienced the influence of the Oguz languages to varying degrees, in this case mainly in phonetics and, in part, vocabulary.

Written traditions of the Crimean Tatar language date back to at least XIII-XIV centuries, at the time of the Golden Horde's heyday and the Codex Cumanicus famous Kipchak monument creation in the Crimea – the Latin-Persian-Cuman (Kipchak) trilingual dictionary in approximately 1294–1295 in Solghat, written by the Italians using the Latin alphabet for the Turkic language for the first time. The Crimean Tatar language, along with other Kipchak languages close to it, is the direct heir of both this monument and other Kipchak monuments of XIII-XIV centuries, preserved on the territory of Syria and Egypt. Presumably, the ancestors of the Crimean Tatars are directly related to the runic Turkic monuments of the Northern Caucasus and the Danube of an earlier period.

In connection with the spread of Islam on the Crimean peninsula, the Crimean Tatars began to use the Arabic written system. All the written monuments of the language, known up to 1928, were written in Arabic. These are the old-Crimean and Oghuz inscriptions of XIII-XV centuries, and the monuments of XVI-XVIII centuries: "On the Islamic-Girey's Journey to Poland" by Jan-Mohammed, "Assab-Ussayar" – "Seven Planets" by Syud Mohammed Riza, "El Muhit-Ul-Burkhani" – "Ocean of Evidence", numerous Khan labels, to name a few. N.K. Dmitriev believed that "there are no manuscripts in pure Crimean Tatar language. There are going to be, for historical reasons, manuscripts in the Chagatai language" [4]. The teaching of the Crimean Tatar language began in Crimean schools in Arabic script in the 60s of the XIX century, the first Crimean Tatar newspaper "Terjiman" – "Translator" was published in Bakhchisaray from 1883 using the script, which is also the first newspaper in the Turkic world. Its publisher Ismail Gasprinsky reformed the Arabic script in respect to the Crimean Tatar language. The Arabic script was also reformed in 1921 and 1924.

In 1928, for the Crimean Tatar language, as for most Turkic languages, a Turkic unified Latinized script was adopted, specially designed for Turkic languages by highly qualified specialists of that time.

At the order of the People's Commissariat of Education of the RSFSR No. 939 of June 22, 1938, the Crimean Tatars switched to the Cyrillic script of the Russian language. Thus, the written system of the language was repeatedly changed in a short time, which adversely affected both the development of the structure and the functioning of the Crimean Tatar language.

Turning to the origins of the Crimean Tatars' self-consciousness, it is impossible not to focus attention on the name of the outstanding national hero of the Turkic-Tatar nation, the educator, publicist, writer, public character and the first newspaper publisher Ismail-bey Mustafa-oglu Gasprinsky (03.08.1851-09.11.1914). Gasprinsky considered publishing and editing the newspaper "Terjiman" the business of his entire life. He entered into the history of the Crimean Tatar culture, first of all, as a publisher and publicist. I. Gasprinsky painfully noted that even in the last quarter of the XIX century "the Tatars are not aware of the existence of other books than spiritual ones. Ignorance, age-old mental isolation, protected by the equally ignorant clergy, the absence of the most elementary books on the study of the native land and knowledge in the Tatar language, have so firmly rooted this pernicious delusion that the activities of not only the Russian teacher, but the examples and beliefs of an educated Muslim are almost powerless to disturb him" [5].

He decided to try himself in the typography. In 1880, he was able to publish several test numbers of the newspaper "Gonguch" ("Firstborn"). Its circulation was about 500 copies. The success of this publication prompted I. Gasprinsky to compose and publish a leaflet "Dawn", the circulation of which has already reached 1,000 copies. In these matters, the Tiflis publishing association of the Ansi-Zade brothers helped him.

But in order to seriously deal with the typography, he had to go to St. Petersburg. In the Academic printing house, where there was an Arabic font, I. Gasprinsky printed advertisements. There he informed potential readers about the proposed publication in the Tatar language. I. Gasprinsky was preparing Russian public opinion for the idea of the extreme necessity of the typography for the Tatars of Crimea and Russia. To this end, he published three half-joking "Bakhchisaray Letters" under the pseudonym "Little Mullah" in the newspaper "Tavrida." There he conducted the idea of the earliest education of the Crimean Tatars and believed that "in this sense, a printed word in the Tatar language could play an enormous role" [5]. A little later I. Gasprinsky published in the newspaper, and shortly in a separate brochure, his program "Russian Muslims. Thoughts, Notes and Observations of a Muslim." I. Gasprinsky considered education of Muslims as one of the conditions for the rapprochement between Russians and Tatars. To do this, it was necessary to facilitate the conditions of the "typography in the Tatar language, to patronize and encourage all publications in the Muslim dialects" [6].

At home, in the city of Bakhchisaray, having collected all the information, I. Gasprinsky counted about 250 people, who wanted to subscribe to the newspaper. It encouraged him for buying a small printing house. At the first the compositor was from Constantinople. Gradually, workers from local communities were recruited and trained in this matter. Soon they could already "type the Russian text and stopped floundering" in Crimean Tatar [7]. I. Gasprinsky believed that "in view of serving the cause of the earliest enlightenment of the Tatars ... it will be very useful to transmit the preliminary scientific and practical information to them in their own language, following in this case the skillful teacher – to develop the child, beginning to speak with him in a manner that is understandable to him." In addition, government laws, published Statutes, literary stories, anecdotes, sayings, reliable information about major phenomena in Russian and foreign life, narratives about the arts and crafts of the peoples of the world were prepared for the press. A certain place was given to the problems of the national popular schools' state in the empire. All this, according to I. Gasprinsky, was meant to serve for the cultural enrichment of the Crimean Tatars. "If the cause succeeds," I. Gasprinsky wrote, "I am supposed to ask for permission to publish a popular edition in Tatar, with a parallel translation of the text into Russian, since using the considerable literacy of Tatars, it seems possible to influence the mental state and to weaken many of the prejudices and misconceptions that inhibit their closer and more conscious union with the Russians".

On February 12, 1883, the head of the Ministry of Internal Affairs Count D. Tolstoy approved the program of the bilingual newspaper "Translator-Terjiman". It was supposed to publish materials completely loyal to the government, but still very necessary for the public. Thus, the newspaper authorization and its program approval is a great achievement of I. Gasprinsky.

On April 10, 1883 in Bakhchisaray the first issue of the weekly "Terjiman" ("Translator") is published.

This is how the famous missionary and Russifier N. Ilminsky evaluated this event. He noted that I. Gasprinsky "has progressive ideas on a Young Tatar basis. He tries to unite all the millions of Muslims, Russian subjects from the Crimea and the Caucasus to Central Asia by the interests of science and civilization; and the language and grammatical forms, as well as the newly made terms of European journalism, are borrowed from Constantinople newspapers" [8].

For many years the newspaper was censored by I. Kazas. The famous Karaite educator never infringed the editorship of the "Translator-Terjiman" publishing house. I. Gasprinsky has always been grateful to him for this.

It has not yet been a year of I. Gasprinsky's activities in the field of the newspaper "Translator-Terjiman" publication, and N. Ilminsky rightly remarked that "no censorship will change the minds and hearts of newsvendors imbued with other people's ideals, and in the eyes of Russian society the Russian translation of the Tatar newspaper has credibility and even interest."

By the beginning of the XX century, A. Krymsky had already noticed that "the publication of the Bakhchisaray newspaper "Translator-Terjiman" [9] is particularly successful. At the same time, the author of the well-known guidebook on the Crimea, being aware of the general Turkic character of the newspaper, noted that "there is almost no local life in the newspaper, but articles on foreign policy and sometimes messages from the lives of major Muslim centers of Russia (Kazan, Baku, etc.) are carried. There are pedagogical

cal articles as well. "Of course, at this time the newspaper still served as the only newspaper in the Turkic language in Russia and should respond to the growing intellectual needs of many peoples in all corners of the empire, unfortunately, even at the expense of the publication quality.

Translator-Terjiman became a literary, political and commercial newspaper in 1903, and in the middle of the year I. Gasprinsky was "allowed to publish the newspaper twice a week instead of one, "and in the spring of 1904 the Head Department of Press Affairs at the Ministry of Internal Affairs satisfied I. Gasprinsky's request "to put commercials in Persian in the newspaper."

In November 1905 he was "allowed within the program: to put reprints from Russian newspapers and sources, indicating such, translated into the Tatar language; correspondence and information from the Muslim life and everything related to the activities and words of Russian Muslims, and to place all official articles with the Russian text; to place, at the discretion of the editorial board, certain articles and news in Russian, without translating them into the Tatar language."

In the summer of 1909 I. Gasprinsky officially enlisted his eldest son Refat for the first time, who, after his father's death in 1914, became editor of the newspaper "Translator-Terjiman."

From mid-May 1915 the newspaper was published under the name "Yeni Terjiman" ("New Translator").

Scientific novelty. The scientific novelty of the obtained results is determined by the fact that the activities of I. Gasprinsky are studied from the perspective of cross-cultural communication as a component of the system "intercultural dialogue – I. Gasprinsky – Crimean Tatar periodicals of late XIX-early XX centuries", the elements of which are interdependent and interrelated.

Conclusions. For more than a quarter of a century, the "Translator-Terjiman" newspaper has performed a variety of functions: from a source of information for the Turkic peoples of Russia to a methodical manual for teachers, from the mouthpiece of new political Islamic forces to the reflection of all the most recent that appeared in literature and culture. The tireless activities of I. Gasprinsky were very fruitful. Among the reasons for the longevity of the publication should be highlighted the following: bilingualism of the newspaper; the Turkic part of the "Translator-Terjiman" was understandable to all peoples from the Crimea to the Volga, the Caucasus and Central Asia; universality of the submitted materials; editor-publisher's organizational talent, and, finally, a huge popularity among readers.

Thus, we can say that I. Gasprinsky's activity had a decisive influence on the development of the Crimean Tatar culture, literature and journalism. His newspaper brought up future scientists, writers, educators and politicians. He took a huge burden on his shoulders and carried it with honor through his whole life. The name I. Gasprinsky will live forever in the hearts of people.

Література

1. Ганкевич В. Ю. На службе правды и просвещения. Краткий биографический очерк Исмаила Гаспринского (1851–1914) / В. Ю. Ганкевич. – Симферополь : Доля, 2000. – 328 с.
2. Климович Л. На службе просвещения / Л. Климович // Звезда Востока. – 1987. – № 9. – С.173–179.
3. Яблоновська Н. В. Преса етносів Криму: проблема національного відродження і діалог культур : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.08 / Наталія Всеволодівна Яблоновська ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 465 с.
4. Дмитриев Н. К. О методике изучения крымскотатарских диалектов и фольклора / Н. К. Дмитриев // Экономика и культура Крыма. – 1934. – № 9-12.
5. Маленький Мулла [И. Гаспринский]. Бахчисарайские письма 1.2 / Маленький Мулла // Таврида. – 1880. – № 9; 1881. – № 5, 7.
6. Гаспринский И. Русское мусульманство. Мысли, заметки и наблюдения / И. Гаспринский. – Симферополь : Изд-во тип. Спиро, 1881.
7. Филиппов С. По Крыму. Отражения / С. Филиппов. – М. : Тип. А. Левенсон и Ко, 1889. – 470 с.
8. Ильминский Н. Письма к Ober-прокурору Св. Синода К. Победоносцеву / И. Ильминский. – Казань, 1895. – 432 с.
9. Гаспринский И. Русско-восточное соглашение. Мысли, заметки и пожелания / И. Гаспринский. – Бахчисарай : Изд-во типо-литогр. газ. "Переводчик", 1896. – 20 с.

References

1. Gankevich, V.Yu. (2000), In the Service of Truth and Enlightenment. A Brief Biographical Sketch of Ismail Gasprinsky (1851–1914), Dolya, Simferopol, 328 p.
2. Yablonovska, N.V. (2007), Press of Ethnic Groups of the Crimea: the Problem of National Revival and Dialogue of Cultures, PhD diss. (cult. Sci.), Institute of Journalism, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 465 p.
3. Dmitriev, N.K. (1934), "On the Methodology of Studying the Crimean Tatar Dialects and Folklore", *Ekonomika i Kul'tura Kryma* [Economics and Culture of Crimea], no. 9-12.
4. Klimovich, L. (1987), "At the Service of Education", *Zvezda Vostoka* [Star of East], no. 8, pp. 173–179.
5. Little Mullah [I. Gasprinsky] (1880, 1881), "Bakhchisaray Letters 1.2", *Tavrida*, no. 9, no. 5, 7.
6. Gasprinsky, I. (1881). *Russian Muslims. Thoughts, notes and observations*, Spiro, Simferopol.
7. Filippov, S. (1889), *Across Crimea. Reflections*, A. Levenson and Ko Publ., Moscow, 470 p.
8. Ilminsky, N. (1895), *Letters to the Ober-Procurator of St. Synod K. Pobedonostsev*, Kazan, 432 p.
9. Gasprinsky, I. (1896), *The Russian-Eastern Agreement. Thoughts, Notes and Wishes*, Terjiman Publ., Bakhchisaray, 20 p.

Стаття надійшла до редакції 17.12.2017 р.

STRATEGIES OF FORMING THE IMAGE OF THE INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION: SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the strategies of forming an image of the institution of higher education in their socio-cultural dimension. **Methodology.** The methodology of the article is based on the multidisciplinary approach, which is the synthesis such studies as imagology, management, aesthetics and cultural one. The author's uses the comparative method to analyse different definitions of the image, culturological one to show the value of the image in the development of the cultural level of educational institutions, the structural method to consider the main elements of forming the image in the Ukrainian education. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the analysis of the image's strategies of the institutions of higher education in their promotion in the society. **Conclusions.** The work on creating and maintaining an image of the educational institution requires a rather multidimensional and regular activity not only image-makers, but also teams of professionals of public relations. The effective implementation of the university's image strategies provides the strengthening of the higher education positions in the market of educational services. The image strategy allows the university to introduce its activity to the wide spectrum of people, to make presentations of its achievements and to broadcast of its values and culture.

Key word: education, image, strategies of forming of images, public relations, socio-cultural activity of institute.

Дячук Валентина Павлівна, кандидат культурології, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Стратегії формування іміджу закладу вищої освіти: соціокультурний вимір

Метою статті є аналіз стратегії формування іміджу закладу вищої освіти у соціокультурному вимірі. **Методологія** дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, тобто звертається надбання естетики, іміджології, менеджменту та культурології. Порівняльний метод застосований для аналізу основних підходів до визначення поняття імідж. Культурологічний метод розкриває імідж закладу вищої освіти як ретранслятора культурних цінностей та традицій установи. **Наукова новизна** полягає в аналізі стратегій формування іміджу закладу вищої освіти у соціокультурному вимірі. **Висновки.** Створення іміджу навчального закладу вимагає досить багатопланової діяльності в якій задіяні не лише іміджмейкери, а й керівництво та професорсько-викладацький склад. Ефективне впровадження іміджевих стратегій університету сприяє зміцненню позицій на ринку освітніх послуг та дозволяє презентувати свою діяльність та культуру в суспільстві.

Ключові слова: освіта, імідж, стратегії формування іміджу, суспільні відносини, соціокультурна діяльність інституту.

Дячук Валентина Павлівна, кандидат культурології, доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Стратегии формирования имиджа высшего учебного заведения: социокультурное измерение

Целью статьи является анализ стратегии формирования имиджа учреждения высшего образования в социокультурном измерении. **Методология** исследования основана на междисциплинарном подходе, то есть обращается к достижениям эстетики, имиджологии, менеджмента и культурологии. Сравнительный метод применен для анализа основных подходов к определению понятия имидж. Культурологический метод раскрывает имидж учреждения высшего образования как ретранслятора культурных ценностей и традиций учреждения. **Научная новизна** заключается в анализе стратегий формирования имиджа учреждения высшего образования в социокультурном измерении. **Выводы.** Создание имиджа учебного заведения требует достаточно многоплановой деятельности, в которой задействованы не только имиджмейкеры, но и руководство вместе с профессорско-преподавательский составом. Эффективное внедрение стратегий создания имиджа университета способствует укреплению позиций на рынке образовательных услуг и позволяет представить свою деятельность и культуру в обществе.

Ключевые слова: образование, имидж, стратегии формирования имиджа, общественные отношения, социокультурная деятельность института.

Actuality of Research. Today, the image has become an integral part of the post-industrial culture where information is the most important value as well as commodity. The "image" is a widespread category, which is used by the public and non-public figures, small market players and powerful corporations, politicians and sports teams, cities and states. The image can influence on the global status and the international brand of a nation, company or educational institutions. For example, we can see it in historical facts. In 1920 the Queen of the Netherlands wrote a letter to Alexander Koshits, a great Ukrainian conductor and politician, after his concert tour in the country. The letter has the following words: "The only means to make people know and love each other is to send the best representatives of art from one country to another. Earlier, I has been completely indifferent to Ukraine, but now I will fight for this country ... If in Ukraine all things were in such harmony as its art, it would be the leading state in the world ...".

The modern reforms in the education of Ukraine make an attempt to build the effective professional system of education. They make the institutes look for new ways to attract students and to get some advantages in the educational market. An image is one of the most effective means in this policy. So, such situation determines the actuality of the analysis of the image's strategies in the institutions of higher education.

The image is the subject of the scientific works of the foreign and Ukrainian researchers such as D.-J. Boorstin, V. Korolko, O. Kholod, G. Pocheptsov [3], O. Pyatina [7], F. Rudich [10], V. Shepel, S. Skyba [12], N. Furmankevich [22]. The importance of the image of the university are analysed by Karyi, T. Khomulenko, O. Kopyyevska [27], Yu. Padapeth, O. Rayevneva [8], A. Rodionova [9], S. Subina [17], O. Trach [19], V. Trubnikov [20]. However, the rapid reforms in the education of Ukraine and new laws, concerned it make us to consider the strategies of the forming of the image of the institutions of the higher education more properly.

The purpose of the article is to analyse the strategies of forming an image of educational institutions in their socio-cultural dimension.

Main part. The most part of our knowledge about the world is knowledge at the level of the image, which can be defined as a relatively stable idea of any object. The category "image" is one of the most universal and widespread in social as well as individual communications. Using it, a man perceives oneself and others, evaluating and improving his own strategies of his interaction with the society both in the personal and professional spheres. The person creates his/her socio-cultural dimension.

V. Korolko writes that the image is a thoughtful idea of a person, a product or an institution that is deliberately formed in the mass consciousness by publicity, advertising or propaganda [3, 156].

V. Shepel gives his interpretation of the image as a face part of the image where manners (gestures) and mimics are the most expressive architectural elements [9, 47].

The spontaneous events require a hero, who is well-known by his/her activity, whereas the organized ones need celebrities, who are known for his image. The hero creates himself/herself, representing certain ideals, whereas the media for pragmatic goals – such as election, sale, performance or service, create the celebrity. If the image is "wearied out", it can be replaced by another. "The language of the images dominates everywhere. It has replaced the language of ideals everywhere" – D.-J. Boorstin emphasizes [13, 15].

The scientists distinguish three types of the image. They are corporate, commodity and personal.

Corporate image. The main carriers of the corporate image are organizational and activity's means. The corporation needs it to make people aware and appreciate its role in the economic and socio-political life of the regions. The corporation should get popularity due to its products or services as well as its "ego", which is formed in the mass consciousness as a social object.

Commodity image. Its representatives are the following material and production means – materials, goods, groups of products, etc.

Personal image. According to E. Sampson, everyone has the image. "Whether you want it or not, people see what you have chosen to show them ... The way you go, sit or stand is the result of your learning, temperament whereas the style of your clothes is the result of your personal choice". So, the personal image is determined by a complex synthesis of internal and external factors.

G. Pocheptsov, a Ukrainian political scientist, offers his own types of the image, namely: mirror, current, desirable, corporate and multifunctional [7, 187]. The mirror image is our perception of ourselves. The current image is a view from other point of view. The corporate one concerns the organization. The multifunctional image is a set of features that characterize and symbolize a single entity.

In G. Pocheptsov's opinion, we can rule the image. The specific feature of the image management is the synchronous functioning of the following components:

- Opportunities of the object of the image,
- Demands for image building tasks,
- Requirements for the channel of the image,
- Requirements of the audiences for the image object.

G. Pocheptsov thinks that the process of creating the firm's image consists of the following factors – marketing, communicative, sociological and situational ones. So, the marketing factor helps to determine the task of allocating differences in the object. The sociological one analyses the benefits of the audience. The communicative factor makes an announcement. The situational factor determines the impact of the context. For example, we can characterize the image of a firm for state institutions: "The master and all staff are the faithful sons of the Homeland". The means of the interaction with state authorities should show them the loyalty and readiness for constant cooperation. We can describe the image of the company for consumer products by such phrase "Our firm is your loyal friend". "Our goal is to produce goods of high quality!". The company's image for the sphere of trade can express by such slogan – "Our firm will live according to the law: You do it for me – I do it for you". At the international relations, the company's image may be indicated in such a way: "Our firm is open to everyone. We will do our best to ease your life in any country" [1, 46].

In addition, there are many other types of the image. They are an image of a politician, an image of a businessman, an image of civil society, an image of the production company, a trademark image, a teacher's image, an image of the creative personality and image of the nation, etc.

The term "factor of the image" is the pattern where the personal image and operational style can affect the internal "promotion" and external perception of the identified object. The image is mainly determined by the activity of a social institution or even a man. Thus, we can correct and modify the image. The imagemakers are people, who create images. They are professionals. We can meet another term "image building", which means the destructive image. O. Kholod proposes to call it "trashing image"[11, 261].

Thus, the image is widespread in the different spheres of the social life. In our research, we want to pay attention to its role in the promoting the institutions of higher education in the conditions of competitiveness in modern Ukraine.

In the Soviet period, the educational institutions were monopolized by the state system and did not take much care of their strong reputation. Today, our education is aimed at the marketing strategy. Its goals are to attract as many as possible consumers by the high quality of the educational services, which allow surviving in the process of the rapid reduction of the number of universities. In such situation the PR of the institute and its promotion play the crucial roles. The managers uses different means to support and develop the university's image. They are promotion – (the creation of the necessary level of popularity and sublimation of the object); publicity (the popularity in the mass media); a brand (a trademark, which denotes a range of operations and activities, aimed at the skilful creation of a myth about the object); hypertrophic image (the focus on small insignificant positive details); accentuation (focusing on the right information); visualization; metaphorized clipping (poetry, rhetoric, and ornament character); a presentation, triangle of image (a perfect image – a real image – a created image) etc.

The PR of the institution of higher education is based on the following principles: transparency, openness, publicity. They ensure its popularity as well as its competitiveness.

The effective image of the institutions of higher education is to attract the potential consumers of educational services and people with a high level of motivation for higher education. In addition, a university is a keeper of its values, which are interesting for students. Therefore, the positive image includes the moral aspect of the university's life, which is mainly broadcast by the leadership and the staff of the educational institution [8, 109].

Today, we can see the dynamic competitiveness among the institutions of the higher education in Ukraine. It make them use different means of positioning to find effective tools in the fight against competitors.

In the conditions of market transformations, the selection of the main aspects of the image of the institution of higher educational helps to find ways to enhance the positive positioning of higher education.

Firstly, the strengthening of the aspects, related to higher education as an employer. They are the motivation of the staff, stimulating of their scientific development and wide spectrum of the self-realization.

Secondly, it is the articulation of a university as an effective subject of the regional development. So it includes the solutions of the actual socio-economic, legal, cultural problems of citizens of the region.

Finally, the PR of the institutions of higher education should be considered at the following levels: universities – potential students and their parents; universities – lecturers; universities – students; universities – region; universities – graduates; universities – citizens, etc.

The positioning of the PR of the universities by students is particularly interesting. It can be considered as one of the main elements (activators) of the educational institute's image. Indeed, the students extrapolate both the positive and the negative aspects of their university's life. Students are the target audience, which is the so-called internal community. They determine the existence of the university.

Such image constructions of universities as infrastructure and communication play the important role in the development of the institution of higher education. The concept of infrastructure has a wide range of meanings. In our case, it includes the high-class modern training buildings and classrooms, the compactness of their location, clean and equipped rooms, modern lighting, hostels of hospitality type, canteens. An important factor is the territory where universities are located (clean territory, lawns and trees, comfortable and equipped places for rest, parking, security, etc.).

Nowadays, the skilful establishment of communication is the most significant factor in building of the effective image of the institutions of higher education. The Internet access is the necessary element of the students' needs. The Internet capabilities become the effective means of promoting the subject of higher education into the world of educational services users.

Universities can use the widest range of services, provided by the World Wide Web. The latter gives an opportunity to establish communication with the public, to get the necessary information, to provide feedback to the target groups and to conduct sociological, socio-psychological and other researches. The Internet allows universities to present themselves on different sides and to emphasize their advantages. Thus, using of the Internet resources we build sustainable and long-term relations with publicity and give the information about the university. Moreover, these resources allow us to analyse the current user's interests and the interests of target groups.

Thus, an effective PR university includes the following measures to enhance the image of the university:

- The presentation of the conception of the universities development;
- The information about available opportunities for the potential consumer;

- The segmentation of the market of educational services;
- The focus on the needs of potential clients;
- The analysis of the target groups of consumers;
- The development of a trademark of the university;
- The development of a slogan that most accurately expresses the goals of the university;
- The establishment of the corporate staff culture of the educational institution (style of linguistic and non-verbal communication, the quality of conferences, business meetings, appearance of employees, style of clothes, ability to solve conflicts and crisis situations);
- The development of the means to inform consumers about the advantages of the educational institution;
- The creating of the good reputation and the accumulation of positive information about the past university's activity as well as the informing potential clients about the future plans for the development of an educational institution, publicly significant proposals and views of the head and top managers;
- The presentation of self-financed events (conferences, symposiums, charity to help the disabled people, orphans who have suffered from accidents or natural disasters, preferential education for children from large families, children of employees, payment for studying on credit);
- The close cooperation with the media (presentation on Ukrainian, local TV and radio channels with detailed interviews or essays organization of the conferences, participation in TV and radio reviews, participation in press-monitoring, support for informal contacts with journalists, etc.);
- The marketing researches of efficiency of advertising in newspapers, magazines, radio and television and other measures [17, 48].

Conclusions. The work on creating and maintaining an image of the educational institution requires a rather multidimensional and regular activity not only image-makers, but also teams of professionals of public relations. The effective implementation of the university's image strategies provides the strengthening of the higher education positions in the market of educational services and gives it the opportunity to be a competitive subject of education both in the region and in the country as a whole. The right choice of the image strategy allows the university to introduce its activity to the wide spectrum of people, to make presentations of its achievements and the level of professionalism. Moreover, the image of the educational institution is a broadcast of its values and culture.

Література

1. Почепцов Г. Г. Имидж: от фараонов к президентам / Г. Г. Почепцов. – Киев, 1997. – 328 с.
2. Почепцов Г. Г. Имидж страны и ее лидеров как составляющая национальной безопасности / Г. Г. Почепцов // Национальная безопасность стран переходного периода : учеб. пособие. – Киев : ІЗМН, 1996. – 136 с. – С. 67–71.
3. Почепцов Г. Г. Имиджология / Г. Г. Почепцов. – Киев : Ваклер, 2002. – 378 с.
4. Почепцов Г. Г. Имиджмейкер. Паблик рилейшнз для политиков и бизнесменов / Г. Г. Почепцов. – Киев, 1995. – 236 с.
5. Почепцов Г. Г. Паблик рилейшнз : учеб. пособие / Г. Г. Почепцов. – Киев : Знання, 2000. – 506 с. – (Вища освіта XXI століття).
6. Почепцов Г. Г. Професія: іміджмейкер / Г. Г. Почепцов. – Киев, 1999. – 256 с.
7. П'ятіна О. Політична культура як складова іміджу органів державної влади / О. П'ятіна // Вісник Національної академії державного управління при Президенті України. – 2010. – № 2. – С. 184–191.
8. Раєвська О. Іміджева привабливість вищих навчальних закладів як фактор нецінової конкуренції на ринку освітніх послуг / О. Раєвська // Вища школа. – 2015. – № 9/10. – С. 109–126.
9. Родионова А. А. Исследование внутреннего имиджа высшего учебного заведения методом фокус-группы / А. А. Родионова // PR в образовании. – 2008. – N 1. – С. 47
10. Рудич Ф. Політичне лідерство на пострадянському просторі: методологічний контекст / Ф. Рудич // Політичний менеджмент. – 2006. – Спецвип. – С. 5–15.
11. Семченко О. А. Зовнішньополітичний імідж України: стереотипи та реальність / О. А. Семченко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щокв. наук. журн. – Київ : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 260–263.
12. Скиба С. М. Пастки на шляху зростання іміджу українства в період постколоніалізму / С. М. Скиба // Проблеми іміджології : матеріали II Міжнар. конф., 27 лют. 2001 р. в м. Кривому Розі. – Київ : ЄУФІМБ, 2001. – С. 166–170.
13. Скар О. М. Соціально-психологічна модель ґендерної поведінки політичного лідера в уявленнях студентської молоді автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психолог. наук : 19.00.05 / Скар Оксана Миколаївна / Ін-т соц. та політ. психології АПН України. – Київ, 2005. – 20 с.
14. Скар О. Соціально-психологічне дослідження ґендерних характеристик політичних лідерів / О. Скар // Соціальна психологія. – 2006. – № 3 (17). – С. 47–51.
15. Скар О. Соціально-психологічні моделі поведінки політичних лідерів / О. Скар // Соціальна психологія. – 2004. – № 3. – С. 39–46.
16. Стандарт ISO 26000:2010 (Draft) – Руководство по социальной ответственности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.klubok.net/Downloads-index-req-viewdownloadaddetails-lid-243.html>. – Загл. с экрана.
17. Субіна С. Імідж вищого навчального закладу як важливий чинник конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг / С. Субіна // Вища школа. – 2011. – N 1. – С. 46–54.
18. Тешанович Я. Жінки і війна / Я. Тешанович // Незалежний культурологічний часопис. – Львів, 2003. – № 27. – С. 71–87.
19. Трач О. Імідж, бренд та репутація: їх взаємозв'язок і вплив на розвиток територій, організацій та окремих осіб / О. Ю. Трач, О. І. Карий. – Львів : Нац. ун-т "Львівська політехніка", 2011. – С. 182–187.

20. Трубников В. Имиджевая политика социального вуза / В. Трубников // PR в образовании. – 2010. – N 2. – С. 86–93.
 21. Успенская В. И. Феминистская критика современного социологического знания / В. И. Успенская // Женщины. История. Общество. – Тверь: Твер. обл. кн.-журн. изд-во, 2002. – 345 с.
 22. Фурманкевич Н. Комунікативні методи побудови політичного іміджу як чинники формування громадської думки / Н. Фурманкевич // Український інформаційний простір : наук. журн. – Київ : КНУКіМ, 2014. – С. 318–324.
 23. Холод А. М. Политический имидж и его составляющие // Проблемы имиджологии : материалы I Міжнар. конф., 8–9 лют. 2000. – С. 40–47.
 24. Холод О. М. Имидж политика и библиопсихология / О. М. Холод // Проблемы имиджологии : материалы II Міжнар. конф., 27 лют. 2001 р. в м. Кривому Розі. – Київ : ЄУФІМБ, 2001. – С. 27–34.
 25. Хомуленко Т. Б. Організаційна культура як фактор формування іміджу державної установи / Т. Б. Хомуленко, Ю. Г. Падафет // Корпоративна культура організацій XXI століття. – 2004. – С. 39–44.
 26. Шуткова Е. Имидж эффективного руководителя / Е. Шуткова // PR в образовании. – 2007. – N4. – С. 80–81.
 27. Kopyievska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 1. – С. 34–38.
- URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_1_9 (дата звернення: 22.01.2018).

References

1. Pocheptsov, G. G. (1997). Image: From Pharaohs to Presidents. Kyiv [in Russian].
2. Pocheptsov, G. G. (1996). The Image of the State and Its Leaders as a Component of National Security. National Security of Transition Countries. (pp. 67-71). Kyiv: IZMN [in Russian].
3. Pocheptsov, G. G. (2002) Imagelogy Kyiv: Vakler [in Ukrainian].
4. Pocheptsov, G. G. (1995). Imaemaker. Public Relations for Politicians and Businessmen. Kyiv [in Ukrainian].
5. Pocheptsov, G. G. (2000). Public Relations. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
6. Pocheptsov, G. G. (1999). Profession: Image Maker. Kyiv [in Russian].
7. Pyatina, O. (2010). Political Culture as a Component of the Image of Public Authorities. Visnyk of Natsionalnoi Akademii Derzhavnjgi upravlinnya pry Presyidenti Ukrainy, 2, 184-191 [in Ukrainian].
8. Rayevneva, O. (2015). Image Attractiveness of Higher Educational Institutions as a Factor of Non-price Competition in the Market of Educational Services. Vyscha Shkola, 9/10, 109-126 [in Ukrainian].
9. Rodionova, A. A. (2008). Investigation of the Internal Image of a Higher Educational Institution by the Method of Focus Group. PR v Osviti, 1, 47 [in Ukrainian].
10. Rudich, F. (2006). Political Leadership in the Post-Soviet Space: Methodological Context. Politichnyi Management. Special edition, 5-15 [in Ukrainian].
11. Semchenko, O. A. (2013). Foreign Image Policy of Ukraine: Stereotypes and Reality. Visnyk of Nationalnoi akademii of kerivnykh kadriv kultury i mustectv, 1, 260-263 [in Ukrainian].
12. Skyba, S. M. (2001). Traps on the Way of Growing the Image of the Ukrainians in the Post-Colonialism. Problems of Imagelogy. Proceedings of the II International Conference (2001, February, 27,) in Krivyi Rih. (pp. 166-170). Kyiv: EUFINB [in Ukrainian].
13. Sknar, O. M. (2005). Socio-psychological Model of Gender Behavior of a Political Leader in the Worldview of Student Youth. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Sknar, O. M. (2006). Social-psychological Study of Gender Characteristics of Political Leaders. Socialna Psychologia, 3 (17), 47-51 [in Ukrainian].
15. Sknar, O. (2004). Social-psychological Models of Behavior of Political Leaders. Socialna Psychologia, 3, 39-46 [in Ukrainian].
16. Standard ISO 26000: 2010 (Draft). Guide for Social Responsibility. Retrieved from <http://www.klubok.net/Downloads-index-req-viewdownloadaddetails-lid-243.html>. – Zagl. from the screen [in Russian].
17. Subina, S. (2011). The Image of a Higher Educational Institution as an Important Factor of Competitiveness in the Market of Educational Services. Vyscha shkola, 1, 46-54 [in Ukrainian].
18. Teshanovich, Y. (2003). Women and War. Nezalezhnyi Culturnyi Journal, 27, 71-87 [in Ukrainian].
19. Trach, O. & Karyi, O. (2011). Image, Brand and Reputation: Their Interrelation and Influence on the Development of Territories, Organizations and Individuals. (pp. 182 – 187). Lviv: National University "Lviv Polytechnic" [in Ukrainian].
20. Trubnikov, V. (2010). The Image Policy of a Social Higher School. PR v osviti, 2, 86-93 [in Ukrainian].
21. Uspenskaya, V. I. (2002). Feminist Critics of Contemporary Sociological Knowledge. Women. History. Society. Tver. region kn [in Russian].
22. Furmankevich, N. (2014). Communicative Methods of Making a Political Image as Factors in the Formation of Public Opinion. (pp. 318-324). Ukrainian Information Space [in Ukrainian].
23. Kholod, A. M. (2000). Political Image and Its Components. Problems of Imagelogy. Proceedings of the I International Conference (2000, February, 8-9). (pp. 40-47). Kyiv [in Ukrainian].
24. Kholod O. M. (2001). Image of Politics and Bibliopsychology. Problems of Imagelogy. Proceedings of the II International Conference (2001, February, 27,) in Krivyi Rih. (pp. 27-34). Kyiv: EUFINB [in Ukrainian].
25. Khomulenko, T. B. & Padapeth, Yu. (2004). Organizational Culture as a Factor for Forming the Image of a State Institution. Corporate Culture of Organizations of the XXI Century (pp. 39-44). Kyiv [in Ukrainian].
26. Shutkova, E. (2007). The Image of an Effective Leader. PR in Osviti, 4, 80-81 [in Ukrainian].
27. Kopyievska, O. (2017). The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mustectv, 1, 34–38. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_1_9 [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2017 р.

КУЛЬТУРА МЕНЕДЖМЕНТУ СТАРОДАВНЬОГО ЄГИПТУ, ШУМЕРУ ТА ВАВИЛОНІЇ

Мета статті – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавнього Єгипту, Шумеру та Вавилонії, що слугуватиме збагаченню науки системними знаннями про розвиток культури управління на стадії рабовласницького суспільства. **Методологічною основою** дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії суспільства, його культури та управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, індукція, дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні особливостей культури менеджменту в стародавніх Єгипті, Шумері та Вавилонії. **Висновки.** Основними здобутками культури менеджменту в цих країнах є, по-перше, створення ієрархічної територіально-функціональної системи управління із переважанням єдиних писаних законів і правил поведінки та започаткування бюрократичної системи організації з елементами світської манери управління. По-друге, суттєве поглиблення поділу фізичної та розумової праці й на цій основі поява перших професійних менеджерів (візирів, чиновників, писарів та ін.) та спеціалізованих працівників, заснування перших шкіл з підготовки менеджерів із формуванням у них не тільки професійних, а й передусім високих моральних якостей. По-третє, розробка загальних принципів керівництва: влади і впливу; покарання і заохочення; мотивації та стимулювання; доброзичливості й справедливості; старанності та дисципліни; планування, організації, координації, інтеграції, обліку, контролю й оплати праці; документальної реєстрації процесів управління; створення і підтримка позитивного образу (іміджу) керівника.

Ключові слова: культура менеджменту, Стародавній Єгипет, Шумер, Вавилонія.

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

Культура менеджмента Древнего Египта, Шумера и Вавилонии

Цель работы – теоретический анализ и обобщение особенностей культуры менеджмента Древнего Египта, Шумера и Вавилонии, что послужит обогащению науки системными знаниями о развитии культуры управления на стадии рабовладельческого общества. **Методологической основой** исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории общества, его культуры и управления. Используются общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, индукция, дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении и системном обобщении особенностей культуры менеджмента в древних Египте, Шумере и Вавилонии. **Выводы.** Основными достижениями культуры менеджмента в этих странах является, во-первых, создание иерархической территориально-функциональной системы управления с преобладанием единых писанных законов и правил поведения, начала бюрократической системы организации с элементами светской манеры управления. Во-вторых, существенное углубление разделения физического и умственного труда и на этой основе появление первых профессиональных менеджеров (визирей, чиновников, писцов и т. п.) и специализированных работников, основания первых школ по подготовке менеджеров с формированием у них не только профессиональных, но и прежде всего высоких моральных качеств. В-третьих, разработка общих принципов руководства: власти и влияния; наказания и поощрения; мотивации и стимулирования; доброзачетельности и справедливости; усердия и дисциплины; планирования, организации, координации, интеграции, учета, контроля и оплаты труда; документальной регистрации процессов управления; создание и поддержание положительного образа (имиджа) руководителя.

Ключевые слова: культура менеджмента, Древний Египет, Шумер, Вавилония.

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

Management Culture of Ancient Egypt, Sumerians, and Babylon

The purpose of the article is theoretical analysis and generalization of the features of the management culture of Ancient Egypt, Sumerians, and Babylon, which will serve the enrichment of science with system knowledge of the development of the culture of management at the stage of the slave society. The **methodological** basis of the study is the rational principle of cognition, systemic, civilization, sociocultural, activity, historical approaches, basic provisions of the theory and history of society, its culture and management. Methodology. Common scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis, synthesis, induction, deduction, comparison, generalization, formalization. The **scientific novelty** of the results is to identify and systematically generalize the features of the management culture in ancient Egypt, Sumerians, and Babylon. **Conclusions.** The main achievements of the management culture in these countries are, firstly, the creation of a hierarchical territorial-functional management system with a predominance of unified written laws and rules of conduct and the establishment of a bureaucratic system of organization with elements of secular management. Secondly, a significant deepening of the division of physical and mental labor and on this basis the

appearance of the first professional managers (viziers, officials, scribes, etc.) and specialized staff, the establishment of the primary schools for the training of managers with the formation of not only professional ones, but also and above all of high moral qualities. Third, the development of general principles of governance: power and influence; punishment and encouragement; motivation and stimulation; benevolence and justice; diligence and discipline; planning, organization, coordination, integration, accounting, control and payment of labor; documentary registration of management processes; creation and maintenance of a positive image of the head.

Key words: Management Culture, Ancient Egypt, Sumerians, Babylon.

Актуальність теми дослідження. Розвиток світової цивілізації і суспільства нерозривно пов'язаний з управлінською діяльністю людей (менеджментом). Результатом цієї діяльності є особливий нематеріальний продукт, сутність якого виражається у перетворенні хаосу в порядок і забезпеченні цілісності та життєздатності організацій. Останні є різноманітними об'єднаннями людей з метою вирішення особистих потреб. І тому, суспільство можна уявити як сукупність різних за розмірами і призначенням організацій, або як одну супервелику організацію людей. Відповідно до цього, можна стверджувати, що всі ці великі й малі різнорівневі організації суспільства синтезують у собі певну культуру, яка еволюціонує у міру розвитку організацій і людей, включених у ці організації. З огляду на це, менеджмент слід розглядати як феномен культури, як складне соціальне явище, органічно вплетене в культуру кожної людини, організації та суспільства загалом [9; 10].

Історія менеджменту бере свій початок у первісному суспільстві, де появилися перші, найпростіші організації людей. З цього моменту розпочинається процес накопичення знань про управління, які спочатку передавалися усно від покоління до покоління, а з виникненням писемності, вони стали передаватися і в письмовій формі. Проте активне вивчення цієї важливої царини людської діяльності, вже як наукової галузі, розпочалося тільки наприкінці XIX ст. Дослідженню менеджменту присвятили свої праці такі відомі вчені, як: І. Адізес, Ч. Барнард, О. Богданов, М. Вебер, Р. Дафт, П. Друкер, Й. Завадський, Г. Кунц, А. Маслоу, Е. Мейо, Б. Мільнер, Т. Парсонс, М. Портер, Г. Таун, Ф. Тейлор, Дж. Томпсон, Б. Трентовський, А. Файоль, Г. Хемел, Д. Хіксон і багато інших.

Відзначаючи вагомість досліджень цих та інших вчених, слід зазначити, що вони переважно зосереджені на менеджменті нового та новітнього часу, в основі яких покладено формальний, науковий метод пізнання дійсності. Поза увагою науковців залишаються більш ранні вчення, культура та мистецтво управління, які в силу обмеженості наукового методу не можуть бути достатньо повною мірою розкритими та зрозумілими.

Метою роботи є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавнього Єгипту, Шумеру та Вавилонії, що слугуватиме збагаченню науки системними знаннями про розвиток культури управління на стадії рабовласницького суспільства.

Виклад основного матеріалу. Основною ознакою рабовласництва є переважання натурального сільського господарства та ремесла. Водночас характерним для цієї стадії розвитку суспільства також є поступове виникнення і поширення товарного виробництва та грошового обігу. Процес становлення цієї моделі суспільства та управління протікав у різних країнах по-різному. Виділяють дві основні моделі рабовласницьких суспільств: східну (азійську) й античну (європейську), в яких склалися принципово відмінні культури менеджменту.

Стародавній Єгипет є найстарішим суспільством азійського типу, яке існувало у північно-східній Африці вздовж нижньої течії річки Ніл. Вважається, що саме в Стародавньому Єгипті у сер. IV тис. до н. е. вперше виникла система єдиної національної держави й управління. Одночасно зі створенням централізованої держави сформувалася її адміністративна територіально-функціональна організація. Вона охоплювала три рівні: місцевий, регіональний і центральний (рис. 1). Єгиптяни першими визнали необхідність організації праці, її планування та контролю [3, 84].

Для Стародавньої єгипетської держави була характерна жорстка ієрархія. На вершині цієї ієрархії знаходився фараон. Його абсолютна влада освячувалася релігією. Крім фараона, панівне становище займали візирі, за якими закріплювалися відомства та регіони, а також номархи (керівники областей). У привілейованому становищі перебували й різні чиновники. Вони були залежні від фараона, отримуючи від нього платню грошима або натурою. Багато чиновників володіли землею, палацами й слугами до тих пір, поки перебували на службі.

У Стародавньому Єгипті при дворі фараона існували спеціальні школи підготовки чиновників, які можна вважати певним прототипом сучасних шкіл менеджменту. Там молодих людей, готували до управлінської кар'єри. Особливо шкільні вчителі стежили за моральним обличчям майбутніх чиновників. Високе покликання і професія, яку вони повинні отримати в майбутньому, вимагали від юнаків вести гідний спосіб життя [8]. Мало вміти грати на флейті, читати на розспів під псалтир або співати під акомпанемент гуслі. Треба ще вміти змусити себе не робити того, що тобі найбільше подобається, наприклад, пити пиво або вино, радіючи у товаристві дівчат. Майбутні чиновники повинні були досконало знати придворний і службовий ритуал: кому і які знаки привітання чинити, як і в якому тоні розмовляти з особами одного рангу, вище- і нижчестоящими, від кого й через кого приймати письмові доповіді [1, 128–129].

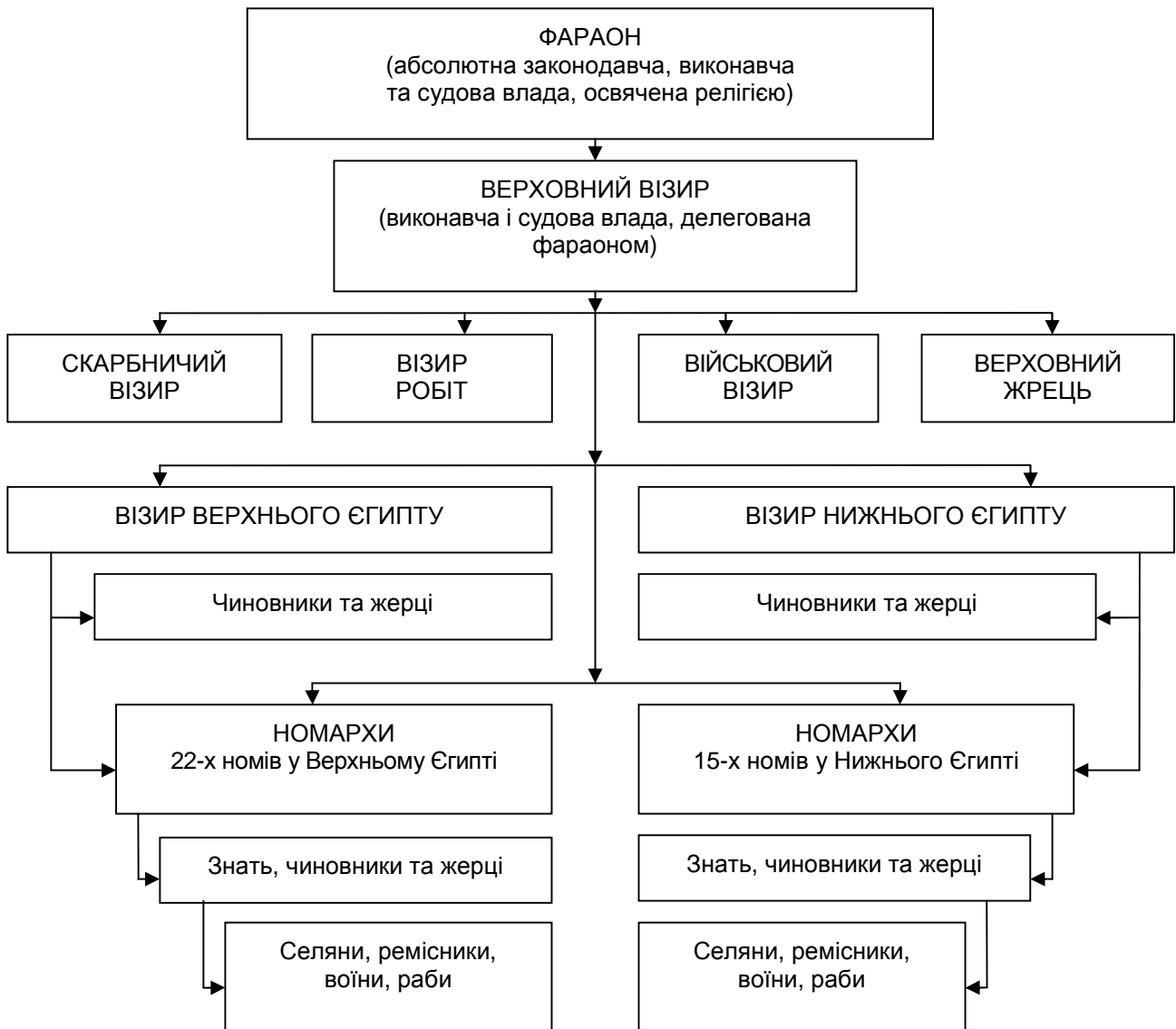


Рис. 1. Структура управління Стародавнього Єгипту
 Джерело: розроблено на основі [3; 4; 11; 12; 13; 16; 17]

У майбутніх чиновників формувалася своя субкультура, звичаї і традиції, існувала особлива чиновницька дотепність, незрозуміла представникам інших професій. Багато часу приділялося риторичі, написанню гімнів, читанню різного роду настанов і повчань.

Чиновник старовини – це, як правило, людина вчена, вихована, освічена. Займаючись питаннями пристойної поведінки й гарного тону як знаків приналежності до вищого класу, школярі багато часу присвячували релігійним та етичним проблемам. Вони обговорювали проблеми благоустрою держави й суспільства, економного ведення господарства, справедливого ставлення до нижчих класів, запобігання невдоволення і соціальної напруги, законодавства та практичної астрономії. Мудрі наставники вчили їх, як тримати себе в середовищі наймудріших людей, у гостях, в сім'ї, із підлеглими, з начальством [1, 131].

Школи чиновників називалися домами учіння писанню. Потрапити туди було заповітною мрією представників середнього класу. Навчитися грамоті означало вибитися в люди. У "Повчаннях Ахтоя", Єгипетського громадянина, який влаштував свого сина Піопію в придворну школу, говориться: "Немає нічого вище книг. Як у воді плавай в книгах – ти знайдеш у них повчання: якщо писар знаходиться при дворі, він не буде жебраком. Я не знаю іншої посади, яка могла б дати привід до подібного вислову, бо кажу тобі любити книги як рідну матір і висловлюю перед тобою всі переваги. Вони вище всіх інших посад: немає на землі нічого вище їх" [15, 31–36]. Усе це підтверджує велику мудрість давньоєгипетських правителів, які так дбали про підготовку та виховання майбутніх чиновників-управлінців для своєї держави.

Ще однією особливістю Стародавнього Єгипту, як і інших східних суспільств, була висока ступінь централізації економіки. Селянин самостійно вів господарство, жив з родиною у власному будинку, а зерно для посіву й роботу худобу він отримував на певний час від держави. Урожай фактично знаходився у розпорядженні держави, більша його частина йшла на державні склади, а хліборобові залишали тільки частину необхідну для життя його сім'ї. Так само централізовано розподілялася основна маса виробленого продукту. Общинники, що працювали на іригаційних та будівельних об'єктах, отримували інструмент і провіант із державних сховищ.

Відмінною рисою давньоєгипетського господарства була також державна власність на землю й іригаційні споруди, які становили його господарську основу. Вважається, що однією з причин виникнення Давньоєгипетської держави як раз й була необхідність об'єднання і координації сил землеробів-общинників для будівництва зрошувальних систем [6, 94–116].

У Стародавньому Єгипті з'явилися перші письмові джерела, в яких розглядалися найпростіші аспекти управління. Так, у давньоєгипетському царстві вперше була створена система суворого обліку та контролю матеріальних і трудових ресурсів: по-перше, проводився перепис населення, який вівся за становими групами: воїни, жерці, царські землероби та майстри; по-друге, складався земельний кадастр, у якому відображалися результати регулярного огляду й обміру державної (царсько-храмової) землі; по-третє, існувало розгалужене відомство зі збору податків (у державну казну спрямовувалося 22,5 % врожаю, а за контроль над державною землею місцеві храми отримували 7,5 % зібраного врожаю); по-четверте, з метою поліпшення організації управління стали складатися своєрідні посадові інструкції для найбільш важливих учасників процесу управління державним майном. У них визначалися основні функції і порядок службової діяльності, права й обов'язки чиновників різних рівнів. У багатьох давньоєгипетських джерелах, наприклад написах на гробницях, пірамідах і спеціальних папірусах із дорученнями, представлена детальна характеристика діяльності вищих сановників – візирів і специфічної групи державних чиновників – переписувачів [11, 114–135].

Візири були головними виконавцями волі фараона та були керівниками всіма справами держави. Вони займалися питаннями центрального управління як на закріплених за ними територіях, так і в підпорядкованих їм відомствах. Візир був представником фараона, він приймав усі звернення до царя, передавав його розпорядження, що стосуються різних господарських й управлінських питань на територіях, закріплених за візиром, у деяких випадках візир міг замінити фараона, коли той був відсутній. На закріпленій території візир призначав ключових керівників і кожні чотири місяці повинен був заслуховувати їх звіти про справи, регулював відносини з начальниками округів і військами, правителями поселень, встановлював кордони володінь і пасовищ, визначав й організовував збір податків, займався організацією сільськогосподарських робіт і будівництва гребель. Таким чином, візира можна розглядати як першого професійного керівника, який займався організацією, координацією і контролем практично всіх видів діяльності й приймав рішення з усіх питань, від яких залежить розвиток держави [3, 217–218].

Писарі розглядалися як керівники місцевого рівня. Вони виконували різні адміністративно-фінансові функції: здійснювали організацію праці майстрів і допоміжних робітників, контролювали її виконання, видавали зерновий пайок, займалися складанням текстів і діловодством. Посада писаря не тільки була почесною, але й давала можливість отримувати прямий і додатковий дохід від своєї діяльності, звільняла від податків та захищала від важкої праці. Серед писарів існувала спеціалізація і градація: наприклад, були писар пасовищ, писар документів, писар царського війська, наглядач писарів і т. д. [3, 223].

У цілому для древніх єгиптян було характерне прагнення до документальної реєстрації подій. Обов'язково підкріплювалася документами діяльність в органах управління, фіксувався рух грошових коштів: скільки було отримано грошей, коли, від кого, які були напрями їх використання.

Окремі елементи культури менеджменту знайшли вираз у культових спорудах. При будівництві пірамід і храмів уперше був набутий масштабний досвід планування, координації та інтеграції діяльності величезного числа людей, знадобилося чітке розмежування діяльності на різних рівнях управлінської ієрархії, розмежування праці працівників і спеціалізація робочих операцій. По суті, розрахунки з використання робочої сили й інструментів, створення проектів виконання робіт можна розглядати як відповідні завданням наукового менеджменту, який з'явився лише на поч. ХХ ст.

Основними джерелами культури управління Стародавнього Єгипту є: "Повчання гераклепольського царя своєму синові мері кара" (XXII ст. до н. е.), "Повчання Ахтоя, сина Дуауфа, своєму синові Піопі" (XXI–XX ст. до н. е.), "Промови Іпусера" (XVIII ст. до н. е.), "Повчання Птаххотепа" (XX–XV ст. до н. е.), "Приписи про службові обов'язки верховного сановника" (XV ст. до н. е.). Усі ці джерела можна розглядати як документи з історії культури менеджменту, оскільки в них у тій або іншій формі дається характеристика таких важливих елементів управління, як влада і вплив, покарання і заохочення, мотивація і стимулювання (моральне й матеріальне), доброзичливість і справедливість, старанність і дисципліна та ін.

З таких джерел, як повчання, можна судити про протікання процесів менеджменту й про певну лінію поведінки та дії суб'єктів управління (фараона, вельмож, начальників, урядників, простолюдинів). Про канцелярську діяльність, а також про стан писарів як начальницького складу є відомості в таких

джерелах, як "Покликання писаря вище всіх інших", "Усі покликання гірші професії писаря", "Повчання Аменемопе, сина Кнехт" та ін.

Найбільш відомим трактатом є "Повчання гераклеопольського царя своєму синові Мері кара". У ньому даються рекомендації з управління країною і принципи керівництва правителя. До їх числа можна віднести наступні:

- у своїх справах і вчинках спиратися на знання;
- пам'ятати про заповіді й досвід предків, учитися і вивчати стародавні літературні джерела;
- уміти говорити з народом і знаттю красиво та переконливо;
- завжди залишатися справедливим і доброзичливим;
- не проявляти жадібність;
- ставитися до своїх вельмож і простих людей з повагою та розумінням;
- бути розумним, далекоглядним і не бути самовпевненим;
- підтримувати тих, що сумлінно виконують встановлені правила;
- безжально розправлятися із порушниками спокою і не щадити їх сім'ї, друзів, усіх, хто їм співчуває;
- піклуватися про межі держави та її прикордонні райони;
- шанувати Бога, встановлювати йому пам'ятники, дотримуватися ритуалів і церемоній, а також ставити пам'ятники в свою честь [15, 31–36].

У "Повчаннях Птахотепа" – візира фараона Ісесі – акумулюється і узагальнюється його придворний та управлінський досвід:

- говори, коли усвідомив, що розумієш суть справи;
- гни спину перед начальниками своїми, й буде процвітати твій дім;
- у товаристві веди себе відповідно до свого рангу;
- з усіх робіт найважча – розумна мова;
- обережність чиновника повинна рости разом із його кар'єрою;
- учися і радься – адже немає межі вмінню, і хто так вправний, щоб все знати?
- тільки те своє слово відпускай на волю, про яке відчуєш, що воно прекрасне;
- не квапся з думками, зваж їх наслідки;
- поважай право прохача полегшити перед тобою свою душу;
- не обмовляй і не розпускай плітки [15, 37–40].

Отже, основний внесок Стародавнього Єгипту в розвиток культури менеджменту полягає в усвідомленні необхідності й розробці системи планування, координації і контролю робіт, обов'язковому документальному закріпленні досвіду господарської й управлінської діяльності та розробці загальних принципів керівництва.

Шумери – стародавнє суспільство, яке існувало у IV–II тис. до н. е. на південному сході між річками Тигр і Євфрат. У Шумерській державі відбувся подальший поділ праці та розвиток культури управління. Усе населення цього стародавнього царства було розділене на класи, які управлялися релігійною і політичною елітою. Фундаментом держави була бюрократія, яка виконувала функції: адміністративної роботи, збирання податків і прийняття судових рішень. Саме давнє у світі шумерське право вперше було побудоване на принципі компенсації: плата сріблом заміняла фізичне покарання [2, 103].

Шумерські царі, а також чиновники та жерці були дуже мотивовані на створення і підтримання певного образу, тобто того, що пізніше назвуть іміджем і дуже серйозно ставилися до цього заняття. Адже зовнішній вигляд людини вже не тільки відбивав її соціальний статус, положення в ієрархії, але був підставою для визнання. Проте віра в божественне походження царя і страх перед богами не заважав простим людям час від часу бунтувати проти своїх правителів. І тому результати внутрішніх смут, політичного, економічного, військового суперництва багато в чому залежали не тільки від військової підготовки, стратегії, але й від вміння впливати на десятки тисяч людей. Основним засобом впливу й підпорядкування залишався зрозумілий, героїчний, вельми переконливий образ, який був чітко орієнтований на досягнення зовнішніх цілей. Цей іміджевий образ створювався, як суспільний ідеал і активно впроваджувався у масову свідомість, надаючи величезний вплив на почуття людей, викликав любов, поклоніння і трепет [5, 55].

Найбільшим внеском Шумеру в розвиток наступних цивілізацій стало відкриття клинопису (приблизно в XXVIII ст. до н. е.). Його виникнення пов'язується з потребами управління, зокрема необхідністю ведення обліку податків [2, 104–105; 5, 50–53].

Вавилонія. Уже в XIX ст. до н. е. на місці давніх держав Межиріччя утворилося Староавилонське царство, або Вавилонія. Пік розвитку цієї держави припав на XVIII ст. до н. е., коли її очолював славний цар Хаммурапі (1792–1750 рр. до н. е.). На відміну від колишніх держав, створена у Вавилонії адміністративна система була строго централізованою. За її допомогою можна було успішно керувати країною, слідуєчи не особистому свавілля або племінному праву, а на основі єдиних писаних законів. Вавилонія в епоху царя Хаммурапі досягнула піку своєї могутності. Проте після його смерті була підірвана нескінченними набігами зовнішніх ворогів [1, 432].

Найважливішим внеском вавилонян у культуру менеджменту є "Звід законів Хаммурапі". Він вважається одним із найдавніших джерел, за допомогою якого можна ознайомитися з управлінськими ідеями Стародавнього Сходу.

Звід законів (кодекс) Хаммурапі містить 285 законів, що стосуються управління державою у цілому й окремими сферами її життєдіяльності. Він служив настановою для правителя і керівників імперії. Текст кодексу ділиться на три частини: початок (божественне передвістя), основна частина – судебник і закінчення, у якому Хаммурапі намагається вплинути на своїх наступників на троні: благословляє тих царів, які будуть дотримуватися і шанувати положення кодексу, й проклинає тих, які ризикнуть скасувати це законодавство [15, 58–69].

Навіть на підставі простого переліку законів можна зробити висновок, що для своїх підданих Хаммурапі став своєрідним опікуном і захисником, намагався створити оригінальний лідерський стиль керівництва. В цілому значимість кодексу для розвитку культури менеджменту проявляється у наступному:

– розгляді управління державою як певного цілого, що складається із взаємопов'язаних елементів;

– юридичному оформленні всіх сфер життєдіяльності держави;

– захисті приватної власності;

– поєднанні в особі монарха законодавчої і виконавчої влади (з одного боку, Хаммурапі видавав закони, а з іншого – наказував, тобто здійснював волевиявлення, спрямоване на реалізацію прийнятих рішень);

– виділенні судової влади в самостійну, але не абсолютну функцію (у разі несправедливого суду суддю може очікувати покарання і заборона на професію);

– виділенні різних видів менеджменту в самостійні функції (управління різними сферами життєдіяльності);

– документальному підтвердженні прийнятих рішень (документ з печаткою), включаючи договори, розпорядження, свідчення;

– чіткому визначенні міри покарання за порушення законів.

Відповідно до законів наймудрішого правителя давнини, батьки могли продавати дітей, якщо до того їх примушувала злидні. Якщо заміжню жінку виявляли з коханцем, то її кидали у воду; а на невірному чоловіка можна було тільки скаржитися у суд. За несправедливе звинувачення наклепник карався судом стриженням скроневого волосся. За вбивство чоловіка винуватицю саджали на палю. За лихослів'я на батьків відрізали язик, за побої – відрубували руку. Чоловік нічого не отримував із приданого покійної дружини – воно належало дітям. Навпаки, вдові повертали її придане й подарунки чоловіка, вона користувалася залишеним майном спільно з дітьми.

Начальники за утиск солдат піддавалися смертній карі. За крадіжку належала смертна кара, за крадіжку зі зломом грабіжника вбивали під стіною будинку й закопували на місці. До злодіїв прирівнювалися продавці загублених речей, а також їх покупець, який не довів, що він купив не свідомо крадене. Хірург, який зробив вдалу операцію знатній людині, отримував 10 сиклей, простому – 5, але за невдалу позбавлявся рук.

Архітектора винагороджували за величиною споруди за кожну одиницю простору. Якщо будинок обрушиться і задавить господаря, архітектор піддається страті; якщо загине син господаря, страять сина архітектора. У разі помічених похибок споруди ремонт проводиться архітектором. Ті ж принципи діють й щодо моряків і представників інших професій.

Кодекс законів Хаммурапі розглядає проступки виключно з точки зору матеріальної шкоди для особистості або небезпеки для держави й суспільства. Він гарантує права всім заміжнім жінкам на особисту безпеку, в ньому повністю відсутнє правило родової помсти. Тому вважається, що закони Хаммурапі вперше створили правильно організовану культурну державу, яка взяла на себе захист підданих і помсту вбивцям [14, 104–117].

Серед управлінських досягнень Хаммурапі можна відзначити також використання системи планування праці, посилення контролю за виробництвом, складання відомостей заробітної плати з даними про робочий час і мінімальну заробітну плату [1, 433].

Отже, у результаті всіх цих нововведень у період правління Хаммурапі вперше з'явилася світська манера управління, виникла формальна система організації й регулювання відносин людей.

Нововавилонське царство. Розквіт Нововавилонського царства (626–530 рр. до н. е.) припав на період правління царя Навуходоносора II (605–562 рр. до н. е.). Після довгого застою культура менеджменту отримала подальший розвиток. У період його правління не тільки знову стала велика увага приділятися будівництву іригаційних систем, храмів, висячих садів, було розпочато будівництво Вавилонської вежі (її висота становила 91 м), але й відбулися суттєві зміни в управлінні [1, 436–437].

Навуходоносором II була розроблена система контролю і стимулювання праці. Вона застосовувалася на текстильних виробництвах і зерносховищах. Згідно з цією системою кожна партія пряжі, що надходить щотижня на виробництво, маркувалася спеціальними кольоровими ярликами. Такий метод контролю дозволяв не тільки точно встановити, як довго та чи інша партія знаходилась на складі, але й визначити постачальника неякісної сировини. На виробництвах застосовувалася також стимулююча система заробітної плати. Жінки, що працювали з пряжею, за свою роботу отримували продукти харчування, кількість яких залежала від обсягу виконаної роботи [1, 438–439].

Висновки. Результати проведеного дослідження дозволяють виділити основні здобутки культури менеджменту Стародавнього Єгипту, Шумеру та Вавилонії. Насамперед це створення ієрархічної територіально-функціональної системи управління із переважанням єдиних писаних законів і правил

поведінки, започаткування формальної (бюрократичної) системи організації та регулювання суспільних відносин з елементами світської манери управління.

По-друге, суттєве поглиблення поділу фізичної та розумової праці й на цій основі поява перших професійних менеджерів (візирів, чиновників, писарів і т. п.) та спеціалізованих працівників, заснування перших шкіл з підготовки менеджерів із формуванням у них не тільки професійних, але й передусім високих моральних якостей.

По-третє, розробка загальних принципів керівництва: влади і впливу; покарання і заохочення; мотивації та стимулювання; доброзичливості й справедливості; старанності та дисципліни; планування, організації, координації, інтеграції, обліку, контролю й оплати праці; документальної реєстрації процесів управління; створення і підтримка позитивного образу (іміджу) керівника.

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

Література

1. Авдиев В. И. История Древнего Востока / В. И. Авдиев. – Москва : Высшая школа, 1970. – 608 с.
2. Белицкий М. Забытый мир Шумеров / М. Белицкий. – Москва : Наука, 1980. – 398 с.
3. Брестед Д. История Древнего Египта / Д. Брестед. – Минск : Харвест, 2003. – 714 с.
4. Вейс Г. История культуры народов мира. Древний Египет: зарождение мировой цивилизации / Г. Вейс. Пер. с нем. – Москва : ЭКСМО, 2005. – 204 с.
5. Всемирная история экономической мысли : В 6-ти т. / Под. ред. В. Н. Черковец. – Москва : Мысль, 1987. – Т. 1. – 623 с.
6. Древний Египет : Энциклопедия / Под ред. В. В. Солкина. – Москва : Арт-Родник, 2008. – 480 с.
7. Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту / Є. Я. Коваленко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 3. – С. 56–60.
8. Коростовцев М. А. Писцы Древнего Египта / М. А. Коростовцев. – Санкт-Петербург : Нева, 2001. – 368 с.
9. Мартинишин Я. М. Менеджмент доіндустріального суспільства: теорія, історія, культура та мистецтво управління : монографія / Я. М. Мартинишин, Є. Я. Коваленко. – Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2017. – 230 с.
10. Мартинишин Я. Цивілізація у точці біфуркації: зародження нового соціального порядку і сучасної моделі управління політичною, економічною та соціокультурною сферами / Я. Мартинишин, Є. Коваленко // Економіка і менеджмент культури. – 2016. – № 1. – С. 5–32.
11. Морэ А. Нил и Египетская цивилизация / А. Морэ; Пер. с фр. – Москва : Центрполиграф, 2007. – 504 с.
12. Перепелкин Ю. Я. История Древнего Египта / Ю. Я. Перепелкин. – Санкт-Петербург : Нева, 2000. – 560 с.
13. Саггс Г. Величие Вавилона: история древней цивилизации Междуречья / Г. Саггс. Пер. с англ. – Москва : Центрполиграф, 2012. – 463 с.
14. Тураев Б. А. История Древнего Востока : В 2 т. / Б. А. Тураев. – Ленинград : Социально-экономическое изд-во, 1965. – Т. 1. – 528 с.
15. Хрестоматия по истории Древнего Востока : В 2-х ч. / Под ред. М. А. Коростовцева, И. С. Канцельсона, В. И. Кузицина. – Москва : Высшая школа, 1980. – Ч. 1. – 328 с.
16. Kemp B. Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization / B. Kemp. – London, England : Routledge, 1991. – 724 p.
17. Strouhal E. Life in Ancient Egypt / E. Strouhal. – Norman, Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1989. – 657 p.

References

1. Avdiev, V. I. (1970). History of the Ancient East. Moscow: Vysshiaia shkola [in Russian].
2. Belitskii, M. (1980). The Forgotten World of the Sumerians. Moscow: Nauka [in Russian].
3. Brested, D. (2003). History of Ancient Egypt. Minsk: Kharvest [in Russian].
4. Veis, G. (2005). History of the culture of the peoples of the world. Ancient Egypt: the birth of world civilization. (Trans. in Germ.). Moscow: EKSMO [in Russian].
5. Cherkovets, V. N. (Ed.). (1987). World history of economic thought (Vol. 1). Moscow: Mysl' [in Russian].
6. Solkin, V. V. (Ed.). (2008). Ancient Egypt: Encyclopedia. Moscow: Art-Rodnik [in Russian].
7. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv, 3, 56-60 [in Ukrainian].
8. Korostovtsev, M. A. (2001). Scribe of Ancient Egypt. St. Petersburg: Neva [in Russian].
9. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. (2017). Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].
10. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1, 5-32 [in Ukrainian].
11. More, A. (2007). Neal and the Egyptian civilization. (Trans. in Fr.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
12. Perepelkin, I. I. (2000). History of Ancient Egypt. St. Petersburg: Neva [in Russian].
13. Saggs, G. (2012). The greatness of Babylon: the history of the ancient civilization of the Mesopotamia. (Trans. in Eng.). Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
14. Turaev, B. A. (1965). History of the Ancient East (Vol. 1). Leningrad : Sotsial'no-ekonomicheskoe izd-vo [in Russian].
15. Korostovtseva, M. A., Kantse'lysona, I. S., & Kuzishchina, V. I. (Eds.). (1980). Reader on the history of the Ancient East (Vol. 1). Moscow: Vysshiaia shkola [in Russian].
16. Kemp, B. (1991). Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization. London, England: Routledge.
17. Strouhal, E. (1989). Life in Ancient Egypt. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2017 р.

SOCIOCULTURAL MAPPING: MODERN CHALLENGES

Purpose of the Article. The goals of the research are to systematize the approaches to the understanding of the sociocultural mapping, to define the terms, to find out its role in the modern cultural practices. **Methodology.** The methodology of the article is based on the various principles such as systematization and generalization. The purpose of the material and its tasks determine the applying of the following methods: axiological approach (to find out the role of the sociocultural mapping in the modern cultural practices), hermeneutic approach (to systematize different modifications of the term "mapping"), and analytical one (to study the conceptual foundations of the modern researchers of the sociocultural mapping). **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is to systematize the theories of the sociocultural mapping, its functional components, and meanings in the modern practical cultural forming. The critical role of the sociocultural mapping in the Ukrainian cultural practices. **Conclusions.** In the contemporary cultural processes, sociocultural mapping plays the significant position and allows us to foresee the effectivity of the functioning of the underlying infrastructure of the institutions of culture. The basis of the sociocultural mapping is the process of identification of man's cultural needs. The unique mission of the sociocultural mapping is to create the products (goods or services) of high quality, which can satisfy the variety of individual, cultural, entertainment interests of a man. The components of the sociocultural mapping, which are professionally and methodically determined, allow involving many consumers to the cultural space. Potentially the sociocultural mapping can solve many global and local cultural problems.

Key words: mapping, sociocultural mapping, cultural practices, sociocultural need, cultural space, sociocultural processes.

Копієвська Ольга Рафаїлівна, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Соціокультурне картування: виклики сучасності

Мета дослідження – систематизувати теорії щодо розуміння соціокультурного картування, уточнити понятійний апарат, з'ясувати його роль і значення в сучасних культурних практиках. **Методологічною основою** дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення. Мета та завдання роботи зумовили застосування таких методів дослідження: застосування аксіологічного підходу зумовлене необхідністю з'ясування ролі й значення соціокультурного картування в сучасних культурних практиках; герменевтичного – для дослідження та систематизації різних модифікацій поняття " картування"; аналітичного – у вивченні концептуальних засад, на яких ґрунтуються сучасні підходи до вивчення проблеми соціокультурного картування. **Наукова новизна** полягає у систематизації існуючих теорій щодо соціокультурного картування, його функціонального потенціалу, змістовних смислів в сучасному практичному культуротворенні. У дослідженні доводиться визначальне місце і значення досліджуваного явища у вітчизняних культурних практиках. **Висновки.** Соціокультурне картування в сучасному культуротворенні займає визначальне місце і дозволяє спрогнозувати ефективність діяльності базової мережі закладів культури. В основі соціокультурного картування процес ідентифікації культурних потреб людини. Особлива місія соціокультурного картування полягає в створенні якісного культурного продукту (товару чи послуги), які в своєму потенціалі здатні задовольнити різноманітні індивідуальні культурно-дозвілєві уподобання людини. Професійно виявлені і методично обґрунтовані компоненти соціокультурного картування дозволять залучити до культурного простору значну кількість споживачів, трансформувати якісні та кількісні показники культурної послуги. В своєму потенціалі соціокультурне картування здатне вирішити ряд актуальних культуротворчих проблем як глобального, так і локального характеру.

Ключові слова: картування, соціокультурне картування, культурні практики, соціокультурна потреба, культурний простір, соціокультурні процеси.

Копієвская Ольга Рафаиловна, профессор, заведующая кафедрой арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социокультурное картирование: вызовы современности

Цель исследования – систематизировать существующие теории относительно понимания социокультурного картирования, уточнить понятийный аппарат, выяснить роль и значение объекта исследования в современных культурных практиках. **Методологической основой** исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы. Цель и задачи работы обусловили применение таких методов исследования: применение аксиологического подхода обусловлено необходимостью выяснения роли и значения социокультурного картирования в современных культурных практиках; герменевтического – для исследования и систематизации различных модификаций понятия " картирование"; аналитического – в изучении концептуальных основ, на которых основываются современные подходы к изучению проблемы социокультурного картирования. **Научная новизна** работы заключается в систематизации существующих теорий относительно социокультурного картирования, его функциональных составляющих, содержательного потенциала в современном практическом культуротворчестве. В исследовании определяющее место занимает значение исследуемого явления в отечественных культурных практиках. **Выводы.** Социокультурное картирование в современном культуротворческом знании занимает определяющее место и позволяет спрогнозировать эффективность деятельности

базовой сети учреждений культуры. В основе социокультурного картирования лежит процесс идентификации культурных потребностей человека. Особая миссия социокультурного картирования заключается в создании качественного культурного продукта (товара или услуги), которые в своем потенциале способны удовлетворить разнообразные индивидуальные культурно-досуговые предпочтения человека. Профессионально выявленные и методично обоснованные компоненты социокультурного картирования позволят привлечь к культурному пространству значительное количество потребителей, трансформировать качественные и количественные показатели культурной услуги. В своем потенциале социокультурное картирование способно решить ряд актуальных культуротворческих проблем как глобального, так и локального характера.

Ключевые слова: картирование, социокультурное картирование, культурные практики, социокультурная потребность, культурное пространство, социокультурные процессы.

Actuality of Research. The recent researches of the problems of cultural practices are connected with the issue of globalization, which is widely represented in the theoretical works of both foreign and Ukrainian scientists. Such interest is determined by the transformational processes, which are taking place in the world. Naturally, they are reflected in Ukrainian reality. Thus, the modern world is characterized by the Postindustrial internationalization of social life and economic, political, sociocultural links among nations.

The mapping in the humanitarian sphere has been researched by various Ukrainian and foreign scientists. They are A. Berlant [1], Ya. Didukh [2], K. Yesipovich [4], E. Kuznetsova [7], V. Selyakov [9], I. Scalaban [10], E. Tolman [15] and the others. Consequently, in the humanitarian discourse, cultural practices and their effective functioning are the phenomena of the global civilizational processes.

We should analyse the global and local dimensions, which allow us to review the aspects of understanding the problems of the cultural development. The sociocultural mapping and its role and significance in the effective implementation of the modern cultural processes belong to such issues.

The purposes of the article are to systematise the approaches to the understanding of the sociocultural mapping, to define the conceptual terms, to find out its role in the modern cultural practices.

Main Part. The sociocultural mapping as an subject of Ukrainian culturological knowledge is determined by the lack of scientific attention.

The phenomenon of mapping, its conceptual components has the interdisciplinary character. The scientists primarily consider as an important component of political, economic, social, geographical planning and development.

Mapping as a modern way of visual presentation of data is an informational source, which tells us about the content and essence of the subject. The mapping helps to plan, organize, implement, critically think and analyse, identify potential gaps, etc. Mapping allows us to navigate in trend transformations and change the subject of the mapping.

The domestic traditions of mapping predominantly are manifested in the typological mapping of territories. It allows revealing the rare flora of the natural reserve fund of Ukraine, analysing the dynamics of vegetation cover, etc. The issues of the importance and development of theories and methods of indicating the environment, caused by the complexity and diversity of ecosystems, belong to the modern scientific problems [2].

Mapping is considered as a necessary method in the processes of conservation of rare plants. Thanks to the modern technologies, scientists create optimal approaches for systematization, development of special (tourist) routes that allow both the preservation of rare plants and popularize them as unique, recreational tourism objects [3].

Mapping is seen as one of the most effective means of activities, aimed at getting new knowledge. It is also a kind of symbolic presentation, which describes the relationship among different components of the knowledge system. In the experts' opinion, the mapping allows to activate the intellectual processes of the subject, to focus on the content of knowledge as well as the processes of its assimilation [6].

Recently, the subject of the modern scientific world attention has been the cognitive mapping.

In modern dictionaries, a cognitive map is defined as a certain image of the familiar spatial environment that can vary in accordance with its active interaction between the subject and the world. In addition, it is divided into two kinds. The map-path is the consistent representation of routes or links among objects. The map-survey is the simultaneous representation of the spatial location of objects and connections among them [11].

Edward Tolman, a neo-behaviorist, is a founder of the idea of the cognitive map. According to his experimental data, the body, gradually mastering the situation, builds a cognitive map of the path that needs to be followed to solve the problem. So, E. Tolman identified a special type of learning, which was called latency. E. Tolman's theory made reconsider the former views of Behaviourism on the factors that regulate the adaptation of the organism to the environment. The basic element of E. Tolman's theory are reactions and motives [15, 192].

Analysing the phenomenon of a cognitive map, Katerina Yesipovich, a scientist, emphasizes its psychological components of the study of a man and the world. According to the scientist, the cognitive map is a geographical representation of the plan, process and preservation of information, which is contained in the consciousness. It is a schematic, simplified description of a fragment of the picture of the world of the individual, which belongs to the particular problem situation. Cognitive maps are a useful instrument to form and refine the hypothesis of the researched object [4, 255-256].

Modern possibilities of cognitive mapping can solve the numerous current problems of the cultural practices. In this way, we emphasize the importance of using of the cognitive mapping in present cultural processes. In this context, we consider the mapping process as a kind of creative idea, which can be used to reflect the certain socio-cultural potential, resources, etc. Mapping is highlighted as a choice of well-being and happiness of people. Particularly, this theory is rather popular among the scientists in the context of the study of the psychological potential of socio-cultural spaces, territories, and zones. The scientists define the elements of perception of space. There are images, installations, archetypes, interpretations and constructs among them.

Thus, the image is considered as a certain subjective picture of the world or its fragment, which involves people in the spatial environment and the temporary sequence of events. According to scientists, the worldview of the person is the subject's inclination to actions that are formed in the groups, depended on the social situations. Archetypes are considered as unconscious structures of the psyche, which are the basis of the primary patterns of images and have the ability to form the activity of the imagination. Interpretation determines the important and creative role of the personality in the process of perceiving the environment and the situation [12].

In the sociocultural mapping, the above-mentioned elements are manifested in the words, signs, figures, symbols, etc. Their symbiosis allows us to create an idea of the potential of the mapping object. In other words, a sign system, used in cartography, is called the map language. It includes symbols, methods of image and the rules of their construction. The language of the map is considered an outstanding invention of mankind, which is an important element of human culture and civilization. Its development is associated with the level of scientific and technological progress, the state of culture and art, the political system and public institutions with all structural elements [13].

So, the map is a complex composition of graphic figures or graphic forms of communication, which are used to broadcast the information about the location, quantitative and qualitative characteristics of objects. A. Lyuty notes that the map-texts by themselves do not create the language as such, whereas they are only examples of their "work". He thinks that the language of the maps consists of the elements such as signs, rules and their combinations in the texts. Communication, modeling and cognition belong to the main functions of the map language. The language of the map as a figurative sign model represents an important element of heuristic thinking, creating a cartographic image. In addition, it is an indispensable means of keeping and transmitting of the spatial information [8].

Studying the potential of social mapping, I. Skalban, a scientist, emphasizes the importance of developing and using the language of maps to solve the issues, related to global challenge and sociocultural ones in particular. The researcher believes that in the sociocultural field the using of mapping will expand a number of research tasks that require an adequate reflection of reality in the sociocultural space. In her opinion, the mapping itself will allow to seek for adequate tools, mechanisms to study the problematic issues, and to solve the applied tasks in the process of the development and implementation of social policy. In her research, I. Scalaban proves that the mapping process includes the mapping as well as the understanding of the user's needs of the map, its topographical, content meanings, forms, qualities, information and achievements [10, 63-64].

The foregoing allows us to state that the effectiveness of the perception of the map depends on a successful cartographic image.

Thus, considering the cartographic image as a spatial combination or composition, created by the form of signs, their magnitude, orientation, color, and its shades, the scholars emphasize its ability to reflect the real or abstract objects, perceived by the user of the map. Cartographic image is the main source of spatial information, gotten by the reader of the map [1].

Researching the visual language of mapping, E. Kuznetsova underlines that the signs allow us to study statistics, analyse and compare various qualitative and quantitative characteristics. We use cartographic signs to show objects, shapes, dimensions, qualitative and quantitative characteristics, real and abstract phenomena on the map [7].

So considering the cartographic image as a spatial combination, we point out its cognitive function, which makes a person study and understand. The cartographic image has gotten great popularity at the era of the development of electronic communication. Many people have become consumers of the Internet. So current mapping is seen as the creative product or the result of intellectual activity.

The approach of the novelty of the artistic and graphic solutions defines the map as a unique spatial image sign model of reality. The properties of a cartographic model are spatial-temporal likeness, content conformance, stylization, metrics, uniqueness, logic of the legend. The result of a successful combination of all elements is cartographic stylization [9].

Thus, the conceptual components of modern mapping allow us to orientate in their functional meaning and potential resource, which are important for the development of the practice of socio-cultural mapping.

Recently, the subject of our study is actualized in the problems, associated with the development of cities, territories and landscape zones. The scientists emphasize their psychological aspect, linking these issues with the creation of a composition of territories, characterized by the sociocultural content. The core of

the actualized issues is the problem of mutual influence and interdependence between cultural landscapes and consciousness, both individual and collective.

Today, we actively discuss the following themes:

- Socio-landscape topography, which is considered as a topographical factor of consciousness and behaviour of the population. Questions of the subject of landscape comprehension, its decoding by individuals in the personal and social groups' manifestations are actualized;

- Sociocultural typology of territories, mental-geographical technology of the mapping, which are studied as interference of the semantics of the territory and the structures of perception of the territory. The researchers focus on the significance of the toponymic factor of consciousness and behaviour of the population. Therefore, we should show how people, who are living there, perceive the particular physical area by the socio-cultural images of the region [12].

Modern cultural practice uses sociocultural mapping as a necessary and effective information tool to understand the potential of cultural, creative territories and zones.

In this context mapping can do the following tasks:

- To describe visually the entire potential of the researched area;
- To identify the specific features of the territory, its historical cultural uniqueness and attractiveness;
- To design the development of the studied area;
- To find out the sociocultural behaviour and needs of the consumers, who belong to the cultural territory;
- To characterize the consumer's value of the cultural territory;
- To predict sociocultural service for all categories of potential consumers, etc.

The above-mentioned information allows us to state that the sociocultural mapping as a modern cultural practice requires the applying of a professional approach. However, there is a lack of specialists, who have the appropriate knowledge and skills to create cultural maps in the domestic socio-cultural sphere.

Scientists and practitioners emphasize the role and meaning of information that contains the knowledge of mapping technique. There are the methods of intellectual and denotative mapping among them. The method of intellectual mapping is aimed at the creation, analysis, interpretation and verification of mental maps, which are considered as an effective tool to systematize and study the information, based on the principles of functioning of human brains.

The basis of the intellectual map (thinking maps, mind maps) is the process of our thinking. There are many meanings of the intellect map. Firstly, it is the reflection of an effective way to think, remember, recollect, and solve creative tasks on the papers. Secondly, it is the ability to visualize, highlight their internal processes, dealt with the process of getting the information, change and improve them.

In the modern cultural practices the intellect maps is very important because the most part of cultural products is accompanied by visual perception. In the sociocultural space, the intellect maps are the tools, which allow us to broadcast the information to various consumers of cultural services, to induce an individual to logically perceive the information; to explain the information, gained by them and to make some conclusions.

In addition, the denotative method of mapping means the understanding of the text in its graphical forms and plays the significant role in cultural practices. The fundamentals of a denotative map are an object, a phenomenon, a process, manifested in the texts.

Analysing the meaning of the text in the mapping, scientists remark that the denotative schemes can reflect the surrounding reality as a hierarchically organized system of objects and phenomena. Forming the substantive content of the text, the totality and sequence of phenomena, facts, positions, arguments, determined by the theme, correlate with the author's denotative scheme, which can be represented in the form of the denotative map [5, 170].

Using the denotative method we can find out the main idea of the text, thought set. The reflection of the main idea at the graphical denotative map will allow explaining it the subject. Having a hierarchical structure, the denotative map clearly shows objective relations. Denotative maps allow us logically to build a mapping object. It gives us an opportunity to analyse maps, make conclusions without further explanations.

In modern cultural practices, we apply the denotative maps to design cultural zones, analyse their resources, define their potentials and the further prospects of their development.

The scientific novelty of the article is to systematize the existing theories, concerned sociocultural mapping, their functional components and their meanings in modern practical cultural processes. The study highlights the importance of the phenomenon in the Ukrainian cultural practices.

Conclusions. Thus, the above-mentioned information allows us to state the decisive role and significance of sociocultural mapping in the contemporary cultural practices.

Remarking the interdisciplinary approach to the understanding of mapping of the sociocultural processes, we can say about the following tasks to improve the perception of the map:

- To systematize and to order the territories in their global, glocal and local meanings;
- To determine the sociocultural potential of the territories;
- To orient the objectification of the sociocultural territories on practice;
- To visualize mapping and to represent territories in the sociocultural context.

In turn, in the functional sense sociocultural mapping allows us to analyse the resources, reserves and potential (prospective, strategic) possibilities of a cultural unit (cultural product, cultural service, cultural community, territory (village, city, country), the institutions of culture (producers as well as consumers of cultural goods)).

The using of mapping in sociocultural practices gives us the opportunity to increase the qualitative and quantitative indicators of consumption of sociocultural services and the development of cultural territories, zones, cultural institutions, etc.

Sociocultural mapping is the indicative factor to draw up a strategic plan of the development of the sociocultural sphere because the creation of favorable conditions for its further evolution depends on the professionalism of the preparations.

Література

1. Берлянт А.М. Образ пространства: карта и информация. М. : Мысль, 1986. 240 с.
2. Дідух Я. П., Якушенко Д. М., Фіцайло Т. В. Екологічне картування Шацького національного природного парку: оцінка методики // Науковий вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. 2009. № 1 : Геогр. науки. С. 110–115.
3. Дубина Д.В., Устименко П.М. Карта рослинності заповідного масиву "Долина нарцисів" (Закарпатська обл.) // Український ботанічний журнал. 2007. Т. 64, № 4. С. 553–564.
4. Єсіпович К. Феномен когнітивного картування в сучасній лінгвістичній парадигмі // Studialinguistica. 2013. Вип. 7. С. 254–257.
5. Зимняя И. А. Лингвopsихология речево́й деятельности. М. : МПСИ ; Воронеж : НПОМОДЭК, 2001. 432 с.
6. Картирование в учебном процессе. URL : <http://articlekz.com/article/6493> (дата звернення: 1.02.2018).
7. Кузнецова Е. Ю. Визуальный язык картографии: эволюция графического образа и его состояние в эпоху электронной коммуникации // Молодой ученый. 2016. № 3. С. 1055–1061.
8. Лютый А. А. Язык карты. М. : Знание, 1981. 48 с. : ил., карт.
9. Селяков В. А. Картографические изображения как промышленный образец. URL: <http://troy.ru/article.php?article=581> (дата звернення: 24.01.2018).
10. Скалабан И.А. Социальное картирование как метод анализа социально-территориального пространства // Журнал исследований социальной политики. 2012. Т. 10. № 1. С. 61–78.
11. Словарь. URL : http://psihotesti.ru/gloss/tag/kognitivnaya_karta/ (дата звернення: 1.02.2018).
12. Социология города. URL: www.bmstu.ru/ps/~EGavrilina/fileman/.../Социология%20города/kurs_lekzij.doc (дата звернення: 21.01.2018).
13. Язык карты. URL : <http://www.mobigeo.ru/yazyk-karty.html> (дата звернення: 4.02.2018).
14. Копієвська О. (2017). Cultural Practices and Applied Cultural Studies: Issues of Their Interconnection. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. №4. С. 67-72.
15. Tolman E.C. Cognitivemaps in rats and men // Psychological Review. 1948. Vol. 55. P. 189–208.

References

1. Berlant, A. M. (1986). The Image of Space: Map and Information. Moscow: Thought [in Russian].
2. Didukh Ya. P. & Yakushenko, D. M. & Fitsailo, T.V. (2009). Ecological Mapping of Shatsk National Natural Park: Estimation of the Method. NaukovyivisnykVolyn. nats un-tuLesiaUkrainka, Geographichninauky, 1, 110-115 [in Ukrainian].
3. Dubina, D. V. & Ustimenko, P. M. (2007). Map of Vegetation of the Protected Area "Valley of daffodils" (Transcarpathian region). UkrainskiyBotanichnyi Journal, 64, 4, 553-564 [in Ukrainian].
4. Yesipovich, K. (2013). The Phenomenon of Cognitive Mapping in the Modern Linguistic Paradigm. Studialinguistica, 7, 254-257 [in Ukrainian].
5. Zimniya, I. A. (2001). Lingo Psychology of Speech Activity. Moscow: MPSI; Voronezh: NGO MODEC [in Russian].
6. Mapping in the Learning Process. Retrieved from: <http://articlekz.com/article/6493> [in Russian].
7. Kuznetsova, E. Yu. (2016). Visual Languages of Mapping: the Evolution of the Graphic Image and its State in the Epoch of Electronic Communication. Molodsha scholar, 3, 1055-1061 [in Russian].
8. Lutyi, A. A. (1981). The Language of a Map. Moscow: Knowledge [in Russian].
9. Selyakov, V. A. (n.d.) Cartographic Images as an Industrial Model. Retrieved from <http://troy.ru/article.php?article=581> [in Russian].
10. Scalaban, I. A. (2012). Social Mapping as a Method of Analyzing the Socio-Territorial Space. Journal issledovaniiasocialnoipolitiki, 10, 1, 61-78 [in Russian].
11. Dictionary. Retrieved from: http://psihotesti.ru/gloss/tag/kognitivnaya_karta/ [in Russian].
12. Sociology of the city. Retrieved from www.bmstu.ru/ps/~EGavrilina/fileman/.../Sociology%20gorod/kurs_lekzij.doc [in Russian].
13. Language of Map. Retrieved from <http://www.mobigeo.ru/yazyk-karty.html> [in Russian].
14. Kopyevska, O. (2017). Cultural Practices and Applied Cultural Studies: Issues of Their Interconnection. VisnykNacionalnoiakademiiikerivnykhkadriivkulturyimystectv, 4, 67-72 [in English].
15. Tolman, E. C. (1948). Cognitivemaps in rats and men. Psychological Review, 55, 189–208 [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2017 р.

Нікольченко Юзеф Мойсейович
доцент Маріупольського державного університету,
заслужений працівник культури України
nicolchenko46@ukr.net;
Сабадаш Юлія Сергіївна
доктор культурології, професор, професор,
Маріупольського державного університету
juliasabadash2005@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ РУСИ (скарби X-XIII ст. з Рівненщини)

Мета статті - дослідити особливості розвитку ювелірного мистецтва у Київській Русі на прикладі унікальних знахідок 1971 і 1975 рр. – Торговицького і Дорогобужького скарбів X–XIII ст. на Рівненщині. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, систематизаційного, хронологічного, класифікаційного, термінологічного, порівняльного, статистичного та узагальнюючого методів. Зазначені методи дають змогу на прикладі Торговицького і Дорогобужького скарбів X–XIII ст. на Рівненщині розкрити особливості розвитку ювелірного мистецтва Київської Русі. **Наукова новизна** зумовлена широким використанням історико-культурного методу, спираючись на який поєднується аналіз розвитку ювелірного мистецтва у Київській Русі на прикладі вмісту Торговицького і Дорогобужького скарбів X-XIII ст. на Рівненщині. **Висновки.** Розвиток ювелірного мистецтва у Київській Русі значною мірою ілюструють знахідки скарбів, до складу яких входили жіночі та чоловічі прикраси – вироби із дорогоцінних металів. Серед унікальних пам'яток цього типу, виявлених за останні сорок років в Україні на землях Південно-Західної Русі (сучасна територія західних областей України) виділяються два скарби давньоруських речей з Рівненщини: - випадково знайдений учнями Торговицької середньої школи Млинівського району 25 березня 1971 року і переданий до Рівненського краєзнавчого музею; - відкритий в 1975 році у житлі 3-А XIII ст. під час археологічного дослідження городища літописного міста Дорогобуж у с. Дорогобуж Гоцанського району археологічною експедицією Рівненського краєзнавчого музею. Можна стверджувати, що за часів Київської Русі ювелірне мистецтво з використанням художнього металу досягло високої майстерності і вишуканості, які знайшли своє продовження у різноманітних формах традиційного і сучасного українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Ключові слова: Київська Русь, Південно-Західні землі Русі, ювелірне мистецтво, художній метал, Торговицький і Дорогобужький скарби, вміст скарбів, датування вмісту скарбів, декоративно-ужиткове мистецтво Русі-України.

Нікольченко Юзеф Моисеевич, доцент, доцент кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета, заслуженный работник культуры Украины; Сабадаш Юлия Сергеевна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета

Особенности ювелирного искусства Киевской Руси (клады X–XIII вв. из Ровенщины)

Цель работы - исследовать особенности развития ювелирного искусства в Киевской Руси на примере уникальных находок 1971 и 1975 годов – Торговицкого и Дорогобужского кладов X–XIII вв. на Ровенщине. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, систематизационного, хронологического, классификационного, терминологического, сравнительного, статистического и обобщающего методов. Указанные методы позволяют на примере Торговицкого и Дорогобужского кладов X–XIII вв. на Ровенщине раскрыть особенности развития ювелирного искусства Киевской Руси. **Научная новизна** обусловлена широким использованием историко-культурного метода, опираясь на который осуществлён анализ развития ювелирного искусства в Киевской Руси на примере состава Торговицкого и Дорогобужского кладов X–XIII вв. на Ровенщине. **Выводы.** Развитие ювелирного искусства в Киевской Руси в значительной степени иллюстрируют находки кладов, в состав которых входили женские и мужские украшения – изделия из драгоценных металлов. Не были исключением и земли Юго-Западной Руси (современная территория западных областей Украины), где находятся многочисленные памятники X–XIII вв.: селища, укрепленные грады-городища, могильники. Среди уникальных памятников этого типа, обнаруженных за последние сорок лет в Украине, выделяются два клада древнерусских вещей из Ровенщины: - случайно обнаруженный учениками Торговицкой средней школы Млыновского района Ровенской области 25 марта 1971 года и переданный в Ровенский краеведческий музей; - открытый в 1975 году в жилище 3-А XIII в. во время археологического исследования городища летописного города Дорогобуж в с. Дорогобуж Гоцанского района археологической экспедицией Ровенского краеведческого музея. Можно утверждать, что во времена Киевской Руси ювелирное искусство с использованием художественного металла достигло высокого мастерства и изящества, которые нашли свое продолжение в различных формах традиционного и современного украинского декоративно-прикладного искусства, что, в свою очередь, придаёт проблеме исследования актуальность и перспективность.

Ключевые слова: Киевская Русь, Юго-Западные земли Русі, ювелирное искусство, художественный металл, Торговицкий и Дорогобужский клады, состав кладов, датировка состава кладов, декоративно-прикладное искусство Русі-Украины.

Nicolchenko Josef, Honoured Culture Worker of Ukraine Associate professor of the Culture Studies and Information Activities Chair Mariupol State University Honoured Culture Worker of Ukraine; Sabadash Julia, Dr. in Culture Studies, professor, professor of the Cultural Studies and Information Activities Chair Mariupol State University

Peculiarities of the jewelry art of Kyivskaya Rus (treasures of the X-XIII centuries from Pivno region)

The aim of work is to analyze the peculiarities of the development of jewelry art in the Kyivskaya Rus by the example of the unique discoveries from 1971-1975 – Torgovitsky and Dorobuzkiy treasures of the X-XIII centuries in

Rivno region. The **methodology** of the research is in the usage of the historical, cultural, systematized, chronological, classified, terminological, comparative, statistic and generalized methods. The defined methods allow to depict the peculiarities of the development of the jewelry art in Kyivskaya Rus by the example of Torgovitsky and Dorobuzkiy treasures of the X-XIII centuries in Rivno region. The topicality is specified by the wide usage of the historical, cultural methods, basing onto what unites the analysis of the development of the jewelry art in Kyivskaya Rus by the example of Torgovitsky and Dorobuzkiy treasures of the X-XIII centuries in Rivno region. **Conclusions.** The development of the jewelry art in Kyivskaya Rus noticeably illustrates the discoveries of the treasures, to which they women's and men's jewelries, wares from precious stones. The territory of the south-west Rus (the modern territory of west regions of Ukraine) where there are a lot of memos of the X-XIII centuries: countries, fortified cities and burials. Among unique memos of this type that were discovered for the last period in Ukraine there singled out two treasures of the Old Rus from Rivno region: - accidentally found by the students of the Torgovitskaya secondary school of Mlinivskiy district on the 25th of March 1971 and contributed to museum of local lore in Rivno; - discovered in 1975 in the building 3-A of the XIII century in the period of archeological research of the annalistic city Dorogobush in the country Dorogobush Gorosganskiy region by the archeological expedition of the museum of local lore in Rivno. It's possible to affirm that from the times of Kyivskaya Rus the jewelry with the usage of the art metal reached its mastery and sophistication which found its continuation in different forms of traditional and modern Ukrainian decorative and everyday art that in its turn makes the problem topical and perspective.

Keywords: Kyivskaya Rus, South-west territories of Rus, jewelry art, art metal, Torgovitskiy and Dorogobuzkiy treasures, substance of the treasures, dating of the substance of the treasures, decorative and everyday art of Rus-Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Київська Русь була країною високорозвиненого ремесла – гончарного, металообробки, ювелірного. Ювелірне мистецтво посідало провідне місце в культурі Київської Русі X–III ст. [15].

Мета роботи. Дослідити особливості розвитку ювелірного мистецтва у Київській Русі на прикладі унікальних знахідок 1971 і 1975 років – Торговицького і Дорогобузького скарбів X-XIII ст. на Рівненщині.

Виклад основного матеріалу. Дослідження давньоруського ювелірного мистецтва розпочалося у другій половині XIX ст. Прикладом слугують праці В. Антоновича, А. Арциховського, М. Біляшівського, Д. Бліфельда, В. Довженка, В. Гончарова, Б. Грекова, М. Каргера, В. Хвойки. У наш час – це розвідки Н. Єніосовою, Г. Івакіна, А. Коновалова, Г. Корзухіної, М. Кучери, М. Кучінка, Д. Меся, О. Моці, Ю. Нікольченка, Р. Орлова, П. Пеняка, Г. Пескової, Б. Прищепи, Т. Пушкіної, Б. Рибаківа, Н. Риндіної, М. Сагайдака, Т. Сарачевої, Б. Тимощука, П. Толочка, Р. Чайки та інших.

У X ст. в Київській Русі з'являється місцеве виробництво ювелірних виробів нових типів, що яскраво підтверджується знахідками X–XIII ст. у Києві [25, 338–339]. В них відчутні впливи ісламської торевтики, а окремі рослинні мотиви суто східного походження, інші – звірині, нагадують витвори скандинавського мистецтва [19].

Розвиток ювелірного мистецтва у Київській Русі значною мірою ілюструють знахідки скарбів, до складу яких входили вироби із дорогоцінних металів X–XIII ст. Не є винятком і землі Південно-Західної Русі де знаходяться численні давньоруські пам'ятки [9].

Високо розвинуте художнє ремесло повністю забезпечувало потреби руського населення цього регіону [11, 183–190; 18, 138–140]. Разом з тим, унікальний рівень техніки та технології, широка спеціалізація, професіоналізм майстрів-ювелірів були притаманні всім давньоруським землям [13].

Серед унікальних пам'яток цього типу, виявлених за останні сорок років в Україні, виділяються два скарби з Рівненщини: випадково знайдений 25 березня 1971 року на давньоруському городищі у с. Торговиця Млинівського району [21, 80–81] та відкритий у 1975 році під час археологічного дослідження городища літописного міста Дорогобуж у с. Дорогобуж Гощанського району [13, 82–83].

Торговицький скарб був випадково знайдений в обвалі внутрішньої частині оборонного валу городища X–XIII ст. [12]. Він складався з 22-х срібних предметів ювелірного виробництва: семи шийних гривен, трьох браслетів, трьох скроневих кілець, трьох перснів, п'яти сережок, лунниці. До складу скарбу увійшли також срібна монетна гривна, фрагмент срібної монетної гривни та п'ять намистин з бурштину [14, 274–278]. Усі вироби – із срібла 916 проби.

1. Гривни: діаметром 14,3 см, в перетині – 1,8 см, порожниста, плетена з п'яти скручених разом парних дротів, вагою 135 г. Діаметром 15,6 см, в перетині – 1,9 см, порожниста, плетена з трьох скручених разом парних дротів, вагою – 167 г. Діаметром 16,5 см, в перетині – 2 см, порожниста, плетена з шести парних дротів, вагою – 207 г. Діаметром 18 см, в перетині – 2 см, порожниста, плетена з чотирьох парних дротів, вагою – 442 г. Діаметром 17 см, в перетині – 1,9 см, порожниста, плетена з п'яти парних дротів, вагою – 267 г.

Діаметром 16,2 см, в перетині – 1,9 см, порожниста, плетена з трьох дротів, вагою – 216 г. Діаметром 17,3 см, в перетині – 2 см, порожниста, плетена з п'яти парних дротів, вагою – 247 г.

2. Браслети: діаметром 8,5 см, в перетині – 1,7 см, плетений з шести дротів з наконечниками, вагою – 96 г. Діаметром 7,0 см, в перетині – 1,5 см, плетений із товстого дроту з наконечниками, вагою – 62 г. Діаметром 7,5 см, в перетині – 1,5 см, кручений з двох дротів без наконечників, вагою – 60 г.

3. Три дротяних скроневих кільця діаметром 15, 15 і 20 мм.

4. Два персні виготовлені з плетених дротів.

5. Сережки "волинського" типу складаються з дротяного кільця, декорованого срібними намистинами та бахромою.

6. Намистини: циліндрична діаметром 13 мм, вкрита кульками зерні (140 шт.). Друга – складається з тонкої сфери, вкритої кульками зерні (134 шт.).

7. Лунниця розміром 21х32 мм вкрита 564 кульками зерні.

8. Монетні гривни "новгородського" типу. Довжина повного виробу 17,2 см, вага – 193 г. Фрагмент довжиною 4,5 см, вагою – 57 г.

9. П'ять бурштинових намистин довжиною від 13 до 9 мм.

Тип виробів Торговицького скарбу повністю відповідає складу давньоруських скарбів X–XIII ст. Лунниця по часу виготовлення є найбільш ранньою річчю [4, 23, 85; 11, 188].

Намистини, вкриті зерню, мають великий ареал поширення [22, 114; 14; 6, 182–191].

Гривни та браслети з наконечниками характерні для скарбів XI–XII ст. Ці вироби відносять до традиційних прикрас "племінної" верхівки [4, 63; 5, 101].

Кручені браслети відносяться до другої половини XII–XIII ст. [2, 22; 3, 139; 4, табл. XL, XLII, LXII; 5, 101–103; 8, 37].

Дротяні скроневі кільця відомі переважно на території Галицько-Волинського князівства та в землях південних слов'ян [22, 100, 205; 20, 51]. Період їхнього існування коливається з кінця XI до першої половини XIII ст. [1, табл. XX, 1; 10, 15; 13, 66, 149, мал. 35, I–II; 16, 16–23].

Сережки "волинського" типу характерні для продукції давньоруських сільських ювелірів X–першої половини XI ст. [4, 59].

Монетні гривни "новгородського" типу – артефакти XI ст. [23, 64].

Причина, що призвела до необхідності надійно утаємничити Торговицький скарб могла бути пов'язана з подіями 1149 р., коли війська Юрія Довгорукова вели наступ на Луцьк. Разом з тим, вона могла бути й іншою.

Увесь асортимент Дорогобузького скарбу складався з наступних ювелірних виробів [18, 29]:

1. Дві підвіски з конічним верхом, висотою 3 см, прикрашені зерню. До конічної основи прикріплені 7 дротяних ажурних ланцюжків довжиною 10 – 10,5 см.

2. Колт з обнизкою з пустотілих кульок. Центральна частина щитка пошкоджена.

3. Обнизка з 13 кульок від іншого колта.

4. Два ланцюжки з 9-ти пустотілих напівсфер, скріплених шарнірами довжиною 20,5 см.

5. Дві сережки "київського" типу діаметром 3 см.

6. Перстень пластинчастий, широко серединний.

Усі вироби із скарбу виготовлені із срібла 916 проби. Це так звана "жіноча кузнь".

Близькі за технікою виконання підвіски з конічним верхом, відомі із інших скарбів XI–XIII ст. [4, 138–142, 144–145, Табл. IX, 2; 16, Табл. XVII, 2; 26].

Сережки київського типу з трьома намистинами подібні до сережок із скарбів з Хмельниччини [26].

Скарб 1975 року з Дорогобужа, на нашу думку, пов'язаний з татаро-монгольським погромом міста взимку 1240–1241 років. Це підтверджується датуванням фрагментів горщиків – першою половиною XIII ст., виявлених у житлі 3-А, поруч з місцем утаємничення скарбу [18, 28–29, рис. 14].

Висновки. Отже, на прикладі Торговицького та Дорогобузького скарбів можна стверджувати, що ювелірне мистецтво на землях Південно-Західної Русі (міське і сільське) продукувало в основному ті ж самі види прикрас з художнього металу, які характерні й для інших територій Русі [11, 188; 18, 139]. Є підстави стверджувати про поступове збирання коштовних речей.

Вироби ювелірного мистецтва Русі, аналогічні вмісту означених вище скарбів з Рівненщини, відзначалися високим технічним і технологічним рівнем, користувалися попитом не лише на внутрішньому, а й зовнішньому ринку [24; 25, 335–340; 19]. Найвищого розвитку ювелірна справа у Київській Русі досягає XII–XIII ст. [9]. Вона знайшла своє продовження у традиційному і сучасному українському декоративно-ужитковому мистецтві.

Література

1. Гончаров В. К. Райковецкое городище / В. К. Гончаров. – К.: Изд-во АН УРСР, 1950. – 218 с.
2. Коваленко В. П. К исторической топографии Черниговского детинца / В. П. Коваленко // Проблемы археологии Южной Руси. – К., 1990. – С. 15–23.
3. Коваленко В. П. Майстерня ювеліра XIII ст. на дитинці Любеча / В. П. Коваленко // Старожитності Русі – Україні. – К., 1994. – С. 132–140.
4. Корзухина Г. Ф. Русские клады IX-XIII вв. / Г. Ф. Корзухина. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1954. – 156 с.
5. Кучінко М. М. Городищенський скарб з Волині / М. М. Кучінко, Р. С. Орлов // Археологія. – 1989. – Вип. 2. – С. 95–106.
6. Лінка-Гелленер Н. Копіївський скарб / Н. Лінка-Гелленер // Археологія. – 1948. – Т. II. – С. 182–191.
7. Літопис руський / Переклад з давньорус. Л. Є. Махновця. – К.: "Дніпро", 1989. – 591 с.
8. Макарова Т. И. Черное дело Древней Руси / Т. И. Макарова. – М.: Наука, 1986. – 156 с.
9. Месь Д. С. Ювелірні прикраси Київської Русі. [Електронний Ресурс]. – Режим доступу: rusnauka.com
10. Михайлова Р. Д. Художня культура Південно-Західної Русі X-першої половини XI ст.: автореф. дис. ... канд. іст. наук / Р. Д. Михайлова. – К., 1994.
11. Населення Прикарпаття і Волині за добу розкладу первіснообщинного ладу та в давньоруський час / Ред. колегія: І. К. Свешніков, М. Ю. Смішко, О. П. Черниш. В. В. Ауліх. – К.: Наукова думка, 1976. – 222 с.

12. Нікольченко Ю. М. Унікальна знахідка учнів / Ю. М. Нікольченко // Історія України: Маловідомі імена, події, факти (Збірник статей). – Вип. 18. – Київ-Донецьк: Рідний Край, 2001. – С. 295–300.
13. Нікольченко Ю. М. Культура населення Погориння X–XIII століть за матеріалами літописного Дорогобужа / Ю. М. Нікольченко. – Рівне: Евен, 1998. 325 с.
14. Нікольченко Ю. М. Скарб з Торговиці як інформаційне джерело розвитку ювелірного мистецтва Південно-Західної Русі X–XIII ст. // Україна у світовому історичному просторі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Маріуполь 21 квітня 2017 р.) – Маріуполь: МДУ, 2017. – С. 274–278.
15. Орлов Р. С. Прикладне мистецтво: церковне і народне / Р.С. Орлов // Історія української культури. – Київ, 2001. – Том 1. – Розділ 9. Київська Русь. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: litopys.org.ua
16. Пескова Г. А. Скарби стародавнього Ізяславля / Г. А. Пескова // Археологія. – 1988. – Вип. 61. – С. 16–35.
17. Пеняк П. С. Організація ювелірного виробництва Древньої Русі / П. С. Пеняк // Ювелирное дело на Украине. – К., 1991. – С. 28–36.
18. Прищепя Б. А. Дорогобуж на Горині у X–XIII ст. / Б. А. Прищепя. – Рівне: ПП ДМ, 2011. – 250 с.
19. Розквіт культури Давньої Русі. Ювелірне мистецтво. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: allbest.ru
20. Русанова И. П. Языческие святилища древних славян / И. П. Русанова, Б. А. Тимошук. – М.: Наука 1993. – 144 с.
21. Свешніков І. К. Довідник з археології України. Ровенська область / І. К. Свешніков, Ю. М. Нікольченко. – К.: Наукова думка, 1982. – 115 с.
22. Седов В. В. Восточные славяне в VI–XIII в. в. Археология СССР с древнейших времен до средневековья: в 20 т. / В. В. Седов. – М.: Наука, 1982. – 328 с.
23. Спасский И. Г. Русская монетная система / И. Г. Спасский. – Л.: Аврора, 1970. – 256 с.
24. Теофил О различных ремеслах / Теофил [Електронний ресурс]. – Режим доступу: convdocz.org/
25. Толочко П. Київська Русь / П. Толочко. – К.: Абрис, 1996. – 360 с.
26. Якубовський В. І. Давньоруський скарб з Городища Хмельницької області / В. І. Якубовський // Археологія. – 1975. – Вип. 16. – С. 87–104.

References

1. Goncharov, V.K. (1950). Raykovetskoye Gorodische. K.: Izd-vo AN URSR [in Ukraine].
2. Kovalenko, V.P. (1990) To the historical topography of the Chernigov detinets. Problems of archeology of Southern Russia), pp.15-23. K. [in Ukraine].
3. Kovalenko, V.P. (1994) Maysternya Juvelira XIII century at the Lyubech ditince. Antiquities of Russia – Ukraine), pp. 132-140. K. [in Ukraine].
4. Korzukhina, G.F. (1954). Russian treasures of the IX-XIII centuries. M.–L.: Izd-vo AN SSSR [in Russian].
5. Kuchinko, M.M. (1989). Gorodyshchensky treasure from Volyn. Arxeologiya, 2, 95–106 [in Ukraine].
6. Link-Gellner, N. (1948). Kopievsky treasure. Arxeologiya, 2, 182-191[in Ukraine].
7. Russian chronicle (1989). K.: Dnipro [in Ukraine].
8. Makarova, T.I. (1986). The black matter of Ancient Rus. M.: Nauka[in Russian].
9. Mes, D. S. Jewellery decorations of Kievan Rus. Retrieved from: rusnauka.com [in Ukraine].
10. Mikhailova, R. D. (1994). Art culture of the South-Western Russia of the first half of the XI century. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukraine].
11. Population of Prykarpattya and Volhynia for the day of the decomposition of the primitive communal system and in the Old Russian time (1976). K.: Naukova dumka [in Ukraine].
12. Nikolchenko, Yu.M. (2001) A unique finding of students. History of Ukraine: Little-known names, events, facts (Collection of articles), pp. 295-300. Ky`yiv-Donecz`k: Ridny`j Kraj [in Ukraine].
13. Nikolchenko, Yu.M. (1998). Culture of the population The burning of the X-XIII centuries on the materials of the chronicle Dorogobuzh. Rivne: Even [in Ukraine].
14. Nikolchenko, Yu.M. (2017) Treasure from Torgovytsa as an informational source for the development of jewelry art in the South-Western Russia of the X-XIII centuries. Ukraine in the world historical space: Sb. Materials of Allukr. science-practice conf. (Mariupol, April 21, 2017), pp. 274-278. Mariupol: MSU [in Ukraine].
15. Orlov, R. S. (2001) Applied art: church and folk. History of Ukrainian Culture, Vol. 1, Section 9. Kievan Rus. Kyiv. Retrieved from litopys.org.ua [in Ukraine].
16. Peskova, G. A. (1988). Treasures of ancient Izyaslavl. Arxeologiya, 61, 16-35 [in Ukraine].
17. Penyak, P. S. (1991) Organization of jewelry production of Ancient Russia. Jewelry business in Ukraine), pp. 28-36. K. [in Ukraine].
18. Prishchepa, B. A. (2011). Dorogobuzh on Gorin in the X-XIII centuries. Rivne: PP DM [in Ukraine].
19. The flowering of ancient Rus culture. Jewelry. Retrieved from: allbest.ru [in Russian].
20. Rusanova I.P. (1993). Pagan sanctuaries of the ancient Slavs. M.: Nauka [in Russian].
21. Sveshnikov, I.K. (1982). Reference book on archeology of Ukraine. Rivne region. K.: Naukova dumka [in Ukraine].
22. Sedov, V.V. (1982). Eastern Slavs in the VI-XIII century. at. Archeology of the USSR from ancient times to the Middle Ages in 20 tons M.: Nauka [in Russian].
23. Spassky, I. G. (1970). The Russian monetary system. L.: Avrora [in Russian].
24. Theophilus About various crafts. Retrieved from: convdocz.org [in Russian].
25. Tolochko, P. (1996). Kievan Rus. K.: Abry`s [in Ukraine].
26. Yakubovsky, V.I. (1975). Ancient treasure from the municipality of the Khmel'nitsky region. Arxeologiya, 16, 87-104 [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2017 р.

**МУЗЕЙ В УКРАЇНІ: АКТУАЛЬНИЙ СТАН
І ПЕРСПЕКТИВИ ІНСТИТУЦІЙНОГО РОЗВИТКУ
(на основі досвіду церкви)**

Мета дослідження – висвітлення актуального стану музейної інституції та перспектив її розвитку в Україні. **Методологія:** компаративний аналіз музею і церкви на основі "Ефекту Лінді". **Наукова новизна.** Вперше здійснено спеціальне наукове порівняння інститутів церкви. Дістала подальшого розвитку точка зору про те, що тенденція до екстрактивної комерціалізації, атрактизації, політизації діяльності музею не є інноваційною, оскільки маргіналізує сутність музейної роботи, що полягає у створенні репрезентацій минулого, що відображають суспільний досвід. **Висновки.** За "Ефектом Лінді", музеї, з високою долею імовірності, існуватимуть ще не менше, ніж три століття. За аналогіями із історії християнської церкви, було виділено групи музейників: кіновіти (справжні музейні фахівці – практики, котрі працюють для суспільства), анахорети (переважно музеєзнавці, відірвані від музейної практики та (або) один від одного), сарабаїти (мімікуючі музейники, що під прикриттям авторитету музею задовольняють власні матеріальні потреби, незважаючи на шкідливі для інституції наслідки) та гироваги (як правило, молоді музейні фахівці, що хочуть бути кіновітами, проте не можуть ними бути через сарабаїтів та надто низьку зарплату, тому працюють у музеї або тимчасово, або неповний робочий день).

Ключові слова: музей, музейництво, інституційна ідентичність музею, церква, Ефект Лінді, криза, сарабаїти, гироваги, кіновіти, анахорети.

Руденко Сергей Борисович, кандидат культурологии, докторант Киевского национального университета культуры и искусств

Музей в Украине: современное положение и перспективы институционального развития (базируются на опыте церкви)

Цель исследования – раскрыть актуальное состояние музейной институции и перспективы её развития в Украине. **Методология:** компаративный анализ музея и церкви на основании "Эффекта Линди". **Научная новизна.** Впервые осуществлено специальное научное сравнение институтов музея и церкви. Представлены новые аргументы в пользу того, что экстрактивная коммерциализация, атрактизация, политизация музейной деятельности не является инновационной, так как сводит на нет основное музейное предназначение – создание репрезентаций прошлого, которые отражают общественный опыт. **Выводы.** Согласно "Эффекту Линди", с высокой долей вероятности можно говорить о том, что музеи просуществуют еще не меньше, чем три столетия. В соответствии с историческими аналогиями (устав святого Бенедикта), были выделены следующие группы музейщиков. Киновиты – настоящие музейные специалисты – практики, которые работают для общества. Анахореты – преимущественно музееведы, которые оторваны от музейной практики и (или) друг от друга. Сарабаиты – мимикрирующие музейщики, которые прикрываясь авторитетом музейной институции, удовлетворяют собственные материальные потребности даже в том случае, если их действия наносят вред институции. Гироваги – как правило, молодые музейные профессионалы, которые намереваются стать киновидами, но не могут из-за сарабаитов и несправедливо низкой оплаты труда. Поэтому они работают в музее или временно, или неполный рабочий день.

Ключевые слова: музей, искусство музейной репрезентации, институциональная идентичность музея, церковь, Эффект Линди, кризис, сарабаиты, гироваги, киновиты, анахореты.

Rudenko Serhii, Ph.D in Culturology Doctor's degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts
Museum in Ukraine: present and predictable future of the institution (using experience of the church)

Purpose of the article. Detecting of the present condition of museum institution and predicting of its future in Ukraine. **Methodology.** Comparative analysis of museum and church using knowledge about Lindy effect. **Scientific novelty.** For the first time done unique scientific compare between church and museum. Further developing gained the point of view, that extractive commerce, entertainment, political expediency in museum practice are not innovative, transform museums to the backward institution. This practice obscures the goal of the museum – creating of peculiar representations of the past, that accumulate, analysis and present of social experience. **Conclusions.** According to Lindy effect, museums life expectancy is no less than 300 years. For analogy with church (Benedict's rules), we've can highlight such groups of museum workers – cenobites (indeed museum specialists – practices, that working for society), anchorites (mainly, museologists, detached from museum practice and (or) each other), sarabaits (false museum specialist, that looking for "gain") and gyrovagues (as a rule, young museum specialists, who want to be cenobites, but can't do it, because of sarabaits and meager salary; they are working temporarily or non-full-time at museum). After all, museums, filled up Sarabaits, degrades.

Key words: museum, museum craft, the institutional identity of the museum, church, Lindy effect, crisis, cenobites, anchorites, sarabaits, gyrovagues.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі, проблема інституційної ідентичності музею стоїть особливо гостро. З боку державних органів та суспільства загалом, роль музею як закладу культури ставиться під сумнів. Нове соціальне призначення музею залишається нез'ясованим. Для вирішення цієї проблеми, науковці вдаються до аналогій. Чи не найбільш поширеними є порівняння музею та церкви. Подекуди йдеться про спільні риси цих інституцій (М.Федоров [13]), в інших випадках

музеї розглядаються з позиції утвердження "уявлених спільнот" (Б.Андерсон [5]), а, отже, й особливої націоналістичної "релігії". Дослідник музейної комунікації Д.Камерон [1, 2] виділяє музей-храм (місце поклоніння пам'яткам та догмам, підтвердженням яких культурні цінності слугують) та музей-форум (де минуле дебатуються із активним залученням не лише фахівців, а й усіх верств відвідувачів). Подібним чином розглядав художні музеї К.Хадсон, котрий, до того ж, порівнював музейну справу із християнством, зазначаючи, що і те й інше має глибоко вкорінені національні риси [14, 11]. Т.Шола [15] зазначав, що ритуали, характерні для церкви, в музеї є причиною так званого "музейного спліну" (нудьги). Проте, на відміну самокатування, характерного для релігійних обрядів, музейні "тортури" (відсутність зручних сидінь, неякісний етикетаж, біль у спині та різь в очах, які охоплюють відвідувачів десь ближче до середини екскурсії або й від самого її початку) не призводять до "просвітлення", а, навпаки, відвертають людей від музеїв. Всі ці дослідники використовували поняття церкви, храму як метафору (крім М. Федорова). Було б перебільшенням, услід за Федоровим говорити про своєрідне взаємопроникнення цих інституцій – переростання храму в музей, а музею у храм. В той же час, історія церкви може дати матеріал для роздумів щодо ідентичності та перспектив розвитку музейної інституції.

Мета дослідження – висвітлення актуального стану музейної інституції та перспектив її розвитку в Україні.

Виклад основного матеріалу. Для досягнення поставленої мети необхідно спиратися на надійні теоретико-методологічні засади. Тому, треба уточнити ключові поняття дослідження: "церква", "ефект Лінді" або "Лінді-ефект" та "музей".

В ході аналізу будуть використовуватися факти з історії християнської церкви. Мова йде про церкву як соціальний інститут – воно не стосується конкретних конфесій, течій, або ж певних храмів. Як саме факти з історії церкви можуть допомогти в осягненні явища музею, стає зрозумілим, розкривши друге ключового поняття дослідження – "Ефект Лінді" [12, 222-225].

Сутність цього ефекту, що підтверджується емпіричними даними, полягає у тому, що очікувана тривалість життя явища (не обмеженого природними факторами) зростає тим більше, чим воно старіше. "Ефект Лінді" пояснює живучість соціальних ідей, творів мистецтва, технологій. Звичайно, збільшення тривалості життя не є обов'язковим, проте має високу імовірність. Таким чином, інститут церкви, імовірно існуватиме стільки ж, скільки він існував до того, і песимістичні прогнози щодо його майбутнього є передчасними.

Враховуючи наведене, треба визначитися із поняттям "музей". Традиційно "музейність" приписується, наприклад, давньогрецьким храмам муз, або Олександрійському мусейону, іноді, помічають зародки музейництва у кам'яному віці [9, 148]. Музеолог Ф.Вайдахер застерігав від анахронізмів, спричинених схильністю професійних спільнот (зокрема, музейників) відсувати дату свого історичного виникнення якомога далі у часі, часто аж до легендарних чи міфічних джерел [6, 61]. Дослідник вважав, що, навіть, кунсткамери не варто розглядати з позицій сучасних музеїв. Він небезпідставно вважав музеї Ешмола у Оксфорді (1683 р.) й Амербаха в Базелі (1661 р.) [6, 63] найбільш ранніми зразками музеїв сучасного типу. Цим закладам вперше вдалося поєднати у своїй роботі публічність колекції з її науково-дослідним та освітнім використанням. За "Ефектом Лінді" відсування дати виникнення музеїв є неправомірним, оскільки мова йде не про ідею колекціонування, а про ідею соціального інституту, який спираючись на домінуючу форму суспільного пізнання, покликаний пропагувати ідеї істеблїшменту (передусім політичного й економічного, рідше – наукового).

Пропагуванням ідей політичного істеблїшменту займалася християнська церква, починаючи від правління Костянтина Великого (306–337 рр.) і до XVII–XVIII ст., коли релігійний світогляд починає витіснятися науковим. Якраз у цей час на авансцену починають виходити музеї, котрі крім наукових знань у галузі техніки та природничих наук, стають також провайдерами громадянської релігії, в основі якої лежала ідеологія націоналізму [14]. Отже, музеї перебирають у християнської церкви її громадсько-політичну функцію (зазначимо, що, подекуди, церква і зараз зберігає свої громадсько-політичні позиції, проте досвід розвинутих країн показує безперспективність цього напрямку її розвитку).

В історії християнської церкви до остаточної секуляризації були періоди, коли вона втрачала підтримку державної влади й повинна була шукати шляхи задоволення потреб усього суспільства. Особливо цікавими, в цьому контексті, є V–VI ст. період активного становлення чернецтва й пошуку інститутом церкви свого місця у суспільстві. Саме такий період переживають сучасні музеї, котрі перебувають на ранньому етапі свого становлення, поступово втрачають політичну підтримку, й переживають системну кризу, викликану неясністю їхнього суспільного призначення.

До порівняння інститутів церкви та музею автора дослідження підштовхнула стаття Н.Н.Талеба "Як на законних підставах володіти іншою особою" [4]. В цій праці, наповненій яскравими історичними аналогіями, дослідник згадує про бродячих монахів – гіровагів називаючи їх "монахами-фрілансерами", котрі жили за рахунок підтримки людей, котрим вони проповідували. При цьому, Талеб посилається на Святого Бенедикта (480–543 (547)) – автора Статуту, який став одним із фундаментальних для християнського духовенства. Крім гіровагів Бенедикт [8] виділяє ще три групи монахів: кіновіти, анахорети й сарабаїти. Кіновіти – це досить велика група ченців, що живуть у

монастирі й керуються статутом, отже, підкоряються дисципліні. Анахорети – монахи-відлюдники, що пройшли сувору монастирську школу й досягли найвищого рівня духовності. Сарабаїти – різновид монахів, які лише позірно досягли духовності й використовують релігійну ідеологію для задоволення мирських потреб. Гіровагів ("тиняльців") Бенедикт вважає гіршими за сарабаїтів, котрих він називає "рабами черева" (насправді ж, невдоволення Бенедикта, скоріше, викликане незалежністю гіровагів, котрих неможливо було упокорити дисципліною монастирського життя) [8].

Якщо уважно поглянути на ситуацію, що склалася в музейній справі, то ми можемо легко віднайти аналоги окреслених чотирьох видів монахів. З кіновітами, можна асоціювати працівників музеїв. Основною їхньою перевагою є те, що вони є практиками, й стикаються із музейними проблемами щодня, а не лише знайомі з ними умоглядно. Разом з тим, і в музейному середовищі, і у суспільстві загалом висловлюється невдоволення кадрами. З одного боку, це мають бути люди високодуховні (майже, як ранньосередньовічні ченці). Музейники мають дбати про коштовні колекції, проводити складну інтелектуальну роботу й при цьому не вимагати за свою роботу грошей, навіть, коли їхні доходи складають одну-дві мінімальні зарплати (українські музейники, в середньому, отримують еквівалент двохсот доларів США [10]). Дисбаланс у вимогах до музейників та винагороді їхньої праці загострює проблему музейної етики. Така ситуація провокує процвітання інших категорій музейників, котрим можна віднайти бенедиктівські відповідники.

В умовах існуючої музейної мережі та сітки посадових окладів, основне кадрове завдання музеїв полягає у заповненні вакантних посад тими, хто більш-менш відповідає формальним посадовим вимогам. В зв'язку з цим, музеї наповнюються людьми, для яких ця робота є синекурою, або ж ці установи стають соціальними каналізаторами для невдач, котрі не змогли влаштуватися на більш оплачувану роботу (фактично, вони є сарабаїтами в системі понять Бенедикта). Ці люди, на жаль, часто формують більшість у музеї. Вони створюють умови, за яких "ідейні" музейники, що залишаються всупереч фінансовим негараздам), не можуть реалізувати свій творчий потенціал через протидію своїх безініціативних колег, які здатні лише імітувати роботу. Проте, набагато гірше, коли музей, в якому домінують безідейні працівники очолює сарабаїт, котрий розглядає музей як трамплін для збагачення себе і свого оточення. В такому випадку під загрозою опиняється не лише музейні пам'ятки та власність музею. Маргіналізується, власне, музейна робота, що полягає у творенні репрезентації минулого, що базуються на об'єктивній науковій інформації, котра у вигляді суспільного досвіду транслюється відвідувачам. Під управлінням сарабаїта музеї втрачають свою інституційну ідентичність, перетворюючись на івент-агенції, виставкові зали, центри дозвілля й розваг, незалежно від профільного спрямування музею.

Звичайно, кодекс музейної етики ICOM забороняє займатися діяльністю, що може "компроментувати стандарти установи та її аудиторію" [3]. Проте в тому-то й полягає сутність сарабаїтизму, що формально все виглядає так, ніби робиться заради виживання музею та відповідно до смаків відвідувачів. Сарабаїтизм – це майстерна мімікрія музейної роботи.

Треба зауважити, що існує ще одна група, так би мовити, "чистих" сарабаїтів, віддалених від музейної практики, котрі, втім, самі себе проголошують фахівцями в музейній справі. Ці "експерти" займають музейною журналістикою. Вони намагаються відшукувати й роздмухувати конфлікти ("сенсації") в музейному середовищі, ратують за заміну тих, чи інших керівників музеїв, вимагають внесення поправок до законодавства заради самих поправок, перманентно критикують діяльність органів управління музеїв. При цьому вони не піднімають досить резонного питання про ліквідацію цих органів управління, оскільки, насправді, бажають розширити на них свій вплив, а отже, здобути більше влади в музейній сфері. Найнебезпечнішим є те, що ці люди часто визнаються практиками як експерти, при тому, що самі "експерти", висловлюючи свою думку нічим не ризикують і, насправді, не знають як працюють музеї. Вбачається доцільним звернути увагу музейних практиків на те, що їхній професійний досвід є набагато ціннішим за умоглядні побудови музейних журналістів.

До ще однієї групи "чистих" сарабаїтів у музейній сфері належать псевдо-музеєзнавці. Справа у тому, що музеєзнавство в Україні є малорозвиненим. Проте, і в решті світу музеєзнавство знаходиться лише на стадії свого становлення. Хиткість музеєзнавчої наукової спільноти робить її вразливою для псевдо-науковців, витіснених з інших галузей гуманітарного знання. В основному, такі дослідники займаються створенням поверхових описових текстів з музеографії, "завивають" "теорію" музеєзнавства, вводячи "нові" поняття, формулюючи самоочевидні думки наукоподібною мовою, описують примітивні музейні інновації, точніше, технологічні атракції у закордонних музеях. В цій шкідливій інвазії, до певної міри, винні самі музеєзнавці-анакорети, котрі значно віддалилися від музейної практики та один від одного. Вони, здебільшого, заглиблюються у музейне джерелознавство (проте, не розглядають музейну репрезентацію), історію музейної справи (проте, не інституційну пам'ять конкретних музейних установ), законодавство у сфері музейної справи (але не їхню імплементацію; реальні дослідження музейної етики підмінюються проповідями на музейну тематику), або ж, схилиються до музейної схоластики (замість того, щоб виходити на конвенціональні визначення).

Найбільша ж проблема, насамперед, українських музеєзнавців полягає у тому, що вони залишаються у прямому сенсі слова відлюдниками – комунікація між ними, незважаючи на значну кількість конференцій, практично відсутня, оскільки вони, як правило, не читають праць один одного, й, тим більше, не використовують їх, за невеликим виключенням, у своїх розробках. Зрозуміло, що в таких

умовах відсутніми є й відповідні науково-дослідні інституції: інститут чи то музеєзнавства, чи то музею, вже багато років залишається аморфним проектом.

Окремо треба сказати про омолодження музейних кадрів. Молоді успішні фахівці через фінансову безперспективність вимушені розглядати музей лише як плацдарм для самоосвіти й подальшого працевлаштування, або ж шукати додаткового підробітку ззовні. Отже, маємо справу із напівкіновітами – напівгірвагами серед молодих музейників, котрі не можуть реформувати сарабаїтизовані музеї зсередини.

Спробуємо віднайти вихід із ситуації, що склалася в музейній галузі, скориставшись досвідом церкви. Насправді, ситуація там була не менш складною. Святий Бенедикт, (він спочатку анахоретом), був запрошений настоятелем одного із монастирів (котрий більше дбав про виживання). Проте, через інтриги й загрозу власному життю, Бенедикт був вимушений залишити свій пост [8]. "Ідейність" та суворота організація виявилися не до смаку тамтешнім монахам. Бенедикт зміг організувати згідно з своїми переконаннями лише власних учнів, які утворили дванадцять монастирів під загальним керівництвом Бенедикта. Це й дало поштовх до створення відповідного ордену. Отже, зміни в музейному середовищі можуть настати лише за умови утворення горизонтальних і вертикальних зв'язків між музейниками-кіновітами. Але, важливіше, щоб музейники-кіновіти об'єдналися довкола специфічних соціальних функцій музею.

Здебільшого, його суспільна роль пов'язувалася із виконанням політичної функції. Проте, в очах політиків, що знаходяться при владі (а, отже, і контролюють виділення коштів державній мережі музеїв), музей як засіб політичної пропаганди втрачає корисність. Більш ефективними в цьому сенсі є ЗМІ, які охоплюють більшу аудиторію, є гнучкішими, оперативнішими та атрактивнішими.

Після секуляризації церква звернула увагу на інший ресурс – це саме суспільство, а не державні органи. На пошук інноваційних шляхів виживання церкви в умовах, коли її прихожани розглядаються як клієнти, звертав увагу в своїх роботах П.Друкер. Дослідник, зокрема, описував як пастори деяких релігійних організацій США, переносили традиційну тижневу проповідь з неділі на інший день, робили записи служб для їхнього прослуховування прихожанами під час поїздки на автомобілях тощо [7, с. 64]. Отже, інститут церкви, котрий багато століть спирався на бенедикції від політичних інститутів (в широкому розумінні поняття "бенедикції"), сконцентрувався на налагодженні зв'язків зі своїми парафіями. Але, така клієнтоорієнтованість не має бути хибно зрозуміла – вона не означає, що інститут церкви змінив свою ідентичність, перетворившись на клуб дозвілля, чи щось на кшталт цього.

Музеолог Т.Шола зазначав про роботу музеїв: "досить часто можна почути, що ми робимо те, чого хоче наша публіка. Публіка – це певна група зацікавлених осіб, з одного боку, а також тих, хто не розуміє природи й можливостей нашої професії, з іншої. Як публіка може вступити у діалог із нами, фахівцями, й відкрито заявити про свої потреби? Що ж, вона обрала невербальний метод і заявляє про свої бажання тим, що ретельно обходить музеї стороною" [15, 38]. Отже, йдеться про те, що бажання відвідувачів є неясними, тому саме музейники мають усвідомити своє суспільне призначення і запропонувати його широкому загалу, а не чекати від нього чітких запитів. Для цього музеї, насамперед, мають постійно працювати над музейним продуктом – репрезентаціями минулого – й перевіряти рівень його сприйняття музейною аудиторією в ході соціологічних досліджень [11]. Цьому мають передувати ґрунтовні наукові дослідження музейного контенту, технологій його формування й представлення.

Отже, музей від виконання архаїчної політичної функції з часом має перейти до розв'язання кризи історичної свідомості, що виникла внаслідок маніпуляцій на історичну тематику. Ця інституція може вирішити кризу шляхом переходу від репрезентації історії в музеї до репрезентації суспільного досвіду. Іншими словами, створити умови для того, щоб вчитися у минулого, а не лише вчити його. В свою чергу, для цього треба усвідомити, що в центрі діяльності музею є створення специфічних текстів, а не нарощення кількості відвідувачів, влаштування комерційних проектів та ін. Отже у фокусі музейної роботи має опинитися музейництво – мистецтво репрезентації минулого в музейних установах.

Висновки. За Ефектом Лінді, музеї, з високою долею імовірності, існуватимуть ще не менше, ніж три століття. За аналогіями із історії християнської церкви, було виділено наступні групи музейників: кіновіти, анахорети, сарабаїти та гірваги. Враховуючи досвід церкви, продуктивний розвиток музею можливий за рахунок консолідації фахівців зі спільними цінностями, котрі не допускати-муть сарабаїтизму – це стосується як музейної науки, так і практики. Треба чітко розрізняти основні й другорядні функції музею. Вже зараз можна говорити про зменшення значущості політичної функції. Прибутки від інших неспецифічних напрямів роботи не повинні вводити в оману щодо основного призначення музею – забезпечення суспільства інформацією про соціальний досвід.

Література

1. Cameron D.F. Interview // WNYK. 1972. URL : <http://www.wnyc.org/story/202241-duncan-cameron>.
2. Cameron D.F. The museum, a temple or the forum // Curator. 1971. Volume 14. Issue 1. P. 11–24.
3. ICOM Code of Ethics for Museums // ICOM. URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf (дата звернення : 16.01.18)
4. Taleb N. N. How To Legally Own Another Person // Medium. URL : <https://medium.com/incerto/how-to-legally-own-another-person-4145a1802bf6>.

5. Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2016. 416 с.
6. Вайдакер Ф. Загальна музеологія. Львів, 2005. 630 с.
7. Друкер П. Ф. Энциклопедия менеджмента. М. СПб. К., 2004. 422 с.
8. Затворник Феофан. Устав преподобного Венедикта // Древние иноческие уставы. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/drevnie-inocheskie-ustavy.
9. Омельченко Ю. А. Джерела вітчизняного музейництва // Культурологічні студії. 1996. Вип. 1. С. 145–162.
10. Середня заробітна плата за видами економічної діяльності за місяць у 2017 році // Державна служба статистики України. URL: <http://www.ukrstat.gov.ua>.
11. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / За заг. ред. В.В.Карпова. К., 2015. 167 с.
12. Талеб Н. Н. Антихрупкість. Как извлечь выгоду из хаоса. 2014. URL. taleb_nassim_antihrupkost_kak_izvlech_vyigodu_iz_haosa.rtf.
13. Федоров Н. Ф. Музей, его смысл и назначение // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html.
14. Хадсон К. Влиятельные музеи. Новосибирск, 2001. 194 с.
15. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. 357 с.
16. Шуберт К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. М., 2016. 224 с.

References

1. Anderson, B. (2016). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Moscow [in Russian]
2. Cameron, D.F. (1971). The museum, a temple or the forum . Curator. Volume 14. Issue 1 [in English]
3. Cameron, D.F. (1972). Interview. WNYC. Retrieved from <http://www.wnyc.org/story/202241-duncan-cameron/> [in English]
4. Druker, P. F. (2004). Encyclopedia of management. Moscow . M. Saint Petersburg. Kyiv [in Russian]
5. Fedorov, N. F. (1913). Museum, its meaning and purpose. Literatura i zhizn. Retrieved from http://dugward.ru/library/fedorov/fedorov_muzey.html [in Russian]
6. ICOM Code of Ethics for Museums (2013). Retrieved from http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf [in English]
7. Karpov ,V.V. (Eds.). (2015) Sociology of museum: presentation on the background of space and time. Kyiv [in Ukrainian]
8. Hudson, K (2001). Museums of influence. Novosibirsk [in Russian]
9. Omelchenko, Yu (1996). A. The sources of native museality. Kulturologichni studiyi. Issue. 1. [in Ukrainian]
10. Average salary by type of economic activity for the month in 2017 (2017). Derzhavna sluzhba statistiki Ukraini. Retrieved from <http://www.ukrstat.gov.ua/> [in Ukrainian]
11. Shola, T. (2013) Eternity does not live here anymore – a glossary of museum sins. Tula [in Russian]
12. Shubert, K. (2016) The curator's fate. The concept of the museum from the Great French Revolution to the present day. Moscow [in Russian]
13. Taleb, N. N (2014). Antifragile. How to gain from disorder. 2014. Retrieved from taleb_nassim_antihrupkost_kak_izvlech_vyigodu_iz_haosa.rtf [in Russian]
14. Taleb, N. N. (2016). How To Legally Own Another Person. Medium. Retrieved from <https://medium.com/incerto/how-to-legally-own-another-person-4145a1802bf6> [in English]
15. Vaydaker, F (2005). Common museology. Lviv [in Ukrainian]
16. Zatvornik, Feofan (2018). Rules of Saint Benedict. Ancient rules of the monks. Retrieved from https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/drevnie-inocheskie-ustavy/ [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 23.01.2018 р.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ СФЕРИ ГОСТИННОСТІ

Метою статті є аналіз основних етапів формування сфери гостинності, зокрема на прикладі готельно-ресторанної справи, у контексті дослідження специфіки її взаємозв'язку з іншими чинниками культурно-історичного розвитку соціуму. **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні культурологічного та історичного підходів з використанням загальнонаукових методів – аналізу, синтезу, описового та ін. **Наукова новизна** полягає у прослідкуванні взаємозалежності між культурно-історичними чинниками та особливостями потреби у формуванні готельно-ресторанних установ, їх секуляризацією та еволюційним удосконаленням. **Висновки.** Розвиток сфери обслуговування безпосередньо пов'язаний з конкретно-історичними умовами розвитку людства. Потреби у перших закладах, що надають послуги з поселення мандруючих, пов'язані з активізацією подорожей, розширенням сфери відповідних послуг, тісно поєднаними з диференціацією мандрівників за соціальним статусом та статками. І на західноєвропейських, і на вітчизняних теренах послуги з поселення та харчування людей надавалися спочатку на території монастирів. Поступово склалися умови для формування закладів готельного типу, які пропонували досить високий рівень обслуговування та були орієнтовані насамперед на елітний прошарок населення.

Ключові слова: історія, культура, сфера обслуговування, гостинність, готельно-ресторанні комплекси.

Олейник Оксана Николаевна, ассистент кафедры гостиннично-ресторанного бизнеса Киевского национального университета культуры и искусства

Культурно-исторические аспекты формирования сферы гостеприимства

Целью статьи является анализ основных этапов формирования сферы гостеприимства, в частности на примере гостиннично-ресторанной сферы, в контексте исследования специфики ее взаимосвязи с другими факторами культурно-исторического становления социума. **Методология** исследования основывается на сочетании культурологического и исторического подходов с использованием общенаучных методов – анализа, синтеза, описательного и др. – для комплексного анализа всех аспектов культуры обслуживания. **Научная новизна** заключается в выделении взаимозависимости между культурно-историческими факторами и особенностями потребности в формировании гостиннично-ресторанных учреждений, их секуляризации и совершенствовании. **Выводы.** Развитие сферы обслуживания непосредственно связано с конкретно-историческими условиями развития человечества. Потребности в первых заведениях, предоставляющих услуги по поселению странствующих, связанные с активизацией путешествий, расширением сферы соответствующих услуг, которые тесно пересекаются с дифференциацией путешественников по социальному статусу и состоянию. И на западноевропейских, и на отечественных просторах услуги по поселению и питанию людей предоставлялись сначала на территории монастырей. Постепенно сформировались условия для формирования заведений гостинничного типа, которые предлагали достаточно высокий уровень обслуживания и были ориентированы на элитный слой населения.

Ключевые слова: история, культура, сфера обслуживания, гостеприимство, гостиннично-ресторанные комплексы.

Oliinyk Oksana, Assistant of the Hotel and Restaurant Business Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Historical aspects of forming the culture of maintenance

The purpose of the article is to analyze the main stages of the formation of service culture by the example of hotel and restaurant business and study the specificity of the relationship with other factors of the cultural and historical creation of humanity. The **methodology** involves using the method of analysis and synthesis, the historical approach for the disclosure of aspects of the formation of a service culture. The **scientific novelty** consists in identifying the interdependence between historical factors and peculiarities of emerging needs in the creation of hotel and restaurant institutions, their secularization and improvement. **Conclusions.** The development of the service sector is directly related to the specific historical conditions of human evolution. The need for the first establishments that provide travel services is the result of a lot of people starting to travel. It can be argued that the establishment of such institutions was closely linked to the level and status of travelers. In the Western European and the national historical and cultural space, settlement and food services were provided on the territory of the monasteries. However, the conditions for the establishment of hotel type establishments that offer a high level of service and are oriented on a more elite layer of society gradually develop.

Key words: history, culture, a sphere of service, hotel, hotel and restaurant complexes.

Актуальність дослідження. Сфера обслуговування є важливою складовою загального соціокультурного процесу. Практично-орієнтований характер та інтегрованість у життя роблять її невід'ємним компонентом функціонування соціуму, зокрема сфери дозвілля. Дослідження етапів формування сфери обслуговування є актуальним завданням, яке сприятиме формуванню уявлення про зумовленість її особливостей низкою чинників – культурних, економічних, політичних та ін. – у контексті історичного розвитку людства.

У сучасній науковій літературі проблема формування сфери і культури обслуговування аналізується дещо схематично. Існує низка праць, спрямованих на дослідження культурно-мистецьких явищ конкретної доби (праці А. Гуревича, Д. Любімова, Х. Янсона). У працях економічного спрямування здійснюється практичний аналіз сфери обслуговування з позиції її доцільності (О. Артьомова, В. Козлова, Р. Ладиженська, Т. Томаля, Я. Щипанова). Проте бракує праць, в яких розглянуто взаємозалежність між історико-культурним розвитком та становленням сфери обслуговування – як в західно-європейському, так і вітчизняному контекстах.

Метою статті є аналіз основних етапів формування сфери і культури обслуговування, зокрема на прикладі готельно-ресторанної справи, у контексті дослідження специфіки її взаємозв'язку з іншими чинниками культурно-історичного становлення соціуму.

Виклад основного матеріалу. Розвиток сфери обслуговування має давнє коріння. Досить важко визначити перші відомі в історії будівлі, які стали прообразами сучасних готелів. Загальновідомо, що потреба у них починає виникати за рахунок необхідності поселення людей, які походять з іншої місцини та потребують тимчасового розташування. Проте, попри те, що люди давно почали подорожувати морем, пересуватись караваном у пустелі чи їздити верхи, подібні заклади виникли не одразу. У праці О. Артьомової та В. Козлової згадується, що одними з кращих серед перших мореплавців були фінікійці, які будували великі міцні кораблі, що могли подорожувати в акваторії Середземного моря. А потім в середині країни фінікійці пересувалися караванами. Саме в межах сухопутних торгових шляхів вони забезпечували себе караван-сараями, тобто будівлями для відпочинку караванів, частина з яких була укріплена [1].

Місця, призначені для дозвілля вільних громадян, були поширені у Стародавньому Римі. Культура, зорієнтована на практичні потреби, а також насолоди та радощі, мала широкий спектр послуг. Це і терми, в яких римляни насолоджувались тілесно, і амфітеатри, видовища в яких сприяли задоволенню потреб емоційно-афективного характеру, і навіть бібліотеки. Л. Любімов так описує основні розваги часів Римської імперії: "Для зростаючих міст імперії потрібні були нові форуми, де у важливі дні збирався народ; прибуткові будинки у декілька поверхів; просторі портики, розділені повздовжніми рядами колон, де засідали судді та відбувалась торгівля; грандіозні амфітеатри..., терми – розкішні бані, що часто слугували осередком суспільного життя, – з величезними басейнами, площадками для фізичних вправ і... великими бібліотеками; монументи, що прославляли імператорів і перемоги римських легіонів" [4, 193]. Ці заклади дозвілля насамперед повинні були задовольняти потреби громадян Риму. Варто відмітити, що саме наявність добре облаштованих доріг у Римі сприяла тому, що мандрівки стали більш поширеними. Задля приїзжих встановлювали спеціальні станції, на яких можна було переночувати. Ці станції наносили на спеціальні карти.

У середньовіччі кількість мандрів та переміщення починає зростати. З поступовим поширенням християнської релігії поширюється і практика паломництва в Святі землі, особливо у III-IV ст. У IV ст. паломництво в Святу землю стало масовим явищем. Так за рахунок постійного пересування різних груп населення формується потреба у тимчасовому пристанні, яка реалізується за рахунок діяльності лицарів-госпітальєрів. "Особливу "сервісну службу" для паломників представляв лицарський Орден Госпітальєрів. Його завданням була допомога хворим паломникам і купцям, захист їх від розбою. Поступово госпітальєрами була створена мережа готелів у містах і містечках Святої землі та по всьому Близькому Сходу" [1, 13]. Досить цікаво, що історія чернечого ордена госпітальєрів розпочинається саме з будівництва споруд, хоча й не житлового призначення, а лікувально-оздоровчого. Після того, як в 1070 р. в Єрусалимі був побудований будинок для прийому (hospitales) поранених і хворих пілігримів, якому дали ім'я св. Іоанна Милостивого, ченці, що доглядали за пораненими, почали самі брати участь у бойових діях.

Також за доби середньовіччя в західноєвропейському просторі формуються подальші передумови для появи розгалуженої сфери дозвілля та відповідного сервісу, в чому велику роль відіграють міста. Місто поступово стає осередком розвитку культури, саме в ньому проходить основне життя та розвиваються різні сфери побутування. На відміну від селищ, в яких суспільний простір фактично був відсутній, та замків, де все було розраховано на невелику групу людей, місто пропонувало значно ширший спектр послуг, розрахованих як на жителів міста, так і на гостей. А. Гуревич особливо наголошує на цій рисі середньовічного міста, адже, за його словами, "наявністю університету, монастирів, притулків і госпіталів, публічних бань, трактирів і борделів – всім цим та багатьом іншим середньовічне місто різко відрізнялося від села і замку" [2, 192].

Проте не лише у місті були умови для розміщення мандрюючих. Монастирі досить часто мали багато будівель різного призначення, серед яких міг бути і готель. Достовірні знання про схему облаштування монастирського автономного комплексу можна отримати з плану Сен-Галленського монастиря (Швейцарія). Основні його елементи були узгоджені собором у 816-817 рр. в Анхені, а потім передані для втілення настоятелю монастиря.

У праці Х.Янсона наводиться опис цієї схеми, яка, хоч і не була повністю реалізована, проте стала свідченням тих практичних вимог, які висувалися до монастирського комплексу. "Доріжка, що вела до розташованого на заході головного входу, проходить між монастирським готелем і скотофермою та впирається в ворота; через них той, хто входить, потрапляє в напівкруглий, прикрашений колонами портик, по краях якого, велично піднісшись над зовнішніми приосадуватими будівлями, сто-

ять дві круглі вежі (щось на зразок звернених на захід укріплень)" [7, 135]. До церкви примикав двір для прогулянок ченців, а також такі споруди, як дорміторій, або спальня ченців, рефлектор (трапезна) з кухнею і винні льохи. Також поруч з церквою знаходилися будинок для гостей, школа, будинок настоятеля, а на сході – лазарет, капела і приміщення для послушників, цвинтар, сад та загоны для тварин. Будівля цього комплексу стала прообразом сучасних готельно-ресторанних комплексів, які мають власну автономну систему, що функціонує незалежно від інших закладів та структур.

Варто відмітити, що для сфери готельно-ресторанного господарювання надзвичайно важливим є рівень якості обслуговування, який може надати господар чи керівник комплексу. Залежно від спектру послуг, рівня комфорту, розташування, він користувався більшим чи меншим попитом. Причому конкурентна боротьба за доби середньовіччя не була настільки розвинена, як в умовах сьогодення. Сучасні автори Т. Томалья та Я. Щипанова влучно зазначають залежність цієї галузі від суспільних запитів. "Готельно-ресторанний бізнес є галуззю з високим рівнем конкуренції, основними умовами ефективного функціонування якої є максимальне задоволення потреб споживачів, забезпечення високого рівня комфорту, задоволення найрізноманітніших побутових, господарських і культурних запитів гостей" [6].

Згодом готелі стають надзвичайно буденною, звичною справою. Утримання готелю сприймалось як можливість мати певний заробіток, причому показово, що навіть видатні живописці іноді для отримання прибутку володіли готелем. Так, голландський живописець Ян Стен, який працював у жанровому живописі, досить влучно зображав побутові сцени, в тому числі за рахунок того, що мав власний готель. Спостерігаючи за відвідувачами та маючи дар кмітливого психолога, він зміг передати не лише обстановку, а й атмосферу, що панувала в тогочасних закладах сфери дозвілля. Х. Янсон відмічає: "Стен розповідає цю історію з відвертим задоволенням, прикрашаючи її безліччю чудових деталей. Він був гострим спостерігачем, наділеним розвиненим почуттям добродушного гумору серед всіх голландських живописців повсякденності. Щоб збільшити свої доходи, він тримав готель, і це, можливо, пояснює глибину його проникнення в психологію людської поведінки" [7, 315]. Х. Янсон вказує, що зазвичай жанровий живопис включав великий спектр картин, не менш різноманітних, ніж пейзаж або натюрморт, а його діапазон передбачав як зображення бійок у тавернах, так і вишуканість домашніх інтер'єрів.

З XVI ст. починається занепад монастирів, посилюється міграція людських спільнот у пошуках роботи, кращих земель, ліпшої долі. Замість будинків у монастирях, в яких приймали подорожніх, формується нова форма – дорожній готель, що мав двір, таверну та досить яскраву і мальовничу вивіску. Практично всі такі готелі мали типовий план забудови, де на другому поверсі розміщувалися житлові кімнати, а на першому – таверна. Часом у них відбувалися вистави посеред двору, який мав прямокутну форму та розташовувався всередині готелю. "Численні придорожні готелі й міські заїжджі двори зазвичай мали однаковий план: розташовані на другому поверсі спальні виходили в прямокутний двір і з'єднувалися критою галереєю, що охоплювала весь внутрішній периметр будівлі. У нижньому поверсі знаходилися стайня, таверна, службові приміщення. Глядачі театральних вистав, що зазвичай відбувалися у дворах, розміщувалися і в критих галереях (іноді двоповерхових) посеред двору" [5, 468]. Поширення вистав, які проводилися в дворі готелю, призвело до того, що в Лондоні починають будувати окремі "театри", які фактично наслідували схему готелів.

В історії архітектурних споруд XVII століття виникають нові форми житлових споруд – "отель" (загальноприйнятий у Франції XVII-XVIII ст. міський тип багатого житла привілейованих станів, що включав основні елементи палацової планувальної схеми, з будинком між під'їзним двором і садом) та шато (заміський замок). Проте жодного відношення до того, що ми розуміємо під цим терміном, зараз вони не мають. Після того, як настає доба Нового часу, можна констатувати поширення готельно-ресторанних комплексів більш звичного для сьогодення планування і функціонального призначення.

Розглянемо деякі аспекти становлення сфери готельного обслуговування на вітчизняних територіях. Українська дослідниця Р. Ладиженська вказує, що хоча слов'янські народи завжди вирізнялись гостинністю, умови для формування закладів культури обслуговування виникають лише у X столітті. Їх поява зумовлена розвитком торговельних відносин між різними країнами та, відповідно, потребою розміщення купців. "Одними з перших притулків для подорожніх були "гостинні двори", які будувались у великих містах для іноземних купців. Їх поява пов'язана з розвитком торгівлі на Русі, яка була перехрестям торговельних шляхів між Західною Європою і Сходом, Півднем і Північчю. У X-XII ст. на Русі розрізняли два види торгівлі: внутрішня ("купівля") та міжнародна ("гостьба"), а іноземних купців називали "гості". Будинки та крамниці "гостей", об'єднані в єдине подвір'я, називалися "гостинними дворами" [3, 9]. Так гостинні двори стали прообразами сучасних готелів.

Наступним етапом у розвитку готельної сфери стало формування заїжджих дворів у XIII-XIV столітті для чиновників та гінців хана. Згодом на поштових станціях, що здобувають популярність на території Російської імперії, кількість заїжджих дворів збільшується. Саме при поштовому відомстві засновують перший відомий готель в Санкт-Петербурзі в 1715 р. Р. Ладиженська зазначає, що різноманітні заклади пропонували свої послуги з розміщення та харчування подорожніх. "Спочатку в готелях розміщувались в основному іноземні гості. За часів Петра I готелі використовувались також для прийомів і асамблей. Розміщення надавали також заклади, в яких основною послугою спочатку був продаж їжі та хмільних напоїв. У Росії це були трактири, в Україні – шинки та корчми, які будували на

торговельних і чумацьких шляхах. Плата за проживання тут була невеликою, але й умови далекі від комфортних" [3, 10-11]. Так само, як і в західноєвропейському просторі, можливості для поселення надавалися на території монастирів у странноприймних будинках.

Що стосується поширення "світського житла", то ще наприкінці XVIII ст. на постійних дворах практикують поселення подорожуючих, хоча й з досить поганими умовами проживання. Натомість на рубежі XIX-XX століття, коли у Російській імперії починає бурхливо розвиватись промисловість та закладаються умови для поширення капіталістичного виробництва, а також внаслідок будівництва залізниць, які прискорюють переміщення з одного міста в інше, зростає потреба у готелях, орієнтованих на смаки представників різних прошарків. Виникають готелі більш високого рівня обслуговування, які наслідують кращі зразки західноєвропейської сфери обслуговування.

Висновки. Розвиток сфери обслуговування безпосередньо пов'язаний з конкретно-історичними умовами розвитку людства. Потреба у перших закладах, що надають послуги з поселення подорожніх, виникає після того, як мандрувати починає велика кількість людей. Можна стверджувати, що становлення подібних закладів було тісно пов'язане з рівнем та статками подорожуючих. І на західноєвропейських, і на вітчизняних теренах послуги з поселення та харчування людей надавалися спочатку на території монастирів. Проте поступово формуються умови для формування закладів готельного типу, які пропонували високий рівень обслуговування та були орієнтовані на більш елітний прошарок суспільства.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з удосконаленням знань про культурно-історичні особливості формування сфери обслуговування на українських землях.

Література

1. Артёмова Е.Н., Козлова В.А. Основы гостеприимства и туризма. Учебное пособие. Орёл: Орёл ГТУ, 2005. 104 с.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. 350 с.
3. Ладиженська Р.С. Конспект лекцій з дисципліни "Технологія обслуговування в готелях і туркомплексах" (для студентів 4 курсу усіх форм навчання за напрямом підготовки "Менеджмент"). Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. Х.: ХНАМГ, 2010. 254 с.
4. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира . М.: Просвещение, 1980. 320 с.
5. Саркисиан Г. Архитектура Великобритании // Всеобщая история архитектуры в 12 томах: Том 5. Архитектура Западной Европы XV—XVI веков. Эпоха Возрождения. Москва: Стройиздат, 1967. С.434-476.
6. Томалья Т. С. Управління якістю в готельно-ресторанному бізнесі. Економіка. Управління. Інновації. 2014. Вип. 2.
7. Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств. СПб.: Икар, 1992. 514 с.

References

1. Artemova, Ye.N., & Kozlova, V.A. (2005). The fundamentals of hospitality and tourism. Orol: Orol GTU [in Russian].
2. Gurevich, A. YA. (1984). Categories of medieval culture. M. [in Russian].
3. Ladyzhenska, R.S. (2010). Summary of lectures on discipline "Technology of service in hotels and tourist complexes" (for 4-year students of all forms of study in the direction of training "Management"). Kharkiv. [in Ukrainian].
4. Lyubimov, L.D. (1980). The art of the ancient world. Moscow: Prosveshenie [in Russian].
5. Sarkisiyan, G. (1967). Architecture of Great Britain, The general history of architecture in 12 volumes: Volume 5. Architecture of Western Europe XV-XVI centuries. The Epoch of the Renaissance. Moscow, Stroyizdat (434-476) [in Russian].
6. Tomalya, T. S., Shchypanova, YA. I. (2014). Quality management in the hotel and restaurant business, Economics. Management. Innovations, 2 [in Ukrainian].
7. Yanson, Kh., Yanson, E. (1992). Fundamentals of Art History. Sankt Peterburg: Ikar. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

Мистецтвознавство

УДК 7.079:78 (438)

Бермес Ірина Лаврентіївна

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики музичного
виховання і диригування Дрогобицького
державного педагогічного університету
ім. Івана Франка
irunabermes@ukr.net

ФЕСТИВАЛЬ "ЛЕМКІВСЬКА ВАТРА" В ЖДИНІ В ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ СУБЕТНОСУ

Мета роботи – розкрити особливості функціонування фестивалю "Лемківська ватра", який упродовж 35 років проводиться в с. Ждиня (Малопольське воєводство, Польща), в контексті історичних і культурних реалій життя субетносу. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного та теоретичного методів. Значений методологічний підхід дає змогу виокремити складні перипетії життя лемків, особливості їхнього фольклору, який вони дбайливо культивують, незважаючи на свою розпорошеність. **Наукова новизна.** У статті вперше акцентовано увагу на фестивалі "Лемківська ватра", який відбувається на етнічних теренах, його атрибутиці, значенні для збереження культури субетносу. **Висновки.** Охарактеризовано специфіку фестивального дійства, котре виявляє локальне самобутне, що вписується в загальноукраїнський контекст. Щороку "Ватра" збирає лемків із цілого світу, які ретельно плекають, популяризують взірці власної культури, передають їх від покоління до покоління, в чому проявляється тяглість і неперервність народних традицій.

Ключові слова: фестиваль, лемки, субетнос, фольклор, культура.

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

Фестиваль "Лемковская ватра" в Ждыне в истории и культуре субэтноса

Цель работы – раскрыть особенности функционирования фестиваля "Лемковская ватра", который на протяжении 35 лет проводится в с. Ждыня (Малопольское воєводство, Польша), в контексте исторических и культурных реалий жизни субэтноса. **Методология** исследования заключается в использовании исторического и теоретического методов. Указанный методологический подход позволяет выделить сложные перипетии жизни лемков, особенности их фольклора, который они бережно культивируют, несмотря на свою разобщенность. **Научная новизна.** В статье впервые акцентировано внимание на фестивале "Лемковская ватра", который проходит на этнических территориях, его атрибутике, значении для сохранения культуры субэтноса. **Выводы.** Охарактеризована специфика фестивального действия, которое проявляет локальную самобытность, что вписывается в общеукраинский контекст. Ежегодно "Ватра" собирает лемков со всего мира, которые тщательно лелеют, популяризуют образцы своей культуры, передают их из поколения в поколение, в чем проявляется преемственность и непрерывность народных традиций.

Ключевые слова: фестиваль, лемки, субэтнос, фольклор, культура.

Bermes Iryna, Doctor of Science in Arts, Professor of the Methodology of Music Education and Conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University

Festival "Lemkivska Vatra" in sub-ethnic group's history and culture

Purpose of the Article. To discover the peculiarities of Festival "Lemkivska Vatra" to have been held in the village of Zhdynya (Lesser Poland Voivodeship, Poland) for 35 years in the context of sub-ethnic group's historical and cultural life. The methodology consists in the use of historical and theoretical methods. The **methodological** approach mentioned above makes it possible to single out Lemko's hard life, peculiarities of their folklore to have been cultivated despite the lack of their unity. **Scientific novelty.** It is the first time the focus has been on Festival "Lemkivska Vatra" to be held in ethnic areas, its symbols, and importance to preserve sub-ethnic group's culture. **Conclusions.** The author characterizes the festival as some specific and authentic event and an integral constituent of the Ukrainian culture as a whole. "Vatra" is an annual gathering of Lemkos from all over the world. They promote, develop and popularize the samples of their own culture. Moreover, they pass them down from generation to generation what testifies to the continuity of folk traditions.

Key words: festival, Lemkos, sub-ethnic, folklore, culture.

Актуальність теми дослідження. Український етнос включає в себе структуроутворюючі одиниці – субетноси чи етнографічні групи, які є органічною складовою українського співтовариства, кожен з яких етнолог А. Пономарьов позиціонує як "локальну частину етносу, яка має спільну з ним етнічну самосвідомість, але відрізняється деякими рисами традиційно-побутової культури" [6, 148]. Найкраще

зберегли свій культурний "образ" етнографічні групи на схилах Карпатських бескидів – бойки, гуцули, лемки, який Т. Саварин увиразнює як справжній заповідник "автохтонної обрядової народної культури, з архаїчними рисами первісного світогляду, із слідами давніх племінних прикмет..." [7, 3]. Вони сформувалися в районах етнічного порубіжжя, тісно взаємодіючи одна з одною. Цей чинник знайшов відображення в культурних артефактах кожного з субетносів, одночасно заклав у них неповторні риси, притаманні тільки їм. Локальна своєрідність лемків проявилася в будівництві житла, інтер'єрі, одязі, барвистості витворів народного мистецтва (вишивці, писанкарстві, різьбі по дереву тощо), найбільше – народнопісенному мистецтві. Актуальність статті зумовлена жанровим і структурним багатоманіттям традиційної музичної культури лемків – унікального культуротворчого матеріалу, представленого на фестивалі "Лемківська ватра", який сьогодні потребує наукової інтерпретації.

Аналіз досліджень та публікацій. На жаль, міжнародний фестиваль "Лемківська ватра", як найбільш важлива пізнавальна культурна подія, не зважаючи на свою популярність серед представників цієї етнографічної групи, не так часто був предметом зацікавлення науковців. Підтвердженням цього є тільки одна стаття О. Фабрики-Процької "Збереження національних традицій на міжнародних фестивалях "Лемківська ватра". Анонси про цей етнографічний фестиваль щороку з'являються в україномовному тижневику "Наше слово", заснованому українським суспільно-культурним товариством 1956 р., у Варшаві. Спорадично в українській місцевій періодиці учасники дійства діляться своїми враженнями від почутого та побаченого в Ждині (В. Дудяк, С. Якименко, М. Райтар, Ю. Гасій, Я. Вілінська та ін.).

Мета статті. Розкрити особливості функціонування фестивалю "Лемківська ватра" в контексті історичних і культурних реалій життя субетносу.

Виклад основного матеріалу. Головна риса будь-якої культури, в якій українські субетноси відображають свої минувшину, світогляд, ідентичність, – це її національна самобутність. У лемків вона яскраво виявляється в народній пісні, музичній домінанті етнічної тожсамості (за М. Хайдеггером), що почасти зазнала порубіжних впливів (східних і західних). У ній знайшли віддзеркалення особливості образного народного мислення, своєрідність культури, побуту, звичаїв, історичного минулого субетносу. Лемківська пісня дуже лаконічна, винахідлива у формі, їй притаманний живий оптимістичний тонус. Щодо особливостей лемківських пісенних мелодій Ф. Колесса наголошував: "Будова строфи в лемківських піснях (...) вузька, стиснена, найчастіше обмежується до 4–8 тактів та не дає простору до розмаху музичної думки" [4, 37]. Для них характерний "дроблений ритм, подекуди зближений до речитативу..., деяка свобода тактової будови" [там само]. Силабічні групи розширюються вигуками "гей", "ей", "ой", котрі не несуть смислового навантаження. У лемківських піснях домінує мажорний лад, у виконанні – щедра музична орнаментика, що надає звучанню характерної виразності. Народна пісня на Лемківщині – гомофонна, втім у гуртовому виконанні подибуємо двоголосся, вельми часто – підголоскові елементи. Ф. Колесса наголошував на побутуванні самобутнього лемківського музичного діалекту, його тривкій пов'язаності, генетичній спорідненості з іншими українськими музичними діалектами. Важливо, що пісні лемків, як і інших етнографічних груп, "дають невичерпні засоби до пізнання характеру й душі українського народу, його історії й культурного розвитку" [5, 24].

Неповторну красу, особливу привабливість лемківських пісень, насамперед мелодико-ритмічні особливості, підмічало чимало етномузикологів, які займалися фіксацією, систематизацією, паспортизацією, дослідженням цього життєдайного джерела української маргінальної території. Напр., Ф. Колесса записав понад 880 мелодій у 21 селі, здійснивши три експедиції на Лемківщину в 1911–1913 рр., спілкуючись з носіями "живого" фольклору, перебуваючи в неповторній виконавській "аурі", зокрема "головових тембрів, агогіки, ...нюансування, без чого сам текст пісні, інструментального твору стає", – на слушну думку С. Грици, – "обезкриленим, позбавляється струму душі" [2, 212]. На основі їх ґрунтового аналізу, вчений зробив висновок про "приналежність лемківських мелодій до українського осередку" [4, 58].

Серед українських субетносів із лемками пов'язана одна з найтрагічніших сторінок в історії. Зазначив культурного, релігійного, економічного пригноблення й асиміляції, почасти заблокованості (через роз'єднаність), лемки зуміли зберегти свою неповторність, передусім у мові – одному з діалектних підрозділів української мови, традиційній культурі (звичаях, обрядах, прегарних піснях, народній музиці, ужитково-декоративному мистецтві). Вони залишалися автохтонним населенням Лемківщини до 1944 р., коли через масові депортації змушені були покинути рідні землі. Неповправною подією в історії цієї етнографічної групи стала операція "Вісла" 1947 р. – насильна депортація лемків із терену Закерзоння в радянську Україну та в північно-західні воєводства Польщі. Незважаючи на непросту долю, розпорошеність лемків, вони плекали свою пісню, в якій віддзеркалена їхня душа, передана любов до рідної землі, природи.

Проблема збереження самобутньої лемківської регіональної субкультури, як системи цінностей і соціальних кодів, які інтегрують суспільство, в епоху глобалізації, розвитку інформаційних технологій стає вельми значущою не тільки для самопізнання та самоствердження конкретного субетносу, а й для всього українського співтовариства. Ключова роль у цьому процесі належить фольклору – живій культурі, "голосу минулого" (С. Неклюдов), важливому джерелу духовних і культурних надбань лемків, хранителю соціального досвіду, накопиченого ними, в якому відображені процеси формування субетносу (етногенез). На думку К. Чаплик, саме "тісний зв'язок з усною народною творчістю допомагав переселенцям упродовж довгих років черпати сили для протистояння полонізації, словакізації, руси-

фікації, збереженню етнічної ідентичності та етнокультурної єдності з українським народом, був для відмежованої від серцевини групи українського народу – лемків – потужним каталізатором і фактором самоідентифікації" [9, 12].

Фольклор – етнодиференціюючий і етноконсолідуєчий компоненти культури субетносу, в якому інтегруються, закріплюються й акумулюються вироблені ним традиції. З ним пов'язані відродження та засвоєння історичної спадщини поколінь, становлення духовних ідеалів і національної самосвідомості. Жанри народної творчості, особливості виконавської манери, традиційний музичний інструментарій, характерні для лемківської етнічної групи, тісно пов'язані з її життям і діяльністю.

Любов лемків до мальовничих гірських ландшафтів Бескидів, предківської землі найбільш яскраво відобразилася в багатому пісенному пласті (лемківська пісня є одним із найбільш поширених і популярних жанрів фольклору – І. Б.), почасти й інструментальному, танцювальному. Ці жанрові різновиди, які наші прародичі створювали впродовж багатьох віків, – початки культури лемків, українська історія. Сьогодні вони залишаються чи не єдиним виявом їхньої етнічної спадкоємності.

У період незалежності Української держави однією з важливих форм взаємодії та комунікації між людьми став фестиваль – самобутнє мистецьке явище, що вельми часто розвивається незалежно від соціальних і політичних процесів. Із іншого боку, фестивальний рух інспірується артефактами культури та виявляє свою мистецько-семантичну роль в просторі сучасності.

Серед етнографічних фольклорних фестивалів особливе місце займає "Лемківська ватра", започаткований 25 липня 1983 р. (спочатку він відбувся недалеко с. Чорного, відтак – у с. Ганчево, Бортне, з 1990 р. – у Ждині. Фестиваль має своєю метою захист, збереження та популяризацію культурних надбань лемків від забуття, водночас – розвиток їхньої етнічної культурної ідентичності. Це щорічне дійство відбувається в липні впродовж трьох днів. Воно засвідчує прагнення представників субетносу продемонструвати світові неповторні мову (говірку), пісні, танці, інституціоналізуватися як етнічна група, котра прагне підтримувати власні традиції. Серед лемків побуває думка, що фестиваль зародився з їх великої туги за неповторною гірською материнською землею, розмаїтими піснями і танцями. "Лемківська ватра" проводиться в Малопольському воєводстві, в с. Ждиня Горлицького повіту, вона об'єднує лемків із усього світу, які прагнуть плекати рідну пісню, звичаї та традиції, глибше пізнати різнобарвний світ лемківської культури.

Кожен фестиваль супроводжується низкою запланованих концертних заходів, програми яких включають виступи вокально-хорових, хореографічних, інструментальних колективів, солістів. Однак найвагоміше місце в їхніх задумах займає пісня, якій належить особливе місце в багатобарвному художньому світі лемківського фольклорного ареалу.

"Лемківська ватра" гідно репрезентує традиційну народну культуру, детерміновану історичною долею, соціальними умовами життєдіяльності лемківського субетносу, його світовідчуттям, побутом, звичаями у світовому фольклорному просторі. Звернення ж до локальних традицій є актуальним, оскільки вони здатні стимулювати процеси регенерації й оновлення сакраментальної культури лемків. Ця задача постає перед сучасними фольклористами, виконавцями, які прагнуть зберегти та реконструювати автентичні фольклорні взірці, особливості їхньої стилістики й унікальності в умовах сцени. Втім О. Фабрика-Процька зауважує, що творчо-виконавська практика колективів інколи "є не відтворенням автентичного звучання фольклору, а його стилізацією" [8, 15], що почасти пояснюється сучасними впливами внутрішніх і зовнішніх факторів.

Крім автентичного фольклору, на фестивалі широко представлено ті різновиди та жанри, що опрацьовані аматорами в музичному, хореографічному, інструментальному задумах, із наданням пріоритету фольклорному першоджерелу. Водночас до концертних фестивальних програм включаються й твори, які є зразками фольклоризму чи "вторинного секундарного фольклоризму" (дефініція С. Грици – І. Б.), тобто композиторські опрацювання лемківських народних пісень, авторські аранжування інструментальних мелодій, хореографічні постановки тощо. Роздумуючи про взаємодію автентичного фольклору та фольклоризму, І. Земцовський розмірковує: "У такому "змаганні" двох споріднених, утім принципово різних феноменів – різних соціально, естетично... – відбувається реальна трансформація народнопісенної традиції, реальний розвиток народнопісенної культури" [3, 12]. Слід наголосити, що всі вищезазначені різновиди фольклору зберігають питомі стильові прикмети самобутньої, живописної палітри творчості лемків.

2017 р. відбулася вже 35 "Лемківська ватра". Щороку фестиваль вносить вагому лепту в реконструювання лемківської культури, вивчення лемківського субетносу як етнографічного відгалуження українства з його діалектом –живильним мовним джерелом, який не втратив своїх оригінальних рис, збереження сьогодні передусім у пісні. Етнографічні відмінності лемківських пісень лише розцвічують та збагачують українську національну культуру. Домінування в концертних програмах фестивалів пісень, танців, інструментальних фольклорних мелодій сприяє широкоаспектному відображенню провідних фольклорних пластів народнопоетичної творчості. В цьому контексті вельми позитивно є роль цих фестивалів в активізації культурного життя лемків, відродженні їхнього багатого музично-пісенного фольклору. За 35 років функціонування фестиваль "Лемківська ватра" став одним із найбільших заходів культурного спрямування в Малопольському воєводстві та яскраво засвідчив, що лемківська громада

міцно стоїть на шляху збереження та популяризування своїх звичаїв, традицій, мови – оберегів національної духовності – та щонайбільш важливо – беззаперечно ідентифікує себе з Україною.

"Лемківська ватра" – неповторний культурний захід, організований "Об'єднанням лемків". Він є найбільшим масовим дійством, яке проводить ця етнографічна група (фестиваль збирає 30–40 тисяч ватрян). Важлива місія фестивалю полягає в тому, що на землі предків він інтегрує представників лемківського ареалу з усього світу. Демократичність, святковість, творча свобода – характерні риси "Лемківської ватри", що робить її доступною для лемків різних вікових груп.

На "Лемківській ватрі" чимало творчих ідей переплітаються, композиційно утворюючи цілісність, котра засвідчує нерозривний зв'язок між трьома часовими площинами (минулим, сучасним і майбутнім), відображаючи тяглість традицій. Це дає змогу лемках кількох поколінь, які перебувають в лоні фестивального дійства, завжди знаходити привабливе для себе. Передусім ватрян-учасників (виконавців і слухачів) об'єднує музика, танець і радість спілкування.

Фестиваль став майданчиком для виступів художніх колективів із різних країн, де проживають лемки, – України, Польщі, Словаччини, Канади, Сербії, Хорватії та ін. Самобутню традиційну культуру лемків представляють музичні та танцювальні гурти з різних куточків України: "Лемковина" – народний ансамбль пісні і танцю зі Львова, "Бескид" – народна хорова капела з Івано-Франківська, "Яворина" – ансамбль лемківської пісні з Чорткова, "Водограй" – дитячий танцювальний колектив із Брошнева-Осади, "Лемківська студенка" – народний хор, "Лемківські батяри" – вокальний ансамбль з Борислава, "Лемки Києва" – вокальна група, "Коралі" – жіночий хор із Києва, "Яворина" – жіночий вокальний ансамбль з Дрогобича, "Студенька" – ансамбль пісні і танцю, "Мереживо" – народний ансамбль танцю, "Лемківські гудачки" – дитячий фольклорний гурт, "Струни Карпат" – молодіжний фольклорний гурт із Калуша, "Веселі гудачки" – дитячий ансамбль народної пісні з Бучача, "Русичі" – фольклорний ансамбль з Білгорода-Дністровського, "Радоцина" – народний хор із Пустомит, "Любисток" – вокально-інструментальний ансамбль з Кременця, "Яворина" – хор лемків із Монастириськ, "Криниця" – лемківський фольклорний ансамбль з Долини, "Яворина" – дуєт з Опішна на Полтавщині, "Веснянка" – фольклорний ансамбль з Рівного, "Сонях" – тріо автентичного співу зі Львова; Польщі: "Джерело" – хор дівчат із Перемишля, "Лемковина" – репрезентативний ансамбль пісні і танцю з Білянки, "Інітіум" – вокально-інструментальний ансамбль, "Серенча" – фольклорний ансамбль з Горлиць, "Горпина" – фольк-гурт з Ольштина, "Карічка" – танцювальний ансамбль з Команчі, "Лемківський перстеник" – дитячий театр із Гладишова, "Зоряний Сянічок" – дитячий ансамбль з Сянока, "Смерек" – фольклорний ансамбль з Клішова, "Кичера" – лемківський ансамбль пісні і танцю з Лігниці; Словаччини: "Рачканя" – дитячий фольклорний ансамбль з Біловежі, "Чарниця" – фольклорний ансамбль з Кошиць, "Карпатятин" – фольклорний ансамбль з Пряшева; Сербії: "Жатва" – фольклорний ансамбль русинів і українців з Коцура, фольклорний колектив Союзу русинів і українців з Нового Саду; Хорватії: регіональний ансамбль русинів-українців із Вуковару; Румунії: "Зоря" – вокальний ансамбль з Бухаресту; Канади: "Верховина" – ансамбль пісні і танцю з Едмонтону та ін. Він також включає ярмарок народного мистецтва, спортивні змагання, конкурси, ще й заходи для наймолодших учасників у рамках дитячої "Ватрочки".

За тривалий час свого побутування, етнографічний фестиваль "Лемківська ватра" дає можливість констатувати, що лемки небайдужі до збереження своєї традиційної культури, вони твердо намагаються відновити автентичні побутові й обрядові пісні та танці, збираючи їх по крихтах у всіх закутках: на історично визначених автохтонних землях і поза їх межами, в Україні та діаспорі. Автентичне виконавство, що побутує на фестивалі, виконує свою головну функцію – збереження традицій як відображення взаємозв'язку минулого з сучасним. Саме фестивальна форма дає можливість учасникам дійства почути, побачити, взяти участь у виконанні, загалом у неповторному культурному заході з улаштуванням майстер-класів. Перебуваючи в атмосфері піднесення, відчуття приналежності до цієї етнографічної групи, учасники та гості фестивалю пізнають та поширюють артефакти лемківського культурного поля, розширюють жанрове коло виконавської репертуарної палітри в гармонійному поєднанні пісні, танцю й інструментальної музики. Давні та сучасні перлини народної пісенної творчості лемків, витвори мистецтва (писанки, вишивка, вироби з дерева, кераміки, соломи, паперу), змагання та конкурси, дотепний гумор – обов'язкові атрибути форуму. Мова фольклору, музики є важливим консолідуючим чинником, гарантом збереження лемків як організованої спільноти. Більше того, концертні платформи "Лемківської ватри" є дійовим засобом поширення та розвитку фольклорної спадщини, духовно-культурним чинником етнічної ідентичності лемків, які прагнуть довести, що їхня регіональна субкультура є органічною частиною української культури. Духовна культура лемків сформувалася на прадавніх традиціях українського народу, на синтезі звичаїв, обрядів, пісенної спадщини з регіональними особливостями, які, таким чином, закарбовуються в етнічну самосвідомість.

Наукова новизна. Побутування фестивалю "Лемківська ватра" засвідчує тривкі процеси в сфері художньої культури лемків, дає усвідомлення унікальності та неповторності духовних цінностей субетносу. Завдяки його щорічному проведенню вона живе й успішно розвивається. Концертні програми фестивального дійства спрямовані на відтворення локальної лемківської культури, котра корелюється з українською національною культурою. Самобутні лемківські традиції, представлені на фестивалі, є свого роду духовним регулятивом у відтворенні субетносу як цілісного організму. Артефакти лемківської традиційної культури віддзеркалюють локальне специфічне, що вписується в загальноукраїнський контекст.

Висновки. Етнографічний фестиваль "Лемківська ватра" – це специфічна форма пізнання дійсності лемків, пов'язана зі становленням їхньої свідомості в історичних зв'язках. Він є не тільки своєрідним способом відтворення художнього мислення і почувань субетносу, а й світоглядом, сконцентрованим в певних пісенних, танцювальних, інструментальних образах та поетичних структурах. Саме вони стають не лише джерелом натхнення, а й "скарбницею колективного підсвідомого" лемків, що передається через генокод духовною спадщиною попередніх поколінь. Розмаїті образи фольклору втілюють життєву мудрість, досвід та високі моральні якості лемків, віддзеркалюють характерні ознаки їхнього національного буття. Концертні програми фестивалю сприяють відновленню тієї загубленої ланки в історичній пам'яті, котра необхідна для розуміння неперервності розвитку лемківського субетносу як найбільш західної гілки українського народу.

Етномузиколог Я. Бодак писав: "Музичний фольклор може повноцінно розвиватись лише за умови, коли його носії живуть в автохтонному народному середовищі" [1, 3]. "Лемківська ватра" і є тим автохтонним світом, який об'єднує почуття та зігріває теплом серця учасників колоритного фольклорного дійства. Найважливіше, що завдяки цьому форуму автентичний лемківський фольклор живе, відроджується та розвивається, збагачується новими гранями, розширює свій художній діапазон, залишається важливим фактором пробудження творчого потенціалу субетносу.

Література

1. Бодак Я. Лемківщина моя мила. Пісні Анни Драган з Галицької Лемківщини / Я. Бодак. – К. : Український рейтинг, 2011. – 372 с.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки / С. Грица. – Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
3. Земцовский И. От народной песни к народному хору : игра слов или проблема? / И. Земцовский // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – Вып. 2. – С. 6–20.
4. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / Ф. Колесса. – Львів, 1929. – 469 с. – (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 39–40).
5. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю / Ф. Колесса // Фольклористичні праці / За ред. О. Дея. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 7–33.
6. Пономарьов А. Українська етнографія : навчальний посібник / А. Пономарьов. – К. : Либідь, 1994. – 320 с.
7. Саварин Т. Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті : автореф. дис. ...канд. філолог. наук. : 10.01.07 / Т. Саварин. – Львів, 2003. – 27 с.
8. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків ХХ століття: збереження традицій та новотворчість : автореф. дис. ...канд. мист. : 26.00.01 / О. Фабрика-Процька. – Львів, 2007. – 18 с.
9. Чаплик К. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період) : автореф. дис. ...канд. мистецтв. : 17.00.03 / Чаплик К. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. – 20 с.

References

1. Bodak, Ya. (2011). Lemkivshchino my dear. Songs by Anna Dragan from Galician Lemkivshchyna. Kyiv : Ukrainian rating [in Ukrainian].
2. Hrytsa, S. (2002). Transmission of the folklore tradition : ethnomusicological intelligence. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
3. Zemtsovskyy, Y. (1989). From a folk song to folk choir: word game or problem? Tradicionnyj folklor i sovremennye narodnye hory i ansambli, 2, 6–20 [in Russian].
4. Kolessa, F. (1929). Folk songs from Galician Lemkivshchyna : texts and melodies. Etnohrafichnyy zbirnyk NTSH, 39–40 [in Ukrainian].
5. Kolessa, F. (1970). About the weight of scientific research over oral literature. Fol'klorystychni pratsi, 7–33 [in Ukrainian].
6. Ponomar'ov, A. (1994). Ukrainian ethnography. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
7. Savaryn, T. (2003). Lemko's wedding ceremonial songs in the interethnic context. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
8. Fabryka-Prats'ka, O. (2007). The song culture of the Lemko's of the twentieth century: the preservation of traditions and new creation. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
9. Chaplyk, K. (2010). Transformation of song folklore of lemko migrants in Western Ukraine (post-war period). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.11.2017 р.

Bezruchko Oleksandr
Dr.Sc. (Doctor of Science) in Arts,
Associate Professor,
Professor of Television Direction chair,
Kyiv National University of Culture and Arts
oleksandr_bezruchko@ukr.net

THE FINAL STAGE OF RESEARCH AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF G.O. AVENARIUS IN THE FIELD OF CINEMATOGRAPHY

The purpose of the work is to study thoroughly the final stage of research and educational activity in the field of cinematography of G.O. Avenarius, a genius Ukrainian film expert and one of the first national screen arts educators. **Research methodology** consists in application of methods of personology, theory of personality and historical-biographic method. The marked methodological approaches allow collecting and investigating unknown and not popular facts from the life, research and academic career in the field on cinematography of G.O. Avenarius. The **scientific novelty** of the work is predefined by the necessity to study unknown pages of history of Ukrainian cinema and its figures, which for one reason or another remained out of eyeshot of home art critics. **Conclusions.** To summarize the above, we can state, that the research objectives have been achieved, namely the final stage of the research and educational activity in the field on cinematography of G.O. Avenarius, an outstanding Ukrainian film expert, one of the pioneering Ukrainian tutors in screen arts, PhD in Art History and the founder of "Bili Stovpy", the main Film Fund of the Soviet Union, has been thoroughly investigated; his principal research works on history and theory of cinematography of this period of his life have been listed; his track record of pedagogical activities in the field of cinematography at the Higher State Institute of Cinematography, All-Soviet State Institute of Cinematography (VGIK) and Acting School under the Film Studio has been restored.

Key words: Georgii Avenarius, "Bili stovpy", All-Soviet (Higher) State Institute of Cinematography, Acting School under the Film Studio.

Безручко Олександр Вікторович, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв

Завершальний період наукової і кінопедагогічної діяльності Г. О. Авенаріуса

Мета роботи. Комплексно дослідити завершальний період наукової і кінопедагогічної діяльності геніального українського кінознавця, одного з перших вітчизняних педагогів екранних мистецтв Г.О. Авенаріуса. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів персонології, теорії особистості та історико-біографічного методу. Зазначені методологічні підходи дають змогу зібрати та дослідити невідомі та маловідомі факти із життя, наукової і кінопедагогічної діяльності Г.О. Авенаріуса. **Наукова новизна** зумовлена потребою вивчення маловідомих сторінок історії українського кінематографу та його діячів, які з тих чи інших причин залишилися поза увагою вітчизняних мистецтвознавців. **Висновки.** Досліджено завершальний період наукової і кінопедагогічної діяльності видатного українського кінознавця, одного з перших українських педагогів екранних мистецтв, кандидата мистецтвознавства, засновника головного фільмосховища Радянського Союзу "Білі стовпи" Г.О. Авенаріуса; названо його основні наукові роботи цього періоду життя з історії і теорії кінематографу; реконструйовано сторінки кінопедагогічної діяльності у Вищому державному інституті кінематографії, Всесоюзному державному інституті кінематографії (ВДІК), Акторській школі при кіностудії.

Ключові слова: Георгій Авенаріус, "Білі стовпи", Всесоюзний (Вищий) державний інститут кінематографії, Акторська школа при кіностудії.

Безручко Александр Викторович, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры телевидения Киевского национального университета культуры и искусств

Завершающий период научной и кинопедагогической деятельности Г. А. Авенариуса

Цель работы. Комплексно исследовать завершающий период научной и кинопедагогической деятельности гениального украинского киноведа, одного из первых отечественных педагогов экранных искусств Г.А. Авенариуса. **Методология** исследования заключается в применении методов персонологии, теории личности и историко-биографического метода. Отмеченные методологические подходы позволяют собрать и исследовать неизвестные и малоизвестные факты из жизни, научной и кинопедагогической деятельности Г.А. Авенариуса. **Научная новизна** работы предопределена потребностью изучения малоизвестных страниц истории украинского кинематографа и его деятелей, которые по тем или другим причинам остались вне поля зрения отечественных искусствоведов. **Выводы.** Исследован завершающий период научной и кинопедагогической деятельности выдающегося украинского киноведа, одного из первых украинских педагогов экранных искусств, кандидата искусствоведения, основателя главного фильмохранилища Советского Союза "Белые столбы" Г.А. Авенариуса; названы его основные научные работы этого периода жизни по истории и теории кинематографа; реконструированы страницы кинопедагогической деятельности в Высшем государственном институте кинематографии, Всесоюзном государственном институте кинематографии (ВГИК), Актёрской школе при киностудии.

Ключевые слова: Георгий Авенариус, "Белые столбы", Всесоюзный (Высший) государственный институт кинематографии, Актёрская школа при киностудии.

Articulation of the problem. The urge to arrange the entire research, artistic and academic legacy of Georgii (Yuriy) Oleksandrovich Avenarius (30.11.1903 – 18.07.1958), a prominent figure in the field of motion picture arts, one of the first Ukrainian screen arts educators with PhD degree in Art History, as well as a founder and selfless developer of "Bili stovpy", the main USSR State Film Archive ("DerzhFilmFund") is a key topic of the research.

Analysis of recent research and publications. Avenarius's research track record in general as well as in cinematographic educational activities in particular was reviewed in various articles and monographs of L. Goseyko [5], O. Moussienko [8], I. Zubavina [6], M. Filkevich [10; 11], V. Illashenko [7] and O. Bezruchko [4]. However, the Ukrainian film experts have not studied enough Georgii (Yuriy) Oleksandrovich Avenarius's last years of life and his research and educational activity in the field of cinematography.

The scientific tasks of this article are to explore the final stage of G.O. Avenarius's research and educational activity in the field of cinematography; to specify the principal research works on history and theory of cinematography within the established timeline; to restore his track record of teaching work in the field of cinematography at the Higher State Institute of Cinematography, All-Union State University of Cinematography (VGIK) and the Acting School under the "MosFilm" Film Studio.

Research methodology consists in application of methods of personology, theory of personality and historical-biographic method. The marked methodological approaches allow collecting and investigating unknown and not popular facts from the life, research and educational activity in the field on cinematography of G.O. Avenarius.

The purpose of the article is to study thoroughly the final stage of the research and educational activity in the field of cinematography of Georgii (Yuriy) Oleksandrovich Avenarius's, a prominent Ukrainian film expert and one of the first national screen arts educators.

Summary. Avenarius moved from Kyiv to Moscow early 1936 and was appointed ad interim Associate Professor of the Film History Department (generally-tailored, Western and American cinematography) at the Higher State Institute of Cinematography (VGIK, now known as All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov).

On the sidelines of his tutorial and administrative functions Avenarius put a strong focus on scientific researches in the field of motion picture arts. Thus, back in 1938, a book by Georgii Avenarius dedicated to Jean Renoir was published in one of the central editorial houses in Moscow.

The following characteristics to G.O. Avenarius's scientific and research professional skills was given by M.I. Romm: "As a worker of culture, comrade Avenarius has serious merits. The systematic approach to material exposition and factual accuracy of material compilation are the main features of his articles on cinematographic issues and monographs (40 articles and separate works were published from 1930 till 1941 in both Russian and Ukrainian)" [9, 22].

When in the USSR the World War II had started with Western Ukraine and Belarus involvement, and many foreign films had been captured, Georgii Avenarius was transferred to the other job on sorting out and systematizing the fund of foreign captured motion pictures, following the execution of the directive by the Head of the Committee on Cinematography. With unrestricted access to motion pictures "banned" in the Soviet Union, for one year and a half (From 1939 till 1941) Avenarius conducted the workshops on modern foreign motion pictures for artists in the cinematographic field at the Committee on Cinematography under the USSR Council of People's Commissars at Houses of Cinema both in Moscow and Leningrad, as well as at "MosFilm" Film Studio in Moscow.

While sorting out the fund of captured motion pictures, G. Avenarius tried to transfer his knowledge not only to professionals in the field of cinematography but also to the students. For example, in the course of 1938–1940 he had been lecturing the history course on foreign cinematography at the Acting School under "MosFilm" Film Studio in Moscow [9, 7].

At this time G.O. Avenarius presented his PhD thesis for defense for the first time. PhD degree had just been approved in the Soviet Union. USSR Supreme Certifying Commission acknowledged the Doctor of Science (D.Sc.) degree in Arts to S.M. Eisenstein due to his achievements and overall contribution to the Soviet screen arts, and had awarded PhD in Arts to L.V. Kuleshov, while other applicants had to defend their thesis according to the general application procedure.

At the end of 1940 G.O. Avenarius submitted his "Avant-garde" PhD thesis (on "Avant-garde" French Artists Society) to All-Soviet State Institute of Cinematography Academic Board for defense to be awarded a scientific PhD degree in Arts with simultaneous request to release him from PhD candidacy examinations. The Academic Board satisfied his request, and following the Feinstein's statement, ex-director of Kyiv State Institute of Cinematography, who headed All-Soviet State Institute of Cinematography straight after relocating Director of Photography Faculty to Moscow, the decision was based upon "highly impressive field knowledge and expertise (history of cinematography), fluency and principal foreign language competence, profound training in dialect and historical materialism, set out in the PhD thesis" [9, 83].

Despite positive feedback and reviews given by leading Soviet cinematographic community, namely S.M. Eisenstein, O.Y. Kapler and M.I. Romm, certain formalities, such as lack of academic activities as an educator, did not allow Georgii Avenarius to defend his PhD thesis. The above wording was considered a strange one, taking into account the aforementioned fact that G. Avenarius had led a history course on foreign cinematography at the Acting School under "MosFilm" Film Studio in Moscow during 1938–1940.

All-Soviet State Institute of Cinematography's senior management took an interest in his PhD defense, and thus G.O. Avenarius was granted a teaching ad just in the middle of an academic year, and as from March 31, 1941 he started to conduct a tailored workshop on modern foreign cinematography at Screen Writing, Film Directing, Acting and DOP Faculties at the All-Union State Institute of Cinematography (VGIK, now referred to as All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov) [9, 71].

However, after less than three months German-Soviet War broke out, and the submission of his PhD thesis for defense was postponed till the times of victory.

From 1943 till 1946 Georgii Avenarius had worked as a deputy head of public relations department in RadKinoExport. After the war as from May 1945 till February 1946 he was commissioned to Germany (Babelsberg, Berlin, Werder, Glindow, Potsdam) by command of a tactical formation at the German front with a mission to have all captured motion pictures [9, 5] selected and systematized, having had an officer military ranking (Mayor or Colonel), even though his personal record stated his factual "private soldier" status.

This work attached a great value to further development of motion picture arts, and on March 21, 1946 Georgii Oleksandrovich Avenarius was awarded a medal "For Valiant and Selfless Labour in the Great Patriotic War" by the Presidium of the USSR Supreme Court [9, 6].

In 1946 G.O. Avenarius was finally given a free hand to defend his PhD thesis on "Avant-garde" to be granted a Doctor in Arts title [9, 20].

However, Georgii Oleksandrovich Avenarius is best known for his co-founding and heart and soul devotion to further developing "Bili Stovpy" USSR State Film Fund. Since 1948 he was the one at the helm of Foreign Film Department at the Film Vault. Moscow and later Kyiv TV broadcasted a series of programs "On the history of foreign cinematography". The featured content was in a format of popular-science lecture about foreign cinematography with G.O. Avenarius as a TV-presenter, telling about prominent figures in motion pictures art, displaying scenes from their films and providing commentary on broadcasted material.

Characterizing Avenarius M.I. Romm writes the following: "In the course of his repeated performances as a speaker while viewing great films of Western cinematography and discussing them before different and mainly highly professional audience (involving writers, film makers, experts in arts and editors, etc.) comrade Avenarius has proved himself as a vastly experienced lecturer. It is recognized that comrade Avenarius had proved to be a gifted speaker, making the serious and complex material, he popularized, very easily understandable in the course of his lectures before highly professional audience" [9, 22].

Georgii Oleksandrovich Avenarius delivered a considerable number of lectures and hold meetings with professionals in the field of cinematography and people interested in motion pictures arts in many cities throughout the Soviet Union. Obviously, Avenarius could not fail to pay a visit to Kyiv, where many of his friends lived.

After G. Avenarius had moved to Moscow, he had a lot of his works published in "Isskusstvo Kino" journal with "Theory of Film Editing by S.M. Eisenstein" and "Propaganda of Espionage and Sabotage in Bourgeois Cinematography"; also in "Sovetskiy Ekran" journal with his "Freedom of Arts in Foreign Motion Picture" and "Musical Films at the West", "American Comedy"; as well as his articles "French Revolution in Foreign Motion Pictures" and "Social Film in America" appeared in "International Literature" journal in French. Many of his articles such as "A Note on Genre", "La Marseillaise and its composer", "A Great Waltz" etc. were published in the central cinematographic paper "Kino".

In view of increased tensions between the USSR and the USA, escalating into the Cold War after the World War II, the vast majority of Soviet artists were forced to appear at the forefront of the aforementioned struggle. Herewith it is worth to recount the disastrous epic production of O.P. Dovzhenko's "Farewell, America!" feature film, who was urged to take charge of this obviously propaganda film production, underestimating his filmmaking capacities, following the Stalin's onslaught after the release of Dovzhenko's "Ukraine in Flames". G.O. Avenarius suffered the same fate. After his work "Avant-garde" met quite a tough critical response, Avenarius published his book entitled "American cinema in the service of reaction", featuring a collection of articles such as "A School of Violence and Murders", "Aesthetics of Hollywood", "Latin American Cinematography in the struggle against Hollywood" "Hollywood's Philosophy", which appeared in "Iskusstvo Kino" journal and "Sovetskaya kultura" newspaper.

At the same time the majority of his publications were dedicated to the outstanding figures in the field of world cinematography. Avenarius published a collection of articles and books, retracing life and career of French film director Jean Renoir entitled "From Avant-garde to People's Front. Renoir's career", "Jean Renoir"; as well as William Dieterle, an American film director of German origin, published at "Iskusstvo kino" journal and "Kino" paper; David York Griffith, an American film director, screenwriter, producer and actor appeared as "History Essays on Foreign Cinematography. (Griffith, Chaplin)"; Erich Stroheim, an American film director, screenwriter, actor and artist – "Erich Stroheim", "History Essays on Foreign Cinematography"; "T. Ince and his School, Erich Stroheim"; Sir Charles Spencer Chaplin, an American actor, film director, screenwriter, producer and composer – "History Essays on Foreign Cinematography (Griffith, Chaplin)", "Charlie Chaplin's early films in the Soviet film distribution network", "A Great Master (Chaplin's Jubilee)", "Charles Spencer Chaplin: the essay of early period of creativity" [3]; Walt Disney (original name – Walter Elias), an American film director, artist and producer: "Walt Disney Animation", "Walt Disney and Feature Film Cinematography", "Walt Disney Filmography"; French Film Director Rene Clair (Chomette as original surname): "Rene Claire. Sources of the film director's creativity" [2]; Thomas Ince, an American film director, screenwriter, producer and actor: "History Essays on Foreign Cinematography", "T. Ince and his School, Erich Stroheim" and "List of Thomas Ince Feature Films in the Soviet film distribution network".

Also G.O. Avenarius published a number of interesting works, highlighting the lives and careers of prominent Soviet artists in broad lines, with "Gogol's screen adaptations" (1952), "L.M. Tolstoy screen adaptations in foreign cinematography" (1953), "Fedir Chaliapin in front of a film camera" (1955), "Bernard Shaw and cinema" (1956) in particular.

In fact, in the course of his entire life G. Avenarius had been working on "History of World Cinematography", which regrettably he did not manage to finish in his lifetime.

One of the streets in the town, where "Bili Stovpy" State Film Fund of the Russian Federation (former USSR) is located, is named in honour of G.O. Avenarius, as he had contributed much of his efforts to its establishment and further development.

Even posthumously, the research and academic legacy of a genius Ukrainian and Soviet film expert and educator G.O. Avenarius is still being found and published by national experts in motion picture arts. For example, in 1988 a number of expert's works appeared in one of the leading Russian periodicals "Kinovedcheskije zapiski" ("Cinematology notes") such as his review on "History of the World Cinematography" by Jorge Sadul, "At a New Stage" article dedicated to USSR State Film Fund entry to the International Federation of Film Achievers (FIAF) back in 1957, as well as an extract from his lecture [1], etc.

Conclusions. To summarize the above, we can state that the objectives of the research have been achieved, namely the final stage of the research and in the field on cinematography of G.O. Avenarius, an outstanding Ukrainian film expert, one of the pioneering Ukrainian tutors in screen arts, PhD in Arts and founder of "Bili Stovpy" principal Film Fund of the Soviet Union, has been thoroughly and investigated; his main research works on history and theory of cinematography within the established timeline have been listed; his track record of pedagogical activities in the field of cinematography at the Higher State Institute of Cinematography, All-Soviet State Institute of Cinematography (VGIK) and Acting School under "MosFilm" Film Studio has been restored.

However, there are great prospects for further research, since the early years of scientific and pedagogical research activities of Georgii Oleksandrovich Avenarius's in the field of cinematography of Ukraine, still remain less explored.

Література

1. Авенариус Г. Курс фильмографии / Г. А. Авенариус // Киноведческие записки. – 2008. – № 86. – С. 59–63.
2. Авенариус Г. Рене Клер. Истоки творчества режиссёра / Г. А. Авенариус // Французское киноискусство : сборник статей. – М. : Искусство, 1960. – С. 236–291.
3. Авенариус Г. А. Чарльз Спенсер Чаплин : очерк раннего периода творчества / Г. А. Авенариус. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1960. – 264 с.
4. Безручко О. Кінопедагогічна і наукова діяльність Г.О. Авенариуса в Одесі та Києві / О. В. Безручко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. – К. : Освіта України, 2014. – Вип. 15. – С. 106–111.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа, 1896–1995 / Л. Госейко ; [пер. з фр.: С. Довганюк, Л. Госейко]. – К. : Kino-Kolo, 2005. – 461 с. : іл.
6. Зубавіна І. Мистецтво любити кіно / І. Б. Зубавіна // Кіно-театр. – 2008. – № 3. – С. 47.
7. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва [1893–2003] / Василь Ілляшенко. – К. : Вік, 2004. – 412 с. : фотоіл.
8. Мусієнко О.С. Українське кіно: тексти і контекст / О. С. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
9. Особова справа Г. Авенариуса // Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С.А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4.
10. Фількевич М. Довженківці: сторінки нашої історії : [історія створення та діяльн. Київ. кіноф-ки] / М. О. Фількевич ; [авт.-упоряд.: Галина Фількевич, Георгій Фількевич]. – 2-ге вид., допов. – К., 2006. – 178 с. : фотоіл.
11. Фількевич М. Сторінки нашої історії / М. О. Фількевич ; [упоряд.: Галина Фількевич, Георгій Фількевич]. – К., 2003. – 188 с. : фотоіл.

References

1. Avenarius, G. (2008). Course of filmography. Cinematology messages. (issue. 86), (pp. 59–63). [in Russian].
2. Avenarius, G. (1960). Rene Claire. Sources of the film director's creativity. French Cinema Art: collection of articles. (pp. 236-291). Moscow: Art. [in Russian].
3. Avenarius, G. (1960). Charles Spencer Chaplin: the essay of early period of creativity. (pp. 264). Moscow: Publishing of Academy of the Science of USSR. [in Russian].
4. Bezruchko, O. (2014). Cinemapedagogical and scientific activity of G.O. Avenarius in Odesa and Kyiv. Announcer of the Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of scientific articles. (Issue. 15), (pp. 106–111). Kyiv: Education of Ukraine. [in Ukrainian].
5. Goseyko, L. (2005). History of Ukrainian cinema, 1896–1995. [Trans from fr.: S. Dovganyk, L. Goseyko]. (pp. 461). Kyiv: Kino-Kolo. [in Ukrainian].
6. Zubavina, I (2008). The art to love cinema. Cinema-theatre, № 3, 47. [in Ukrainian].
7. Illashenko, V.V. (2004). History of the Ukrainian cinematographic art [1893–2003]. (pp. 412). Kyiv: Age [in Ukrainian].
8. Moussienko, O.S. (2009). Ukrainian cinema: text and context. (pp. 432). Vinnytsya: Globe-press. [in Ukrainian].
9. The personal file of "Georgii (Yuriy) Oleksandrovich Avenarius", (1936 –1958). Archive of the All-Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov. (F. 1), (Op. 24), (Spr. 4). [in Russian].
10. Filkevich, M. (2006). Dovzhenkivci: pages of our history: [history of creation and activity of the Kyiv film studios]; [arrangement: Halyna Filkevich, Heorhij Filkevich]. (pp. 178). Kyiv: N.p. [in Ukrainian].
11. Filkevich, M. (2003). Pages of our history [arrangement: Halyna Filkevich, Heorhij Filkevich]. (pp. 188). Kyiv: N.p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2017 р.

Karpov VictorDoctor of Historical Sciences,
Head of Art Expertise Department, National
Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
ORCID 0000-0002-3446-9187vvrarpoff@ukr.net**Syrotynska Natalia**Doctor of Art History, Head of Medieval Studies
and Ukrainian Music Department,
M. Lysenko Lviv National Music Academy
nsyrotynska@gmail.com

NEURO-ART IN THE CONTEXT OF CREATIVITY

Purpose of Article. The research aims to identify related art parallels between time-disparate cultural periods and innovative scientific discoveries that determine the mechanisms for the functioning of the mentioned links. **Methodology.** The choice of research strategies within studying the dynamics of changes in the socio-cultural system, identified the application of systemic and sophisticated approaches, as well as comparative and heuristic research methods, caused by the actual technological progress of the present time. In terms of the particular context, we use the prognostic aspect of the research, which involves the building of new value models and symbols reflecting social relations and cultural ones as well as artistic forms of modern civilization. The application of the mentioned methods of the research contributed to obtaining the own theoretical results. The **scientific novelty** of the study consists the formulation and development of an actual topic, which has not received comprehensive and objective coverage and is being investigated for the first time regarding the scientific dimension. The core idea is based on the fact that the results of understanding the essence of neuro-art can serve as an essential component in the context of contemporary cultural achievements study, as well as within the definition of value categories of the hyper-informational society. **Conclusions.** The development of the humankind culture demonstrates the presence of internal artistic parallels between separated time periods. It is noted that the similarity is inspired by the existence of internal mechanisms formed in the conditions of primitive society with its inherent expression of the eidetic imagery. The dynamics of the cultural trends is associated with the subconscious impulses of the human brain, which determined the importance for the introduction of such innovative terms as neuro-aesthetics and neuro-art.

Key words: eidetic imagery, primitive culture, information society, neuro-aesthetics, neuro-art.

Карпов Віктор Васильович, доктор історичних наук, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; Сиротинська Наталія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

Нейромистецтво у контексті творчості

Мета дослідження полягає у виявленні споріднених мистецьких паралелей поміж розрізненими в часі культурними періодами та інноваційними науковими відкриттями, які визначають механізми функціонування зазначених зв'язків. **Методи дослідження.** Вибір дослідницьких стратегій у вивченні динаміки зміни суспільно-культурного устрою визначив застосування системного та комплексного підходів, а також порівняльного і евристичного методів дослідження, зумовлених активним технологічним поступом сьогодення. В цьому контексті використовуємо також прогностичний аспект дослідження, що передбачає вибудовування нових ціннісних моделей і символів, які відображають суспільні взаємини та культурно-мистецькі форми сучасної цивілізації. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не отримала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше. Обґрунтовано ідею, яка полягає у тому, що результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою дослідження сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій піперінформаційного суспільства. **Висновки.** Розвиток культури людства продемонстрував існування внутрішніх мистецьких паралелей поміж віддаленими в часі періодами. Акцентовано, що зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких новаційних термінів, як нейроестетика та нейромистецтво.

Ключові слова: ейдетизм, первісна культура, інформаційне суспільство, нейроестетика, нейромистецтво.

Карпов Виктор Васильевич, доктор исторических наук, заведующий кафедрой искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств; Сиротинская Наталья Игоревна, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыкальной медиевистики и украинистики Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко

Нейроискусство в контексте творчества

Цель исследования состоит в выявлении родственных художественных параллелей между разрозненными во времени культурными периодами и инновационными научными открытиями, которые определяют механизмы функционирования указанных связей. **Методы исследования.** Выбор исследовательских стратегий при изучении динамики изменения общественно-культурного строя определил применение системного и комплексно-

го подходов, а также сравнительного и эвристического методов исследования, обусловленных активным технологическим прогрессом настоящего времени. В этом контексте используем также прогностический аспект исследования, что предполагает выстраивание новых ценностных моделей и символов, отражающих общественные отношения и культурно-художественные формы современной цивилизации. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования состоит в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения и исследуется впервые. Обоснованно идею, которая заключается в том, что результаты осмысления сущности нейроискусства могут служить важной составляющей в исследовании современных культурных достижений, а также в определении ценностных категорий гиперинформационного общества.

Выводы. Развитие культуры человечества демонстрирует наличие внутренних художественных параллелей между удаленными во времени периодами. Заакцентировано, что указанное сходство инспирировано наличием внутренних механизмов, сформированных в условиях первобытного общества с присущей ему экспрессией эйдетики изобразительности. Констатируется, что динамика указанных культурных тенденций связана с подсознательными импульсами человеческого мозга, что определило необходимость внедрения таких новационных терминов как нейроэстетика и нейроискусство.

Ключевые слова: эйдетизм, первобытная культура, информационное общество, нейроэстетика, нейроискусство.

Relevance of the topic. A tangible offensive of globalization processes distinguishes modern society, inspired cultural universalization in the conditions of rapid growth of sociocultural interactions [16, 313]. The mentioned state was inspired by the active artistic step of the twentieth century, as well as by innovative scientific technologies and discoveries that affect social development and require a predictive assessment. Thus, numerous concepts of culture arose on this basis, but the fact of the features of the human brain producing stable patterns of behavior even under the conditions of primitive society was not taken into account, which led to the emergence of a new scientific discipline of neuroaesthetics. Therefore, it is especially relevant to use this direction as a marker for determining related art parallels between time-disparate cultural periods and identifying the mechanisms for the functioning of the specific links, provided for clarification and extension of this period as neuro-art.

Analysis of existing studies and publications. The general strategy for the culture development study demonstrates the focus on the search for universals which despite the diversity of customs and traditions of various ethnic groups have shown a convincing identity throughout the world at all times. The mentioned similarity was noted by Levi-Strauss [9, 10], Clarkson [20], Hershkowitz [19] and many others, which led to an inevitable tendency of comparison and generalization. A detailed review of the methodology is present in the work of Girz [3], but the scientist refuses such a direction of research and offers the own solution based on treating culture as a purely symbolic system by isolating its elements, revealing the internal relationships between the certain items with the subsequent characterization of the system in general, in accordance with the central symbols around which it is organized, with the primary structures that it expresses outwardly, and with ideological principles on which it relies. The formulation of culture leads to the interpretation of human through the prism of mechanisms that encourage a real action. Hence, the neurophysiologist Ramachandran considers the interest in the broad functions of human thinking from the standpoint of the formation of the canons of beauty of primitive man [13], Kaiku in the context of the structure of the human brain [5] or Stepurko in the context of manifestations of artistic introversion in composers' creativity [15]. Besides, it is essential to realize the global socio-cultural changes noted in the writings of Yu Lotman [12], Lichkovak [11], Kiyanovsky [6]. As Yuri Lotman pointed out: "Culture is a complexly organized mechanism that stores information, constantly produces the most compact methods, gets new, encrypts, and deciphers messages from one system of signs to another" [122, p. 147]. Therefore, the annotation of ancient iconic artistic constants in the context of correlation with the characteristic currents of modern culture will allow to determine the forms of their interpretations and to justify the use of innovative terminology, in particular, the terms of NeuroEsthetics and NeuroArt.

Purpose of Article. The study aims to identify related art parallels between time-disparate cultural periods and innovative scientific discoveries that determine the mechanisms for the links functioning.

Statement of the primary material. The definition by Girz concerning culture from the standpoint of a set of control mechanisms-rules inspires the identification of a person with an "animal," literally depends on various non-genetic control mechanisms or "cultural programs" that determine its behavior. Also, the society demonstrates various forms of the cultural development organization which, within the formulation of Girz are based on three main pillars: ideological principles, basic structures as the forms of interaction of system elements and central symbols, and the aspects of culture themselves. If human behavior is considered the mediator between the mentioned landmarks, we can build a scheme of the socio-cultural way with the components discussed above:

1. Ideological principles aimed at cultivating the individual as the center and driving force of the social order and its functioning.
2. Primary structures, as world outlook dominants, archetypes, and symbols, means of communication and operation of society, defined by ideological principles.
3. Elements or cultural and artistic forms that reflect the priorities of community in the context of its aesthetic demands and representations.

The further scheme traces the gradual variability of priorities, if we take into account the European area:

Pre-Christian society (primitive society and antiquity)

1. Ideological principles: polytheism – the pantheon of pagan gods.

2. Basic structures: mythology and ritual as the basis of communication of society.

3. Elements or cultural and artistic forms: the foundations of primitive art with the support of the particular eidetic significance [1, 7] with the subsequent formation of the beauty canon and expediency in all art forms of the ancient times.

The Middle Ages

1. Ideological principles: monotheism with the canonization of Christianity.

2. Basic structures: Scripture and rite as an indisputable imperative of human existence.

3. Elements or cultural and artistic forms: the aesthetics of Christian sacral art, the absolute spiritual advantage over the physical.

The process of secularization begins in the Renaissance, the rise of a person as an individual inspires the emergence of new cultural forms in a Christian society.

1. Ideological principles: Monotheism and humanistic ideas.

2. Basic structures: worldview anthropocentrism, secular artistic background, and theatricality of social relations.

3. Elements or cultural and artistic forms: the aesthetics of art from the Renaissance to Romanticism develops within the limits of the styles' replacement, but is based on the constructiveness and the certainty of the essential characteristics.

The very vector of the specific historical changes is symptomatic; from the adoption of "man by the measure of all things" in the Renaissance, in spite of the baroque dualism of good and evil in man ("Our virtues are most often ingeniously disguised flaws" – this aphorism begins The Maxims by François de La Rochefoucauld [8]), despite the ideal of vir eruditus, a man educated in classicism to the messianism of artists in the era of romanticism, worship of the creative power of inspiration.

At the turn of the nineteenth and twentieth centuries, a transgressive transition beyond established traditions led to a dramatic change in value orientations due to the progress of science and the disappointment of society in ideals [11].

1. Ideological principles: The human subconscious.

2. Basic structures: The world as Text and Intertext, the public game and the invariants of the relationship, which go beyond the framework of moral and artistic-aesthetic norms, the substitution of concepts (jungle-city).

3. Elements or cultural and artistic forms: aesthetics pluralism, destructiveness, comparable to the aesthetic principles of primitive society by eidetic significance. It is important to note that the art critic Lyubov Kiyanovska emphasizes the eidetic filling of many artistic artifacts of recent decades and suggests applying the term "eidetic imagery" to the definition of the present style [6].

Scientific progress of the late twentieth century leads to the following condensation of the facets of human existence:

1. Ideological principles The human brain as a neural system.

2. Basic structures: the world as Screen, technology and "show" as the dominant of the globalizing social space.

3. Elements or cultural and artistic forms: artistic forms and public inquiries are centered around the screen's capabilities to influence the neuropsychological receptors of a person, which led to the implementation of the NeuroArt term.

NeuroArt is modern artistic means, combining the inherent expressive possibilities of sound, image and text form the idea that is projected onto the human subconscious, using for this purpose numerous methods of modern technology represented in the image of the Screen (telephone, computer, television, etc.). Thus, a person through the screen accumulates in the own subconscious information, which later extrapolates to the outside world, forms a new reality of human existence. NeuroArt is the creation of internal images in the human subconscious under the influence of sensory life experience, and the image cannot always find an external form.

The mentioned phenomenon is a new view of the artist's personality within Victor Stepurko's study, which represents artistic introversion as an inner creative impulse that originated in the subconscious or super-consciousness of the artist, as intentionality directed at his inner world, experience, the sensual character of artistic creativity inherent in all kinds of art [15]. As a result, a person finds himself outside of society in the own created world, in which art is identified with an internal state reflected in the external images. The particular issue is also seen regarding the text in the sense of the image subtext [14] and consequently refers to the subtlest neural layers. This, again, directs to the study of the profound nature of human feelings and the search for ways to influence directly the subconscious.

Counting the entry of man into the world of his mysterious, irrational essence – the subconscious, one can safely date the transgressive cultural break at the turn of the 19th and 20th centuries manifested itself in the appearance of incredible artistic combinations, and project the cultural background of future decades. Such a situation is closely linked to the internal change of the Person himself, which appeared

entirely in a new way, as Girtz claimed: "If the eighteenth century created the image of man as a naked philosopher, taking off his costumes of culture, the anthropology of the late XIX and the beginning of the twentieth century changed this image to the one of the transfigured animals, which became a man, putting them on himself back "[3, 48]. This is evidenced by the sharp destruction of established traditions embodied in architecture, sculpture, painting, music, and the like. Under the heavy flow of cultural innovations, the very notion of "style" has blurred – as well as the present and matured evidence of the titanic work of the creative community of many generations. As a consequence, the following artistic branches have replaced the long styles and currents of previous eras: Secession, Modernism, Symbolism, Impressionism, Fauvism, Cubism, Dadaism, Expressionism, Futurism, Imagism, Tachisme, Orphism, Surrealism, Constructivism, Abstract Art, Pop Art, Op-art, Primitivism, and others. All of them were united by at least one prominent feature – the rejection of external similarity with life realities. Therefore, such characteristic forms of thinking as metaphoricity, associativity, fantastic imagery, sensuality, abstractness, etc. came to the fore, is collectively associated with the characteristics of eidetic imagery. Alongside such deconstructionism envisaged only a "complex bouquet" of unformed opportunities, stimulating interpretative potential [17,137]. Thus, the human intellect abandoned traditions and focused on the inner sensations of man and experimenting with "streams of consciousness," which fully fits into the current predictions of the future. As Michiko Kaiku predicts, in the future people will upload their impressions to the neuro system, because today: "Scientists, computer scientists, and neurologists are trying to disassemble the object, the most complex of all objects known to us in the universe, is much more complex, the human brain, and then collect it again, the neuron behind the neuron "[5, 291]. It does not seem like a fantasy, as the modern world is aggressively studying the possibilities of the brain, in particular, the company of Elon Musk, with the eloquent title "Neuralink", examines the forms of a person's spin-wooting with artificial intelligence; Facebook dreams of typing the text with the power of thought, and the startup Kernel received \$ 100,000,000 investment for the development of neurotechnologies. It is important that in this spectrum of research there is an artistic direction – the company Google, which conducts experiments with artificial intelligence, designed the system, practically performs the role of an "art critic," recognizing aesthetically attractive photographs [21]. These, as well as similar examples, encourage the use of the heuristic method of research, convinces the active transition of humankind to the world of technology, in which the predominant role will be played by artificial intelligence, developed by the physiological properties of the brain. In particular, from the implanted interface it will be possible to formulate artistic images or texts, everything that is desired by a person desires [22].

The mentioned information testifies to the breakdown of the social consciousness of the twentieth century, calls for new methods of studying contemporary art, taking into account the deep-acting factors of the human brain. Therefore, the emergence in this direction of a new science – neuroaesthetics, which arose by searching for subconscious sources of artistic impulses hidden in the depths of the human brain – is natural. Studies of the causes of our unconscious definition of beauty revealed the close connection of modern man with the experience of the functioning of primitive society. Given that the primary goal of the original community was survival in a dangerous environment, all the reactions were directed to the formation of patterns of behavior and customs that ensured the maximum extension of the genus. Over time, it was imprinted in the human brain, and only modern researchers suggested that a gradual loss of sense of danger, primitive instinctual reactions developed into a subconscious sense of aesthetic pleasure for the first time.

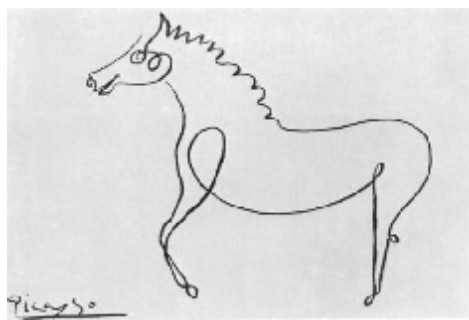
The topic is devoted to the work of Vilayanur Subramanian Ramachandran "The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human "[13], where nine aesthetic laws are formulated: grouping, maximal displacement, contrast, isolation, perceptual solution of the problem, aversion to coincidences, order, symmetry, and metaphors. These laws are based on three basic questions: what is the internal logical structure of the feature that you are considering, what is the biological function for which this feature evolved and how the nervous mechanism in the brain embodies this feature or law. With the help of the example of the law of grouping, the researcher notes that structurally, the process consists of combining the fragments of the skin hidden between the trees by the brain, which allows one to identify the animal, probably a predator; it allows you to save lives from death or starvation when it comes to hunting, and at the neural level literally "gluing" the signals of various parts of the brain and forming one of them. Successful groupings began to bring pleasure and turned into an aesthetic category. The definite opposite is the law of isolation, literally cutting off the extra parts of the subject. The original picture, where the early stage of the visual process takes place, perceives only the lines. Also, a full-fledged image disperses attention around composition, material, color, and other details, and one aspect automatically focuses attention on the unit, in particular, the form, if the contour is highlighted (see Ill. 1, 2). Similarly, Ramachandran explains the other laws, collectively enabling him to draw a symbolic analogy between the powerful energies of primitive humanity and the release of subconscious intentions of contemporary art. The idea suggests that a person is entering a zone of powerful vibration of the "naked nerves" of primitive society, whose eidetic expression is particularly evident in various artistic trends of the XX-XXI centuries. It is symptomatic that the laws of neuroaesthetics, formed in the challenging conditions of survival, say, in the jungle, are so close to the present that lies in the whirlpool of urban wilderness – in the space of a foreign man of the City [2, 60]. Therefore, it is not accidental that these, at first glance, interconnected radically different environments is based on the commonality of mechanisms that determine the artistic priorities of time-consuming creative inspirations.

In this context, the contemporary interpretation of NeuroArt is particularly promising, because it tries to lay a bridge between society and the world of irrational intentions and sensations that are reflected at the extreme points of the diametrical plane: the primitive and modern worlds. A bright cultural aura stretches out over this immense distance in hundreds of thousands of years, in a unique way, retaining accurate information in reliable corners of neural plexuses awakened at the turn of the XX-XXI centuries. Probably, during this period, there was a process of activating the original codes or neural models, which were manifested in the semiotic system of various movements of Modernism in the interpreted form and continued to develop in the future. This is one of the tasks of neuro-arts, which in its perspective contribute to the in-depth knowledge of the person of his essence.

Conclusion. The development of humankind culture has demonstrated the existence of internal artistic parallels between periods remote in time. It is emphasized that this similarity is inspired by the presence of internal mechanisms formed in the conditions of primitive society with its inherent expression of eidetic expression. It is stated that the dynamics of such cultural tendencies is associated with subconscious impulses of the human brain and has determined the necessity of introducing such innovative terms as neuroaesthetics and NeuroArt. Apparently, the understanding these cultural processes from the standpoint of modern technological innovations will help to realize the importance of a person in the formation of world-view imperatives of current times.



Іл. 1. Наскельний живопис палеоліту



Іл. 2. Малюнок П. Пікассо

Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1974. 386 с.
2. Біла А. Сюрреалізм. Київ, 2010. 208 с.
3. Гирц К. Інтерпретація культур. Москва, 2004. 560 с.
4. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / пер. А. Шестаков. Санкт-Петербург, 2001. 296 с.
5. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. 408 с.
6. Кияновська Л. Який сьогодні стиль надворі? // Наукові діалоги з Н.О.Герасимовою-Персидською. Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип. 19. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2017. С. 65–91.
7. Куценков П. Психология первобытного и традиционного искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 256 с.
8. Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимумы. Москва, 1974. 541 с.
9. Леви-Строс Ж.-К. Первобытное мышление. Москва, 1999. 392 с.
10. Леви-Строс Ж.-К. Структурная антропология. Москва, 2008. 554 с.
11. Личкова В. Трансгресія і художня творчість // В. Личковах. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 27-38.
12. Лотман Ю. Культура и информация. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург, 2002. 544 с.
13. Рамачандран В. Мозг рассказывает: Что делает нас людьми / Пер. с англ. Чепель Елена. Москва, 2015. 422 с.
14. Сорока І. Підтекст як категорія сценічного мовлення: дис. ... канд. мист.: 17.00.02. Київ: НАКККІМ, 2017. 163 с.
15. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ.: НАКККІМ, 2017. 204 с.
16. Ортега-И-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-И-Гассет. Эстетика. Философия культуры. Москва 1991. С. 309-349.
17. Усманова А. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации. Минск, 2000. 200 с.
18. Hebb D. The Organization of Behavior. New York, 1949. 378 p.
19. Herskovits M. Cultural Anthropology. Knopf, 1955. 569 p.
20. Kluckhohn C. Culture and Behavior. New-York, 1962. 402 p.
21. Нейросеть научили распознавать эстетически привлекательные фото. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bykvu.com/bukvy/81954-neiroset-nauchili-raspoznavat-esteticheski-privlekatelnye-foto>
22. Интерфейсы взаимодействия человеческого мозга и компьютера могут изменить мир [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://zn.ua/TECHNOLOGIES/interfeysy-vzaimodeystviya-chelovecheskogo-mozga-i-kompyutera-mogut-izmenit-mir-the-economist-271459_.html.

References

1. Arnheim, R. (1974). Art and visual perception. M. [in Russian].
2. Bila, A. (2010). Surrealism. K. [in Ukrainian].
3. Hyrz, K. (2004). Interpretation of Cultures. M. [in Russian].
4. Didi-Yuberman, J. (2001). What we see is what looks at us. St. Petersburg [in Russian].
5. Kaiku, M. (2017). The future of reason. Scientific attempts to comprehend, refine and strengthen intellect. Lviv [in Ukrainian].
6. Kiyanovskaya, L. (2017). What is the style of the outside today? Scientific dialogues with N.O.Gerasimova-Persidska. Naukovyi visnyk NMAU im. P.Chaikovskoho, 19, 65-91 [in Ukrainian].
7. Kutsenkov, P. (2007). Psychology of primitive and traditional art. Moscwa: Progress-Traditsia [in Russian].
8. Laroshfuko, F. (1974). Memoirs. Maxima. M. [in Russian].
9. Levi-Strauss, J.-C. (1999). Primitive thinking. M. [in Russian].
10. Levi-Strauss, J.-C. (2008). Structural Anthropology. M. [in Russian].
11. Lychkovakh, V. (2006) Transgression and artistic creativity. V. Lichkovakh. Divasad culture: Selected articles on aesthetics, culturology, philosophy of art, pp. 27-38. Chernigiv [in Ukrainian].
12. Lotman, Yu. (2002). Culture and Information. – Articles on the semiotics of culture and art St. Petersburg [in Russian].
13. Ramachandran, V. (2015). Brain tells: What makes us human. M. [in Russian].
14. Soroka. I. (2017). Subtext as a category of stage broadcasting. Extended abstract of candidate's thesis. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].
15. Stepuroko, B. (2017). The manifestations of artistic introversion in the works of composers of Ukraine in the second half of the XX – beginning of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].
16. Ortega-I-Gasset, H. (1991) The Uprising of the Masses. H. Ortega-I-Gasset. Aesthetics. Philosophy of Culture), pp. 309-349. M. [in Russian].
17. Usmanova, A. (2000). Umberto Eco: Paradoxes of Interpretation. Minsk [in Russian].
18. Hebb, D. (1949). The Organization of Behavior. New York [in English].
19. Herskovits, M. (1955). Cultural Anthropology. Knopf [in English].
20. Kluckhohn, C. (1962). Culture and Behavior. New-York [in English].
21. Neuronet learned to recognize aesthetically attractive photos. Retrieved from <https://bykvu.com/bukvy/81954-nejroset-nauchili-raspoznavat-esteticheski-privlekatelnye-foto> [in Russian].
22. Interfaces between the interaction of the human brain and the computer can change the world. Retrieved from https://zn.ua/TECHNOLOGIES/interfeysy-vzaimodeystviya-chelovecheskogo-mozga-i-kompyutera-mogut-izmenit-mir-the-economist-271459_.html [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

УДК 78 (091) (477.7) "17/18"

Мартинюк Тетяна Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін
і методик навчання ДВНЗ "Переяслав-
Хмельницький державний педагогічний університет
ім. Григорія Сковороди"
64tatyana@ukr.net

**ПРО ДЕЯКІ КЛАСИФІКАЦІЙНО-ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА МЕНОНІТІВ ПРИАЗОВ'Я**

Мета статті. Оскільки у музикознавчій літературі не акцентовано увагу на мистецькій специфіці колонізаційного процесу у районах сучасного Південного Сходу і Півдня України, то у статті здійснено спробу розглянути музичне мистецтво менонітів Приазов'я на межі XIX-XX століть в аспекті його класифікаційно-типологічних характеристик. **Методологія** дослідження пов'язується з використанням методів екстраполяції, теоретичного аналізу та синтезу, інтеграції результатів аналізу. **Наукова новизна.** У статті осмислено музичне мистецтво етноконфесійної групи менонітів Приазов'я в контексті класифікаційних теорій музики минулого (М.Преторіус, І.-Г.Вальтер) і сучасності (Л.Мазель, В.Цуккерман, О.Лесовиченко, Т.Чередніченко); в аспекті класифікаційно-типологічних характеристик цього консервативного типу музичного мистецтва розглянуто його елементи, зокрема, релігійні пісенспіви, шкільна освіта, шкільні хори, вчитель співу, музична методика, церковний хор, цифрова нотація, музична реформа, хорові фестивалі менонітів. **Висновки.** Здійснений аналіз музичного мистецтва менонітів Приазов'я в контексті класифікаційних теорій музики минулого і сучасності дозволив осмислити музичне мистецтво етноконфесійної групи та транспонувати його із об'єкта ідеального в об'єкт реальний, який можна вивчати, спираючись на конкретні приклади хорової та музично-освітньої практики. Така логічна операція дасть змогу у разі необхідності порівняти музичну практику менонітів із практиками інших конфесій, відшукати всередині різних класів ознаки типологічної схожості, що визначає перспективи подальших досліджень проблеми.

Ключові слова: типологія, класифікація, релігійні пісенспіви, шкільна освіта менонітів, шкільний хор, шкільний вчитель співу, музична методика, церковний хор, цифрова нотація, музична реформа, хорові фестивалі менонітів.

Мартинюк Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой художественных дисциплин и методик обучения ГВУЗ "Переяслав-Хмельницкий государственный педагогический университет им. Григория Сковороды"

О некоторых классификационно-типологических характеристиках музыкального искусства меннонитов Приазовья

Цель работы. Поскольку в музыковедческой литературе не акцентировано внимание на художественной специфике колонизационного процесса в районах современного Юго-Востока и Юга Украины, то в статье осуществлена попытка рассмотреть музыкальное искусство меннонитов Приазовья на рубеже XIX-XX веков в аспекте его классификационно-типологических характеристик. **Методология** исследования связана с использованием методов экстраполяции, теоретического анализа и синтеза, интеграции результатов анализа. **Научная новизна.** В статье осмыслено музыкальное искусство этноконфессиональной группы меннонитов Приазовья в контексте классификационных теорий музыки прошлого (М. Преториус, И.-Г. Вальтер) и современности (Л. Мазель, В. Цуккерман, А. Лесовиченко, Т. Чередниченко); в аспекте классификационно-типологических характеристик этого консервативного типа музыкального искусства рассмотрены его элементы, в частности, религиозные песнопения, школьное образование, школьные хоры, учитель пения, музыкальная методика, церковный хор, цифровая нотация, музыкальная реформа, хоровые фестивали меннонитов. **Выводы.** Осуществленный анализ музыкального искусства меннонитов Приазовья в контексте классификационных теорий музыки прошлого и современности позволил осмыслить музыкальное искусство этноконфессиональной группы и транспонировать его из объекта идеального в объект реальный, который можно изучать, опираясь на конкретные примеры хоровой и музыкально-образовательной практики. Осуществление такой логической операции позволит, в случае необходимости, сравнить музыкальную практику меннонитов с практиками других конфессий, отыскать внутри разных классов признаки типологического сходства, что определяет перспективу дальнейших исследований по данной проблеме.

Ключевые слова: типология, классификация, религиозные песнопения, школьное образование меннонитов, школьный хор, школьный учитель пения, музыкальная методика, церковный хор, цифровая нотация, музыкальная реформа, хоровые фестивали меннонитов.

Martynjuk Tetjana, Doctor of Art Studies, Professor, Head of of Artistic Disciplines and Education Methods, State Higher Educational Establishment "Pereyaslav-Khmelnytsky State Pedagogical University named after Grigoriy Skovoroda"

Classificational and Typological Characteristics of the Music Art of the Pre-Azov Mennonites

Purpose of Article. As the literature on the musicology does not focus on the artistic specificity of the colonization process in the regions of modern Southeastern and Southern Ukraine, the article is aimed at the research of musical art of the Pre-Azov Mennonites in the aspect of its classification and typological characteristics at the turn of the 19th and 20th centuries. **Methodology.** The primary method is associated with the use of extrapolation, theoretical analysis, and synthesis, as well as the integration of the analysis results. **Scientific Novelty.** The article researches the musical art of the ethnic group of the Pre-Azov Mennonites in the context of the classification theories of the music of the past (M. Praetorius, I.-Gh. Valjter) and present (L. Mazelj, V. Zuckerman, O. Lisovychenko, T. Cherednichenko). Based on the classification and typological characteristics of this conservative type of musical art, its elements, in particular, religious singing, school education, school choirs, teacher of singing, musical methodology, church choir, digital notation, musical reform, choral festivals of the Mennonites, have been researched. **Conclusions.** The analysis of the musical art of the Mennonites of the Pre-Azov region in the context of the classification theories of the music of the past and present has made it possible to comprehend the musical art of the ethnic group of the Pre-Azov Mennonites. It is offered to transpose it from the ideal object to the real one, which can be studied, based on the specific examples of the choir and musical-educational practice. The implementation of such logical operation will allow, if necessary, to compare the musical tradition of the Mennonites with the methods of other denominations, to find out the features of typological similarity within various classes that determine the perspectives of further research on this issue.

Key words: typology, classification, religious singing, school education of the Mennonites, school choir, teacher of singing, musical methodology, church choir, digital notation, musical reform, choir festivals of the Mennonites.

Актуальність теми дослідження. Міжнаукова проблема іноземної колонізації наприкінці XVIII – на початку XIX ст. сьогодні притягає увагу істориків, етнологів, культурологів, мистецтвознавців та ін. фахівців, якими доведено, що внаслідок колонізаційного процесу у багатьох районах сучасного Південного Сходу і Півдня України виникли численні німецькі (в тому числі й менонітські) колонії. Зазначимо, що менонітам, як субетносу фризько-фламандського походження, під час мешкання на землях, відповідних у минулому територіям сучасної України, доводилося вирішувати питання свого громадянства. Зокрема, у 1874 р. частина менонітів емігрувала до Америки, тікаючи від відміни військових пільг і можливої русифікації. Дещо складним для самоідентифікації етносу було й питання його етнічної чистоти, бо з самого початку їх переселення (інтенсивна іноземна колонізація розпочалася у XVIII ст.) на підставі володіння ними німецькою мовою створювалися державні документи, позначені загальною групою "німці": меноніти, лютерани, католики. Зауважимо, що на думку сучасних науковців-етнографів, меноніти є носіями мови plattdeutsch ("платтдойч" / "платський"), відмінною від середньонімецької норми, яка містить велику кількість нідерландських елементів [1]. На сьогодні науковцями (О.Замуруйцев [2], П.Леткеманн [14], Б.Кочерга [8] та ін.) розглянуті питання історичного, економічного, релігійного розвитку німецькомовного населення у минулому, але класифікаційно-типологічні особливості музичного мистецтва менонітів потребують подальшого наукового висвітлення.

Мета дослідження – розглянути музичне мистецтво менонітів Приазов'я на межі XIX-XX століть в аспекті його класифікаційно-типологічних характеристик.

Основний виклад матеріалу. Розглядаючи феномен імплементації європейської музичної традиції, уособленої в практиці менонітів Приазов'я, на території сучасної Запорізької області, зазначимо, що "питання класифікації і типології музичного мистецтва є вельми актуальними, оскільки вони допомагають краще усвідомити проблеми виникнення, розвитку і значення музичного мистецтва, феномени усередині кожного його типу, зрозуміти соціальну і психологічну сутність як окремого типу музики, так і у контексті усього музичного цілого" [9, 30]. Зважаючи на те, що понятійний апарат характеризує стан історії і теорії будь-якого виду мистецтва на кожному історичному етапі, є інструментом дослідження та фіксатором когнітивного досвіду [9, 31], базовими поняттями, необхідними для пізнання традиції менонітів Приазов'я вважаємо наступні: релігійні піснеспіви, музична (шкільна) освіта менонітів, шкільний хор, шкільний вчитель співу, музична методика, церковний хор, цифрова нотація, музична реформа, хорві фестивалі менонітів та ін., багато з яких вже були висвітлені у наших попередніх дослідженнях [7, 237-253].

На момент переселення менонітів до Приазов'я у Європі вже виник великий інтерес до систематизації музичної історії, зокрема, у вченні німецького теоретика Міхаеля Преторіуса (1571-1621), згідно якого музика розподілялась на дві частини – духовну та світську. "Перша частина мала божественне походження, інша – природу" [9, 38], отже, менонітами було перенесено сформовану релігійну музичну традицію одного з напрямків євангелізму XVI ст., що отримав назву від імені його засновника – Менно Сіменса. Однак процес колонізації з необхідністю подальшої економічної, релігійної, культурної адаптації до нового "простору буття" відбувався складно, з певними втратами мистецько-культурного значення.

З причини відсутності, на момент переїзду, духовних книг, поширених у релігійній практиці етноконфесійної групи на історичній Батьківщині, меноніти після 1774 р., на першому етапі переселення, співали в унісон, без супроводу, задля збереження "у пам'яті" основного фонду пісень. Під час недільних богослужінь *Vörsanger* (заспівувач) нагадував прихожанам мотиви піснеспівів, які запам'ятовувалися присутніми на слух і в процесі такого побутування поступово набували інтонаційних змін-варіантів. Меноніти переважно співали у повільному темпі, що дозволяло застосувати в мелодії піснеспіву орнаментальні прикраси, які згодом закріплювалися в пам'яті і ставали невід'ємною частиною тексту. Манера музичного вимовляння молитов цього періоду охарактеризована як носове, дещо пронизливе звучання [12, 204].

Однак орнаментальна розвиненість мелодій, технічні труднощі при їх відтворенні спонукали духовних лідерів церкви підняти питання про необхідність реформування збереженого й перенесеного на Приазов'я фонду. Таке музичне реформування піснеспівів здійснив в с. Гнаденфельді (Молочанський менонітський округ) шкільний вчитель співу з Пруссії Генріх Франц (1812 р., с.Хьорст, Західна Пруссія – 1889, с. Ней-Гальштадт, Запоріжжя), який приїхав до Приазов'я у 1835 р. Відредагований ним у 1837-1860-х рр. *Choralbuch*, в якому синтезовані мелодії привезеної ним з Батьківщини збірки піснеспівів *Gesangbuch* і усе найкраще, що було збережене у місцевій традиції одноголосого співу, є зразком видання з педагогіко-методичним навантаженням, оскільки автор переслідував педагогічні цілі для покращення та полегшення шкільного співу.

Револьюційним відкриттям Г.Франца було використання, замість широковживаної європейської лінійної нотації, цифрової нотації (*Ziffern*), що стало унікальною й найважливішою особливістю музики менонітів Приазов'я і дозволило відмовитися у церковній практиці від ролі *Vörsanger*'а як окремої одиниці: його функції тепер на себе взяв священник. Отже, з моменту публікації *Choralbuch*'у Франца у 1860 р. розпочинається другий етап становлення фонду піснеспівів менонітів, наслідками якого стала радикальна зміна стилю виконання гімнів, а також інтенсивне поширення хорового мистецтва у вигляді кількісного зростання церковних хорів в ареалі Приазов'я.

У XVIII ст. була поширеною класифікація музики з урахуванням її теоретичної та практичної складової, розроблена німецьким просвітником Іоганном Готфрідом Вальтером (1684-1784). Теоретична музика розподілялася на *musica historica* (виникнення і розвиток музики), *musica didactica* (природа звуків), *musica signatorica* (музичні знаки і нотація), *musica modulatorica* (мистецтво співу і гри на інструментах), *musica poetica* (створення музики, вчення про інтервали тощо) [9, 39]. Можна стверджувати, що музичне мистецтво менонітів Приазов'я корелює з наведеною класифікацією по більшості з наведених класів. Представлена вище робота Г.Франца, як бачимо, відповідна позиції *musica signatorica*, а у публікаціях вчених-менонітів (П.Леткеманн, В.Берг, Дж. Віб, Дж.Б.Тевз, В.Савацький та ін.) та неменонітів (С. Шип, О. Макаренко) віддзеркалено позиції *musica historica* та *musica didactica*.

Позиції *musica signatorica* і *musica poetica* яскраво представлені у посібнику А.Саватського "Школа співу в цифрованих нотах для християнських співаків та диригентів" ("*Gesangschule in Noten und Ziffern für christliche Sänger und Dirigenten*"), виданого у с. Гнаденфельд (видавництво П.Янцена) не пізніше 1903 р. З позиції сучасної термінології посібник є фактично виданням з теорії музики та хорової педагогіки, поєднаних з метою набуття учнями-співаками, диригентами практичних навичок оволодіння цифровою нотацією, структурованим 18 підрозділах.

Позиція *musica modulatorica* класифікації І.-Г.Вальтера в музичному мистецтві менонітів Приазов'я представлена музичною практикою носіїв цієї культури. Серед багатьох яскравих імен шкільних вчителів-музикантів назовемо Франца Тіссена (1881, с. Рікенау, Молочанський менонітський округ –

1950, Вінніпег, Канада), який володів чудовим музичним слухом, грав на флейті та на багатьох інших музичних інструментах і під час своєї педагогічної діяльності на Запоріжжі (с. Олександркроне), Уралі (с. Давлеканово), у Канаді (с. Розтхерн, м. Вінніпег) диригував одночасно шкільними та церковними хорами, досягаючи високого рівня виконання складного репертуару. Під його керівництвом ці хори були у змозі виконати ораторію "Св. Павло" Ф. Мендельсона, яку Ф. Тіссен, для зручності розучування, переклав до цифрової системи, звичної для менонітів Приазов'я.

Чимала кількість яскравих хорових диригентів співпрацювали на ниві хорового мистецтва у межах діяльності Християнської хорової асоціації, поширеної з Німеччини до південних колоній у XIX ст. Місцеві хори почали прищеплюватися до неї на початку 90-х рр. XIX ст. (1882 р., хор м. Бердянська, 20 осіб, керівники – Й. Фаст, А. Янцен; 1886 р. – хор с. Ліхтфельд (Молочанський менонітський округ), 66 осіб, керівник – І. Борн та ін.) [13, 1]. Асоціацією зніціювалися хорові фестивалі, серед яких назвемо щорічний фестиваль у с. Рікенау, починаючи з 1893 р. [15, 3-4].

Окрема сторінка музичної практики менонітів – діяльність композиторів-аматорів (Генріх Янц, Бернхард Б. Дік, Арон Саватський, Вільгельм Нойфельд, Ісаак Ф. Вінс). Г. Янц був першим композитором-менонітом, автором хорового твору "Zuversicht", опублікованого у 1891 р. Б. Дік створив три хорових опуси. А. Саватський посів місце найбільш продуктивного композитора-меноніта; під час його перебування на Запоріжжі було написано і видано 7 творів, а решта його композицій видавалися у США, починаючи з 1915 р. В. Нойфельд був відомим вчителем, священиком, музичним редактором і автором 3-х мотетів. Автором великого мотету є також композитор-меноніт І.-Ф. Вінс. На думку П. Леткеманна, усі твори композиторів-менонітів свідчать про аматорський рівень їх творчості; в аналізі творів, що робиться канадським музикознавцем, вказуються "помилки" композиторів у голосоведінні, розташуванні акордів тощо [14, 71-75].

Музичне мистецтво менонітів можна розглянути і в контексті сучасних класифікацій музики. Найбільш поширеною у радянському музикознавстві, близькою до Х. Бесселера, була класифікація Л. Мазеля та В. Цуккермана, до основи якої покладено жанрову ознаку, згідно з якою музика розподіляється на ту, що подається, і повсякденну. Перша група охоплює концертні і театральні жанри (опера, балет, оперета, симфонія, концерт, ораторія, кантата, соната, квартет, романс, п'єса), друга – масово-побутові і культово-обрядові (вальс, полька, танечна, хорал). Жанрове розмаїття кожної з груп знаходиться усередині, простягаючись до рівня самостійного твору [6]. До основи такого розуміння покладене життєве призначення музики, обстановка її виконання та сприйняття, отже, музика першого класу призначена для слухання, другого – для масового виконання [9, 44].

Зважаючи на описані раніше панівні сфери музичного життя менонітів (церковна практика, шкільна освіта), можна зазначити, що у їх традиційному музичному мистецтві домінують пісенні жанри, які належать до сфери духовної музики. Попередньо зауважимо, що фольклор в системі музичного мистецтва субетносу обіймає порівняно скромне місце; він менш активно функціонує і гірше зберігся. Винятком є дитячий музичний фольклор, що включає, крім колискових, дитячі пісні та ігри з піснями. "Такий стан, очевидно, обумовлений і наявністю великої кількості дітей у менонітських родинах та підвищеною увагою до питань їх виховання" [1].

Подібно до визначення духовних піснеспівів німців-колоністів (О. Шишкіна) під духовними піснеспівами менонітів Приазов'я, як визначальним носієм жанрової ідентифікації їх музичного мистецтва, ми розуміємо специфічний сакральньо-художній комплекс, що склався в результаті тривалого глибинного духовного пошуку субетносу упродовж його мешкання в особливих культурно-географічних умовах. Частково подібно до віршу, складоритму, мелодики і типу багатоголосся німців жанр духовного піснеспіву менонітів зберігає залежність від традицій метропольної національної культури, зокрема, протестантського хоралу. Зауважимо, що на відміну від німців-колоністів Приазов'я, як безпосередніх сусідів менонітів та носіїв німецької мови, музика менонітів, в жанровому вимірі, представлена виключно духовною традицією і, відповідно до специфіки віросповідання менонітів – а німці Приазов'я сповідали католицизм й лютеранство – вона є індивідуальною, консервативною художньо-естетичною системою. Зокрема, на відміну від типового багатоголосого складу німецьких наспівів різних жанрів, визначеного О. Шишкіною як темброве-контрастне функціональне двоголосся з двома досить різними за мелодичною будовою і висотною характеристикою голосовими партіями [11], хорова фактура духовних піснеспівів менонітів є чотириголосною, з ознаками сформованого гомофонно-гармонічного мислення, але з періодично вільним трактуванням правил поєднання акордів, спрямованим на пошук виразної мелодизації тканини творів. Зокрема це яскраво спостерігається у текстах духовних піснеспівів збірки "Liederperlen", відредагованої у 1903 р. Ісааком Борном (типографія П. Нейфельда, Гальштатт). У піснях "Gott sei deine Zuversicht!" (Бог моя надія, №1), "Preist den Herren" (Хвалить Господа, №3), "Pfeifet Gott der Herrn" (Славте Господа, №43), "O teures Kreuz!" (О, дорогий Хрест, №80) та ін. номерах видання, відтворених цифровою нотою менонітів, спостерігаємо підсилену мелодизацію середніх голосів партитури, а також басової лінії, що інколи викликає протиріччя з логічним гармонічним зв'язком акордів. Зазначимо, що в останнього номеру збірки – D. Bortniansky "Ehre fei Gott in der Höhe!" (Д. Бортнянський "Слава Богу у вищому", №103) редактор дотримується першоджерела і обмежується лише перекладом твору до цифрової ноти. Однак введення до змісту збірки твору Д. Бортнянського є свідомим інтеграційним процесом з українською музикою у період мешкання менонітів на Запоріжжі.

Як сучасну можна представити класифікацію музики О.Лесовиченка, що складається з 3 типів – традиційного, канонічного і авторського, присутніх у будь-якій музичній спадщині; вони характеризують сутність кожного конкретного історичного методу через міру переважання одного над іншим [5, 3]. Внаслідок такого розуміння до традиційного типу відносять фольклор і канонічну творчість, де канонічна творчість розглядається окремо як водночас самостійний, окремий тип музики, сформований у культовому мистецтві. На думку автора, "його розвиток можливий при явній тенденції до професіоналізації і в суто професійній творчості" [5, 3]. Заснуванням для авторської музики є індивідуальне світовідчуття митця. Відповідно, домінантою традиційного типу є безособовий спосіб виразу художньої ідеї, канонічного – професіоналізація, авторського – індивідуалізація [9, 45]. Музичне мистецтво менонітів Приазов'я характеризується напівпрофесійним характером. Наведені вище імена вчителів, диригентів відтворюють типи виконавців, просвітників з мікросередовищем (шкільний, церковний хор) і макросередовищем (місцеві та зарубіжні хорфести, диригентські курси), які здійснюють спрямування до професіоналізації мистецького життя колоністів.

У такому контексті вибудовується на сторінках досліджень науковців-менонітів й біографія Тобиаса Фоза – одного з перших викладачів Молочанської колонії (1803-1860 рр.), пов'язаних зі шкільною реформою. На думку П.Леткеманна, комбінація обов'язків кантора і вчителя, що була традиційною для Пруссії XVIII-XIX ст., свідчить про наявність музичної освіти у практикуючих викладачів і здатність до професійної діяльності [13, 75]. До 1820 р. Т.Фоз працював у Кенігсбергу, а 2 наступні роки – у Комрау. Запорізький період його життя пов'язаний з викладанням у середній школі с. Орлов упродовж 1822-1829 рр. Серед предметів, традиційних для навчального плану менонітських шкіл, обов'язковим був спів хоральних мелодій у цифрах. П.Леткеманн вважає, що саме Т.Фоз, як реформатор, застосував цифрову ноту у шкільній програмі, а офіційно до навчального плану менонітських шкіл цифрову нотацію було введено Г.Францем у с. Гнаденфельд через десятиріччя [14, 83]. З причини невідповідності власних педагогічних принципів політиці суворого виховання, що підтримувалася тогочасним інспектором менонітських шкіл І.Корнісом, Т.Фоз залишає викладання і від'їжджає із Запоріжжя до кримського м. Судак, де певний час у 1850-х рр. викладає у школі. Помер Т.Фоз у м. Бердянську. Як бачимо, викладена біографія підтверджує тенденцію до професіоналізації вчителів музики і високий статус релігійної музичної традиції.

Нарешті, музичне мистецтво менонітів Приазов'я, на основі викладеної започаткованої тенденції цієї культури до професіоналізації, можливо, на наш погляд, дотично розглянути й в контексті теорії музики Т.Чередніченко, до основи якої покладено критерії нотації, професіоналізму, теоретичності, неканонічності, автономності [10, 117], з якими досліджуване мистецтво співпадає частково: домінантними ознаками музики менонітів є усність, а згодом – специфічна письмовість (цифрова нотація); напівпрофесіоналізм; теоретичність, канонічність. Опіраючись на систему канонів піснеспівів XVI-XVII ст., перекладених до цифрової ноти, формується музична культура менонітів. Володіючи теоретичним потенціалом, ці канони вербалізуються й усвідомлюються у шкільному навчанні, поступово фіксуються у церковній практиці. Музична теорія менонітів, як наука, вибудовує систему правил з опорою на церковну традицію.

Відомо, що музичний твір діє у складеній системі "композитор-виконавець-слухач", в якій виявляється відносна самостійність кожної з форм існування музичного твору, таких як: задум композитора, нотний текст, задум виконавця й акустичного звучання, яке сприймає слухач [3, 403]. Для канонічних типів музики самим характерним є наявність релігійної основи, пов'язаної з космологічною, етичною чи сакральною символікою. Провідною категорією канонічного типу музики є канон як опора на незмінні зразки, переважання традиції над інновацією [9, 191]. Музичний репертуар приазовських менонітів є втіленням сакрального образу, за допомогою якого "ідея сакрального буття набуває безпосереднього втілення у доступній для чуттєвого сприйняття або осмислення формі, а релігійна свідомість здатна конкретизувати відчуття присутності священного"[4, 387]. Піснеспіви, перекладені І.Борном до цифрової нотації, були представлені, головним чином, у збірках "Heimatklänge" та "Liederperlen", на основі змісту яких можна скласти уявлення про характер репертуару етноконфесійної групи. Це, передусім, тематика прославляння Бога, молитва, скарга, каяття, філософський роздум та ін. Звучання хорової фактури, тип викладу і мелодизація "невірних" поєднань акордів ілюструють поступове теоретичне усвідомлення краси співу, гармонічної виразності тканини.

Висновки. Отже, аналіз музичного мистецтва менонітів Приазов'я в контексті класифікаційних теорій музики минулого (М.Преторіус, І.-Г.Вальтер) і сучасності (Л.Мазеля і В.Цуккермана, О.Лесовиченка Т.Чередніченко) дав змогу осмислити музичне мистецтво етноконфесійної групи менонітів Приазов'я та транспонувати його із об'єкта ідеального в об'єкт реальний, який можна вивчати, спираючись на конкретні приклади хорової та музично-освітнянської практики. Здійснення такої логічної операції дозволить у разі необхідності порівняти музичну практику менонітів із практиками інших конфесій, відшукати всередині різних класів ознаки типологічної схожості, що визначає перспективи подальших досліджень даної проблеми.

Література

1. Детский песенный фольклор меннонитов села Неудачино Татрского района Новосибирской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа до журн.: <https://www.culture.ru/.../detskiy-pesenniy-folklor-mennonit...>
2. Замуруйцев О.В. Німецькі колонії Півдня України у другій половині XIX – на початку XX ст.: дис. ...канд. істор. наук: 07.00.01 / Замуруйцев Олександр Вікторович. – К., 2008. – 218 с.
3. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности / Р.Ингарден // Исследования по эстетике; пер. с польск. А.Ермилова и Б.Федорова. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1962. – С.403-570.
4. Культурологічний словник / [За ред. В.І.Рожка, О.В.Антонюка]. – К.: НМАУ, 2011. – 463 с.
5. Лесовиченко А.М. Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба: исслед. очерк, посвящ. актуальной проблеме эстетики и искусствознания / А. М. Лесовиченко // [ред. М. А. Сапонов]. – Новосибирск : Издательство НГТУ, 2001. – 32 с.
6. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В.А.Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
7. Мартинюк Тетяна. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX-XX століть /Тетяна Мартинюк. – Мелітополь: ТОВ "Видавничий будинок Мелітопольської міської ради", 2003. – 608 с.
8. Народи Північного Приазов'я / [під ред. Б.М.Кочерга та ін.]. – Мелітополь: Просвіта, 1997. – 175 с.
9. Строкова Е.В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): дисс. ...канд. искусств-я: 17.00.09 / Строкова Елена Васильевна. – М., 2002. – 211 с.
10. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: [В 2 вып.] / Т.В.Чередниченко. – Вып. 1. – Долгопрудный: Аллегро-пресс; М.: Мосoblупрполиграфиздат. – 215 с.
11. Шишкина Е. М. Содержание и роль духовных песнопений / geistliche lieder в современной музыкальной культуре волжских немцев [Электронный ресурс] / Е. М. Шишкина // Вестник Адыгейского национального университета. – Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2009. – Режим доступа до журн.: <https://cyberleninka.ru/.../soderzhanie-i-rol-duhovnyh-pesen>
12. Berg Wesley. Music Among The Mennonites of Russia / Wesley Berg // Mennonites in Russia 1788 – 1988: essays in honour of Gerhard Lohrens, CMBC Publications Winnipeg, Manitoba, 1989.- P. 203 – 219.
13. Letkemann Peter. Music in Russia: A Mennonite Choralbuch Rediscovered / Peter Letkemann // Mennonite Historian.- Volume XX, 4. – Desember, 1994. – P.1-2.
14. Letkemann Peter. The Hymnody and Choral Music of Mennonites in Russia, 1789 – 1915: unpublished Ph.D. dissertation, University of Toronto / Peter Letkemann. – Toronto, 1985.- 110 p.
15. Schweiger Friedrich. Ein Besuch unter den Sangern in Rußland / Friedrich Schweiger // Lionsbote. – September 26, 1894. – S.3-4.

References

1. Children's song folklore of the Mennonites of Neudachino village in the Tatrskiy area of the Novosibirsk region [Electronic resource]. Retrieved from <https://www.culture.ru/.../detskiy-pesenniy-folklor-mennonit>.
2. Zamurujcev, O.V. (2008). German colonies of the South of Ukraine in the second half of the 19th and early 20th centuries. Doctor's thesis, Kyiv [in Ukrainian].
3. Yngharden, R. (1962). Musical work and the issue of its identity. Studies on the aesthetics. Moscow: The Publishing House of Foreign Literature [in Russian].
4. Cultural Dictionary, (2011). V.I. Rozhko, O.V. Antonjuk (Eds), Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
5. Lesovichenko, A.M. (2001). Western musical-historical canon and its historical fate: research essay, devoted to the actual issue of the aesthetics. M.A. Saponov (Ed.). Novosibirsk: Publishing house of NSTU [in Ukrainian].
6. Mazelj, L. (1967). Analysis of musical works. Moscow: Music [in Russian].
7. Martynjuk, T. (2003). Musical professionalism of the Northern Pre-Azov region of the 19th-20th centuries. Melitopol: LLC Publishing House of the Melitopol City Council [in Ukrainian].
8. Peoples of the North Pre-Azov (1997). B.M. Kocherga (Ed.). Melitopol: Prosvita [in Ukrainian].
9. Strokova, E.V. (2002). Jazz in the context of mass art (on the issue of the classification and typology of art). Doctor's thesis, Moscow [in Russian].
10. Cherednichenko, T.V. (1994). Music in the history of culture. Dolgoprudny: Allegro-press; Moscow: Mosoblupprpografizdat [in Russian].
11. Shyshkyna, E.M. (2009). Content and role of spiritual chants / geistliche lieder in modern musical culture of the Volga Germans [Electronic resource] Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/.../soderzhanie-i-rol-duhovnyhpesen>
12. Wesley, Berg. (1989). Music among the Mennonites of Russia. CMBC Publications Winnipeg, Manitoba [in English].
13. Letkemann, Peter. (1994). Music in Russia: The Mennonite Choralbuch Rediscovered. Mennonite Historian. Volume XX, 4 [in English].
14. Letkemann, Peter. (1985). The Hymnody and Choral Music of Mennonites in Russia, 1789-1915: unpublished Ph.D. dissertation. Toronto: University of Toronto [in English].
15. Schweiger, Friedrich. (1894). Ein Besuch unter den Sangern in Rußland / Friedrich Schweiger. Lionsbote [in German].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2017 р.

**PHENOMENON AND CONCEPT OF CANON:
FROM CANONICAL FORM TO "CREATIVITY SPIRIT" IN CHRISTIANITY**

The purpose of the research. The article analyzes the canon phenomenon and concept in a wide discursive field – from the consideration of canonical rules, canonical form to their realization in cantatory culture in general, and composer creativity in particular. **Research methodology** assumes the use of the following general scientific methods: typological – to identify key characteristics of the canonical phenomenon, philosophical and aesthetic, musicological analytical, historical and cultural methods. Along with these methods, in order to identify the conditions and structural and semantic aspects of the canon phenomenon, it is also necessary to use the systemic approach, which makes it possible to study comprehensively the object at various but interrelated levels. **Scientific novelty** consists in defining the canon phenomenon and concept as one of the leading cultural universals and key concepts of the Orthodox singing traditions and in Orthodox culture, in general. **Conclusions.** The evolution of Orthodox singing and the development of musical-liturgical style caused by it are initiated by the manifestation of the canon phenomenon, hence, the canonical phenomenon can be considered as a creative factor of this tradition, on the one hand, and as a necessary condition for the existence of liturgical-singing tradition, on the other hand. The Orthodox singing tradition acquires an autonomous music-style system as a unity of liturgical everyday and author musical and language installations.

Keywords: canon, initial form, liturgical and singing tradition, cult.

Осадча Світлана Вікторівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової

Явище і поняття канону: від канонічної форми до "духу творчості" в християнстві

Мета роботи. У статті проводиться аналіз явища і поняття канону в широкому дискурсивній полі – від розгляду канонічних правил, канонічної форми до їх реалізації у співочій культурі в цілому і композиторській творчості зокрема.

Методологія дослідження передбачає використання загальнонаукових методів: типологічного – для виявлення ключових характеристик феномена канонічного; філософсько-естетичного, музикознавчого аналітичного, історико-культурологічного. Поряд із зазначеними методами для виявлення умов і структурно-семантичних аспектів явища канону, необхідним виявляється і системний підхід, що дає змогу на самих різних, але взаємопов'язаних рівнях всебічно вивчити об'єкт. **Наукова новизна** полягає у виділенні явища і поняття канону як однієї з провідних культурних універсальї і ключових понять православної співочої традиції і ширше – православної культури в цілому. **Висновки.** Еволюція православного співу і зумовлений ним розвиток музично-літургійного стилю ініціюється проявом явища канону. Отже, феномен канонічного може бути розглянутий як креативний фактор даної традиції з одного боку, і як необхідна умова існування богослужбово-співочої традиції – з іншого. Православна співоча традиція знаходить автономну музично-стильову систему як єдність літургійних повсякденних і авторських музично-мовних установок.

Ключові слова: канон, канонічна форма, богослужбово-співоча традиція, культ.

Осадчая Светлана Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Явление и понятие канона: от канонической формы к "духу творчества" в христианстве

Цель работы. В статье проводится анализ явления и понятия канона в широком дискурсивном поле – от рассмотрения канонических правил, канонической формы до их реализации в певческой культуре в целом и композиторском творчестве в частности. **Методология** исследования предполагает использование общенаучных методов: типологического – для выявления ключевых характеристик феномена канонического; философско-эстетического, музыковедческого аналитического, историко-культурологического. Наряду с указанными методами для выявления условий и структурно-семантических аспектов явления канона, необходимым оказывается и системный подход, позволяющий на самых разных, но взаимосвязанных уровнях всесторонне изучить объект. **Научная новизна** состоит в выделении явления и понятия канона как одной из ведущих культурных универсальї и ключевых понятий в православной певческой традиции и шире – в православной культуре в целом. **Выводы.** Эволюция православного пения и обусловленное ею развитие музыкально-литургического стиля иницируется проявлением явления канона. Следовательно, феномен канонического может быть рассмотрен как креативный фактор данной традиции с одной стороны, и как необходимое условие существования богослужбно-певческой традиции – с другой. Православная певческая традиция обретает автономную музыкально-стилевую систему как единство литургических обиходных и авторских музыкально-языковых установок.

Ключевые слова: канон, каноническая форма, богослужбно-певческая традиция, культ.

Relevance of this work is explained by the fact that issues concerning the preservation and transfer of spiritual values, evolution of spiritual traditions are most urgent and priority in modern humanitarian knowledge. In particular, all varieties of Orthodox liturgical singing, their revival and "new life" in contemporary compositional and performing environment generate great interest. Particular significance is related to the issues of systematization of individual areas of the liturgical and singing tradition, as well as the tradition of liturgical singing in general. All this explains the growing interest in the Orthodox singing tradition

in humanitarian, in particular, cultural thought and reinforces its importance as a subject of musicological research. Moreover, many principles of formation and development of the canons in this tradition, figurative and semantic purpose of its iconic structures are deeper revealed in the context of musicological research. If we turn to the experience of people who, in the opinion of the Orthodox Church, have attained the highest degrees of spiritual development, and to the experience of saints, you can see that they followed the church, the life in the cult. In other words, their path primarily presented the life inside the church rite.

Research objective. In this article, canon is considered as a fundamental principle of the Orthodox culture functioning, the expression of which in the singing side of the orthodox rite reveals the relation to the ritual action taking place and the ritual text being uttered. Scientific novelty consists in defining the canon phenomenon and concept as one of the leading cultural universals and key concepts of the Orthodox singing traditions and in Orthodox culture, in general.

Statement of basic materials. Following the traditions of Byzantine culture, Orthodoxy formed in the territories of Kievan Rus combines the inclination to philosophical consideration of religion on the one hand, and high appreciation of the rite importance on the other hand. Florensky noted, "along with the developed theosophy, where the relations between the Divine Persons are discovered in philosophical terms, between the characters of Jesus Christ, the Church concept, salvation, immortality, etc., deep respect in Eastern religiosity is paid for the rite, so that its performance is placed side by side and even higher than the performance of moral testaments" [8, 468]. In other words, the rite compliance in sanctuary and all details is becoming one of the main concerns of the church. This close attention extends to the singing side of the rite, especially to the fulfillment of all rituals related to birth, marriage and the death of a person. Thus, the distinctive feature of the Orthodox attitude to the Church is the preponderance of participation in the cult and ritual of any moralistic actions: direct participation in the church life is much more important than the dry study of the book-related sacred service. The cult and the Orthodox ritual, in its turn, pay exceptional attention to the most important moments of a person's life: "birth, death, marriage occur before the face of God and are blessed with sacraments and divine services" [8, 478].

The system of rituals forms a closed whole, in which the replacement of one rite by another is impossible, since such a replacement will certainly shake the foundations of the entire system. "It is impossible to change the organ in the body arbitrarily and replace it with the same one, but of a different type, because with this change all the others must also change accordingly" [9, 158]. In the cult, on the way of the ascent from the earthly to the heavenly, the rite is understood by Florensky as the gradualness of the dying of the earth, and on the way of the descent of the heavenly to the earthly – as the embodiment in the earthly. In the rite there is no statics, it is full of movement, interpenetration and interaction. But there is another kind of constant movement in the cult, in which constant ascension to the empyreal and condescension to the remote takes place.

The concept of holiness has a lower pole and an upper pole, and in our consciousness it moves between these poles, rising up and descending back. The concept of holiness is like a ladder: nonentity – peace – exception – election – cleansing – redemption – Light – God. Witnesses play a special role in this "ladder" movement. Florensky points out that witness and martyrdom in Christian understanding are words and phenomena of one root, which explains the importance of testimony in the New Testament. In this connection, the motif of holiness re-emerges: martyrs – saints and vice versa. Endeavor of life is always martyrdom; sacred witnesses are needed. It needs conductors, in the transfer, in the certificate: presence of testimonium makes the sacred certified [6, 162-167].

In addition, semantic meaning of the translations of the Greek word *μαρτυς*, which in Greek means "witness", in the Church Slavonic sounds like a "martyr", can be divided into two groups. In some texts, in *μαρτυς* emphasis is made on "expression, affirmation of truth", in other texts on "suffering and death". This duality of translations reveals the peculiarity of this Greek word, based on (or could) three roots, namely: *μαρ* – shine, *μαρ-* fight, *μην* – have a thought, remember. All these semantic traces find their reflection in the word *μαρτυς* – witness, martyr. Florensky speaks of two forces of manifestation – outside and inside. "Testimony of truth is radiance. But in order to testify to the truth, we must fight, conquering the darkness of ignorance and lies: the witness is a fighter and, spiritually, he is a winner. In the struggle, it is necessary not only to inflict, but also to receive attacks, and therefore – to suffer, struggle, languish, and even die" [9, 363]. This is how Father Paul calls witnessing power manifestation beyond. In order to testify from the inner side, a witness-martyr "must have witnessed truth", be "a keeper of truth, a bearer of truth," in other words, "objective truth makes us remember about ourselves and powerfully leads a person, who knew it to testify about it" (our emphasis is O. S.) [9, 363].

Culture as a memory brings special symbols, which are the product of the need to protect against death, overcoming the short duration of a human life. Thus, O. Mandelstam argued that "the power of culture is in misunderstanding death" [5, 30]. Culture in its memorial and protective function becomes a means of permanent prolongation of life of the human race by creating special time criteria. In this connection, Lotman quotes D. Likhachev's words about the formation in medieval art of such a conception of time in which "...the past was somewhere ahead, at the beginning of events, a number of which did not correspond to the perceiving subject. "Back" events were events of the present or the future. "Back inheritance" is an inheritance that remains from the deceased, this is, the last thing that connected him to us. "Front glory" is

glory of the remote past, "first" times, "back glory" is the glory of the last deeds "[2, 356]. Thus, time was perceived as flowing from the past to the future and changing in places in these two temporal cutoffs of culture; the past acts as the main value dimension of cultural experience, and a memorial tendency turned toward becomes the expression of "the deep memory" of culture, marks the eternal, timeless in the forms of collective cultural consciousness as the only form of immortality accessible to a human being [2, 146].

Symbolic foundations of liturgical activity are determined by the fact that the service is carried out as Plato's "remembering" that there is "something profoundly intimate, something long familiar" [9, 131]. It is older than us and our parents, older than humanity, older than the world itself; so it involves "tacit prayer" – the essence of intelligent prayer. The service was as if not composed, but open, found. "Orthodoxy has absorbed the beauty of the world treasure and freed it from shell: we have a clean, threshed and reared, grain of religions, the very essence of humanity" [9, 131]. It is particularly remarkable that the Semitic triliteral root denoting to remember, to recollect, when translated into Russian, basically means "to call in the cult." Thus, the notion of mindfulness turns out to be "no more than a reflex of a cult memorial, and memory, in general, is application to man of what is actually related to God, for He Alone intrinsically remembers the true meaning of the word" [10, 172].

"What did the prudent robber ask of the cross? "Remember me, Lord, when you come in Your Kingdom," asks to be remembered, and only "(Luke 23, 42) [10, 173]. The robber asks to be remembered not here on earth, he humbly asks to be remembered in the Kingdom of God. In other words, he does not ask for salvation for the body – he hopes for salvation of his soul. At his request, God replies: "I verily say unto thee, day thou shalt be with me in Paradise" (Luke 23:43). Thus, "being remembered" by the Lord is the same as "being in paradise". "To be in paradise" is to exist in eternal memory, as a consequence, to have eternal existence and an eternal memory of God: without the mindfulness of God we die, but our mindfulness of God is most possible through the mindfulness of God about us" [10, 173]. Therefore, on the basis of the foregoing, it can be concluded that the eternal memory of God about us and us about God converges and is realized in the eternal memory of the Church, in which God exists and man can be.

Based on the provisions of the works of Father Pavel Florensky, we can distinguish a number of concepts that are directly relevant to the liturgical and singing tradition and reveal the concept of "music of divine worship", which allows us to define the Orthodox singing tradition as "a self-increasing logo". The goal of art, understood as the totality of all art manifestations, Florensky sees the overcoming of "naturalistic cortex of chance" and the formation of "universal and valid in reality". In other words, the goal of any art (beaux) is the desire to transform reality. This kind of activity applied to the church arts can be fully realized only in the cult. The very concept of cult by Florensky can be singled out as one of the most issues important for correct understanding of what "music of divine worship" is. Florensky defines the cult as an isolated part of reality, where the immanent and transcendental, temporal and eternal, perishable and incorruptible meet. Perhaps this "meeting" is clearly expressed in the music culture in general, but it gets the most expressiveness in the "music of worship," which is called "concentrated experience." It is typical for "music of worship" to concentrate all the settings of Orthodox worship, which in their essence have always been "cult-centric". "The true reality in relation, to which there can be a speech about self-determination, is one: it is an implemented meaning or a meaningful reality, it is the embodied Logos and it is a cult" [9, 104].

The most important and necessary condition for the existence of the temple action as a single organism is the presence of the canon. Florensky considers one of the most vital tasks – to comprehend the essence and the meaning of the canon, but the necessary condition for this is involvement in it. "The immediate task is to comprehend the meaning of the canon, from within to penetrate it as into the condensed mind of mankind" (our italics is O. C.) [7, 557]. A true artist, according to Florensky, wants not something for himself, not the creation of something selfishly individual at all costs, a true artist seeks to create a truly beautiful, "objectively beautiful", that is, "artistically embodied truth of things" [7, from. 556]. Provided that this is really true, the value of the work, according to Florensky, will be established by itself. The true work can only be in the general flow of all-human history; deliberately invented by the true is not, that is, it is not canonical. Acceptance of the canon is a feeling of inseparable connection with humanity, and the consciousness of the inheritance of all those treasures that were created by past generations of creators. "Verified and purified by the cathedral of peoples and generations" [7, 557], the most valuable and true was fixed in the canon. Consequently, the canon can really be called "a compressed mind of humanity".

The more ontological an artist's vision is the more universal and canonical form of his vision will be expressed. "Canonical form is a form of the greatest naturalness. You cannot imagine anything simpler, whereas the deviation from canonical forms is constraining and artificial. On the contrary, in canonical forms it is easy to breathe: they disaccustom from the accidental movement interfering in the business. The more stable and steadier the canon, the deeper and purer it expresses the universal spiritual need: canonical means ecclesiastical, ecclesiastical regarded as conciliar, catholic means all-human" [7, 562]. The canonical form is understood as a form created within tradition, within the life of the canon and under its direct influence; it is built for centuries, sifting out random and fixing the true. Thus, the canons in the field of church hymns, as well as ancient icon painting, were created and crystallized over the centuries, while forming a special edge of the canon, in which the relationship between words and melodies is reflected. The form of hymns is inseparable from the spiritual content contained in it, embodied in words by the great hypnotists and Fathers of the Church.

A significant part of secular historians and "positivistic theologians," according to Florensky, are prone to perceive "the usual conservatism typical of the Church, the old retention of the usual forms and methods" in the norms of ecclesiastical consciousness [7, 556]; this, however, according to Florensky, is a manifestation of a misunderstanding of both church conservatism and a lack of understanding of the essence of artistic creativity. For canon art has never been a hindrance, and "difficult canonical forms in all branches of art have always been just a dime, on which insignificant fractures and real talents were torn down" [7, 556]. Father Pavel Florensky underlines that the canonical form liberates creative individuality and creative energy of an artist: "requirements of the canonical form or, more precisely, the gift from humanity to the artist of the canonical form is liberation, not constraint" [7, 556]. Thus, through the canon acceptance humanity is made to connect and comprehend the truth, verified and purified by the cathedral of peoples and generations. Therefore, "the music of worship" does not seek to create something individually-personal, its goal is to create "an artistically embodied truth of things", which can live fully only as a part of a single body of the temple action. The canonical form of "music of worship" was formed and crystallized by age-old tradition, inside the life of the canon and under its direct influence. Moreover, the church-cantatory canon represents a special area of relationship between words and melodies: the form of the canticle cannot be separated from its spiritual content.

The worldview of Father Pavel Florensky relies on the understanding of existence in which all manifestations of human culture are inextricably linked – as different borderlines and different aspects of the disclosure of the single Truth. In his reflections of art and the musical art, in particular, Florenskii proposes a number of provisions based on the fundamental conviction – the beautiful is the true. The true "realistic" art creates symbols of things, whereas imaginary art is their illusory likeness.

Reflections on the ways of development of Christian culture, the correlation of canonical rules and the cult life can also be found in the works of I. Ilyin, in particular, in the work "Foundations of Christian Culture" [1]. Ilyin considers the whole history of Christianity as "a single and great search for Christian culture" [1, 22], emphasizing that this is "a great search," in which, there certainly are extreme views on what Christian culture is. "Some are ready to reject the material culture in the name of Christ and the very world within which it is created; and others are ready to receive too much material and carnal, even lose the Divine Spirit" [1, 22].

Conclusions. Thus, the spirit of Christianity is the spirit of living creative content, where content, not form, becomes paramount. However, this should be understood not as an opposition or a contrast, but in the sense that the predominance of "an empty, abstract, self-sufficient form, devoid of saturating it and sanctifying its content is categorically rejected. Consequently, the law in Christianity "is not swept aside, but filled with a living and deep content of the spirit, so that" the form ceases to be "a form," but becomes a living way of a meaningful life, virtue, art, knowledge – the fullness and richness of cultural life" [1, 33].

"The music of divine worship" as an inseparable part of a single temple action is realized in the combination of "sacrament and rite". The latter can be called a cult in its concrete wholeness, since the system of rituals forms a closed whole, in which the idea of memory is almost central. Memory is understood as the totality of the remembrance of the Divine and the human, since one human memory seemed to be insufficient to the Hellenes. Therefore, "the music of divine worship", according to Florensky, can be interpreted as a special kind of bearer of catholicity – a way of creating the unity of Orthodox culture as a memory. By virtue of the canon – from the side of the canon phenomenon – the interaction of the text as a principle and the text as a form in organizing the singing material of Orthodox worship; the expression of complex interaction of text capabilities, genre and style conditions, and canonical indices of liturgical canticle is in cyclicity. Cyclicity, permeated with canonicity, reflecting the nature of the text, also appears in two meanings: as a principle and as a form.

The phenomenon of the Typicon takes on the meaning of the meta-text of the Orthodox tradition, which determines the formation of genre prerequisites, genre possibilities and style conditions for the development of the liturgical cycle. It allows us to emphasize special functions and significance of the Orthodox liturgical canon, which appears in the singing tradition in two forms – as a principle and as a form. It is in the interaction of the canon as a principle and the canon as a form that the specificity of the liturgical rank is expressed: having stylistic shifting and a visible canticle freedom, the principle prevails over form, and that is why canticle always requires following the words of a prayerful text. Submission of the form to the principle, as an expression of the canonical type of canticle thinking, can be regarded as the main basis for the integrity of liturgical canticle.

Through the canon – phenomenon of the canon – the text interaction as a principle and the text as a form in the organization of the singing material of the Orthodox worship is obvious; the expression of complex interaction of text capabilities, genre and style conditions, and canonical indicators of liturgical canticle is in cyclicity. Cyclicity, permeated with canonicity, reflecting the nature of the text, also appears in two meanings – as a principle and as a form.

Thus, the music – cantatory system of the Orthodox worship considered as an independent phenomenon accumulates and expresses its most essential, and at the same time, effective antinomy – the canon antinomy as a principle and the canon as a form. This antinomy is realized and peculiarly resolved in the interaction of the genre and style aspects of the singing system. The same interaction (of the genre and style sides) should be considered, as shown by the analysis of historical church experience and the current state of the Orthodox church practice, on the basis of interaction of the everyday and authentic tendencies of church and canticle creativity.

Література

1. Ильин И. Основы христианской культуры / И. Ильин. – СПб. : Шпиль, 2004. – 352 с.
2. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров / Ю. Лотман // Ю. Лотман. Семиосфера. – С.-Пб.: "Искусство-СПБ", 2001. – С. 150-392.
3. Осадча С. В. Літургічна природа православних богослужбових піснеспівів: культурологічний аспект / Світлана Осадча // Музичне мистецтво : Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва : [зб. наукових статей / ред.-кол. В.В. Восводін, М.Р. Черкашина та ін.]. – Донецьк : Юго-Восток, 2008. – Вип. 8. – С. 78–86.
4. Осадча С. Релігійно-храмова культура як чинник сучасної гуманітарної системи / Світлана Осадча // Духовна культура України : традиції та сучасність : НМАУ ім. П. І. Чайковського : [зб. наукових статей / ред.-упорядн. М.М. Скорик]. – К., 2010. – Вип. 85. – С. 51–63.
5. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография / А. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
6. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды, вып. 9. – М., 1972. – С. 85–248.
7. Флоренский П. Иконостас / П. Флоренский // Христианство и культура. – М. : Аст, 2001. – С. 521–627.
8. Флоренский П. Православие / П. Флоренский // Христианство и культура. – М. : Аст, 2001. – С. 465–490.
9. Флоренский П. Философия культуры / П. Флоренский. – М. : Мысль, 2004. – 685 с.
10. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи / П. Флоренский. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2003. – 640 с.

References

1. Ilin, I. (2004). Fundamentals of Christian Culture. St.Petersburg [in Russian].
2. Lotman, J. (2001) Semiosphere. St.Petersburg [in Russian].
3. Osadcha, S. (2008). Liturgical nature of the Orthodox liturgical chants: the cultural aspect. Musical art, 8, 78-86. Donetsk: South-East [in Ukrainian].
4. Osadcha, S. (2010) Religious and temple culture as a factor of the modern humanitarian system. Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity, 85, 51-63. Kiev [in Ukrainian].
5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].
6. Florensky, P. (1972). From the theological heritage. Theological works, 9, 85-248. Moscow [in Russian].
7. Florensky, P. (2001). Iconostasis. Moscow: Ast [in Russian].
8. Florensky, P. (2001). Orthodoxy Moscow: Ast [in Russian].
9. Florensky, P. (2004). Philosophy of the cult. Moscow [in Russian].
10. Florensky, P. (2003). The pillar and ground of the truth: Experience Orthodox theodicy. Moscow: AST Publishing House [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

УДК 7.03

Платонов Борис Олексійович

доктор технічних наук, старший науковий співробітник, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, оцінювач boris.platonov@gmail.com;

Мазур Вікторія Павлівна

кандидат мистецтвознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв mazur_viktoria@ukr.net

**ОГЛЯД РИНКІВ І ПРОГНОЗУВАННЯ ОЦІНОЧНОЇ ВАРТОСТІ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ
(Частина II – регіональні ринки)**

У першій частині статті "Огляд ринків й прогнозування оціночної вартості художніх творів" (частина I – світові ринки) [6] з використанням запропонованої авторами аналітичної моделі росту прибутковості творів мистецтва (EMР) проаналізовані цінові параметри світових продажів двох сукупностей картин: найдорожчих за останні 50 років й 15 найдорожчих, проданих в ХХІ сторіччі. У другій частині статті аналіз продовжується із залученням російських й українських арт-ринків, з творами яких найчастіше мають справу українські оцінювачі. **Мета** – аналіз й розвиток можливостей запропонованої моделі, яка може допомогти оцінювачам й інвесторам у мистецтво у прийнятті рішень. **Методологія**. В основу методології покладена експоненціальна модель росту вартості, що дозволяє на підставі передісторії зміни цін на художній твір скласти прогноз його майбутньої вартості. Як відправні при моделюванні використовуються ціни продажів на арт-ринках картин, об'єднаних у різні сукупності: найдорожчі світові продажі за останні 80 років, випадково обрані продажі у світі картин старих майстрів, ТОП продажі картин на російському й українському арт-ринках. **Наукова новизна**. У визначенні оціночної вартості картин було введено поняття "швидкість зростання вартості", яке дало змогу в аналізі абстрагуватися від реального значення ціни на твір. **Висновки**. Проведені розрахунки дали можливість визначити найбільш привабливі для інвестування швидкості зростання прибутковостей й на їх підставі розраховувати мультиплікатори, корисні в аналізі інвестування в художні твори.

Ключові слова: художні твори, експоненціальна модель росту вартості, швидкість зростання вартості творів, мультиплікатори, прогноз оціночної вартості.

Платонов Борис Алексеевич, доктор технических наук, старший научный сотрудник, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, оценщик; Мазур Виктория Павловна, кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Обзор рынков и прогнозирование оценочной стоимости художественных произведений (Часть II – региональные рынки)

В первой части статьи "Обзор рынков и прогнозирование оценочной стоимости художественных произведений" (часть I – мировые рынки) [6] на базе предложенной авторами аналитической модели проанализированы результаты мировых продаж двух групп картин: самых дорогих за последние 50 лет и 15 самых дорогих, проданных в XXI веке. Во второй части статьи анализ продолжен, в том числе с привлечением данных российских и украинских арт-рынков, с произведениями которых чаще всего сталкиваются украинские оценщики. **Цель работы** – проверка и развитие роли предложенной модели, которая может существенно помочь оценщикам и инвесторам в искусство при принятии решений. **Методология.** В основу методологии положена экспоненциальная модель роста стоимости, позволяющая на основании предыстории изменения цен на художественное произведение составить прогноз его будущей стоимости. Как отправные при моделировании используются цены разных групп картин, объединенные в совокупности: самые дорогие мировые продажи за последние 80 лет; случайно выбранные продажи картин старых мастеров; ТОП продажи картин на российском и украинском арт-рынках. **Научная новизна** работы заключается в том, что при определении оценочной стоимости было введено понятие "скорость роста стоимости", которое при анализе позволило абстрагироваться от реального значения цены на произведение, а потому исследовать только динамику изменения цен, над которой не тяготеет известная "миллионная" цена многих из них. **Выводы.** Проведенные расчеты дали возможность определить наиболее привлекательные для инвестирования скорости роста доходностей и на их основании рассчитать мультипликаторы, полезные при анализе инвестирования в художественные произведения.

Ключевые слова: художественные произведения, экспоненциальная модель роста стоимости, скорость роста стоимости произведений, мультипликаторы, прогноз оценочной стоимости.

Platonov Borys, Doctor of Engineering, Senior Scientific Researcher, Professor of the department of art examination of the National Academy of Culture and Arts Management; Mazur Viktoriya, Ph.D. in History of Arts, Doctoral student of the National Academy of Culture and Arts Management

Review of markets and forecasting the estimated value of artistic creatives (Part II – regional markets)

The purpose of the work: The constant attention of experts who are exploring art markets is attracting complex and ambiguous questions about the pricing of works that turn them around. There are various approaches to forecasting their estimated value of 1. The purpose of this work is the proposal of a new formalized model, which will help in forecasting investors in the arts. **Methodology:** The basis of the proposed method is the exponential model of cost growth (EMR), which allows, based on the history of changing prices for a work of art, to simulate a forecast of its future estimated value. As a starting point in modeling, sales figures of paintings were used in different sections: the most expensive world sales over the past 80 years, randomly selected paintings by old masters, TOP paintings sales in the Russian and Ukrainian art markets. The **scientific novelty** of the work is that when determining the estimated value of the paintings, the concept of "the rate of growth of value" was introduced, which allowed in the analysis to abstract from the real value of the price of the work, and therefore to study the dynamics of changes in prices, over which the "million" price of some did not gravitate toward them. A mathematical model that describes this option accelerated the necessary calculations significantly and eventually gave the opportunity to facilitate a standard interpretation of the results. **Conclusions.** The predictions made it possible to determine the most attractive for investors the rate of profitability growth and build on their basis multipliers, useful for use when evaluating evaluators of works of art.

Key words: Artistic works, analysis of top sales of paintings on a world and regional art markets, multipliers, a forecast of the estimated value.

Актуальність теми дослідження. Ідея перевірити, які додаткові результати, крім описаних в [5], могло б принести дослідження поведінки запропонованої моделі, виникла у авторів після усвідомлення факту, що будучи застосованою до сукупностей (або множин) об'єктів, вона може стати додатковим інструментом вивчення динаміки зміни в часі їх цін. Відомо, що аналітики ринків досить успішно використовують цей механізм у визначенні вартості поодиноких об'єктів різнотипного майна [4]¹.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблеми, що піднімаються в статті, є предметом постійної уваги багатьох дослідників. Наприклад П. Доссі в своїй, дуже цікавій праці [2], що базується на широкій бібліографії й практичному матеріалі, розглядає феномен формування на арт-ринках цін на об'єкти. Книга Ф. Хука [11] містить безліч цікавих прикладів й узагальнень, які розкривають особливості роботи на різнопланових арт-ринках експертів творів мистецтва. Відома австрійська група Kunst AM виклала результати дослідження продажів у 2005 році 500 творів мистецтва [7]. Щорічні публікації в Artprice, що випускаються за редакцією Т. Ерманна [13], завжди актуальні й висвітлюють, в тому числі, "гарячі" дані про 500 найдорожчих продажів у світі творів мистецтва. Багатьом проблемам приділена увага в праці Ю. Автономова [1]. Мета роботи. На тлі цих, далеко не повних посилань, нами вбачається актуальною спроба з єдиних позицій підійти до систематизованого аналізу результатів здійснених на арт-ринках продажів різноманітних мистецьких творів.

Виклад основного матеріалу. Подовжимо розпочатий раніше аналіз угруповань даних, об'єднаних за різними принципами. Нумерація ілюстративного матеріалу надалі наскрізна з [6].

3. Група ВІП15. В ній зосереджені ціни творів, що є досить відомими серед музейників і колекціонерів. Ці п'ятнадцять (надалі ВІП15) об'єктів обрані з відомої монографії Р. Камінга [15] за принципом випадковості. Дані зведені у таблицю 3 (в графі 2 таблиці наведені номери сторінок джерела, на яких розміщується інформація про картини; назви картин представлені мовою оригіналу).

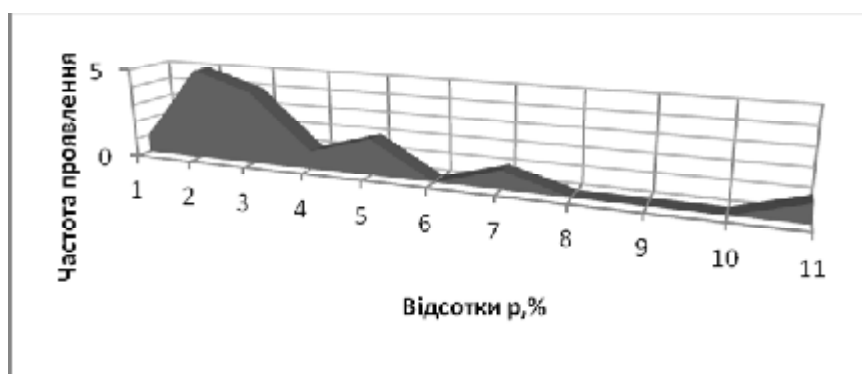
Аналогічно тому, як було зроблено в першій частині статті, на підставі значень р таблиці 3 побудована діаграма 2, що ілюструє частоти проявлення швидкостей зростання вартостей зафіксованих в стовпчику 6. Діаграма 2 має два найбільш виражених піки – в районі 2–3% і 4–5%. Пік значень,

що обмежений інтервалом 2–3%% включає 9 значень, 3 значення формують пік в інтервалі 4–5%%. В сумі це складає 9 + 3 = 12 або 80% вибірки ВІП15.

Таблиця 3

**ВІП15 цін на картини, обрані з монографії Р. Камінга
(впорядкування за зростанням відсотку згідно з графою 6)**

№ п/п	Автор картини, назва, сторінка джерела	Рік створення - рік продажу	Вік твору до продажу (n)	Ціна твору (млн. дол.) S ⁿ	Швидкість зростання вартості (p)
1	Караваджо "Martha Reproving Mary for her Vanity", с.170	1598 – 1971	373	0,312	1,5
2	А. Ван Дейк "Portrait of Mary Princess Royal", с.194	1631 – 1989	358	1,24	1,9
3	Тиціан "Венера й Адоніс", с.143	1553–1994	441	12,387	2,1
4	Веласкес "St. Rufina", с.187	1599 – 1999	400	8,1	2,3
5	М. Пуссен "The Agony in the Garden", с.180	1627 – 1999	372	6,1	2,3
6	Я. Вермеер "Cupid Disarmed by Venus", с.213	1653 –1990	337	2,7	2,3
7	Ж.М. Вієн "Women Leaving The Bathes", с.252	1767 – 2004	237	0,451	2,6
8	Рембрандт "Portrait of a lady aged 62", с.200	1632 – 2000	368	26,46	2,8
9	П.П. Рубенс "Massacre of the innocent", с.191	1612 – 2002	390	68,4	2,9
10	Дж. Трамбл "Portrait of John Adams", с. 274	1793 – 1986	193	0,26	2,9
11	Ж. Фрагонар "Le Verrou (The Bolt)", с.228	1777 – 1999	222	7,776	4,4
12	Ф. Гойя "Bullfight - Suerte de Varas", с.262	1824 –1992	168	7,02	5,4
13	Дж. Констебл "The look", с. 277	1814 – 1990	176	19,306	5,6
14	Е.Делакруа " Choc de Cavaliers Arabes", с. 268	1869 – 1998	129	7,766	6,9
15	Ван Гог "Portrait of Dr. Gauchet", с.330	1890–1990	100	75,0	11,2



Діаграма 2. Частота проявлення значень р в ВІП15

Картини сукупності ВІП15, що складають перший пік діаграми, переважно "старих майстрів", створені 200–450 років тому й мають швидкість зростання р в межах 2–3%%, а картини другого піку створені 160–230 років тому й мають швидкість зростання р в межах 4–5%%. Природно, що швидкості зростання р картин, що одночасно фігурують в різних групах мусять мати однакову величину, що й можна спостерігати в таблицях: наприклад, швидкість зростання вартості р картини постімпресіоніста Ван Гога "Portrait of Dr. Gauchet", що присутня й в ВІП15 й в ТОП15, є в межах 10–12%% в обох таблицях.

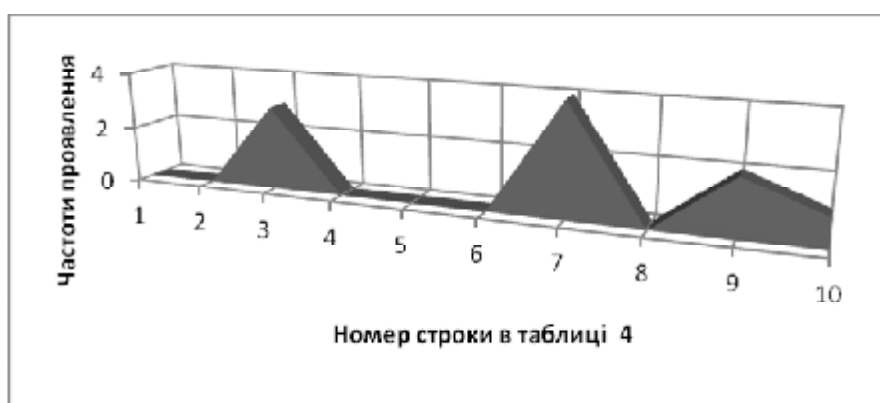
4. Група CON10. В рамках цієї сукупності проаналізовані найвищі ціни продажу творів сучасного мистецтва 2015–2016 років (надалі CON10), оприлюднені в [13]. Дані про них з розрахованими швидкостями зростання р представлені у таблиці 4.

Таблиця 4

**CON10 найвищих цін продажу творів сучасного мистецтва
(впорядкування за зростанням відсотку згідно з графою 6)**

№ п/п	Назва, автор картини, дата народження	Рік створення - рік продажу	Вік твору до продажу (n)	Сучасна ціна твору (млн. дол.) S ⁿ	Швидкість зростання вартості (p)
1	Один м'яч (Spalding Dr. J Silver Series) Джефф Кунс (1955)	1985 – 2016	31	15,285	31,1
2	Без назви, Жан-Мишель Баския (1960)	1982– 2016	34	57,285	32,2
3	"Без назви" Кристофер Вул (1955)	1990–2016	26	13,914	36,7
4	"Будинок архітектора в яру" Питер Дойг (1959)	1991–2016	25	16,346	38,8
5	Без назви, Кристофер Вул (1955)	1990–2015	25	16,965	39,0
6	"І якщо ви" Кристофер Вул (1955)	1992–2016	24	13,605	39,7
7	"Кабина Essence" Питер Дойг (1959)	1994–2015	21	14,862	45,7
8	Ему, Маурицио Каттелан (1960)	2001–2016	15	17,189	65,0
9	Balloon Swan (желтый) Джефф Кунс (1955)	2011–2015	14	14,725	68,6
10	"Медсестра, що втікла" Ричард Принс (1949)	2006–2016	10	9,685	91,8

Картини сукупності CON10, дані про які перенесені на діаграму 3 створені не більше 34 років тому й продані переважно в 2016 році. Швидкість зростання їх вартості p є суттєво більшою в порівнянні з раніше дослідженими творами, а піки частот прояву приходяться на район інтервалів біля 40, 60 й навіть 90 відсотків.



Діаграма 3. Частота прояву значень p в CON10

За результатами дослідження цін трьох (ТОП15, ВІП15 й CON10) груп творів, проданих на відомих арт-ринках, здійснені узагальнення, зведені в таблицю 5. Колонка 4 таблиці надає уявлення про те, що зі зменшенням часу від моменту створення картин до моменту продажу швидкості зростання їх вартостей збільшуються. Найменшою швидкістю зростання вартості характеризуються твори "старих майстрів" віком від 125 до 500 років 1,5–5%; найбільшою твори віком менш 30 років. Як слідує з таблиці 5, значення p для цієї групи творів є в межах 30–90%. Подібні значення є вельми "незвичними, навіть підозрілими" оцінювачам, які зазвичай у випадках оцінки інших видів майна найчастіше звикли оперувати значеннями в районі 5–10, і дуже рідко 30 відсотків й тому будуть вважатися для експоненціальної моделі росту вартості (ЕМР) такими, що знаходяться за межами порогу її чутливості. Це означає, що вартості творів сучасних художників створені біля 30 й менш років тому не можуть бути коректно досліджені запропонованим методом, для них потрібно шукати модель іншу.

Значення p для творів віком від 30 до 125 років таблиці 5 знаходиться в межах 6–30%, що дозволяє достатньо чітко визначити їх можливу вікову приналежність та стиль виконання.

Швидкість зростання вартостей вибірок ТОП15, ВІП15 й CON10

№ п/п	Вік твору (n)	Термінологічне визначення групи творів	Швидкість зростання вартості, p
1	400 – 500	Старі майстри	1,5–2
2	200 – 400	Старі майстри	2–3
3	125 – 200	Старі майстри	4–5
4	80 – 125	Модернізм	6–15
5	Менш 80	Contemporary art*	20–35
6	Менш 30 (поріг чутливості)	Contemporary art*	30–90

* даний термін нами застосований у англійському варіанті транскрипції через універсальність

РОС15 робіт найдорожчих російських художників
(впорядкування за зростанням відсотку згідно графі 6)

№ п/п	Автор картини, назва	Рік створення-продажу	Вік твору до продажу (n)	Сучасна ціна твору (млн дол.) S ⁿ	Швидкість зростання вартості (p)
1	1. Владимир Боровиковский. Портрет графини Любови Ильиничны Кушелевой, урожденной Безбородко	1803–2014	211	5,02	4,0
2	Константин Маковский. Из повседневной жизни русского боярина в конце XVII века	1868–2007	139	4,20	6,0
3	2. Иван Айвазовский. Американские суда у скалы Гибралтара	1873–2007	134	5,34	6,4
4	3. Василий Верещагин. Жемчужная мечеть в Агре	1880–2014	134	6,15	6,5
5	Павел Кузнецов. Восточный город. Бухара	1912–2014	102	3,97	8,1
6	4. Александр Родченко. Конструкция № 95	1919–2016	97	4,5	8,7
7	5. Александр Яковлев. Портрет Василия Шушаева в его студии	1928–2007	97	5,56	8,9
8	6. Владимир Баранов-Россине. Ритм (Адам и Ева)	1910–2007	97	5,37	8,9
9	Борис Григорьев. Пастух с холмов	1920–2008	88	3,72	9,3
10	Вера Рохлина. Картежники	1919–2008	89	4,05	9,4
11	7. Зинаида Серебрякова. Спящая девочка	1923–2015	92	5,85	9,4
12	8. Соня Делоне. Рынок в Миньо	1915–2002	87	4,34	9,6
13	9. Юрий Анненков. Портрет Александра Николаевича Тихонова	1922–2014	92	6,27	9,5
14	Михаил Нестеров. Видение отроку Варфоломею	1922–2007	85	4,30	9,8
15	Илья Кабаков. Жук	1982–2008	26	5,83	33,3

Якщо порівняти дані таблиці 5 з даними, що є в роботах інших авторів, наприклад П. Доссі [2], Ф. Хука [11], групи Kunst AM [7], Т. Ерманна [13], треба констатувати, що вони з ними пересікаються тільки частково. Найбільшим є пересічення з даними П. Доссі [2], але її увага зосереджена переважним чином на ціновому спектрі розподілу творів на ринку, а не темпах зростання їх вартості. З даними інших джерел збіг не настільки очевидний, щоб його можна було вважати підтвердженням наведених тут результатів, чого ми, власно кажучи, й не очікуємо, адже досліджуємо темпи зростання вартості художніх творів. Звичайно, прийнятий в таблиці 5 розподіл на вікові періоди (основною для поділу стали хронологічні межі й загальноприйняті термінологічні визначення) не є сталим, можливе "накладення" періодів один на другий, а тому є певні неод-

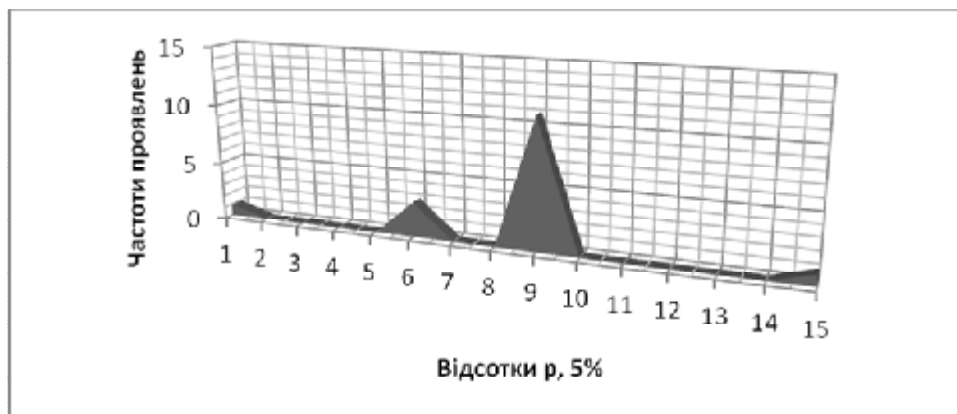
нозначності. Можливо, цього можна було б уникнути, обравши більш часті інтервали. Адже бажаним більш точного результату завжди є можливість звернутися безпосередньо до наведених вище даних.

Сорок досліджених відомих картин, проданих за останні 60–80 років (а саме такою є загальна кількість творів в ТОП15, ВІП15 й СОН10) вкупі з виявленою довгостроковою тенденцією росту швидкості вартості картин, є досить серйозним прецедентом, щоб лишити його поза увагою. Адже продаж був здійснений на арт-ринках, функціонуючих за сталою, "європейською традицією (the European Tradition)" [14]. Отримані на них дані можуть бути для вітчизняних мистецтвознавців й оцінювачів взірцем, репером можливих закономірностей, співвідношень й значень вартостей, що варто використовувати як корисний й необхідний в роботі довідковий матеріал.

Ризикнемо крізь призму градації таблиці 5, застосувавши ЕМР, розглянути характеристики деяких регіональних арт-ринків пострадянського простору, з об'єктами яких часто доводиться мати справу українським оцінювачам. Відомо, що найпотужнішим з них є російський, до того ж українські колекціонери й оцінювачі часто мають справи з творами художників саме з цього регіону.

5. Група РОС15. Матеріали з цієї групи картин були залучені для дослідження з вельми насиченою інформацією російського сайту artinvestment.ru [8]. Зі списку у 32 картини, включених сайтом у рейтинг найдорожчих, для аналізу було обрано 15 (РОС15), розташованих у кінці списку. Це зроблено свідомо тому, що, по-перше, більшість картин верхньої частини наведеного рейтингу створена художниками, строго говорячи не зовсім російськими. На сайті, наприклад, вказується: "Народився в Російській імперії або СРСР – це російський художник, без оглядок на етнічне походження та те, як надалі склалася його подальша доля. Наприклад у Кандинського в різні роки були громадянства російське, німецьке, а помер він з французьким. Й це не є підставою для сумнівів, що він художник російський [8]". Й подібне можна стверджувати не менш як про десятку художників, що займають верхню частину рейтингу сайту. Тому уявляємо, що саме в обраній для аналізу частині рейтингу зосереджені, безсумнівно, російські художники (автори й назви картин надані мовою оригіналу).

Діаграма 4, побудована на значеннях графа 6 таблиці 6 демонструє характер появлення на арт-ринку творів з відповідним відсотком росту вартості r . На діаграмі 4 два явних піки, в районі 6% (три значення) і в районі 8–10% (одинадцять значень). Найбільша кількість творів з РОС15 має значення r в межах 8–10%, що є дуже близьким до значення швидкості зростання вартості, яку показала довгострокова тенденція, $r = 10,58\%$. Якщо довіряти даним [6], треба констатувати відповідність темпів росту вартості художніх творів російського ринку темпам росту арт-ринку світового. Адже у 11 з 15 творів РОС15 показники відповідні або трохи менші цього значення.



Діаграма 4. Характер прояву значень r в РОС15

В таблиці 7 зроблено порівняння темпів зростання швидкості r російських творів (графа 5) з темпами зростання швидкості світових ТОП творів (графа 4). Слід констатувати (це стосується й творів класиків, починаючи з XVIII сторіччя, й творів сучасних авторів) їх несуттєве розходження. Адже динаміка зміни вартостей на ринках схожа, але реальні ціни на роботи ринків світового й російського при однаковому значенні відсотку зростання вартостей можуть відрізнятись на порядок й більше. Цей факт можна встановити звернувшись до даних наведених вище таблиць, наприклад 2 і 6. Ця властивість моделі ЕМР, на наш погляд, є головною її цінністю, адже модель дозволяє аналізувати динаміку зміни вартості творів мистецтва, абстрагуючись від їх номінальних, іноді приголомшуючих цін, а тому отримані результати зручні для прогнозування вартості творів мистецтва на різних арт-ринках.

За результатами моделювання на ЕМР темпи динаміки змін світового і російського ринків показують явний збіг. Слід звичайно враховувати, що вказані в таблиці 6 картини були написані художниками, яких можна відносити не лише до російської, а й до світової культури (З. Серебрякова, С. Делоне), що, безумовно, вплинуло на результати.

Швидкість зростання вартості творів РОС15 залежно від часу створення у порівнянні з даними таблиці 5

N п/п	Вік твору (n)	Термінологічне визначення групи творів	Швидкість зростання з таблиці 5, (p,%)	Отримана швидкість зростання (p,%)
1	400–500	Старі майстри	1,5–2	–
2	200–400	Старі майстри	2–3	4
3	125–200	Старі майстри	4–5	6–6,5
4	80–125	Модернізм	6–15	8–10
5	Менш 80	Contemporary art	20–35	33
6	Біля 30	Contemporary art	30–90	–

6. Група (УКР10). Ціни на український живопис, який досліджуються нижче, аналізуються з урахуванням їх розподілу на два умовних періоди. До першого (УКР10) віднесені роботи українських авторів, створені у радянські часи, до другого ті, які вважаються суто українськими, вже уособленими від радянського або російського арту. В УКР10 зібрані картини, написані в 1945–1989 роках [12]. Природно, що український живопис другої половини ХХ сторіччя не обмежується тільки картинами цієї десятиліття, але саме вони: "... не втратили у ціні навіть у період кризи й на думку галеристів колекціонери цінують їх завжди [12]". Їх ціною S_n для розрахунку швидкості зростання p вважалася наведена нижня межа естимейту, що її визначили в доларовому еквіваленті незалежні оцінювачі відповідних картин, адже більшість картин зберігається в музеях, й природно на ринку не котуються. Як й в попередніх розрахунках приймається $S_0 = \$1000$.

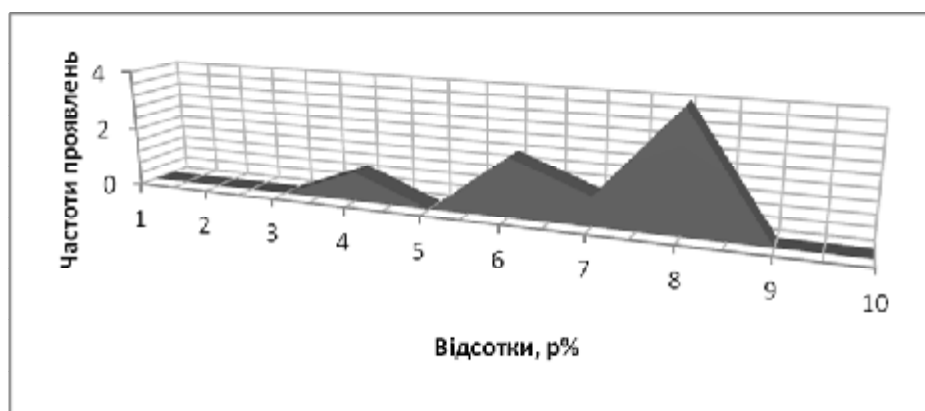
Таблиця 8

УКР10 цін творів українських авторів періоду 1945 –1989 рр. (впорядкування за зростанням відсотку згідно з графою 6)

N п/п	Автор картини, назва (на мові джерела)	Рік створення - оцінки	Вік твору до оцінки (n)	Ціна твору або естимейт (тис. дол.) S^n	Швидкість зростання вартості (p)
1	С. Григор'єв "Піонер"	1951–2011	60	11*	4,0
2	А. Эрдели "Пастушка"	1930–2011	81	45*	4,7
3	Т. Яблонская. "На лісовій галявині"	1959–2011	52	20*	5,8
4	А. Коцка. "Верховинка в червоній хустці"	1970–2009	39	12	6,4
5	Й. Бокшай "На шляху"	1956–2010	54	35	6,6
6	В. Цветкова. "Весняний ранок"	1961–2011	50	40*	7,4
7	С. Шишко "Вид на Аю-Даг"	1956–2011	55	70*	7,7
8	Н. Глушенко. "Владимирская горка"	1953–2011	58	90*	7,8
9	Ф. Захаров "Останній сніг"	1976–2009	33	15	8,2
10	А. Шовкуненко "Букет роз"	1970–2011	41	30*	8,3

* твір на арт-ринку не котується; умовна дата оцінки – дата виходу статті [12] (2011 р.).

Як і вище, на підставі даних таблиці 8 побудуємо діаграму 5.



Діаграма 5. Характер прояву значень p в УКР 10

Діаграма 5 має три очевидних піки: в районі 4% (два значення), 6% (три значення) і в районі 7–8%% (п'ять значень). Відповідно до віку творів швидкості зростання p рознесені по періодах й разом з даними таблиці 7 сформували узагальнюючу таблицю 9, яка дає вичерпну картину темпів зростання вартостей для усіх досліджених ринків.

Дані діаграми 5 й таблиці 9 дозволяють стверджувати: найбільша кількість творів з УКР10 – п'ять, має значення $p = 7 - 8\%$, що можна вважати близьким, але все ж таки меншим значення довгострокової тенденції $p = 10,58\%$. Зі сподіванням на майбутній розвиток українського ринку можна припустити, що тенденція зближення буде подовжена у бік ліквідування різниці. А зараз треба констатувати що: 1) арт-ринок в Україні існує; 2) він недостатньо насичений творами, особливо старих майстрів; 3) в даний час в кількісному обчисленні темпів росту вартостей творів він має відставання в порівнянні зі світовим й російським (графа 6 таблиці 9) ринками.

Таблиця 9

Зведена картина швидкості зростання вартості творів залежно від часу створення

№ п/п	Вік твору (n)	Групи творів	Швидкість зростання вартості УКР10 (p,%)	Швидкість зростання вартості з таблиці 5, (p,%)	Швидкість зростання вартості РОС15, (p,%)
1	400–500	Старі майстри	–	1,5–2	–
2	200–400	Старі майстри	–	2–3	4
3	125–200	Старі майстри	–	4–5	6–6,5
4	80–125	Модернізм	5	6–15	8–10
5	Менш 80	Contemporary art та соцреалізм	4–8,5	20–35	33
6	Біля 30	Contemporary art	8	30–90	–

7. Продажам творів українських художників, що входять до другого умовного періоду українського арт-ринку, присвячено багато джерел. Проаналізовані два. Перше з них [9] фіксує здійснення важливішої події – уособлення в свідомості світових фахівців українського арту від російського та охоплює картини шести найуспішніших українських художників (УКР6). Сталося це в 2009 році – окремі торги робот українських авторів на Sotheby's. Друге включає тринадцять (УКР13) найдорожчих аукціонних продажів українського сучасного мистецтва 2016 року [10]. Конкретні характеристики творів можна подивитись у відповідних джерелах. Роботи мають вік від одного до двадцяти років. Спроба визначення швидкості зростання вартості p для УКР6 та УКР13 показала, що це є неможливим через проблему з порогом чутливості методу ЕМР, тому для їх аналізу треба залучити інші методи.

Висновки. На підставі наведених викладок та розрахунків із застосуванням моделі ЕМР сформулюємо висновки, які можуть бути корисними для мистецтвознавців й оцінювачів, працюючих в царині експертизи творів мистецтва

1. На нашу думку, найбільш коректним для застосування в оцінці художніх творів є порівняльний підхід. Для об'єктів, що мають досить скупі кількісні відмінності, причому і їх якісні відмінності суто відносні й розмиті (а саме такими переважно є параметри творів мистецтва) порівняльний підхід є й найбільш гнучким й різноманітним. Крім того, він базується на даних реального ринку, а тому захищає оцінювача від можливих похибок, які можуть виникнути на базі методів, що "сповідують" послідовні розрахунки, притаманні, наприклад, витратному підходу. Застосування прибуткового, або доходного підходу, при оцінці культурних цінностей на наш погляд є великою екзотикою, тому що, як правило, культурні цінності доходу не приносять.

2. Запропонована модель експоненціального росту вартості ЕМР показала стійку робочу придатність при аналізі більш як 60 художніх ТОП творів різних ринків віком старше 30 років. Результати моделювання дозволяють порівнювати темпи росту вартості художніх творів різних стилів, абстрагуючись від їх номінальних цін, що значно полегшує як розрахунок, так й інтерпретацію результатів.

3. Українські мистецтвознавці відмічають, що серед українців стабільним інтересом користуються наступні групи творів: російська та українська класика рубежу XIX–XX століть, а також роботи сучасних авторів. Роботи відомих європейських майстрів в українських колекціях можна зустріти не дуже часто. Сказане дозволяє приблизно зорієнтуватись, на яке коло інтересів колекціонерів будуть спрямовані робочі зусилля українських оцінювачів й забезпечити їх можливістю залучити корисні аналоги.

4. Для російського ринку масова швидкість зростання вартості є в районі 8-10%%, що підводить до висновку про трохи меншу його ефективність в порівнянні з довгостроковою світовою швидкістю зростання (10 -12%%). А для українського ринку масова швидкість зростання є в районі 7-8%%, що говорить про його поки ще меншу "ефективність" в порівнянні з проаналізованими іншими.

5. Здається, для когось наведене і є очевидним, але є низка факторів, що підвищує для оцінювача роль отриманих результатів. По-перше, з'явилися кількісні дані для порівняння, що дає можливість коректніше проводити розрахунки. По-друге, швидкість зростання абстрагована від номінальної ціни творів мистецтва на різних арт-ринках й ілюструє тільки динаміку процесів, що там відбуваються, спрощуючи розрахунки й порівняння. По-третє, погляд на темпи росту вартості при порівнянні ілюструють інші кількісні характеристики, ніж їх дають співставлення, наприклад, цін, обсягів продаж і капіталізації на ринках, інколи ці розбіжності не на користь останніх. По-четверте, надана можливість залучити до розгляду відповідний період часу (або

інтервал), протягом якого відбулися зміни вартості, в деяких випадках дає додаткові важелі співставлення з аналогами й може значно полегшити "життя" оцінювачу.

6. Для прогнозування й порівняння отриманих результатів у оцінювачів є можливість скористатись відомим інструментом мультиплікаторів або фінансових коефіцієнтів. Так, по різному, вони можуть називатися у різних авторів, наприклад в [3; 4]. Їх можна побудувати на базі майже усіх наведених таблиць, що мають розраховані значення p . Зупинимося на понятті "мультиплікатор" й з усього різноманіття мультиплікаторів оберемо ті, які за відомий період задають зв'язок між ціною й виручкою: вони мають умовну англійську назву P/S (Price/Sales) і застосовуються інвесторами при формуванні гіпотез о майбутніх прибутках й дивідендах. Кількісним значенням такого мультиплікатора є $m = P/S$. З деякими обмеженнями, пов'язаними з точністю результатів, в якості такого мультиплікатора може виступати вище розглянута швидкість зростання прибутковості p , адже еквівалентом P може вважатися S_0 , а еквівалентом S вважатися S_n з формули 1. Тобто $m = 1 + p$, а усі швидкості зростання вартості, наведені в таблиці 9 з відповідними індивідуальними корективами оцінювачів можуть бути використані в якості мультиплікаторів при прогнозуванні вартості творів мистецтва. В принципі, в наведених таблицях можна знайти прецеденти мультиплікаторів і інших типів, не тільки P/S, якщо це стане в нагоді оцінювачу й буде йому корисним.

7. В якості прикладу спробуємо побудувати умовний прогноз найдорожчої вартості картини ціною $S_0 = 10\ 000$ дол. США для пропозиції продажу на світовому, російському або українському ринках. Звернемось до таблиці 9, стрічки 4. Значення p для різних ринків в таблиці є відповідно: український ринок 5%, російський ринок 6 – 15% й світовий ринок 8-10%. В розрахунок залучатимемо найбільші значення меж інтервалу з таблиці. Прості розрахунки показують, що за найбільшу ціну картина може дати при продажі на російському ринку $S_n = 10\ 000 (1 + 0,15) = 11\ 500$ дол. США.

Примітки

¹ Певно, що, як і в деяких інших випадках дослідження фінансових коефіцієнтів, наприклад [3], поріг чутливості ЕМР обмежується (не менше) 30 роками.

Література

1. Автономов Ю. Взгляд на искусство через призму экономической теории (Спрос на рынке изобразительного искусства) / Ю. Автономов // Неприкосновенный запас. – 2003.
2. Досси П. Продано! Искусство и деньги / П. Досси. – СПб.: Издательство К.Тублина, 2011. – 288 с. – (Лимбус Пресс, ООО).
3. Есипов В. С. Оценка бизнеса / В. С. Есипов, Г. А. Маховикова, В. В. Терехова. – СПб.: Питер, 2008. – С. 1014-1022.
4. Оценочные мультипликаторы в оценке бизнеса [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://vamocenska.ru/ocenochnye-multiplikatory-v-ocenke-biznesa/05.06.2017>.
5. Платонов Б. О. Аналіз прибутковості творів мистецтва / Платонов Б. О. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 1. – С.86–90
6. Платонов Б.О. Огляд ринків й прогнозування оціночної вартості художніх творів (Частина I – світові ринки) /Платонов Б.О., Мазур В.П. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 4. – С.106–113.
7. Руководство по инвестированию на рынке предметов искусства / [С. Скатерщиков, В. Кориневский, О. Яковенко та ін.]. – М: Альпина Бизнес Букс, 2006. – 224 с.
8. Самые дорогие картины русских художников [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://artinvestment.ru/invest/rating/20080411_top12rus.html#a7.
9. Тарасова Д. Шесть самых успешных украинских художников, которых стоит знать [Електронний ресурс] / Тарасова Д. – Режим доступу: http://ru.espresso.tv/article/2016/12/08/6_samykh_ushpeshnykh_ukraynskyk.
10. Топ 13 найдорожчих аукционных продажів українського сучасного мистецтва 2016 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://artslooker.com/top-12-naydorozhchih-auktsionnih-prodazhiv-ukrayinskogo>.
11. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я / Филип Хук; пер. С англ. В.Ахтырской. – СПб.: Азбука, Азбука-Артикус, 2015. – 416 с.:ил.
12. 10 самых дорогих украинских художников 1945-1989 годов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://photo-tochka.livejournal.com/545542.html>.
13. Artprice [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report>.
14. Pearce Susan M. On collecting : an investigation into Collecting in the European Tradition / Pearce Susan M. – London – New–York – Routledge, 1995. – 440 с.
15. Robert Cumming. Art. / Robert Cumming. – London, New York, Munich, Melbourne, and Delhi, 2005. – 512 с.

References

1. Avtonomov Yu. (2003). A look at art through the prism of economic theory (Demand in the fine art market). Nprikosnovennyi zapas, 3. [in Russian]
2. Dossi P. (2011). Hype! Kunst und geld. (Trans.). SPb.: Lymbus Press [in Russian]
3. Esypov V. & Makhovykova H. & Terekhova V. (2008). Otsenka byznesa . SPb.: Pyter, 1014-1022. [in Russian]
4. Otsenochnye multiplykatory v otsenke byznesa. (2017). Retrieved from: <http://vamocenska.ru/ocenochnye-multiplikatory-v-ocenke-biznesa/05.06.2017>. [in Russian]
5. Platonov B. (2017). Fine art profitability analysis. National Academy of Menagerial staff of culture end Art Herald. K.: Milenium, 1, 86 –90. Retrieved from https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_1_2017.pdf [in Ukrainian].

6. Platonov B. & Mazur V. (2017). Review of markets and forecasting of the estimated value of works of art (Part I – world markets). National Academy of Managerial staff of culture end Art Herald. K.: Milenium, 4, 106 – 113. Retrieved from https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_4_17.pdf/ [in Ukrainian].
7. Skatershchikov S. & Korynevskiy V. & Yakovenko O. (2006). Guide to investing in the art market. M: Alpyna Byznes Buks [in Russian]
8. The most expensive paintings of Russian artists. (2017). Retrieved from: https://artinvestment.ru/invest/rating/20080411_top12rus.html#a7,03.04.2017 [in Russian]
9. Tarasova D. (2016). Six of the most successful Ukrainian artists worth knowing about. Retrieved from: http://ru.espreso.tv/article/2016/12/08/6_samykh_ushpeshnykh_ukraynyskykh_khudozhnykov_kotorykh_stoyt_znat,08.12.2016 [in Russian]
10. Top13 of the roadside auction sales in the Ukrainian contemporary art 2016. (2016). Retrieved from: <http://artslooker.com/top-12-naydorozhchih-auktsionnih-prodazhiv-ukrayinskogo-suchasnogo-mistetstva-2016-roku/03.04.2017>. [in Ukrainian]
11. Philip Hook. (2015). Breakfast at Sotheby's An A-Z of the Art World. (V. Akhtyrskaya, Trans.). SPb.: Azbuka [in Russian]
12. The 10 most expensive Ukrainian artists of 1945-1989. (2017). Retrieved from: <http://www.phototochka.livejournal.com/545542.html>. [in Russian]
13. Artprice. (2016). Retrieved from: <http://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/2015-2016-synopsis> 03.02.2016
14. Pearce Susan M. (1995). On collecting : an investigation into Collecting in the European Tradition. London, New York, Routledge. (The Collecting Cultures Series).
15. Robert Cumming. (2005). Art. London, New York, Munich, Melbourne, and Delhi

Стаття надійшла до редакції 27.11.2017 р.

УДК 792.8

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

ТАНЦТЕАТР У МЕЖАХ ТРАДИЦІЙ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – на основі врахування трансформації культурно-історичних і мистецько-світоглядних чинників проаналізувати основні мистецькі засади становлення театрів танцю, зокрема у межах експресіоністського хореографічного мистецтва та з урахуванням творчих пошуків П. Бауш. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, культурологічного та біографічного підходів для аналізу теоретично-мистецького та практичного підґрунтя творчості провідного німецького хореографа П. Бауш та її ролі у становленні сучасних напрямів хореографічного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації уявлень про основні естетико-теоретичні аспекти формування та ціннісно-мистецькі здобутки хореографічного мистецтва 70-х років ХХ століття на прикладі творчих пошуків П. Бауш, які визначили становлення танцтеатрів та їх актуальність для сучасної хореографії, зокрема у руслі посилення інтересу до танцювального мистецтва. **Висновки**. П. Бауш є засновником нового театрально-танцювального напрямку – танцтеатру. Акцентуючи увагу на внутрішньособ'єктивному аспекті людського життя, застосовуючи трагічно-неестетичні форми його хореографічного втілення на сцені, що характерно для німецького експресіоністського танцю, вона створила нову театрально-пластичну мову, яка почасти відійшла від традицій німецької хореографії першої половини ХХ століття. Ідеї П. Бауш та їх практичне втілення стали основою формування нових підходів не лише до хореографічного мистецтва, а й до театрального.

Ключові слова: танець, танцтеатр, хореографічне мистецтво, експресіонізм, П. Бауш.

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

Танцтеатр в рамках экспрессионистского хореографического искусства

Цель статьи – на основе учета трансформации культурно-исторических и художественно-мировоззренческих факторов проанализировать основные художественные принципы становления театров танца, в частности в рамках экспрессионистского хореографического искусства и с учетом творческих поисков П. Бауш. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, культурологического и биографического подходов для анализа теоретико-художественного и практического основания творчества ведущего немецкого хореографа П. Бауш и ее роли в становлении современных направлений хореографического искусства. **Научная новизна** заключается в концептуализации представлений об основных эстетико-теоретических аспектах формирования и ценностно-художественных достижениях хореографического искусства 70-х годов ХХ века на примере творческих поисков П. Бауш, которые предопределили становление танцтеатров и их актуальность для современной хореографии, в частности в русле усиления интереса к танцевальному искусству. **Выводы**. П. Бауш является основателем нового театрально-танцевального направления – танцтеатра. Акцентируя внимание на внутрисубъективном аспекте человеческой жизни, применения трагически-неэстетичные формы его хореографического воплощения на сцене, что характерно для немецкого экспрессионистского танца, она создала новый театрально-пластический язык, который отчасти отошел от традиций немецкой хореографии первой полови-

ны XX века. Идеи П. Бауш и их практическое воплощение стали основой формирования новых подходов не только в хореографическом искусстве, но и в театральном.

Ключевые слова: танец, танцтеатр, хореографическое искусство, экспрессионизм, П. Бауш.

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

Dance-theater in the area of trade expressionism choreographic art

The purpose of the article – by the transformation of cultural-historical and artistic-philosophical factors into account, to analyze the main artistic foundations of the formation of dance theaters, in particular within the limits of expressionistic choreographic art and taking into account the creative searches of P. Bausch. The **methodology** of the research is to apply art-study, cultural studies and biographical approaches for the analysis of the theoretical, artistic and practical basis of the work of the leading German choreographer P. Bausch and its role in the development of modern trends in choreographic art. The **scientific novelty** consists in conceptualizing the notions about the fundamental aesthetic and theoretical aspects of the formation and valuable and artistic achievements of choreographic art of the 70s of the twentieth century, on the example of P. Bausch's creative research, which determined the formation of dance theaters and their relevance for modern choreography, in particular, in the context of increasing interest to dance art. **Conclusions.** P. Bausch is the founder of a new theatrical-dance direction – a dance theater. Emphasizing the intrasubjective aspect of human life, using the tragic and unethical forms of his choreographic embodiment on the stage, characteristic of German expressionist dance, she created a new theatrical-plastic language, which partly departed from the traditions of German choreography of the first half of the twentieth century. The ideas of P. Bausch and their practical implementation became the basis for the formation of new approaches not only to the choreographic art but also to the theatrical.

Key words: dance, dance, choreographic art, expressionism, P. Bausch.

Обґрунтування теми. Нині вже стало звичним розуміння танцю та хореографії загалом як різновиду мистецтва, що є невід'ємним і значущим соціокультурним атрибутом сучасного життя та на сцені репрезентує не стільки видовищну просторову фізично-кінетичну взаємодію тіла або тіл, скільки "образно-символічне втілення культурних значень тіла, психофізичних станів і досвіду сучасної людини" [12, 237].

Однак зрозуміло, що такі трансформації з танцем, а особливо з проявами тілесності пройшли низку етапів, на кожному з яких відбувалися своєрідні трансформаційні метаморфози, що нездійсненим чином поєднали в собі безліч мистецьких прийомів, які, у свою чергу, сформували метафоричне розуміння ролі тіла в хореографії та визначили естетично-ціннісну специфіку сучасних напрямів танцювального мистецтва. Так, російська дослідниця Н. Курюмова зазначає, що в класичному танці тіло було "ідеальним", позаяк втілювало в собі всі естетичні запити соціуму щодо краси і гармонії. У ранньомодерному танці воно перетворюється на "тіло-поріг", яке стає просторово-часовою перешкодою життєвому потоку, а в модерному – на "тіло-симптом", коли його пластика стає своєрідною реакцією на підсвідомий і почасти травматичний психічний досвід людини. У 20-х роках XX ст. авангардне "тіло-машина" стало вираженням преклоніння перед технічними і урбанізаційними тенденціями, а в 60-х – на початку 70-х років набуло нових метафоричних значень, як-то: "повсякденне тіло", "феноменологічне тіло", "тіло-безорганів", а згодом "екстремальне тіло", "реальне тіло" [6].

Однак найбільше зацікавлення у нашому дослідженні викликає такий прояв тілесності у танці, як "тіло-симптом" та "реальне тіло", позаяк саме таке розуміння тіла стало втіленням на сцені характерних для європейського і американського модерну та для contemporary dance, зокрема японського буто та німецького експресіоністського танцювального театру, рис характерної для XX століття новітньої хореографії.

Ступінь наукової розробки. Дослідження експресіоністських теоретично-естетичних витоків танцтеатрів, зокрема втілених у творчості Піни Бауш, – не можна віднести до зовсім не розробленого напрямку українського мистецтвознавства. Так, М. Черкашина-Губаренко у своїй публікації звертається до аналізу експериментальних вистав театру П. Бауш, зокрема представленої на паризькій оперній сцені "танц-опери" за "Орфеєм та Евридікою" Х.-В. Глюка та вистави "Синя Борода" за одноактною оперою Бели Бартока "Замок герцога Синя Борода" [11]. Аналізуючи сучасне хореографічне мистецтво, на творчості відомих хореографів-експресіоністів, зокрема П. Бауш, у своїх дослідженнях акцентують увагу О. Чепалов [10], В. Щербаков [13], М. Погребняк [8].

Актуальність і мета. Проте окремих ґрунтовних досліджень творчості П. Бауш відшукати в українському мистецтвознавстві важко, зокрема в аспекті теоретично-мистецьких і життєво-практичних чинників, які вплинули на становлення її творчості, що й актуалізує мету нашої публікації – продовження дослідження [1] теоретично-естетичних витоків синтезованого різновиду сучасного хореографічного мистецтва – танцтеатру, найяскравіше представленого в Європі діяльністю німецького хореографа Піни Бауш та її колективу.

Виклад матеріалу. Розуміння тіла як симптому та як реальності, яка далека від ідеалу та гламурності, зонайбільше дає змогу торкнутися глибинних і найпотаємніших психологічних і філософських першооснов людського буття, які, на думку українських дослідників І. Печеранського та Д. Бевза, виступають соматичним підґрунтям танцю-імпровізації, танцю-перфомансу, які, у свою чергу, мають риси, найбільш схожі на театральні. Манера виконання такого танцю заснована на поєднанні класичної техніки, різкої зміни позицій (падіння, різкі зупинки, зміна напруження і розслаблення тощо) і граничної емоційності [9, 86].

Суголосною є думка російської дослідниці Н. Маньковської, яка вважає, що постмодерністським балетним пошукам притаманна зосередженість на філософській природі танцю як синтезі духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення, а також повернення у балет емоційності, психологізму, ускладненого метафоризму, олюднення героя, що підкріплюється включенням у дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло тощо. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальну розімкненість, відвертість, вільний характер хореографії, відмову від балетмейстерського диктату, установку на рівнозначну роль хореографії і музики [7].

Саме таке розуміння тілесності та символічності хореографії, поряд з прагненням хореографів-новаторів надати танцю нових змістів, власне і зумовили переорієнтацію їх творчих пошуків у бік синтетичного поєднання різних мистецтв, що згодом призвело до виникнення танцювальних театрів, які у постмодерному суспільстві стали чи не найбільш поширеною формою презентації хореографічного мистецтва. Справедливо зазначити, що, крім зазначених вище естетично-мистецьких факторів, основною причиною їх виникнення у більшості випадків стало поєднання також низки зовнішніх взаємозалежних чинників. З одного боку, бажання хореографів популяризувати танець за допомогою нових форм, які дали б змогу побачити в ньому не тільки яскраве, динамічне і емоційно-видовищне шоу, а й засіб серйозного інтелектуального спілкування з глядачем, а з іншого – соціально-культурні й політичні умови, зміна яких фактично зумовила докорінну трансформацію уявлень про танець та нове розуміння його значення в суспільстві. Все це суттєво змінювало сам підхід до хореографічного мистецтва та провокувало хореографів-режисерів до сміливих експериментів, які згодом суттєво вплинули на всю концепцію і балету, і театру [1].

Так, як зазначають українські дослідники, танець є діалогічним феноменом: чи то діалог з собою, чи з глядачем, чи з невидимим та видимим партнером, – з феноменологічної точки зору танець постає інтенційним утворенням, "спрямованим на когось". Глядачі не можуть бути сторонніми спостерігачами, оскільки танець впливає на них психологічно, гносеологічно та естетично, стимулюючи емоції, які почасти переживає виконавець. У цьому сенсі бути глядачем означає бути співтворцем хореографічного дійства, непередбачуваним суддею зсередини, на рівні "розпредмечування" символічного світу танцю [9, 86]. Так фактично стирається межа між світом реальним і тим дійством, що відбувається на сцені. Театральний танець повністю занурюється у життя, концептуально змінюючи весь ланцюг відносин між його автором, актором та глядачем.

Найбільш ґрунтовно розкриває риси танцю театру Н. Кудюмова: невербальність, тобто відсутність літературної основи, єдиного сюжету; нелінійність, колажність, кліповість, коли подача матеріалу не підпорядкована звичній логіці; фрагментарність у розкритті соціальних і особистісних конфліктів пересічної людини; тактильність, хаотичність дії, що відображено в безпосередній психофізичній взаємодії, характерній для авангардних театральних практик і перформансу; достовірність, автентичність того, що відбувається, пов'язана з особливим методом роботи з виконавцями, коли їх тілесний досвід використовується для створення образів і под. [6, 9].

Російський дослідник О. Бурнаєв справедливо зазначає, що душею театрального танцю є творення фізичного руху, тобто поєднання пластики тіла, міміки, пантоміми, сценічного костюма, лексики танцю, яка розповідає про реальне життя. Мовою такого танцю є пластика, ритм, пози, ракурси, форми [2, 724-725].

Сам термін "виразний" танець втілює в собі основні ідеї експресіонізму хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн, серед яких М. Вігман, Г. Палуккі та ін. Теоретик "виразного" танцю Р. Лабан створив, розвиваючи ідеї Дельсарта, нову "теорію форм", за основу якої взяв закони простору та структуру академічного балету, що стало фундаментом "вільного" та експресивного танцю [8]. Метод вільного руху дав змогу хореографу показувати в театральному танці балетну конституцію танцівника та його інтелектуальний розвиток. Саме прикладом такого вільного руху в хореографії є сюжетний танець акторсько-зображувального плану, який базується на умовних рухах людського тіла (емоційній виразності, орнаментально-мелодичному малюнку, ритміко-інтонаційній будові) та асоціативних механізмах сприйняття; а також синтетичний (гібридний) танець як поєднання хореографії, музики та поезії [2, 724-725].

Одним із засновників експресіоністського танцювального напрямку *ausdruckstanz* (вільного, виразного танцю) та автором ідеї про необхідність "міксувати" класичний балет з театром є балетмейстер Курт Йоосс. Тому, як прихильника поєднання танцю, музики і драми, Йоосса вважають основоположником танцю театру.

Саме у створеному ним у 1927 р. *Folkwang Tanztheater* в Ессені розпочинала своє навчання Піна Бауш. І саме завдяки впливу К. Йооса у Піни сформувалася прихильність до поєднання у танці різних мистецтв. Хореограф згадувала, що це було міксування не просто виконавських мистецтв, таких як музика або акторська майстерність, мім або танці, – у створенні танцювального дійства брали участь художники, скульптори, дизайнери, фотографи.

У 1968 р. П. Бауш предствила свою першу роботу "Фрагмент" для музики Бели Барток. При цьому вона частково відмовилася від ідей свого учителя та рухів, які вона вивчала раніше, намагаючись віднайти власний стиль. Вже у 70-х роках ХХ століття П. Бауш стала чи не найвідомішою представницею танцювально-театрального напрямку в хореографії, який водночас відіграв найбільшу роль у становленні сучасного танцю. Тонкий естетичний смак, неперевершене поєднання декорацій, танцю, музики тощо на багато років закріпили за нею та її колективом *Tanztheater Wuppertal* провідне місце у хореографічному мистецтві не тільки в Європі, а й на міжнародному рівні. При цьому хореограф все ж таки керувалася прийомами, характерними для експресіоністського балету повоевнної Німеччини.

Згодом за неординарність творчого підходу театральні постановки Піни критику навіть почали називати "театром зневіри" ("theatre of dejection" – англ., "театром уныния" – рос.), позаяк вона часто використовувала асоціативні елементи, прийоми театального абсурду, що ставали своєрідною алюзією на творчість А. Арто і його Театр жорстокості та п'єси Є. Іонеско і С. Беккета, ідеї яких втілені в Театрі абсурду. Так, однією з перших робіт П. Бауш стала трьохгодинна постановка Frühlingsofer ("Весняний обряд"), в якій молоду жінку приносять у жертву, аби заспокоїти ненависть до оточуючих. Прикметно, що дія п'єси відбувалася на садовій мульчі, яка була не останнім неординарним втіленням задумів мислини. Також П. Бауш запам'яталася сценічним втіленням опери Бертольда Брехта "Сім смертних гріхів", особливо подробицями групового згвалтування, яке також вражало уяву чи не мазохістським задоволенням героїні від свого гріховного падіння.

У 1977 р. П. Бауш представила свою танцювальну-театральну версію Bluebeard, в якій убивця жінок Синя Борода на сцені, вкритий сухим листям, прослуховує Б. Бартока на магнітофоні, який прикріплений до ноги. Не обійшлося знов без сцен згвалтування... Теми сексуального насилля присутні і в низці інших п'єс. Критики відмічали, що Піна Бауш постійно відсилає до актів насилля або приниження – до порнографії болі [14].

Практично, від своєї характерної риси хореографічних постановок Піна не відмовилася і надалі, хоча низка її вистав і мала менш емоційно-гнітючий характер, як у випадку з Cafe Müller (1978 р.), Danzon (1995 р.), Masurca Fogo (1998 р.), "Палермо Палермо" (1991 р.), "Імператриця" (1990 р.) та ін. Прикметно, що, незважаючи на складність постановок, хореографу вдавалося створювати на рік п'ятьсім нових вистав. І це за умови, що її танцтеатр фактично був гастрольючим, а відтак встигав за сезон відвідати декілька країн.

Як зрозуміло з вищезазначеного, характерною новаторською рисою П. Бауш було не просто поєднання музики і хореографії, а й вдалі спроби трансформації такого серйозного жанру, як опера, у хореографічне русло. Так, особливу увагу привернули постмодерністські інтерпретації танцювальної опери "Тангейзер", створеної Піною Бауш для Вуппертальського театру на основі опери Р. Вагнера, "Весни священної" та "Іфігенії в Тавриді".

Прикметно, що впливи творчих починань П. Бауш можна відчутти і в творчості інших митців, зокрема Девіда Боуї – англійського автора і виконавця пісень, якого вважають мультимедіальним, аранжировщиком і актором, новатором рок-музики, зокрема у 70-х роках ХХ ст. Всі його роботи – це не просто виконання пісень, а інтелектуальне еkleктичне поєднання музики, символістського театру, сучасного танцю. Саме використовуючи ідеї П. Бауш, співак у 1987 р. організував тур "Скляний павук" ("Glass Spider") на підтримку свого нового альбому. Побуває думка, що саме цей тур заклав підґрунтя для низки інших успішних театральних музичних шоу, реалізованих різними митцями. У 2010 р. він навіть був визнаний одним з найкращих гастрольних проєктів [3].

Висновки. П. Бауш справедливо вважають засновником нового театрального танцювального мистецтва – танцтеатру, "театру фрагментів" (Р. Феліціано), "постмодерністського антибалету", заснованого на естетиці симулякра, "кодексі жестів", принципі кінематографічного монтажу [7, 68]. Акцентуючи увагу на внутрішньосуб'єктивному аспекті людського життя, часто застосовуючи трагічно-неестетичні форми його хореографічного втілення на сцені, що характерно для німецького експресіоністського танцю, вона фактично створила нову театральну-пластичну мову, яка відійшла від традицій німецької хореографії першої половини ХХ століття. Ідеї П. Бауш та їх практичне втілення стали основою формування нових підходів не лише до хореографічного мистецтва, а й до театального, наслідки яких і донині втримують у собі низку непередбачуваних комбінацій різних мистецтв та їх напрямів.

Перспективи подальших досліджень. Вищевикладене дає підстави вважати танцтеатр окремишим напрямом хореографічного мистецтва, який сьогодні співвідносять з найвідомішими світовими мистецькими трендами, здатними насамперед апелювати до почуттів глядача та викликати у нього широкий спектр інколи протилежних емоцій – здивування, страх, ненависть, емпатію, відчай, осуд, ніжність і под. Саме останнє, на нашу думку, і надалі дасть змогу танцтеатрам утримувати не тільки глядацьку увагу, а й зацікавлення з боку критиків, а також теретиків-мистецтвознавців, відкриваючи широкий простір для подальших досліджень.

Література

1. Бойко О. С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. Культура і сучасність. 2017. Вип. 2.
2. Бурнаев А. Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве. Известия Самарского научного центра РАН. 2011. №2(3). С. 723-726.
3. Дэвид Боуи. URL: <http://ru.knowledgr.com/01269978/%D0%9F%D0%B8%D0>.
4. Кисеева Е. В. "Kontakthoff" П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html#3p>.
5. Клява А. "Kontakthof" Пины Бауш – размышление о жизни // Livejournal. URL: <http://Aklyon.Livejournal.Com/200953.html>.
6. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре ХХ столетия: смена моделей телесности: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. культурологии. НОУ ВПО Гуманитар. университет. Екатеринбург, 2011. 18 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
8. Погребняк М. М. Танець "Модерн" ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: моногр. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с. : іл.
9. Печеранський І.П., Базела Д. Д. Вступ до філософії танцю: монографія. К.: КНУКІМ, 2017. С. 86.

10. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Режисер-постановник та автор-інтерпретатор у сучасному балетному театрі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 11. С. 17-23.
12. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2013. Вип. 12. С. 234-241.
13. Щербак В. В. Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 320-327.
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina>.

References

1. Boyko, O. S. (2017). Dance Theater in contemporary European musical and choreographic art. Culture and modernity, 2 [in Ukrainian].
2. Burnayev, A. (2011). Theoretical foundations of the formation of genres in choreographic art. Izvestiya Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2 (3), 723-726. [in Russian].
3. David Bowie. URL: <http://www.knowledgr.com/01269978/%D0%9F%D0%B8%D0> [in Russian].
4. Kiseeva, E.V. "Kontakthoff" P. Bausch: a social project or a high art? URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html#3p> [in Russian].
5. Klyava, A. Kontakthof Pina Bausch – Thinking of Life // Livejournal. URL: <http://Aklyon.Livejournal.Com/200953.Html>. [in Russian].
6. Kuryumova, N.V. (2011). Modern dance in the culture of the XXth century: the change of models of corporeality: author's abstract. diss for obtaining a scientific degree Cand. culturology LEU HBO Humanist. university Yekaterinburg [in Russian].
7. Mankovskaya, N. (2000). Aesthetics of postmodernism. SPb .: Aletya [in Russian].
8. Pogrebnyak, M. (2015). Dance "Modern" of the twentieth century: origins, style typology, panorama of historical movement, evolution: monogr. Poltava: PNU them. V.G. Korolenko [in Ukrainian].
9. Pecheransky, I.P., Basel, D.D. (2017). Introduction to the philosophy of dance: a monograph. K .: KNUKiM [in Ukrainian].
10. Chepalov, O. (2007). Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century. : monograph. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
11. Cherkashina-Gubarenko, M. Production director and author-interpreter at the contemporary ballet theater. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky, 11, 17-23. [in Ukrainian].
12. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to the language of the body. Visnyk of Lviv University. Series of art studies, 12, 234-241. [in Ukrainian].
13. Shcherbakov, V.V. (2013). Art of ballet in postmodern discourse. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, 31, 320-327 [in Ukrainian].
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2017 р.

УДК 78.03

Буркацький Зиновій Павлович

кандидат мистецтвознавства, в. о. професора,
завідувач кафедри духових і ударних інструментів
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової

ДОСВІД ВІРТУОЗНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ ХІХ ст. У ФОРМУВАННІ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО КЛАРНЕТІСТА

Метою статті є визначення органічного зв'язку сучасної майстерності інструменталіста-кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представлений працями О. Сокола, К. Мюльберга, О. Маркової та ін., орієнтований на методи порівняльного історичного інтонаційного аналізу, а також герменевтичного принципу, що дає змогу диференціювати складові музично-інтонаційного потоку творчості в ієрархії генералізуючих та похідних від них тенденцій виконавського творчого пошуку. **Наукова новизна** визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві зазначена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму кларнетової гри у формуванні актуальних для сучасності ознак кларнетової виконавської майстерності ХХ ст. **Висновки.** Огляд історико-стилістичних завоювань кларнетової віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи про артистичне переключання психіки кларнетиста як еквівалента механічно-рушійної готовності його пальцевого й фізичного апарату в цілому до постійного розширення спектру вмій і навиків. Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, стрижневий момент щодо інших компонентів техніки кларнетиста, які усталилися на хвилі салонного "діамантового" стилю. Спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченого попередниками в минулі сторіччя, а також спонукало автора дослідження до складення 3-х збірників етюдів композиторів ХІХ-ХХ ст. на усі види техніки й штрихи кларнетової гри.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність

Буркацкий Зиновий Павлович, кандидат искусствоведения, и.о. профессора, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой

Опыт виртуозного инструментализма XIX века в формировании мастерства современного кларнетиста

Целью данной работы является определение органической связи современного мастерства инструменталиста-кларнетиста с достижениями инструментальной игры эпохи "бриллиантового" стиля. **Методологическая основа исследования** – интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, представленный трудами А.Сокола, К.Мюльберга, Е.Марковой и др., у которых присущий указанному видению речевой природы музыки ориентирован на методы сравнительного исторического интонационного анализа, а также герменевтического принципа, позволяющих дифференцировать составляющие музыкально-интонационного потока творчества в иерархии генерализирующих и производных от них тенденций исполнительского творческого поиска. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в искусствоведении выделена решающая значимость "бриллиантового" инструментализма кларнетной игры в формировании актуальных для современности показателей кларнетного исполнительского мастерства XX века. **Выводы.** Обзор историко-стилистических завоеваний кларнетной виртуозности побуждает к поддержке идеи работы о артистической переключаемости психики кларнетиста как эквиваленте механически-двигательной готовности его пальцевого и физического аппарата в целом к постоянному расширению спектра умений и навыков. Именно пальцевая техника кларнетиста выступает как опора виртуозности, стержневой момент по отношению к иным компонентам техники кларнетиста, устоявшейся на волне салонного "бриллиантового" стиля. Наблюдение обосновывает наш повышенный интерес к инструктивному материалу, накопленному предшественниками, а также побудило автора исследования к составлению трех сборников этюдов композиторов XIX-XX вв. о видах техники и штрихов кларнетной игры.

Ключевые слова: инструментализм, мастерство кларнетиста, стиль музыки, исполнительский стиль, виртуозность.

Burkackiy Zinovy, the Ph.d, Professor, Chair of wind- and percussion instruments, Odessa National Music Academy of the name A. V. Nezhdanova

Experience of virtuoso instrumental play XIX century in forming mastery to modern clarinetist

Purpose of the article is an organic determination relationship modern mastery of instrumentalist-clarinetist with achievements of the instrumental play of the epoch "diamond" style. **Methodology.** The methodological base of the study – intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, presented by works A.Sokol, K.Mylberg, E.Markova and others, beside which inherent specified vision of the speech nature of the music is oriented on methods comparative history intonation analysis, as well as hermeneutics principle, allowing differentiate forming music-intonation flow of creative activity in hierarchies general and derived by them trend performance creative searching for. **Scientific novelty** of the work is defined that that for the first time in the science of art is chosen solving value to "diamond" instrumentalism of clarinet play in forming the actual factors for contemporaneity clarinet performance mastery XX century. **Conclusions.** Done review historian-stylistic conquests to clarinet virtuosity spurs to support of the ideas of the work on artistic mobility psyches of the clarinetist – as equivalent mechanically-motor readiness his finger and physical device as a whole, to the constant expansion of the spectrum of the skills and habits. Exactly finger technology of the clarinetist emerges as the handhold to virtuosity, as pivotal, base moment to another component of the technology of the clarinetist, formed on wave salon "diamond" style. Given observation motivates our increased interest to instruct material, dug predecessor in previous centuries, as well as has spurred the author of the study to formation three collection etude of composers XIX-XX centuries on types of the clarinet play technology.

Key words: instrumentalism, mastery of the clarinetist, style in music, performance style, virtuosity

Актуальність теми дослідження визначена розгорнутістю на виконавську творчість у відповідності зі спрямуваннями виконавського музикознавства, яке плідно розвивається в Україні в останні десятиріччя у діяльності І.Котлярєвського, І.Ляшенка, М.Давидова та інших науковців. Аналіз досліджень і публікацій. Публікації О.Сокола [7] і його вихованців Д. Андросової, О. Чумаченко [1; 9], а також О. Маркової, К. Мюльберга і їх продовжувачів у музичній науці [4; 3] демонструють базисні положення, покладені в основу спостережень і узагальнень, натхнених розробками Б.Асаф'єва і Б.Яворського.

Метою статті є визначення органічного зв'язку сучасної майстерності інструменталіста-кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю. Конкретизовано завдання: 1) простежити історичну закономірність прояву поствіденського інструменталізму у віртуозній "надмірності" артистичних виступів представників "діамантового" стилю; 2) виділити в ланцюгу історичних досягнень кларнетного мистецтва його спрямованість до контакту із досягненнями "діамантового" інструменталізму в цілому; 3) виявити в джазовому кларнетовому "пуантилізмі" ознаки безпосереднього зв'язку з "інструктивністю" епохи "діамантової" інструментальної майстерності.

Наукова новизна визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму кларнетної гри у формуванні актуальних для сучасності ознак виконавської майстерності у XX ст.

У музичному мистецтві виконавство завжди "було провідним, спрямовуючим композиторську творчість" [4, 36]. Наполеглива праця за інструментом призводить до знахідок і відкриттів нових значень і смислів музичного виразу. Інструмент, дедалі більше адаптований виконавцем до актуальних звуково-мовленнєвих якостей, надихає граючого на ньому до пошуку нових можливостей звучання-творення.

Фортепіанні віртуози першої половини XIX століття сформували спрямовуюче інструментальні пошуки угруповування музикантів, які для інших митців стали орієнтиром прогресу музичної культури в цілому: уподібнення оркестральності, універсалізація вираження інструменталіста, який демонструє і

специфіку свого інструмента, а одночасно показує можливості відтворення прийомів і засобів, сформованих у різних інструментально-вокальних сферах гри-творчості.

Вказаний принцип породив сукупність дій фахівців-інструменталістів, привносячи у виконання максимальну розмаїтість темпових, динамічних, тембральних, артикуляційних і под. засобів, покликаних принципово розширити виразну палітру артистичного виступу майстра. Динамічно-регістрово вбудоване багатозвуччя фортепіано заохочувало подібне розширення можливостей гри й на інших інструментах, а також засвоєння ними всієї повноти хроматичного темперованого строю, недоступного духовикам певних спеціалізацій в силу конструктивних показників їх інструментарію. Так і кларнетна техніка на певному етапі історичного розвитку визначилася в опорі на віртуозність всеохоплюючого складу, що стала прапором художнього будівництва інструменталізму в поствіденську епоху.

Віденська школа визначила провідну значимість інструменталізму у XVIII-XIX ст., коли, за Б.Асаф'євим, "заспівав оркестр" [2, 251], наповнюючи своєю "нескінченною мелодією" декламаційно-речитативні "наскрізні"-розвиваючі структури оперних партій. Л. Бетховен, визначивши своєю творчістю першість інструменталізму в композиторському самовираженні, виділив дві різноспрямовані тенденції інструментального розвитку. Одна – очевидна, хрестоматійно виокремлена й, безумовно, надзвичайно важлива в усвідомленні стилю Віденського класицизму в цілому Бетховенського стилю в ньому (докладніше про це у Д. Андросової [1]). Це лінія оркестрального театралізованого мислення й прооркестрального принципу гри на різних інструментах; останнє найбільш виразно втілює "рояль – замітник оркестру" лістівської школи, хоча початковою точкою такого стильового будівництва стала "скрипка-оркестр" Н.Паганіні.

Однак істотною була й салонна лінія "діамантової" гри, що культивувала одухотворену "польотність" звільненого-радісного тону, натхненного салонно-камерно спрямованістю до радісного втілення ідеальної Досконалості моторної лірики, натхненої, у свою чергу, алілуйним співом. Твори, написані в "діамантовому" стилі, тяжіли, як вважали певні автори, до зображальності, моторності, манерності (див. у О.Чумаченко [9, 28-32]).

Серед першопрохідників "діамантової" віртуозності був К.Черні, учень Л.Бетховена, який приділяв у своїх Етюдах увагу різним типам фактурного викладу. Головне місце в Етюдах К.Черні належить стрімким гамоподібним пасажам, які стали новим кроком у розвитку піаністичної віртуозності й відбили тенденцію композиторів до розширення звучного поля інструмента, одночасно втілюючи високу риторичну символіку *anabasis-catabasis* як шлях до Вдосконалення і Спокути. Відпрацьована для фортепіано "діамантність" ("перлинність") характеризує віртуозний стиль одухотвореної польотності вираження і в інших інструментальних творах, зокрема у музиці для кларнета.

Саме в надрах віртуозної "діамантовості" сформувався жанр "інструктивного" етюд (франц. *instructif* – "повчальний", від лат. *instruo* – "наставляю"; "той, що містить у собі керівні вказівки, настанови..." [6, 286]). Близьким до нього в жанровій типології виявився "концертний етюд", в основі якого лежить зображувально-демонстраційна "змагальність". В "діамантову" епоху етюд стає способом короткої зарисовки невеликого пейзажу або характерної сценки, "начерком" великого задуму, обов'язково реалізованого в масштабних формах концерту, циклу тощо.

Функцію етюдів ми розуміємо двояко: підготувати до виконання високомистецької програми, навчити віртуозності й продемонструвати її як досконале художнє виконання найбільш складних фігур заради втілення в ньому натхненно-радісного тону буття. Першу з названих функцій завжди виконував "інструктивний" етюд. У музикознавчій літературі це поняття поєднувалося нерідко з епітетом негативного плану, оскільки не містило вказівки на ідейно-значущу позамузичну змістовність ("інструктивна п'єса, початково призначена тільки для вдосконалення технічних навиків гри на інструменті" [5, 659]).

Дійсно, інструктивні етюди прекрасно "тонізують" руки, "розігривають" виконавський подих, надзвичайно корисні для розвитку гнучкості, еластичності й рухливості пальцевого й губного апаратів, а також задля засвоєння прийомів музичного мислення у найбільш значущих типологічних проявах останнього.

Крім саме технічного вдосконалювання, етюди націлені на виховання звукової культури. К.Черні вважав, що "тільки справжня технічна швидкість гри створює передумови для одухотвореного виконання", "техніка – це засіб, за допомогою якого можна передати дух і почуття у виконанні" [8, 19]. Власне кажучи, такий підхід розвиває риторичний зміст швидкого руху (*Allegro*) як втілення афекту радості, тобто радісного підйому душі у його високоморальному усвідомленні. В остаточному підсумку виходить, що швидкість гри віртуоза визначала здатність одухотворення в грі, піднесення над повсякденними, тобто загальнодоступними "хуткостями" руху.

Композитори-віртуози створили велику етюдну літературу. У зв'язку зі змінами уявлень про техніку вони перетворювали етюди в п'єси, які вчили не тільки досконалості пальцевих рухів, а й фразуванню, співучості в гнучких переходах, динамічно-регістрової барвистості й тембральної багатоплановості звучання. Етюди-прави можна зустріти майже у всіх віртуозів: "*Gradus ad parnassum*" М.Клементі, фундаментальна школа Етюдів К.Черні, Етюди Й.Крамера, Е. Прюдана, І. Мошелеса та інших. Крім інструктивних етюдів, на естраді звучали концертні етюди як художньо-композиційне оформлення інструктивності. У випадку програмних заголовків, наприклад А.Бертіні "Молитва", "Тірольєна", "Пустельник", вони призначалися не тільки для демонстрації швидкості, а й для втілення принципів фразування, уміння не втрачати мелодію в багатій орнаментиці тощо.

Поступово виробився композиційний стереотип концертного етюдів quasi-сонатного зразка: виклад теми з наступним показом іншої теми в іншій тональності, а потім – у розділі репризи, у якій перша тема прикрашається пасажами (у манері С.Тальберга), будучи розміщеною в середині фактурного шару (етюди Е.Прюдана).

Створювалися також "живописуючі", програмно-поетичні етюди, з яких походить ідея високомистецьких Етюдів Ф.Шопена, Ф. Ліста, О.Скрябіна, С.Рахманінова, К.Дебюссі та ін. Їх виразність і програмні асоціації визначалися вибором тієї або іншої повторюваної пасаажної формули, тобто технічна фігура ставала механізмом виклику натхненного образу. Композитори свідомо в інструменталізмі застосовували техніку, що йде від "вокальної риторики", тобто ренесансного етапу віртуозної гри, а саме – від музично-фактурного еквівалента словесно-мальовничим уявленням, втілених словами. Так складалася лінія: "етюди-настрої", "етюди-картини", "пейзаж-картина", "картина-сценка". Прообразом їх стали п'єси типу сонат-сюїт, сонат-етюдів французьких та італійських майстрів XVII-XVIII ст. Однак на новому рівні самостійності етюдного жанру (див. у В. Бордонюка [3]) проявилось виразно-фактурне багатство пасаажних побудов епохи "діамантової" гри першої половини XIX сторіччя.

У низці близьких до етюдів початку XIX сторіччя жанрів самостійне значення мала типологія "perpetum mobile". Б.Яворський презирливо називав її "механічним франтівством, галантністю" [10, 119]. Але ж така музика займає значне місце у творчості К.Вебера, Ф.Мендельсона. Цих авторів важко запідозрити в "самодостатній віртуозності" вираження хоча б тому, що самі вони аж ніяк не блищали як виконавці-віртуози.

Особливий смак до "perpetum mobile" мав К.М. Вебер, з іменем якого поєднують уявлення про формування класики кларнетного репертуару: пальцева швидкість становить обов'язкову властивість звучання цього інструмента в єдності з демонстративною співучістю legato. Сказане дозволяє зробити висновок про прояв у класичній кларнетній літературі ідеї "діамантового" стилю: невичерпна моторика, невідривна від суті церквою народженої кантилени. Невипадковим є те, що етюд-варіація й концерт (нагадуємо про духовні корені цього жанру [5, 269] злилися в нову типологічну якість: народився жанр концертних варіацій, значення яких усвідомлювалося у паритетності вираження інструменталіста й оркестру. А сама ідея "ошатності" подачі варіацій, як і монологу соліста, базувалася на практиці "балетних арій" солістів у танцювальних виставах.

У першій половині XIX в. була створена безліч музичних п'єс, у яких варіювання демонструвало фактурне "переодягання" теми. А. Герц, майстер салонної [5, 482] "діамантової" гри, надавав варіаціям індивідуальний характер, доповнюючи їх інтродукціями й завершеннями. На рівні фразеології існувала думка, що "концертний етюд вбив концертні варіації". Однак це не справедливо. "Симфонічні етюди" Р.Шумана й "Симфонічні варіації" С.Франка самою назвою "захищали" продуктивність романтичного композиційного винаходу. Темою для варіацій тут стає вже не оперна арія, а інструментальна тема відомого композитора. Такі варіації знаходимо у творчості Й.Брамса, П.Чайковського, М.Регера й безлічі авторів XX сторіччя для фортепіано й інших інструментів, у яких концертна етюдність визначала сутність композиційного рішення.

Як бачимо, всі ці етапи історичного розвитку інструментальної віртуозності характерні й для кларнетного репертуару. Адже в основу всіх пасаажних "хитроців" прояву "діамантового" стилю, відпрацьовування якого пропонували етюди типу композицій К.Черні, була покладена мелодійна швидкісність, тобто в практиці німецьких фортепіано провідною ставала "техніка правої руки". Тим самим фортепіанна етюдна література, при відповідній адаптації до одноголосся дерев'яних духових інструментів, могла бути використана й у роботі духовиків. Це й робили музиканти в практиці своєї фахової виконавчої й педагогічної роботи.

Вважаємо за необхідне звернути увагу на технічне вдосконалювання виконавства на духових інструментах від XVIII до XX сторіччя: від стилю "perle" ("діамантовості") епохи, початок якої в особі М.Клементи усвідомлюється в паралелі до віденських класиків й пасаажності бідермаєра й романтизму – аж до поліритмії XX століття. Якщо для кларнетної гри не істотною є фортепіанна переорієнтація від "лінійності" пальцевої роботи піаністів XVIII і першої половини XIX сторіччя до акордово-октавної "крупної" техніки від 1830-х років, то ефекти багатоголосся, що створюються динаміко-тембровими засобами інтервальної техніки кларнета епохи романтизму, стають досить істотними.

Для кларнетної майстерності XIX сторіччя вирішальним фактором ствердження самозначущого інструменталізму цього роду стало засвоєння академічно-віртуозних якостей фортепіанної оркестральності, особливого роду овокаленої моторики, пролонгованих в можливості цього мелодійного духового інструмента. У XX ст. спостерігається новий поворот виконавської віртуозності – якість професійних умінь і віртуозної гри пов'язують з культурною поліритмією й динамічних змін за провідної ролі моторики. Вказана технологічна домінація кларнетової майстерності є наскрізною від XIX до XX-XXI століття.

А в цій установці на моторику дивним романтичним штрихом виявляється поєднання швидкого темпу з опорою на legato, що йде від вокальності, від *cantus planus* духовної музики і від "безперервності звучання" повільного темпу. Розмежування в Етюдах К.Черні ремарок з кантиленними вказівками – "ніжно, витончено" і *parlante* – "говірком" відверто пов'язує даний тип інструментальної артикуляції з вокальними прийомами звуковидобуття. І все це у швидких темпах, сумісних за вихідним даними з кантиленністю алілуїного співу, але ні в якому разі з мовленнєвою виразністю.

Опираючись у своєму дослідженні на розробку проблеми артикуляції, запропоновану О.Соколом, який у техніці "діамантового" стилю гри акцентує "стабільну віртуозність", "моторну фігурованість витончено-чіткого руху" [7, 61] і т.п., автором статті була проаналізована сукупність артикуляційних вказівок в етюдах для кларнета. І в результаті виділяємо ієрархію основних штрихів: legato – провідний; суттєві доповнюючі – non legato; legato + staccato, змінне legato, non legato, гостре staccato. В цьому переліку за низхідною представлений провідний штрих і доповнюючі, що м'яко протистоять першому (non legato, а потім staccato).

Однак значеннєве наповнення артикуляції має й більш тонкі градації звуковидобуття, що йдуть від динамічних, експресивних і моторних факторів. У розробленій А.Соколом типології динамічних структур [7, 57] з опорою на складені його послідовниками "партитури" Етюдів К.Черні [9, 44], у творах "діамантового" стилю виділяється процесуальний тип динаміки у звучанні "хвильового розвитку", в якому переважає тихий рівень звучності (p, pp). І "...це природно, тому що легка пальцева техніка у швидкому темпі просто неможлива при динаміці *f*..." [9, 45]

Виділяючи найбільш характерні ремарки (*calando*-стихаючі, *smorzando*–приглушуючі, *morendo*-завмираючі), мусимо класифікувати їх як композиційні, тобто діючі у відносно великих побудовах. Посилаємося при цьому на розробки Б.Яворського відносно "діамантового" стилю, що описував цей стиль такими епітетами: легкий, витончений, салонний, легковажний, дрібязковий [10, 122]. Подібні словесні позначення зумовлені головною якістю звучання цього роду музики – дуже швидкими темпами.

Підводячи підсумки, відзначимо, що з погляду особливостей моторності інтонаційних побудов етюдів, їх технічна спрямованість усвідомлюється як виразність Вищого, як одушевлення механіки, подання ідеї життєвого руху в переживанні його у зв'язку з вокально-мовленнєвим висказуванням-проспівуванням. Надалі у викладі підкреслюємо тлумачення віртуозності у кларнетному інструменталізмі безпосередньо за його діамантово-стилістичним проявом і опосередковано за оркестрально-багатоскладовим фактурним наповненням з прийомами "прихованої поліфонії". І якщо ідеалом звучання для віртуозності "діамантового" стилю прийнята "флейтовість" фортепіанних легких пасажів, то кларнет, народжений для самостійного буття в епоху віденського класицизму і розвинений в тому стильовому відгалуженні, що прямувала до бідермаєра і романтизму, культивував декламаційну експресивність своєї, значно більш гнучкої, ніж у флейти, звучності. А остання склалася в паралель до дво-регістрового, пристосованого до "прихованої поліфонії" мелодійних побудов співу досконалих і провідних в опері "россінівських" сопрано.

Адже флейтовий регістр співвідносився з теситурою й тембральністю кастрата-фальцетиста, що співав в межах відносно скромних приміщень старих оперних театрів. Діапазон же кларнета тяжів до мужності звуків-виражень вищезгаданого "россінівського" сопрано, жіночого голосу, який наслідував техніку кастратів, але в умовах нових, значно більш об'ємних оперних театрів і у ролях, що поєднували жіночу м'якість з агресивно-чоловічою напористістю. Віртуозна "діамантовість" кларнета поєднувалася в ньому зі співучістю струнних інструментів і зібраністю трубно-мідних нот. Інакше кажучи, кларнет не поступається романтичному максимуму "діамантового" стилю, тобто віртуозності, зберігаючи, однак, своєрідну тембральну міць трубного й альтово-віолончельного звучань.

Основу віртуозності на кларнеті становить пальцева техніка в сполученні зі штрихами, заснованими на звучності legato. І не випадково класика кларнетного репертуару – твори Л.Шпора, К.Вебера – визначилася в епоху бідермаєра і раннього романтизму, тобто в період панування "діамантової" віртуозності. Одночасно кларнет зберігав, і це надзвичайно помітно в музиці названих авторів для кларнету, зв'язок з оркестровою установкою класицизму, з його характерною вольовою виразністю.

Отже, технічно-образний стиль кларнетної гри охоплює, як свій класицистський період, тобто епоху віденського класицизму (В.Моцарт), так і ранній романтизм – бідермаєр (Л.Шпор, К.Вебер). Дана теза про специфіку стилістичної періодизації кларнетного репертуару за зазначеними стилями сформована практикою роботи виконавців. А романтична стилістика як така в інструментальних типологіях у цілому визначилася саме в першій половині XIX ст.

Зроблений огляд історико-стилістичних завоювань кларнетної віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи над артистичною мобільністю психіки кларнетиста – як еквівалента механічно-рухової готовності його пальцевого (й фізичного апарата в цілому) до постійного розширення спектра вмій і навичок. Рухливість кларнета відповідала тенденції художнього розвитку даного роду інструменталізму в єдності з інтересом до психології артистичного "поліглотства" у межах вибраної інструментальної спеціалізації.

Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, як стрижневий момент стосовно інших компонентів його техніки, що встановилася на хвилі салонного "діамантового" стилю. Дане спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченому попередниками в попередні сторіччя, а також спонукало автора даного нарису до складення трьох збірників Етюдів композиторів XIX-XX ст. на традиційні види техніки й штрихи, з виділенням жанру концертного етюдів як втілення високого смислу віртуозного Подвижництва.

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. Бордонюк В. Стилiстика символiзму в модифiкацiї фортепiанних жанрiв прелюдiх та етюдiв в XIX – початку XX столiть: канд. дис., спец.17.00.03 – музичне мистецтво, ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 164 с.
4. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. К.: Музична Україна, 1990. 182 с.
5. Музыкальный энциклопедический словарь; гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва, 1990.
6. Словник іншомовних слів: ред. О. Мельничук. Київ: Голов.ред.Україн. Радян.енциклопедії, 1977. 776 с.
7. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса, 1996. 296 с.
8. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Ленинград: Музыка, 1978. 56 с.
9. Чумаченко Е. Исполнительский стиль: магистер.раб. Одесса: Библ. Одесской конс. 2000. 52 с.
10. Яворский Б. Избранные труды. Т.2. Москва: Сов. композитор, 1987. 366 с.

References

1. Androsova D. (2014). Symbolism and key plural type of soundings in piano performance XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Asafiev B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad, Musyka, 379 p. [in Russian]
3. Bordonyuk V. (2008). The style of symbolism in modification to piano genres of preludes and etude in XIX – begining XX centurys.The diss. of candidate of Arts according, spec.17.00.03 – musical art, Odessa A.V.Nezhdanova staat music academy. Odessa [in Ukrainian]
4. Markova E. (1990). The intonation type of music art: scientific motivation and problems pedagogy. Kijiv, Muzychna Ukraijina, 182 p. [in Ukrainian]
5. Music encyclopedical dictionary (1990). Editor-in-chief G.Kjeldyzh. Moscow [in Russian]
7. Sokol A. (1996). Theory to music articulation. Odessa, 296 p. (in Ukrainian)
8. Terentjeva N. (1978). Carl Cherni and his étude. Leningrad, Muzyka, 56 p. [in Russian]
9. Chumachenko E. (2000). To question about diamond style in piano music. Master work. Odessa, 66 p. [in Ukrainian]
10. Javorskiy B. (1987). Elected works. Vol.2. Moscow, Sov. compozytor, 366 p. (in Russian)

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

UDC 781.6+783.6

Varakuta Maryna

PhD in Arts, Associated

Professor of the History and Theory of Music chair,
Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka
amilomarina@i.ua

**ABOUT THE COMPOSITIONAL PECULIARITIES OF
THE SECULAR MINIATURES IN VOLODYMYR ZYBITSKYI'S CHORAL OEUVE**

The purpose of the work is to find out the peculiarities of the compositional structure of choral miniatures of the secular subject matter in Volodymyr Zybityskyi's works. The **methodology** of the research is based on the historical-typological and genre-stylistic methods. The historical-typological method is connected with the problems of historical development of the secular choral miniature genre; genre-stylistic method gave the opportunities for the multilevel analysis based on the understanding of a music piece as a result of the ordered interaction of the content and form. The **scientific novelty** of the paper consists in researching the compositional structures of the choral miniature genre at the modern stage. The **conclusions**. The compositional peculiarities of Volodymyr Zybityskyi's secular choral miniature are the prevalence of minor forms with a developed internal structure: multiphase composition, mono-intonation of the thematic invention, texture differentiation of the background and relief. The tone row is concretized due to the text principle, i.e. the programmeness elements, wherefore portrait, first-person narrative and a lack of plot become the important features, resulting in laconism of a form and means.

Keywords: choral miniature, secular miniature, compositional structure, composition, programmeness.

Варакута Марина Іванівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Про композиційні особливості світських мініатюр у хорovій творчості В. Зубицького

Метою є виявлення особливостей композиційної будови хорових мініатюр світської тематики в творчості В. Зубицького. **Методологія** дослідження базується на історико-типологічному і функціональному методах аналізу. Історико-типологічний метод пов'язаний з проблемами історичного становлення жанру світської хорovої мініатюри, функціональний метод створив можливості для багаторівневого аналізу, ґрунтованого на розумінні музичного твору як результату органічної взаємодії змісту і форми. **Наукова новизна** полягає у дослідженні композиційних структур жанру хорovої мініатюри на сучасному етапі. **Висновки.** Композиційними особливостями світської хорovої мініатюри

В. Зубицького стають переважання малих форм з розвиненою внутрішньою структурою: багатофазність побудови, моноінтонаційність тематизму, фактурна диференціація фону та рельєфу. Музичний ряд конкретизується завдяки текстовій першооснові, тобто елементам програмності, у зв'язку з чим найважливішими властивостями стають портретність, оповідання від однієї особи, відсутність сюжетності, наслідком чого є лаконізм форми і засобів.

Ключові слова: хорова мініатюра, світська мініатюра, композиційна будова, структура, програмність.

Варакута Марина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

О композиционных особенностях светских миниатюр в хоровом творчестве В. Зубицкого

Целью работы является выявление особенностей композиционного строения хоровых миниатюр светской тематики в творчестве В. Зубицкого. **Методология** исследования базируется на историко-типологическом и функциональном методах анализа. Историко-типологический метод связан с проблемами исторического становления жанра светской хоровой миниатюры, функциональный метод предоставил возможности для многоуровневого анализа, основанного на понимании музыкального произведения как результата органичного взаимодействия содержания и формы. **Научная новизна** работы состоит в исследовании композиционных структур жанра хоровой миниатюры на современном этапе. **Выводы** Композиционными особенностями светской хоровой миниатюры В. Зубицкого становятся преобладание малых форм с развитой внутренней структурой: многофазность построения, моноинтонационность тематизма, фактурная дифференциация фона и рельефа. Музыкальный ряд конкретизируется благодаря текстовой первооснове, т. е. элементам програмности, в связи с чем важнейшими свойствами становятся портретность, повествование от одного лица, отсутствие сюжетности, следствием чего является лаконизм формы и средств.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, светская миниатюра, композиционное строение, структура, програмность.

Setting of a problem. Secular miniature being one of the varieties of the choral miniature genre received its original interpretation in Volodymyr Zybitykyi's works. Each of the examined miniatures of the said genre variety has a programness principle connected with specification and music concretization of the specific image introduced in a poetic text. Although the text is the key factor of almost every choral piece (with the exception of vocalizing), which in general testifies to the choral music programness, imagery of the literary and poetic texts is reflected not in all compositions.

The purpose of the paper is to find out the compositional features of the genre of choral miniature of secular subject matter and to reveal the basic principles of their realization in V. Zybitykyi's choral works "My Love" ("Моя любовь"), "Sons" ("Сини").

The analysis of the latest studies and publications. The researches dealing with the musical composition and form had been extensively developing in musicology of the late XIX – early XX centuries. These are the works by V. Zaderatskyi [3], E. Nazaykynskyi [4, 5], E. Ruchievskaya [6], N. Scherbakova [8]. The study of V. Zybitykyi's choral music is marked by a considerably lower intensity by A. Tereshchenko [7], V. Belikova [1], M. Varakuta.

The summary. The secular miniature firstly comes to the Ukrainian professional music, for centuries connected with the practice of the church divine service, in XVII–XVIII centuries. This phenomenon was caused by the processes of the gradual secularization of the church cantatory art. N. Herasimova-Persidskaya and other researchers of the part singing style in the Russian and Ukrainian music of the mentioned period noted the significant role of the folk-song tones, dance rhythms, cantus facture, in other words everyday layer was penetrating into the part concerts and acquiring the meaning of the set style peculiarities of the said genre [2]. In the sphere of cantus music the secular inception is manifested in a greater degree because in addition to the spiritual canta (psalms), the canta of other content (lyrical, comic, everyday, etc.) set up on a different intonational basis were composed at that time.

In the second half of the XVIII century the synthesis of secular and spiritual principles took place in D. Bortnanskyi and M. Berezovskyi's works. The composers educated in Italy were well aware of the latest achievements of secular musical art. In the spiritual oeuvres of the authors written for the choir a cappella a significant influence of the secular element introduced by opera and instrumental Italian music is revealed.

During the XIX century the secular line in the Ukrainian composers' choral works is conclusively released of the church music influence and begins to progress independently. The driving force for the process is the development of the choral performance or community singing that appeared from the 40's of the XIX century and led to the organization of the national choral school, which flowered in the late XIX – early XX centuries.

One of the reasons of the secular line development in the choral oeuvre is the necessity to renew the repertoire for the amateur groups of the choral singing established across the board in the Ukrainian cities and communities.

Since the 20's of the XX century the secular line of the choral oeuvre of the Ukrainian composers has become predominant and over time the dominant one. The Ukrainian composers of the XX century advert to the best poetic samples of the Ukrainian, Russian and foreign authors and compose numerous choral works of the secular subject matter.

V. Zybitykyi adverting to the secular variety of the choral miniature genre pays a great attention to it as he is attracted by the original poetic oeuvre and ample opportunities for the realization of the author poetry in music, especially in the choral miniature. The implementation of the author's text in the secular

choral miniatures, the reflection of its compositional features, plotline, imaginative characteristics, etc., in turn speaks for the program character peculiarities in the secular miniatures.

V. Zybitykyi chooses the poetic texts pretty thoroughly in the field of the secular choral miniatures. On the one hand, he addresses the heritage of the Ukrainian culture genius – T. G. Shevchenko ("In our lands on Earth"), whose poetry has been approved in the choral music long ago; on the other hand, the composer actively uses the poetic oeuvre of the modern authors (P. Pidgoretskyi, S. Demchuk and L. Kostenko).

In his secular choral miniatures V. Zybitykyi leans toward the authenticity of the images and moods of musical interpretation embodied in the poetic texts and to the reconstruction of the basic idea of each of the poems with the help of the musical language transmitted by the poets by means of word and rhyme.

In his secular miniatures V. Zybitykyi touches on simple and at the same time crucial and important issues, such as a question of life and death, maternal love ("Sons", text by S. Demchuk), search for inner harmony ("My love", text by P. Pidgoretskyi). The miniatures embody a whole range of the emotional states: from love lyrics to tragedy.

An imaginative concept of the choral miniature "My love" (text by P. Pidgoretskyi) is based on the idea of search for the inner harmony by a person. Both verse and music are penetrated with a bright flamy temperament, love of life, an unrestrained desire of a hero to know his inner world.

The strophic text structure is directly reflected in the compositional structure of the choral miniature written in a simple binary form both parts of which correspond to the stanzas of the text. Each of the parts is marked by the capacity, eventivity and a high degree of musical thought concentration.

The first part of the binary form is written in a form of a unitary development period. Three phasicity is noticed in the mentioned part composition: the initial intonational pulse (lines 1-4), its development (bars 5-8) and generalization (bars 9-10) are clearly distinguished from the general stream of musical exposition.

The pulse phase is introduced by the exposition of the thematic corn (primarily the imitative-polyphonic one) the tones of which will become the base of the whole miniature. The developmental phase is marked by active stretto-imitation statements of the reduced intonations of the theme, which cover each of the choral sections. The completion phase presents a concise but rather active marcato choral recitation with its peculiar rhythmic sameness of all the voices united in the high-power chordal complexes.

The second part of the miniature generally inherits the construction of the first one (pulse, development, generalization). Thus, there appears a certain balance between the first two phases. This leads to their unification. This is largely facilitated by the location of both phases in a musical form, namely in the third quarter of a simple binary form on which the function of the developmental middle falls. The compression of the developmental phase and the need for its compensation to achieve the equilibrium in the composition structure of the second part contributed to the expansion of the completion phase, which became the climax zone and the logical outcome of the entire miniature.

The mono-intonational nature is typical of the subject matter of the choir. All the musical and thematic plot of the miniature grows out of the initial iambic motif based on the rhythmic formula of three eighths – a quarter with a metric accent on the last tone. This motif maintaining the rhythmic stability throughout each form part acquires various melodic variations: from the sound repetition and conjunct motion mainly in the first part to the broad upward leaps at intervals exceeding an octave (ninth and diminished twelfth), which fills the main theme of the choral miniature with the different semantic gradations.

A short iambic motif gives rise to the construction of larger structural formations – musical phrases alternating in accordance with the principle of the contrastive complementarity. A certain roundness of the intonations, in which the waltz movement is felt is specific to the first phrase exposed in the soprano section at the beginning of the miniature. In contrast, the following phrase has much more activity. The used in it "leap rhythm" composed by means of the rhythmic figure "two sixteenth – eighth" triggers associations with the images of the horsemen mentioned in the poetic text ("like two horsemen in a fight"). At the same time the images of the horsemen are a metaphor for the poet, by means of which he explains the confrontation of the antagonistic feelings (love and hate) that occurs in his soul. This confrontation is recorded in the intonational structure of the initial musical phrases, which arising from a single thematic corn (metaphorically from the heart) are both contrasting (like hate) and complementary (like love).

The composition is marked by the freshness of the musical language, by the "acerbity" of the chord concords. The polyphony grows out of unison and becomes the result of its splitting. Seconds as well as the enharmonic equal to them the augmented intervals (increased prime and reduced third) as the basis for expanding the melodic line and the structural component in the formation of the harmonic vertical structure are constructive elements of a polyphonic canvas here. The scale of the main tonality (a-moll) is diatonic and enriched by the modal tones that appear in each of the choral sections while in the musical canvas there are not only a consistent introduction of diatonic and modal variations of the scale levels within a single section, but also a simultaneous combination of them in the different sections.

The miniature is performed in an agile tempo (*Allegretto, robusto*) except for the final five-act (*Grave*), which is the result of the previous development. The music process is rash and dynamic. It captures with its energy and emotional openness, because in the heart of a composer as in the heart of a poet is no place for hate, the heart is filled with hot, ardent and passionate love. The choice between hate and love in favor of the latter is the result of the comprehension of one's inner self covering the process of inner harmony gaining.

The choral miniature "Sons", text by S. Demchuk, represents a completely different imagery and sums up a dramatic, filled with pain and the inner stress narrative, in which the tragedy of a mother, who lost all her seven sons in the war is revealed.

In the text of the poetic authentic source this event is narrated very restrained as if the narrator speaks with effort overcoming the pain, barely restraining tears.

A wide range of emotional states of the text is expressed with maximum fullness in the music of the choral miniature – from humility and submissiveness to fate to an insane explosion of despair. For this purpose the composer selects the necessary means of the musical language and uses the expressive possibilities of the choir.

The compositional structure of the choral miniature inherits the principle of a poetic text structure consisting of two four-line stanzas. The miniature splits into two parts, the totality of which forms a simple binary form. Both parts are preceded by textless structures (corresponding bars 1-10 and 30-39), which perform the function of an instrumental introduction preceding the presentation of the main theme (in the vocal miniatures this material would be given to a piano section). Similarly, a musical material that completes this miniature (bars 58-66) is set up like the instrumental conclusion.

The imaginative-emotional development in each of the parts has a clearly expressed crescendo growing character. This is emphasized by a prolonged movement towards a dramatic climax and a rapid decline of dynamic tension immediately after its achievement (the first dynamic wave being a prototype of future dramatic climaxes appears already in the introductory period). Thus, the composer shows pain and despair of the mother, who lost her children at war. The image of the female protagonist is personified in the second part of the miniature, in a solo soprano section filled with expressive cry-lamentation intonations.

A gradual crystallization of the tones of the main theme as well as its subsequent exposition and development appear in the first part of the choir. The stage of crystallization, the formation of the topic falls on the introduction construction (*Lento, doloroso*), the stages of exposition and development fall on the main, "text" part (*Largo, mesto*).

The introductory composition like any instrumental introduction plunges us in the imaginative construction of the composition and creates mood, that will dominate in the miniature. The introduction is based on introducing the narrow-volume intonational cells (tetrad and tertian) into the all choral sections. The theme will afterwards be formed from the said cells.

The initial key is *g-moll*. However, it is represented in a modified form with the lowered degrees (I, II, IV, VII both natural and lowered). In the certain sections the module scale is represented in a reduced form. In the sections of the female voices that correspond to each other on the principle of "band" two-voice texture with the tertian second (which is not always followed due to the mobility and melodic freedom of voices) fragments of a modal scale are presented, but they are absent in the male sections. In the soprano section these are tones corresponding to VI, VII and I^H degrees in combination with I, II, III, III and IV^H degrees (the latter one is the peak of the scale). Since the intonational cells that simultaneously sound in different sections of the mixed choir and are constructed on the different tone sequences are variants of one chant, their interaction forms a heterophonic polyphony similar to the folk-song one, for which such modal modifications are rather typical. Consequently, the composer uses the means of texture-modal pastiche of the choral polyphony in the introduction, which is spread in the folk-song oeuvre.

The intonational contours of the main theme of the choral miniature are almost an exact "copy" of the chant that opens the introductory composition. There is also an initial conjunct "run-up" before the leap and an upward leap proper, its significance is emphasized by a metric accent (a strong beat) and a rhythmic slowdown (the enlargement of the duration). The emotional restraint which is a reflection of the narrative nature of the exposition is typical of the theme. The composer uses the choral line up capabilities quite economically gradually introducing sections based on the intonationally close matter. In such a case the imitation effect is recreated with the different time distances of the voices introduction (one quarter is between the tenor and the alto sections, two bars are between the tenor and bass sections). This is explained by the freedom of linear development of the sections, the totality of which forms the polyphony of the heterophonic texture.

In the second sentence (*Poco con moto*, bars 20-29) the main theme undergoes the significant rhythmic transformations inquiring a great precision of the rhythmic canvas. This gives it more similarity with the introductory chant. Here for the first time the image of the composition protagonists appears – sons, so both the theme and the character of its exposition become more robust and emotionally rich.

A brief but very dynamic emotional rise leads to a bright culminating point located at the end of the part (bars 27-28). This is a kind of "scream of desperation" which brings tragic flavors to the narration.

The second part of the miniature (*Drammatico, piu mosso*) is also opened with a textless introductory construction based on the same chant structures as the introduction to the first part. Without losing its meaning during whole second part, the structures become the background material for the developing solo soprano of the dramatic cry-lamentation intonations abruptly turning into the scream in the said section.

In this section the exacerbation of the emotional and psychological state that "has burst" in the culmination zone takes place. For this purpose, the composer distinguishes a solo voice from the soprano part, personifying the image of the mother and opposes the soloist part to an array of choral voices giving it a special intonational construction.

The differentiation of the choral array into relief and background with the isolation of the solo section was necessary for the compositor for singling out the image of the female protagonist from the mass of the people. In the general ensemble the choir is an equal participant of the performing process in spite of the fact that it is given an accompanying role. The choir personifying the image of the nation not only comments on the events watching mother's suffering from the outside but also sympathizes, empathizes, supports, perceiving personal maternal tragedy as a nationwide grief.

Conclusions. In V. Zybitykyi's secular miniatures a closed connection between the manifestation of the miniature phenomenon in the different spheres of a sacral culture (literature, poetry, pictorial art and theatre) is revealed. In the compositional structure minor forms prevail: a simple binary with a developed inner multiphase composition, imitative-polyphonic methods, mono-intonation of the thematic invention, texture differentiation of the background and relief. The national distinctness is manifested in melodies, rhythmic and modal features. The melodic lines of the choral miniatures of this type are very plastic. They diverse in rhythm and "play" with many modal colors and melodies of choral sections have a distinctly expressed vocal nature. The tone row is concretized due to the text authentic source, in other words programmatic elements, wherefore the important features of a secular miniature are portrait, concentrating on the recreating a protagonist without showing minor details or engaging minor characters, the representation of one dramatis persona (a similar phenomenon is observed in a portrait miniature), first-person narrative (similar to how it happens in a one-man theater), lack of plot connected with the absence of time for its development (as in a literary story). It translates to laconism of form, means and a performance line up (choir a cappella without orchestra participation).

Література

1. Белікова В. Характеристика музичної мови В. Зубицького на прикладі хору "Весільна" / В. Белікова // Музикознавство Дніпропетровщини : Зб. статей [Ред. Ю. М. Новіков]. – Дніпропетровськ, 2003. – Вип. 3. – С. 21–24.
2. Герасимова-Персидская Н. Становление принципов хоровых композиций в русской и украинской музыке XVII – начала XVIII вв. / Н. Герасимова-Персидская // Форма и стиль : Сб. научных трудов. Часть I / Отв. ред. Е. А. Ручьевская. – Л. : ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1990. – С. 35–64.
3. Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.
4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
5. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // Е. В. Назайкинский. История в музыке : Избранные исследования. – М. : НИЦ "Московская консерватория", 2009. – С. 371–392.
6. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма / Е. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998. -268с.
7. Терещенко А. "Чумацькі пісні" Володимира Зубицького / А. Терещенко // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 3. – С. 10–15.
8. Щербаківа Н. Ю. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенко : дис. ...канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. Ю Щербаківа. – К., 2009. – 197 с.

References

1. Belikova, V. (2003) Characteristics of V.Zybitykyi's musical language by the example of the choir "Vesilna". The musicology of Dnipropetrovsk region : Collected works [Edited by Y. M. Novikov] [in Ukrainian].
2. Herasimova-Persidskaya, N. (1990) The formation of the choral compositions principles in the Russian and Ukrainian music of the XVII – early XVIII centuries. Editor in chief E. A. Ruchevskaya. L. : LOLNC named after N. A. Rimsky-Korsakov [in Russian].
3. Zaderatskyi, V. (1995) The musical form. Moscow: Music [in Russian]
4. Nazaykinskyi, E. (1982) Logic of the musical composition. Moscow: Music [in Russian].
5. Nazaykinskyi, E. (2009) The poetics of the musical miniature. Moscow: SRC "Moscow conservatory" [in Russian].
6. Ruchievskaya, E. (1998) Classical musical form. St. Petersburg [in Russian].
7. Tereshchenko, A. (1990) Volodymyr Zybitykyi's "Chumatsky songs". National oeuvre and ethnography. Kyiv [in Ukrainian].
8. Shcherbakova, N. (2009) The principles of the compositional integrity in Y. Ishenko's vocal oeuvre. Music studies PhD thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.10.2017 р.

Васильєва Лариса Леонідівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Миколаївського національного університету
ім. В.О.Сухомлинського
ms.vasylyeva@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ КАНТ ЯК ЖАНР "ТРЕТЬОГО ПЛАСТА": ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Мета статті – дослідження особливостей українського канту в загальноєвропейському історичному контексті розвитку музичних жанрів "третього пласта". **Методологія** дослідження спирається на культурологічний підхід із застосуванням історико-логічного та компаративного методів, що дає змогу розкрити та піддати аналізу український кант на тлі різних жанрів "третього пласта", поширених одночасно з ним у Західній Європі. **Наукова новизна** полягає у здійсненні порівняння жанрових та музично-стилістичних особливостей пісенних жанрів західноєвропейського "третього пласта" й українського канта та у дослідженні напрямів розвитку окремих жанрів "третього пласта" в Західній Європі та канту в Україні 16-18 ст. **Висновки.** Український кант є частиною процесу загальної секуляризації культури Європи, який зумовив формування музичних жанрів "третього пласта". Одним із проявів його стало поширення світської пісенної творчості із Заходу на Схід від Іспанії до Росії протягом XIII-XVIII століть. Український кант має значну кількість спільних рис у змісті, структурі, засобах виразності, складі виконавців із різними пісенними жанрами "третього пласта". Відмінність полягає у низхідному напрямі його поширення в східноєвропейській музичній культурі на відміну від висхідного в західноєвропейській.

Ключові слова: український кант, жанр, "третій пласт", Європа.

Васильєва Лариса Леонідівна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства Николаевского национального университета им. В.А.Сухомлинского

Украинский кант как жанр "третього пласта": европейский исторический контекст

Цель статьи – исследование особенностей украинского канта в общеевропейском историческом контексте развития музыкальных жанров "третього пласта". **Методология** исследования опирается на культурологический подход с применением историко-логического и компаративного методов. Это позволяет раскрыть особенности украинского канта на фоне разных жанров "третього пласта", распространенных одновременно с ним в Западной Европе. **Научная новизна** заключается в осуществлении сравнения жанровых и музыкально-стилистических особенностей песенных жанров западноевропейского "третьего пласта" и украинского канта, а также в исследовании направлений развития отдельных жанров "третьего пласта" в Западной Европе и канта в Украине 16-18 в. **Выводы.** Украинский кант является частью процесса секуляризации культуры Европы, который стал причиной возникновения музыкальных жанров "третьего пласта". Одним из проявлений ее (секуляризации) стало распространение светского песенного творчества с запада на восток, от Испании до России в течение XIII-XVIII веков. Украинский кант имеет значительное количество общих черт в содержании, структуре, средствах выразительности, составе исполнителей с разными песенными жанрами "третьего пласта". Отличие заключается в нисходящем направлении его распространения в восточноевропейской музыкальной культуре в отличие от восходящего в западноевропейской.

Ключевые слова: украинский кант, жанр, "третий пласт", Европа.

Vasylyeva Larysa, PhD in Arts, Associate Professor of Musical Art Department, Mykolaiv V.O. Sukhomlynskyi National University

Ukrainian kant as the third layer's genre: the European historical context

Purpose of Article. The aim of the article is a description of features of the Ukrainian kant in European historical context of the "third layer" musical genres development. **Methodology.** Research methodology consists of cultural with using historical-logical and comparative methods. It allows to reveal the features of the Ukrainian kant on a background the different genres of the "third layer," spread simultaneously with him in Western Europe. **Scientific novelty.** A scientific novelty consists in the comparison of the genre and musically-stylistic features of song genres of the Western Europe "third layer" and Ukrainian kant, research of direction of development of separate genres of the third layer in Western Europe and kant in Ukraine 16-18 century. **Conclusions.** The Ukrainian kant is part of the process of secularizing of European culture, which became the reason of musical genre's existence of the "third layer." Spreading of secular song creativity from west to east became one of secularizing manifestation from Spain to Russia during XIII – XVIII centuries. Ukrainian kant has a significant number of common features in content, structure, means of expressiveness, the composition of performers with the different song genres of the "third layer." A difference consists in descending direction of his spread in the Eastern European musical culture unlike ascending in Western European.

Key words: Ukrainian kant, genre, the "third layer."

Актуальність теми дослідження. Музичні жанри "третього пласта" (серед яких творчість жонглерів, трубадурів, труверів, мінезингерів, мейстерзінгерів, вагантів, гальярдів, скоморохів, німецькі Lied і французькі "шансон", російські фольклорні весільні обряди, іспанські фламенко, пісні англійських шахтарів, мисливська музика, міський фольклор, джаз, рок-музика тощо) відрізняються один від одного естетикою, типом професіоналізму, приналежністю до різних національних культур та історичних періодів, і є такими, що найактивніше розвиваються протягом XX – початку XXI століття. Активний розви-

ток та мінливість, багатоваріантність у просторі і часі, переважно усна форма побутування, приналежність до сфери побутової культури, яка порівняно нещодавно стала об'єктом наукового зацікавлення, зумовлюють складність їх вивчення, особливо на українських теренах. Між тим, Україна відіграла істотну роль у розвитку жанрів "третього пласта" в Східній Європі. Одним з таких жанрів став кант.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі відомості про музично-стилістичні особливості видів музикування, історично приналежних до третього пласта, знаходимо в працях з історії зарубіжної музики (Є.І.Коляда, А.Найман, К.Перриш, Дж.Оул, М.Сапонов, Р.Грубер), історії поліфонії (Ю.Євдокимова), аналізу музичних форм (В.Холопова, Н.Сімакова), теорії музики (С.Лебедев, М.Сапонов).

Літературні особливості українського канту вивчали історики літератури і фольклору (П.Безсонов, О.Веселовський, М.Возняк, В.Гнатюк, В.Перетц, І.Франко, Г.Нудьга, О.Позднєєв). Відомості про кант як музичний жанр містяться в працях істориків української (В.Г.Бойко, М.Гордійчук, С.Грица, Л.Івченко, Л.Корній, В.І.Крекотень, А.Ф.Омельченко, О.Шреер-Ткаченко, Л.Яценко) та російської (Б.Асаф'єв, Ю.Келдиш, Т.Ліванова, Є.Орлова) музичної культури. Кантову культуру Білорусі досліджено Л. Костюковець. Фундаментальне дослідження української духовної пісні (канту) XVII-XVIII століть здійснив Ю.Медведик.

Аналізуючи музично-стилістичні особливості канту, питання авторства, виконавства, виникнення і побутування, відмічаючи значну поширеність канта в світському музикуванні українців, його значну роль у розвитку української професійної музики і фольклору [14; 15], автори обмежуються лише загальними зауваженнями щодо європейського музично-історичного контексту його виникнення.

Мета дослідження – проаналізувати український кант в загальноєвропейському історичному контексті розвитку музичних жанрів "третього пласта".

Виклад основного матеріалу. В переліку жанрів, що репрезентують третій пласт, В.Конен називає мистецтво трубадурів [8, 31]. Р.Грубер вказує на його близькість з арабським пісенним мистецтвом і пояснює це впливом арабської музично-поетичної культури на західноєвропейську, що тривав майже 600 років (з кінця X до XVI ст.). На думку дослідника, особливу роль арабська культура відіграла в Андалусії (Іспанія) в XI-XII сторіччях та в Сицилії (Італія) у XII столітті. Автор вказує на вплив арабської культури з XII по XIV століття навіть на характер наукової діяльності Паризького та Падуанського університетів [3, 157-158].

Р.Грубер зауважує, що використання Західною Європою музично-поетичних досягнень арабів стосується, передусім, сюжетної тематики (щасливе і нещасливе кохання) та загальної спрямованості музичного розгортання (переважання строфічної, діалогічної та рефреної структур). Отже, арабська культура другої половини першого тисячоліття нашої ери дала Західній Європі зразки оптимістичного світського музично-поетичного мистецтва, та приклад того, як можуть розквітнути мистецтва, зокрема музичне, задовольняючи нагальні потреби особистості [3, 156]. Нагадаємо, що переважання лірики, строфічну структуру та відповідність нагальним потребам людини мистецтвознавці часто називають серед основних характеристик музики "третього пласта" у XX-XXI столітті.

Виникнення і поширення "третього пласта" в музичній культурі можна пояснити, спираючись на розвідку П.Берка, формуванням в Західній Європі суспільних груп – посередників між професійною композиторською творчістю академічної традиції та фольклором. Дослідник називає таку культуру популяризованою, середньою (midcult) підкреслюючи наявність в ній запозичень з обох боків. Серед авторів, "які не дуже пасували до "великої" або "малої" традиції і могли знайти собі місце в цій третій" [2, 68], П.Берк згадує, зокрема, мейстерзінгера Ганса Сакса. Аналізуючи передусім літературу "третього пласта", вчений вважає причиною наявності відповідної аудиторії неспівпаданню бар'єру писемності з бар'єром володіння латиною в західноєвропейському суспільстві 16-18 ст. і відносить до неї (аудиторії) підмайстрів-друкарів та шляхетських жінок [2, 68-69].

Порівняємо викладене вище із розвідками вітчизняних науковців щодо умов виникнення та поширення українського канту. Л.Івченко вважає визначення "книжна пісня" об'єднуючим для східнослов'янських і західноєвропейських аналогів канта, підкреслюючи нефольклорне походження канту. Простежуючи рух цього жанру в часі і просторі із Заходу на Схід (Іспанія XIII ст., Італія XIII – XIV ст., Німеччина XIV ст., Чехія XIV – XV ст., Угорщина й Польща XVI – XVII ст., Україна й Білорусь кінець XVI – XVII ст., Росія середина XVII – XVIII ст.), авторка робить висновок про типологічність процесів, які відбувалися в Західній Європі і в Україні в галузі пісенної культури і про закономірність появи такого жанру як кант [14, 5]. Л.Яценко вказує на безпосередній зв'язок кантів з міським побутовим музикуванням та "загальним розвитком світських раціоналістичних тенденцій у всій європейській культурі" [15, 12]. Ю.Медведик вважає причиною поширення пісенної (кантової) творчості в Україні вказаного періоду зростаючу секуляризацію [10, 227].

Серед перших трубадурів були люди різних соціальних прошарків, які багато подорожували. Їх об'єднувала освіченість, знання правил хорошого тону, поезії, музики, гра на щонайменше двох музичних інструментах. За доби Відродження (XIV – XVI ст..) трубадури вивчали сім мистецтв, що були згруповані у Trivium (граматика, риторика, діалектика) і Quadrivium (геометрія, арифметика, астрономія, музика) [18]. Студенти українських академій також вивчали ці сім мистецтв, але дещо пізніше – починаючи з XVI століття. Тому не випадково серед авторів кантів можна було зустріти "спудеїв і школярів, які набули певних знань у версифікації, діставши в народі ім'я мандрівних дяків, що пішло від характеру їх життя. Багато з них, так і не подолавши науку, ставали недовченими канцеляристами, місцевими грамотіями, "пиворизами" [15, 13].

Одним з жанрів, культивованих трубадурами XI-XIII ст. була кансона (або канцона) (*cansos* або *chansons*) – пісня, обмежена у своїй тематиці любовними або релігійними темами, що відрізнялася вишуканістю і складною будовою строфи, в якій часто з'єднувалися вірші різної довжини. Отже, назва "кант" має європейське походження (від латинського "cantus" – "спів", "пісня") і є спорідненою із французькою "шансон" та німецькою "lied".

Аналогії та паралелі в розвитку українського канту та музичних жанрів "третього пласта" в Західній Європі спостерігаються також за змістом, структурою, засобами виразності, складом виконавців. Так, з мистецтвом трубадурів український кант споріднює еволюція від одноголосся до багатоголосся [8, 31; 5, 224]. З фротоллами, вілланелами і канцонетами – наявність 2-3 голоса із домінуванням верхнього мелодично розвинутого голосу [8, 31, 38; 5, 225], а також простонародна мова текстів та типізовані танцювальні звороти в мелодиці [8, 37; 1, 118; 6, 93]. Як твори менестрелів та жонглерів, канти виникали не стихійно, а були "відповіддю" на певний "виклик" [8, 32; 6, 218]. Коріння їхньої популярності були в простоті музичного вираження, близької до народного мистецтва [8, 32; 14, 5]. Із західноєвропейським мейстерзангом канти споріднені наявністю універсальних ритмоформул та особливостями формоутворення [14, 5; 17, 206-207; 16, 142-143].

Музичні жанри третього пласта в Західній Європі та український кант займали місце між творами професійного письмового мистецтва і народною музикою усної традиції [9, 462-463] і виступали як провідниками елементів фольклору в нефольклорні жанри [8, 34], так і провідниками нефольклорних елементів у фольклорні жанри [14, 5], не розчиняючись ні в перших, ні в других [7, 90] і "позичаючи" свої виражальні засоби різним жанрам професійної композиторської творчості [8, 36]. Нарешті, дослідники західноєвропейських жанрів "третього пласта" і українського канту одноголосно відносять їх до світського мистецтва [8, 35; 15, 9], одночасно вказуючи на синкретизм творчості [17, 206; 14, 4].

Однак, на наш погляд, є суттєва різниця між жанрами третього пласта в Західній та Східній Європі. Полягає вона у ставленні до пісенних жанрів професійних композиторів. В.Конен зауважує, що "аристократичне середовище теоретиків-гуманістів ставилося до цього мистецтва зі зверхністю. Знані композитори-мадригалісти також не сходили до творчості в межах такого мало інтелектуального, "вульгарного" стилю і навіть висловлювалися про цей жанр як про "низьке мистецтво" [8, 38]. Ситуація змінилася з виникненням і поширенням протестантизму. Так, очільник протестантського руху в Німеччині М.Лютер писав духовні пісні, дотримуючись правил мейстерзінгерів [17, 206]. Протестантські наспіви використовував в своїх кантатах і ораторіях Й.-С.Бах. Отже, можна визначити напрямок розвитку музичних жанрів "третього пласта" в Західній Європі як висхідний: ремісничє міське музикування – духовна пісня – професійна композиторська творчість.

У Східній Європі спостерігаємо дещо іншу закономірність. Т.Шеффер пише, що зміст віршованих духовних пісень "черпався з богослужбних книг, а на мелодиці позначились впливи народнопісенної творчості" і далі: "Якщо ... зважити на обов'язкове навчання співу в братських школах, то стане зрозумілою поява значної кількості зразків духовного позацерковного співу" [5, 217-218]. Можна визначити чотири типи співвідношення слів і наспіву в тогочасних духовних кантах (псальмах): новий текст складався на відомий духовний наспів, на відомий народний наспів, на наспів, скомпільований з тих, що звучали в побуті, створювався оригінальний наспів. Авторами духовних кантів були ченці, мандрівні дяки, відомі і маловідомі вихованці Київської духовної академії (Феофан Прокопович, Данило Туптало, Григорій Сковорода, Іоанн Моравський, Іван Мاستиборський, Василь та Іоанн Пашковські, Дмитро Левковський та багато інших). "В подальшому розвиток канту йшов у бік "обмирщення" змісту" [5, 224]. О.Левашова, наголошуючи на тому, що світські "пісні і канти в достатку створювалися любителями музики", називає серед них Григорія Теплова (сановник, державний діяч, вчений, ад'юнкт Академії наук), Федора Дубяньського (виходець з середовища служилого дворянства) [4, 188, 191].

М.Дилецький в "Граматиці пенія мусікійського" наприкінці 17 століття рекомендував в якості одного з прийомів композиції перетворення світської пісні на церковний гімн. Його учень В.Титов написав музику до "Псалтирі царя і пророка Давида рифмами перекладеної" Симеона Полоцького. Ю.Келдиш зазначає, що "музика В.Титова ... дуже проста за своїм складом, часто в ній буває складно впізнати руку майстра великих фактурно розвинутих багатоголосних композицій. Ця простота та елементарність музичного складу були викликані свідомою установкою на масового виконавця, який не має спеціальної музичної підготовки. В.Титов наслідував в цьому відношенні самого поета, який прагнув, щоб його віршовані переклади псалмів, покладені на музику, могли проникати в найширші верстви населення та витіснити з обиходу народні пісні" [7, 246].

Л.Івченко констатує, що "виникнувши в письмених прошарках міського населення, кант поступово поширився у різноманітних колах. Його співали найрізноманітніші представники третього стану – нижчі клірики, учні братських шкіл, студенти колегій і академії, купці, ремісники і навіть селяни. Нарешті, кант перейшов у пісенний фольклор і продовжив своє життя в мистецтві лірників, бандуристів і калік перехожих аж до ХХ ст." [14, 6].

Таким чином, напрямок розвитку канту в Україні та Росії може бути визначений як низхідний: професійна композиторська творчість – духовна пісня – міське музикування – фольклор. Це дало підстави В.Перетцю зауважити, що "українська народна поезія з боку форми є продукт, без сумніву, цілого ряду літературних впливів..." [12, 17], "українська народна поезія давно вже стала виразом настроїв, дум і очікувань культурного класу" [11, 2], і навіть висунути припущення про аристократичне походження фольклору [13, 12].

Висновки. Отже, поштовхом для формування музичних жанрів "третього пласта" в Західній Європі стала арабська музично-поетична культура. Поширення світської пісенної творчості відбувалося із Заходу на Схід від Іспанії до Росії протягом XIII-XVIII століть і було пов'язане із загальною секуляризацією. Український кант є частиною даного процесу. Він має значну кількість спільних рис у змісті, структурі, засобах виразності, авторстві та складі виконавців, особливостях виникнення і побутування із різними пісненими жанрами "третього пласта". Виявлена нами відмінність полягає у висхідному напрямі розвитку західноєвропейських піснених жанрів (ремісничє міське музикування – духовна пісня – професійна композиторська творчість) та низхідному напрямі розвитку східноєвропейської кантової творчості (професійна композиторська творчість – духовна пісня – міське музикування – фольклор).

Література

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. I. К.: Мистецтво, 1964. 309с.
2. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. пер.з англійської. К.: УЦКД, 2001. 376с.
3. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч.1. Москва: Музыка, 1965. 484 с.: нот. ил.
4. История русской музыки в 10 т. / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, Ин-т истории искусств / Редкол. О. Левашева (голова) та ін. – Т. 1: От древнейших времен до середины XIX века. Москва: Музыка, 1972. 595 с.
5. Історія української музики. В 6т. /АН УРСР. Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. ім.М.Т.Рильського / Редкол.: М.М.Гордійчук (голова) та ін. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX століття. Київ: Наукова думка, 1989. 448с.
6. История украинской музыки: Учеб. пособие / Составление и редакция А.Я.Шреер-Ткаченко. М.: Музыка, 1981. 271 с., нот.
7. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. // Вступ. стаття О.Левашевой. Москва: Издательство "Советский композитор", 1978. 512 с.
8. Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160с.
9. Ливанова Т. Русская музыкальная культура 18 века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т.1. М., 1952. 535с.
10. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII ст. Львів: Вид-во УКУ, 2006. 324 с. + 17 іл.
11. Перетц В.Н. Новые данные для истории старинной украинской лирики. СПб., 1907. 41с.
12. Перетц В.Н. Очерки старинной украинской лирики. СПб., 1903. 57с.
13. Пісні літературного походження / Упорядники: В.Г.Бойко, А.Ф.Омельченко. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1978. 495с.
14. Український кант XVII-XVIII ст. / Упор. та вступ. стаття Л.В.Івченко. Ред. текстів В.І.Крекотеня. К., 1990. 199с.
15. Українські народні романси / Упорядник, передмова, примітки Л.Яценка. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961. 412с.
16. Франко І. Духовна і церковна поезія на Сході і на Заході. Вступ до студій над "Богослужником" /Франко І. Зібрання творів у 50 томах. К.: Наук. думка, 1983. Т. 39. С. 129-143.
17. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Уч. пособ. Серия "Учебники для вузов. Специальная литература". СПб.: Лань, 1999. 496с.
18. Електронний ресурс: www.russianplanet.ru/filolog/trubadur/.

References

1. Arkhymovych, L. et al. (1964). Essays on the history of Ukrainian music. Part 1. K: "Art" [in Ukrainian].
2. Burke, P. (2001). Popular culture in early modern Europe. Trans. Kyiv: UCSD [in Ukrainian].
3. Gruber, R.I. (1965). The Universal History of Music. Part 1. Moscow: Music [in Russian].
4. Levaseva O. (Eds.). (1972). History of Russian music. Vol. 1: From the earliest times to the middle of the XIX century. Moscow: Music [in Russian].
5. Gordiyuchuk, M.M. (Eds.). (1989). History of Ukrainian music. Vol.1. From ancient times to the middle of the nineteenth century. – Kyiv: Scientific Opinion [in Ukrainian].
6. Shreer-Tkachenko, A.Y. (Eds.). (1981). History of Ukrainian music. Moscow: Music [in Russian].
7. Keldysh, Yu. (1978). Essays and studies on the history of Russian music. Moscow: Publishing House "Soviet Composer" [in Russian].
8. Konin, V.J. (1994). Third layer: New mass genres in the music of the twentieth century. Moscow: Music [in Russian].
9. Livanova, T. (1952). Russian musical culture of the 18th century in its relations with literature, theater and everyday life. Vol.1. Moscow: Music [in Russian].
10. Medvedik, Y. (2006). Ukrainian spiritual song of the XVII-XVIII centuries. Lviv: UCU [in Ukrainian].
11. Peretz, V.N. (1907). New data for the history of ancient Ukrainian lyrics. St. Petersburg [in Russian].
12. Peretz, V.N. (1903). Essays on ancient Ukrainian lyrics. St. Petersburg [in Russian].
13. Boyko, V.G., & Omelchenko, A.Ph. (Eds.). (1978). Songs of Literary Origin. Kyiv: Publishing House "Naukova Dumka" [in Ukrainian].
14. Ivchenko, L.V. (Eds.). (1990). Ukrainian kant of XVII-XVIII centuries. Kyiv [in Ukrainian].
15. Yatsenko, L. (Eds.). (1961). Ukrainian folk romances. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
16. Franko, I. (1983). Spiritual and Church Poetry in the East and in the West. Introduction to the studios of the "Theologian". Kyiv: Science Thought [in Ukrainian].
17. Kholopova, V.N. (1999). Forms of musical works. Spb.: Publishing house "Lan" [in Russian].
18. Retrieved from www.russianplanet.ru/filolog/trubadur/.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2017 р.

Васюта Олег Павлович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету "Чернігівський
колегіум" ім. Т.Г. Шевченка
robota-internet@ukr.net

ЧЕРНІГІВСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА НОВІТНЬОЇ ДОБИ: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ВТІЛЕННЯ

Мета роботи передбачає обґрунтування особливостей творчого прояву чернігівської композиторської школи, яка знаходить своє яскраве втілення в творчості українського композитора Андрія Зименка. **Методологія** дослідження спирається на застосування діалектичного методу музикології і узагальнення, що дає змогу з'ясувати закономірності структурної будови музичного твору, дослідити внутрішню суперечність між змістом і формою втілення як джерела музичного саморуху. Компаративістський метод у поєднанні з проблемно-музикологічним сприяє виявленню неповторності чернігівської композиторської школи на сучасному етапі. **Наукова новизна** полягає в розширенні мистецтвознавчих уявлень про композиторську творчість Чернігівщини, виявленні особливостей її жанрово-тематичної спрямованості, порівнянні і узагальненні розвитку чернігівської композиторської школи як сфери діалектично взаємопов'язаних чинників музичної творчості, проєкції складових школи, яка усвідомлюється як цілісний і змістовний рівень оволодіння засобами сучасної музичної виразності, забезпеченні професійно-творчої наступності та спадкоємності ментальних естетичних, технологічних ознак як нерозривності художнього досвіду сучасного етапу музичного мистецтва Чернігівщини. **Висновки.** Музикознавче осмислення особливостей чернігівської композиторської школи розглядається на прикладі творчості сучасного композитора Андрія Зименка, яка ґрунтується на послідовному нарощенні музичної якості, розмаїтті жанрової, тематичної спрямованості та стильовій еволюції у галузі симфонічної, вокально-хорової, камерно-інструментальної музики. У запропонованому баченні чернігівська композиторська школа є змістовним художнім явищем України.

Ключові слова: Чернігівська композиторська школа, художній стиль, симфонія, хор, камерно-інструментальна музика.

Васюта Олег Павлович, кандидат искусствоведения, доцент Национального университета "Черниговский колледжум" им. Т. Г. Шевченко

Черниговская композиторская школа современности: особенности творческого воплощения

Цель работы заключается в обосновании особенностей творческого выявления черниговской композиторской школы, которая находит свое яркое воплощение в творчестве украинского композитора Андрея Зименко. **Методология** исследования опирается на применение диалектического метода музыковедческого анализа и обобщения, что позволяет выявить закономерности структурного строения музыкального произведения, противоречие между его содержанием и формой воплощения в качестве источника музыкального самодвижения. Компаративный метод в сочетании с проблемно-музикологическим способствует выявлению особенностей музыкального воплощения черниговской композиторской школы современного периода. **Научная новизна** работы заключается в расширении искусствоведческих предпосылок о композиторском творчестве Черниговщины как составляющей современной музыкальной культуры Украины. Проекция дифференциации составляющих школы осознается как целостный и содержательно качественный уровень овладения средствами выразительности в современном музыкальном искусстве Черниговщины. **Выводы.** Осмысление особенностей черниговской композиторской школы на примере творчества Андрея Зименко базируются на последовательном наращивании музыкального качества, разнообразии жанровой и тематической направленности; стилевой эволюции в области симфонической, вокально-хоровой, камерно-инструментальной музыки. В данном рассмотрении черниговская композиторская школа является содержательным художественным богатством Украины.

Ключевые слова: Черниговская композиторская школа, художественный стиль, симфония, хор, камерно-инструментальная музыка.

Vasyuta Oleg, Ph.D. in Arts, associate professor of National University "Chernihiv Collegium" named after T.G. Shevchenko

Chernihiv composer school of the new era: features protrude the incarnation

Purpose of the article is to substantiate the features of the creative identification of the Chernihiv composer school, based the work of Ukrainian composer Andrei Zimenko. A **methodology** of the research is based on the use of the dialectical method of the musicological schedule and generalization; it makes it possible to elucidate the laws of the basic structure of the musical work, the principal internal contradiction between its content and the form of embodiment as a source of musical self-movement. The comparative method in combination with the problem-musicological helps to identify the uniqueness of the artistic representation of the Chernihiv composer school of the modern period. **Scientific novelty** of the work is to expand the art criticism of the composer creativity of the Chernihiv region as a component of the contemporary Ukrainian musical space. The characteristics of the patterns of musical morphology from concrete creative incarnations are rhythmic, textured, formative. Comparative timetable and generalizations of the development of the Chernihiv composer school as a sphere of dialectically interrelated factors of musical creativity that find their manifestation in the particular composer's thinking of Andrei Zimenko. The projects of differentiation of school components are realized as an integral and substantial qualitative level of mastering the means of expressiveness and involving various musical styles. **Conclusions.** The understanding of the features of the Chernigov composer school is examined on the concrete example

of Andrei Zimenk's creativity. It is based on the progressive increase of the musical quality, the variety of genre and thematic orientation of style evolution in the field of symphonic, vocal-choral, chamber-instrumental music. In the proposed vision, the Chernihiv composer school is a meaningful artistic phenomenon of Ukraine.

Key words: Chernihiv composer school, art style, symphony, choir, chamber-instrumental music.

Актуальність теми дослідження. Історичний розвиток української музичної культури має у своєму арсеналі змістовні творчі напрацювання, які торкаються різних сфер музичної діяльності: композиторської творчості, музичного виконавства, музичної освіти та музикознавства [1]. Зокрема, в царині композиторської творчості протягом тривалого історичного періоду виокремилася декілька змістовних локальних осередків музичного мистецтва України: київський, львівський, харківський, одеський, донецький, що мають властиву їм традицію та композиторські школи [4]. В цьому контексті, композиторська творчість Чернігово-Сіверського ареалу України має виняткову історичну тяглість [2]. Її витoki сягають часу середньовічної культури [8]. Охоплюють широкий об'єм високої барокової (козацької) культури України. Зокрема, Л.Баранович, С.Пекалицький стали творцями раннього українського багатоголосого (партесного) циклічного хорового концерту [5, 221-238]. Епоха раннього та сталого класицизму представлена іменами Г.Заводовського, А.Рачинського, М.Березовського, Д.Бортнянського [6]. Становлення романтичного стилю в українській музиці знайшло своє виявлення в творчості М.Маркевича, братів Олександра та Іллі Лизогубів, Г.Рачинського [7, 85-98]. На формування української національної композиторської школи ХХ століття вплинула творчість братів Л.Ревуцького та Г.Верьовки [3, 14-17]. З цієї точки зору, творчість сучасних чернігівських композиторів, зокрема А.Зименка, Ю.Грицун, М.Демиденко, А.Ткачука, І.Зажитька, Ю. Захожого-Катренка та інших є об'єктивною обставиною щодо структурно-аналітичного дослідження чернігівської композиторської школи, що має власні творчі та історичні традиції. До того ж, творчість сучасних чернігівських композиторів широко представлена в репертуарі провідних мистецьких колективів Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм [2, 218-235]. Музичні твори сучасної чернігівської композиторської школи є змістовним явищем музичного мистецтва і становлять вагомий частку духовної культури України в її історико-художньому розгортанні ХХ – початку ХХІ століття.

Мета роботи передбачає обґрунтування особливостей творчого виявлення чернігівської композиторської школи, визначення специфіки сучасного музичного мислення, яке полягає в залученні різних аспектів музичної фактури, художньо-логічній організації музичного матеріалу, запровадженні різних засобів музичної виразності та жанрово-стильових спрямуваннях, що є характерними на нинішньому етапі її розвитку і знаходять своє яскраве виділення в творчості українського композитора Андрія Зименка.

Виклад основного матеріалу. Музика Андрія Зименка – є зразком полісемантичності музичної фактури, яка розглядається композитором у глибокому взаємозв'язку з художньо-логічною організацією твору. Яскравим прикладом щодо останнього є симфонічна поема "Експурси" (2008), три хорові мініатюри : "Величаю Тя, Господи..." (2011), "Зелені квіти" (2012), "Колискова" (2011).

Симфонічна поема "Експурси" завершена у 2008 році і присвячена "Морському Музею" у м. Карлсрона у Швеції. Розрахована на подвійний склад оркестру. Вперше виконана 14.05.2011р. на XII Міжнародному форумі "Музика молодих" (м. Київ). Композиція не лише втілює загальне враження від подорожі Балтійським морем, але й виступає "музичним путівником" приміщенню Морського Музею.

Розпочинається композиція суворо-стриманою темою Балтійського моря у вступі (тромбон та струнні, арфа), яка є образно-семантичним ґрунтом для всієї поеми. Подальше проведення теми у валторн супроводжується чисельними канонічними імітаціями у дерев'яних та струнних, які нагадують освіжаючі "візерунки" краплинами від морських хвиль.

Сфера побічної партії сонатної форми поеми настає несподівано (наче перехід до зовсім іншої секції музею). Передає образ Швеції у мирний час та світ омріяного спокою та злагоди в казковій скандинавській країні. Розпочинають поважно-ліричну тему у сі-бемоль-мажорі тромбони під супровід арфи та струнних. Зникає сфера зменшеності, яка залишилася в інших кімнатах музею. Другий елемент побічної партії набуває рис безтурботності, мрійливості, навіть танцювальності. Казковість, ірреальність колориту забезпечена проявом сфери збільшеності (через використання систем збільшених тризвуків в оркестрі та цілотновою гамою glissando у арфи). Проте, контрапунктичне та моно-тематичне вкраплення елементів тем вступу та головної партії до теми побічної не дає можливості повністю стерти з пам'яті відвідування попередніх "батальних" секцій. Заклучна партія у дерев'яних грайлива, але інтонаційно та семантично нагадує зв'язуючу тему. Тривожне соло кларнету на фоні пунктирної пульсації у низьких струнних та малого барабану нарешті призводить до загрозливого у вельми прозаїчному ля-мінорі на матеріалі головної партії.

В розробці напруження традиційно повертається (разом зі сферою зменшеності) з новою силою, інтонаційні ланки тем експозиції переплітаються, в залежності від специфіки музейної секції. Зростає роль поліфонії та переключок груп інструментів та окремих інструментів. Перед епізодом ("кімната тортур") сфери збільшеності та зменшеності протиставляються, і домінуюча збільшено-цілотнова біфункціональна сфера у гармонії конфліктує у часі та просторі даного розділу з маршовістю ритму в тематичному матеріалі на ґрунті головної партії.

Початок репризи у ре-бемоль-мажорі у труби на фоні тремоло литавр (на домінантовому органомному пункті) трансформує тему головної партії з забарвлення боротьби на забарвлення надії на перемогу, яка підкріплюється до-мажорними тематичними ланками з другого елемента побічної партії, а у кодї остаточно виправдовується у до-мажорі в якості винагороди за мужність та відвагу шведів під час війн.

Завершується поема *tutti* у блискучому до-мажорі, що символізує оптимістичність фіналу твору та історичну гордість, закладену в основі цілісної концепції заснування Морського Музею.

Симфонічна поема "Екскурси" – музейна героїко-драматична композиція, яка служить музичним "віконцем" до пізнання морського духу Швеції як могутньої скандинавської країни.

Хорові мініатюри розкривають характерні особливості музичного мислення композитора.

1. "Величаю Тя, Господи..." написана у 2006 році на духовний текст для мішаного хору а capella (2-га редакція – 20Пр.). Приклад духовної православної музики. В основі твору – тема, яка діалектично поєднує риси давньоукраїнської церковної монодії (перший елемент) та мелодію української народної пісні "Подоляночка" (другий елемент), що пояснюється генетичною єдністю церковної та народної музики на ґрунті поспівково-формульного мислення. Форма цієї мініатюри – фуга. Має тричастинну будову з епізодом-серединою замість розробки. Основна тональність твору – соль-мінор, хоча тональність тісно співіснує з модальністю у даному прикладі і акордика композиції народжується саме з імітаційної поліфонії.

2. "Зелені квіти" написана у 2002 році на слова М. Рубцова для мішаного хору а capella (2-га редакція – 2012р.). Типовий приклад неоромантичної хорової музики. В основі концепції твору – апіорна неможливість здійснення нереальних мрій. Зелені квіти є своєрідним символом таких мрій. Основна тональність твору – ре-мажор. Але в силу специфіки концепції композиції остання є модулюючою і завершується у паралельній тональності до основної – у сі-мінорі. Форма композиції -складна двочастинна.

3. "Колискова" написана у 2006 році на слова С. Лебедевої для мішаного хору а capella (2-га редакція – 2011р.). Дана композиція зайняла III місце на Всеукраїнському конкурсі композиторів на кращий хоровий твір у рамках мистецького проекту "Хорові асамблеї Леонтовича" (м. Вінниця, 2012).

Ця мініатюра відтворює український національний колорит та розкриває істинну сутність України як чарівної, казкової, ніжної та ліричної країни через жанр колискової. Тональність твору було обрано не випадково: фа-мінор дійсно є іманентною слов'янській народній музиці тональностію. За основу твору було взято найбільш словенський інтервал: це тонічна гармонічна та мелодична квінта. Великі секунди та малі терції у поліфонізованих співвідношеннях між голосами виступають м'якими та "смачними" прикрасами до тематичного матеріалу твору.

Усі 3 мініатюри написані різними слов'янськими мовами (церковно-слов'янська, російська та українська), що підкреслює історико-культурну та лінгвістичну природність об'єднання сусідніх народів. Дані композиції циклізовані не лише за мовним принципом, але також за принципом тріадичності станів душі православної людини (зокрема – слов'янської людини): релігійно-філософське зосередження, внутрішні пошуки та протиріччя романтичної душі, чарівний світ сну. Концепція двосвітості, іманентна слов'янській культурі взагалі, отримала повноцінне втілення хоровими засобами в межах цієї тріади мініатюр.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні мистецтвознавчих уявлень про композиторську творчість Чернігівщини як складової сучасного українського музичного простору та виявленні особливостей жанрово-тематичної спрямованості. Музикологічній характеристиці закономірностей музичної морфології: ритмічної, ладотональної, фактурної, формотворчої. Порівняльний розклад і узагальнення розвитку чернігівської композиторської школи як сфери діалектично взаємопов'язаних чинників музичної творчості, що знаходять своє виявлення в особливостях композиторського мислення Андрія Зименка. Проекції диференціації складових школи, яка усвідомлюється як цілісний і змістовний якісний рівень оволодіння засобами виразності, задіянні різних музичних стилів. Забезпеченні професійно-творчої наступності спадкоємності ментальних музично-естетичних музично-технологічних ознак як нерозривності музичного досвіду сучасного етапу мистецтва Чернігівщини.

Висновки. Музикознавче осмислення особливостей чернігівської композиторської школи розглянуте на конкретному прикладі творчості Андрія Зименка, ґрунтується на послідовному нарощенні музичної якості, розмаїтті жанрової, тематичної спрямованості та стильовій еволюції в галузі симфонічної, вокально-хорової, камерно-інструментальної музики. У запропонованому баченні чернігівська композиторська школа є змістовним художнім явищем України. Творчість Андрія Зименка спирається на широку тематичну основу і є програмною за своєю суттю. Водночас вона відбиває реалії, властиві музиці початку XXI ст. Багата музична морфологія, задіяна композитором як арсенал музично виразних засобів (метро-ритмічна, ладо-тональна, фактурна і ін.), розкриває світосприймання сучасного митця і є виявом творчого підходу до взаємодії різних сфер музичної виразності.

Література

1. Васюта О.П. Хорова, камерно-вокальна музика в творчості сучасних композиторів Чернігівщини / О.П. Васюта // Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць. Вип. 2013. – С. 102-110.
2. Васюта О.П. Музична культура Чернігівщини Х- початку XXI століття: еволюційний вимір. Монографія / О.П.Васюта. – Чернігів: Вид. "Десна Поліграф", 2017. – 295 с.
3. Верещагіна О.Є. Історія української музики ХХ століття: навч. посіб. / О.Є. Верещагіна, Л.П. Холодкова. – К.: Освіта України. – 2010. – 267 с.
4. Кияновська Л.О. Українська музична культура : навч. посіб. / Л.О.Кияновська. – Л. : Сполом. – 1999. – 144с.
5. Корній Л. П. Історія української музики : част. перша /Л. П.Корній. -Київ-Харків-Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 1996. -313 с.
6. Корній Л.П. Історія української музики: част. друга / Л.П Корній.-Київ-Харків-Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 1998. – 386 с.

7. Корній Л.П. Історія української музики : част. третя /Л.П. Корній.-Київ- Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць.- 2001. – 477 с.

8.Тези доповідей церковно-історичної конференції "1000 років Чернігівській єпархії" (22-24 вересня 1992року). – Чернігів: "Сіверянська думка", 1993. -119 с.

References

1. Vasiuta O.P. (2013). Choral, chamber-vocal music in the creative works of the composers of Chernigivshchyna. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy. Zb. sciences. prac. Graduation* [in Ukrainian].

2. Vasiuta O.P. (2017). *Musical Culture Chernigivshchina X- beginning XXI century. Monograph. Chernigiv : publishing house "Desna Poligraf"*[in Ukrainian].

3. Vereshchagina O.E. (2010). *History of Ukrainian music of the twentieth century: a textbook / O.E. Vereshchagin, L.P. Kholodkova. Kyiv: Education of Ukraine* [in Ukrainian].

4. Kiyanovskaya L.O. (1999). *(Ukrainian musical culture. Lviv: Spolom* [in Ukrainian].

5. Korniy L.P. (1996). *History of Ukrainian music: part one. – Kiev-Kharkiv-New York: M.P. Kots* [in Ukrainian].

6. Korniy L.P. (1998). *History of Ukrainian music: part two..-Kiev-Kharkiv-New York: M.P. Kots* [in Ukrainian].

7. Korniy L. P. (2001). *The history of Ukrainian music: part three.- Kiev- New York: M.P. Kots* [in Ukrainian].

8. *Theses of the reports of the church-historical conference "1000 years of the Chernigov diocese", (September 22-24, 1992) (1993). Chernigiv: "Siveryan's opinion" [in Ukrainian].*

Стаття надійшла до редакції 22.12.2017 р.

УДК 93; 904; 7.032(32); 81'32

Гамалія Катерина Миколаївна
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
gamaleya@ukr.net

ІНФОРМАЦІЙНО-СЕМАНТИЧНИЙ ЗМІСТ МОНУМЕНТА РАМСЕСА II У ЧАСОПРОСТОРИ

Мета статті – дослідити та проаналізувати трансформацію початкового інформаційно-семантичного змісту монумента фараону Давнього Єгипту Рамсесу II (XIII ст. до н. е.) у наступних відтвореннях і інтерпретаціях в інших видах мистецтва, приділяючи особливу увагу діяльності представників української культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні діахронічного та порівняльно-історичного методів для визначення трансформації інформаційно-семантичного змісту давньоєгипетського монументу; методу аналізу та індукції – для виведення загальних висновків щодо семантичного відтворення та інтерпретацій; семиотичного методу – для встановлення зміненого або закладеного змісту. **Наукова новизна** дослідження полягає у встановленні кросс-культурних зв'язків давньоєгипетського мистецтва та української культурної спадщини через з'ясування внеску українських митців (Б. Лятошинського, В. Мисика, Лесі Українки) в розвиток єгиптології. На основі творчості представників української культури зіставлено втілений ними у хронотопі семантичний зміст, із закладеним у першооснові давньоєгипетського монумента. **Висновки.** Твір мистецтва, виконаний у межах свого хронотопу, в рамках свого канону, з часом набуває деканонізованого виразу, втілюючи набагато більший або змінений зміст, ніж той, який було закладено в нього на момент створення. Інформаційно-семантичний зміст пам'ятки підлягає змінам суб'єктивного сприйняття, а також трансформації крізь призму історичних, природних та етнокультурних факторів, що накладаються транслятором. Дослідження вказаної трансформації у наступних відтвореннях і інтерпретаціях представниками української культури відкриває новий підхід до мистецтвознавчого аналізу пам'яток давньоєгипетського мистецтва. Особливо корисними у компаративному зіставленні виявилися методи дослідження літературознавчої та мистецтвознавчої наук.

Ключові слова: трансформація, семантичний зміст, українська культура, давньоєгипетське мистецтво, монумент Рамсеса, втілення.

Гамалія Катерина Миколаївна, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Информационно-семантическое содержание монумента Рамсеса II во временном пространстве

Цель статьи исследовать и проанализировать трансформацию начального информационно-семантического содержания монумента фараону Древнего Египта Рамсесу II (XIII в. до н. э.) последующими воссозданиями и интерпретациями в других видах искусства, уделяя особое внимание деятельности представителей украинской культуры. **Методология** исследования основана на использовании диахронического и сравнительно-исторического методов для определения трансформации информационно-семантического содержания древнеегипетского монумента; методов анализа и индукции – для установления общих выводов относительно семантического воспроизведения и интерпретаций; семиотического метода – для выявления измененного или заложенного смысла. **Научная новизна** исследования заключается в установлении кросс-культурных связей древнеегипетского искусства и украинского культурного наследия. Выявление вклада представителей украинской культуры (Б. Лятошинского, В. Мысика, Леси Украинки) в развитие египтологии достигнуто сопоставлением в

хронотопе семантичного содержания, воплощенного в их произведениях, с изначальным древнеегипетским. **Выводы.** Произведение искусства, выполненное в пределах своего хронотопа, в рамках своего канона, со временем приобретает деканонизированное выражение, вмещающее гораздо больший, или измененный смысл, чем тот, который был заложен в него на момент создания. Информационно-семантическое содержание древнего памятника подлежит изменениям субъективного восприятия, а, также, трансформации сквозь призму исторических, природных и этнокультурных факторов, которые накладываются транслятором. Исследование данной трансформации в последующих воспроизведениях и интерпретациях представителями украинской культуры открывает новый подход для искусствоведческого анализа памятников древнеегипетского искусства. Особо полезными при компаративном сопоставлении оказались методы исследования языкознания и искусствоведческой науки.

Ключевые слова: трансформация, семантическое значение, украинская культура, древнеегипетское искусство, монумент Рамсесу, воплощение.

Gamaliia Kateryna, Candidate of Historical Sciences, Docent of Theory and History of Art Department, National Academy of Fine Arts and Architecture

The information-semantic content of the Ramesses II monument in time-space

Purpose of the article is to investigate and analyze the transformation of the initial information-semantic content of the Egyptian pharaoh Ramesses II (XIII B.C.) monument by the subsequent re-creations and interpretations in other arts by paying particular attention to the activities of Ukrainian researchers. The **methodology** of the study is based on the use of diachronic and comparative-historical methods for determining the transformation of the information-semantic content of the ancient Egyptian monument, method of analysis and induction to establish general conclusions regarding semantic reproduction and interpretations, a semiotic method for detecting a changed or embedded meaning. **Scientific novelty** of research is to develop cross-cultural links between ancient Egyptian art and Ukrainian cultural heritage. The identification of contribution of representatives of Ukrainian culture (B. Lyatoshynsky, V. Mysyk, L. Ukrainka) to the development of Egyptology is achieved by comparison in the chronotope of the semantic content embodied in their works with the original ancient Egyptian. **Conclusions.** A work of art performed within its timeline, within its canon, eventually gains a de-canonized expression, containing a much more significant or altered sense than the one that was laid in at the time of creation. The information-semantic content of the ancient monument is something varying depending on the subjective perception, as well as on the transformation through the prism of historical, natural and ethnocultural factors, which are given by the translator. The study of this transformation in subsequent reproductions and interpretations by the Ukrainian culture figures opens a new way of the art analysis of the monuments of ancient Egyptian art. In comparison, the methods of studying linguistics and art sciences were particularly useful.

Key words: transformation, semantic meaning, Ukrainian culture, the art of the Ancient Egypt, monument of Ramses, embodiment.

Актуальність теми дослідження. Стаття продовжує серію публікацій автора, присвячених дослідженню і дослідникам мистецтва Давнього Єгипту. Обраний аспект публікації фокусує увагу не тільки на історичних, археологічних та бібліографічних матеріалах, скільки на фіксації вражень, аналогій та транслюванні семантичного змісту пам'ятника. Враховуючи, що культурний космос, подібно до космосу природного, є просторово-часовою структурою, дослідження творів давнього мистецтва у такий спосіб набуває нового змісту і актуальності. Властивість пам'ятників давнини підніматися над потоком часу завважував Е. Панофський, акцентуючи, що кожне торкання їхнього змісту може дати нове освітлення культурному простору минулих часів [10].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Монументальний спадок Рамсеса II привертав увагу широкого кола дослідників, серед яких Ж.-Ф. Шампольон [16], причому саме йому заупокійний комплекс зобов'язаний своєю назвою Рамессеум. Часу правління Рамсеса і його архітектурній діяльності присвячені праці К. Кітчен [17] та Д. Кібел [18], враження останнього виявляються суттєвими, так як саме в них фіксується Рамессеум як найбільш вражаючі уяву фіванські руїни. І. О. Стучевський [11] підрахував, що Рамсес Великий 14 разів святкував власні ювілеї, кожного разу зводячи на їхню честьobelіски та статуї.

Серед дослідників давньоєгипетського мистецтва у руслі статті слід особливо відзначити науковців українського походження. О. Л. Коцейовський [6] викладав у Новоросійському університеті курс египтології та історію мистецтва Давнього Сходу, а у 1919 захистив магістерську дисертацію у Харківському університеті на тему тлумачення "Текстів пірамід", що донині є єдиним російськомовним перекладом безцінного документу. Присвятила дослідженню давньоєгипетського мистецтва свою книгу і Леся Українка [13], відмічаючи, що єгипетські зображення мало різнилися від ієрогліфів: в жодній фігурі не було особистого виразу, і кожна виражала загальні ідеї.

Біля витоків розробки історико-типологічного методу дослідження культур давніх народів стояв професор Новоросійського та Харківського університетів, історик, етнограф та філолог Є. Г. Кагаров [3]. Найбільш корисними для вирішення завдань статті є роботи радянського літературознавця та семіотика Ю. М. Лотмана. Враховуючи, що пам'ятник культури виступає як безпрецедентний фактор концентрації, збереження і передачі інформації, Ю. М. Лотман [8] відмічав можливість переведення пам'ятника в іншу систему знаків, та досліджування його засобами, запозиченими з інших наукових сфер. Подібної думки дотримувався і Е. Кассіер, зіставляючи методи дослідження мовознавчої та мистецтвознавчої науки [4].

Виклад основного матеріалу дослідження. "Тільки переведене в ту чи іншу систему знаків, – зазначає Ю. М. Лотман, – може стати надбанням пам'яті" [7, 152]. На думку Ю. М. Лотмана, характерною ознакою сучасної науки є зближення її сфер, і, як наслідок, поява "гібридних галузей знання". Сучасною

науковою спільнотою впроваджується перенесення до нової галузі методів дослідження, розроблених в інших сферах науки, що нерідко приносить плідні і глибокі результати. Надзвичайна корисність означеного підходу вбачається, наприклад, для такої молоді сфери сучасної мистецтвознавчої діяльності як архітектурознавство, в якій система архітектурних знаків може читатись подібно до мовної системи знаків.

Німецький філософ і культуролог Ернст Кассіер підійшов до вищезгаданої концепції не без вагань. Він вважає, що на перший погляд бажання перекинути міст між мовознавством та мистецтвознавством може вдатися ризикованим, оскільки між предметом, який розглядають ці галузі, та методами, якими вони користуються, є велика різниця. Однак "те, що фактично дійшло до нас із минулого, представленим певними історичними пам'ятниками – "монументами" у слові та літері, у полотні та бронзі. Це стає для нас історією лише настільки, наскільки ми бачимо в цих монументах символи, в яких ми не тільки впізнаємо певні форми життя, а мірою яких ми здатні їх відтворити" [4,168].

Історія мистецтва налічує низку прикладів, коли напівзруйновані та пошкоджені пам'ятки викликали більший резонанс, аніж у часи їхнього цілісного існування, що у свою чергу заслуговує на відповідне мистецтвознавче дослідження. Саме у такому сенсі слід розглянути один із давньоєгипетських пам'ятників, присвячених фараону Рамсесу II.

Удосконалюючи релігійну та ідеологічну модель царської влади, єгипетські жерці підняли її на новий рівень, надавши виключну роль іконографії, використовуючи мову архітектури з ідеологічною метою. Справжнім титаном у самозвеличенні за рахунок створення "надлюдських", у розумінні масштабності і модульності архітектурних шедеврів, слід назвати Рамсеса II (Великого), правління якого тривало незвичайно довго – 67 років (1279-1212 до н. е.), що прирівнюється до найдовших за всю світову історію термінів перебування на престолі.

Довголітнє правління мусило відбитися на політичному, економічному та культурному стані держави. Рамсес II наполегливо прагнув зажити слави видатного полководця. Після битви з хетами при Кадеші, що закінчилася з нічийним результатом, він замовив писарям, поетам та малярам іншу версію, за якою війна була переможною, при тому ж він перемагав всіх ворогів одноосібно. За військовою звитягу Рамсесу II присвоїли почесний титул "А-нахту", що означає "переможець". Не задовольняючись пропагандою власних подвигів на військовій ниві, Рамсес II уславляв себе в архітектурі як намісника бога на землі, наказуючи викарбовувати власне ім'я глибше, ніж це канонічно робилося каменярями. Донині збереглося більше його монументів, ніж зображень будь-якого іншого фараона.

В Нубії, у прямовисній скелі в Абу-Симбелі було висічено два величезні печерні храми, на вході до одного з них стояли чотири 20-метрові статуї фараона. Наступним проектом Рамсеса був його заупокійний храм на західному березі Нілу у Фівах, всі стіни якого були вкриті панегіриками на його честь. Давньогрецький історик та міфграф Діодор Сицилійський (бл. 90 р. до н. е. – бл. 30 р. до н. е.) в першій із своїх 40 книг "Історичної бібліотеки" детально описує заупокійний храм Рамсеса II. Він називає фараона Озимандій, від давньогрецького *Ozymandias*, що є не зовсім точною транслітерацією тронного імення – Усер-маат-Ра, або *Uashmuariya*, як писали семіти. Історик описує статуї, кожна з яких виконана із суцільного чорного сієнського каменю, і висловлює захоплення не лише розмірами найбільшої з них, але й майстерністю виконання скульптури, так як у всьому величезному кам'яному блоці немає ані тріщинки, ані плями. Враження підсилював відомий напис, викарбований у камені: "Я цар царів Озимандій. Якщо хто-небудь захоче дізнатись, яким величезним я був, та де похований, то нехай буде він вражений одним із моїх діянь" [2].

Під кінець царювання Рамсеса II навколишні племена вже набули можливості для конфронтації його захватницьким намірам, а в самому Єгипті відбувалося поступове послаблення адміністративної системи, з заворушеннями та кризою. Слід погодитися із німецьким єгиптологом, директором Німецького археологічного інституту в Каїрі Рудольфом Штадельманом, який зазначав, що подібні тенденції спостерігалися за правління не тільки Рамсеса II, а й Людовіка XVI та Франца-Йосипа I: "якщо царювання триває занадто довго і якщо воно перевищує час життя одного, а то й двох поколінь, воно стає причиною стагнації, мирної та покірливої дрімоти, яка призводить до наступних ознак занепаду" [19:54].

Під час землетрусу, що відбувся за античних часів, але вочевидь після опису Діодора, гранітний колос Рамсеса II впав і був невиправно пошкоджений. Його уламки, на яких зберігся славнозвісний напис, надихнули англійського поета-романтика Персі Біші Шеллі (1792-1822) на створення сонету щодо марності абсолютної влади (Shelly P., 1818). Відомий переклад сонету Шеллі належить поету-символісту Костянтину Бальмонту [1, 72]. Продовжили коригування семантичного змісту сонету Шеллі, а, відповідно, і давньоєгипетського першоджерела, натхненні ним митці України. Поет і перекладач Василь Мисик (1907-1983) переклав сонет українською [15, 422], і його переклад у співставленні сприймається ближчим до поетичної мовної стилістики оригіналу.

У першій чверті XX століття композитор у диригент Б. М. Лятошинський (1985-1968), один з основоположників модерністського напрямку в українській класичній музиці, створив романс "Озимандія" для низького голосу та фортепіано (з українським перекладом сонету Шеллі Г. Гріневича) [9]. Містично-похмурі образи, створені майстром у буремні 20-ті і відроджені останніми роками незалежності, дещо зловісно постають у вокалі та музичному супроводі.

У 1910, після перебування в Єгипті, Леся Українка випустила низку власних перекладів давньоєгипетських пісень [12], створену за оригіналом наукового перекладу німецького єгиптолога Альфреда Відеманна [20]. За словами поетеси, деякі з тих пісень, "попри екзотичні подробиці, в цілому

промовляють чимсь таким близьким, знайомим, що ритм рідної нашої пісні самохіть пристає до того тричі тисячолітнього змісту". Доля єгипетського народу не була веселою, зазначає вона, вся його історія пройшла під гнітом тиранів, і все ж не позбавила його почуття радощів життя. Слід погодитись із поетесою, оскільки самою думкою про заупокійну вічність неможливо надихати мистецтво, яке в свою чергу надихає мистців не одне тисячоліття поспіль.

Образи, нав'язані яскравими моментами з історії та культури Давнього Єгипту, лягли в основу Єгипетського тексту Лесі Українки. Сучасне літературознавство відносить складений нею Єгипетський текст до категорії надтекстів, в асоціативно-смісловій структурі яких функціонує ряд самостійних текстів із бінарністю образів та мотивами сакралізації. Доречно буде цитата досліджень творчості поетеси Оленою Козлітіною: "Єгипетський текст Лесі Українки ... початково закодований у знаковій системі образів, мотивів і тем літературного доробку письменниці ... де образи-"пазли" складають аліюзу на ЄТ, характеризують його поліфонічну природу, притягують асоціативні ряди з інших знакових структур і подають ключі до споріднених творів" [5,78].

Не дивно, що образ зруйнованого пам'ятника Рамсесу II надихнув Леся Українку на створення вірша, із роздумами про марнославство перед лицем вічності. "Напис в руїні" не є варіацією сонету Шеллі, а скоріше емоційне відтворення власних думок поетеси: важкий труд простих людей, що виконували забаганки Рамсеса, хвилює її набагато більше, ніж знищення пам'яті про фараона-тирана. Вірш Лесі Українки має не романтично-декадентський настрій, співзвучний твору англійського поета, а гаряче співчуття до талановитого єгипетського народу та захоплення величними пам'ятками, що йому під силу: "Умер давно той цар з лицем тирана, / Зоставсь по ньому – круг і збитий напис. / Співці! не марте, вчені! не шукайте, / Хто був той цар і як йому наймення: / З його могили утворила доля / Наро-ду пам'ятник, – хай гине цар!" [14, 311-312].

Споглядання давньоєгипетської пам'ятки викликає глибокі рефлексії авторки над загадками історичного розвитку далеких у часі і географії культур. Долі єгипетського та українського народів співвідносяться нею перебуванням у грізній несвободі та пригніченні, а інформаційний надтекст, закладений у Рамессеумі, входить у структуру закличного до боротьби надтексту "Напису в руїні".

До сучасних, але певною мірою співзвучних українській поетесі, варіантів транслювання семіотичного змісту скульптурного образу фараона-титана слід віднести персонаж коміксу "Хранителі", створений американським письменником Аланом Муром та художником Дейвом Гіббонсом наприкінці 80-х минулого століття. Адріан Вейдт, величний поставою та виразний різьбленими рисами обличчя, під враженням від побаченого Рамессеума бере псевдонім Озимандія із намірами підкорити увесь світ своїм розумом і доброчинністю. За задумом авторів, вочевидь, саме нове ймення та одержаний від скульптури імпульс надлюдських можливостей надає герою впевненості у боротьбі із наркомафією.

Висновки. Твір мистецтва, описаний словами, набуває більших властивостей самореалізації, принципово нових можливостей сприйняття нащадками його естетичної та змістовної сутності. Завдяки сполученню візуальної та знакової системи його структура наповнюється синкретичною сутністю, в якій універсальний зміст пов'язується з мистецько-естетичним.

Романс Б. М. Лятошинського, написаний у буремні 20-ті роки, асоціює уламки монумента із зловісними містичними образами, семантично спорідненими з образами модерну. Леся Українка в поемі безапеляційно засуджує правителя, який зводить колоси за рахунок страждань злиденного народу і напис на уламках транслює як підтвердження марнославства і заклик до боротьби, що абсолютно вписується в систему притаманних саме їй семантичних змістів. Отже, стає очевидним результат виникнення варіативності історичної дійсності, відбитої у монументальній символіці митцем і пропущеної крізь призму наших власних можливостей семіотичного сприйняття.

Доцільними видаються подальші розвідки, які дадуть змогу можливості більш глибоко дослідити причинно-наслідковий зв'язок трансформацій інформаційно-семантичного змісту в творах мистецтва та виявити нові можливості для мистецтвознавчого аналізу.

Література

1. Бальмонт К. Д. Из мировой поэзии. Сб. переводов / К. Д. Бальмонт. – Берлин: Слово, 1921. – 224 с.
2. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. Книга I. Египет. /пер. с древнегреческого/. СПб.: Алетейя, 2017. – 226 с. (Новая античная библиотека. Источники).
3. Кагаров Е. Прошлое и настоящее египтологии / Е. Кагаров. – Сергиев Посад, 1915. – 105 с.
4. Кассирер Э. Естественные научные понятия и понятия культуры / Эрнст Кассирер [пер. с нем. И. Н. Зари-повой] // Вопросы философии. – 1995. – № 8. – С. 158-173.
5. Козлітіна О. І. Дискретна система образів в Єгипетському тексті Лесі Українки / О. І. Козлітіна // Науковий вісник Миколаївського національного університету. – 2012. – Вип. 4-9. – С. 78-84.
6. Коцейовский А. Л. Тексты пирамид / А. Л. Коцейовский; под общей ред. А. С. Четверухина. – СПб.: Журнал "Нева"; "Летний сад", 2000. – 464 с.
7. Лотман Ю. М. Культура и информация // Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. – Тарту, 1970. – Вып. 1. – С. 3-11.

8. Лотман Ю. М. Искусствознание и "точные методы" в современных зарубежных исследованиях [вступительная статья] / Ю. М. Лотман // Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования: Сб. переводов / сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. – М., 1972. – С. 5-23.
9. Лятошинський Борис. Романи 1920-х / автор-упорядник І. Б. Савчук. – К.; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2014. – 287 с.
10. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Эрвин Панофский; [пер. с англ. В. В. Симонова]. – СПб.: Академический проект, 1999. – 455 с.
11. Стучевский И. А. Рамсес II и Херихор. Из истории древнего Египта эпохи Рамессидов / И. А. Стучевский / отв. ред. Э. А. Грантовский. – М.: Наука, 1984. – 175 с.
12. Українка Леся. Ліричні пісні Давнього Єгипту / Леся Українка // Там само. – 1910. – Кн. 9. – С. 385-390.
13. Українка Леся. Стародавня історія східних народів / Леся Українка. – Катеринослав, 1918. – 256 с.
14. Українка Леся. Напис в руїні / Леся Українка // Твори у 12 тт. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 311-312.
15. Шеллі П. Б. Озімандія / Персі Біші Шеллі; [пер. з англ. Василя Мисика] // Захід і Схід: Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – 546 с.
16. Champollion, J. F. Monuments de l'Egypte et de la Nubie. Notices descriptives. V. II. Autographie en entiere par G. Maspero / Jean Francois Champollion. – Paris: Didot, 1889. – 724 p.
17. Kitchen K. A. Pharaoh Triumphant. The Life and times of Ramsessus II. King of Egypt / Kenneth A. Kitchen. – Warminster: Art & Phillips, 1982. – 272 p.
18. Quibell, J. E. The Ramesseum and Paget, R. F. E., Pirie A. A. The Tomb of Ptah-Hetep / James Edvard Quibell, R. F. E. Paget, A. A. Pirie. – London: William Cloves & Sons, 1898. – 93 p.
19. Stadelmann R. Die ägyptischen Pyramiden, vom Ziegelbau zum Weltwunder / Rudolf Stadelmann. – Mainz a. Rhein: Verlag Philipp von Zabern. – 1991. – 313 S.
20. Wiedemann A. Die Unterhaltungsliteratur der alten Aegypter / Alfred Wiedemann. – Leipzig: J. C. Hinrich, 1902. – 32 s.

References

1. Balmont, K. D. (1921). Ozymandias. Berlin: Slovo [in Russian].
2. Diodor Sicilian. (2017). Historical library. Book I. Egypt (Trans). St. Petersburg: Aleteya [in Russian].
3. Kagarov, E. (1915). The past and present of Egyptology. Sergiev Posad [in Russian].
4. Kassirer, E. (1995). Natural science concepts and concepts of culture. (I. N. Zaripova, Trans). Questions of philosophy, 8, 158-173 [in Russian].
5. Kozlitina, O. I. (2012). Discrete system of images in the Egyptian text of Lesya Ukrainka. Scientific bulletin of the Mykolaiv National University, 4-9, 78-84 [in Ukrainian].
6. Kotseyovsky, A. L. (2000). Texts of pyramids. A. S. Chetveruchin (Ed.). St. Petersburg: Journal "Neva", "Letniy sad" [in Russian].
7. Lotman, Ju. M. (1970). Culture and information. Articles on the typology of culture. Materials for the theory of literature, 1, 3-11. Tartu [in Russian].
8. Lotman, Ju. M. (1972). Art Studies and "Exact Methods" in Modern Foreign Studies (introductory article). Semiotics and artometry. Modern foreign studies. Collections of translations. Ju. M. Lotman, V. M. Petrov (Ed.). Moscow: Mir [in Russian].
9. Lyatoshinsky, B. (2014). Romances of the 1920s. I. B. Savchuk (originator). Kyiv; Nijin: PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
10. Panofsky, E. (1999) Meaning and interpretation of fine art. Articles on the history of art (V. V. Simonova, Trans). St. Petersburg: Akademicheskyy proekt [in Russian].
11. Stuchevsky I. A. (1984). Ramsessus II and Herihor. From the history of ancient Egypt of the era of the Ramessides. E. A. Grantovsky (Ed.). Moscow: Nauka [in Russian].
12. Ukrainka, Lesya. (1910). Lyrical songs of ancient Egypt. Ibid, 9, 385-390 [in Ukrainian].
13. Ukrainka Lesya. (1918). The ancient history of the eastern peoples. Katerynoslav [in Ukrainian].
14. Ukrainka, Lesya. (1975). The inscription is in ruins. Work in 12 volumes. V. 1. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
15. Shelly, P. B. (1990). Ozimandiyia. (V. Mysyk, Trans). West and East: Translations. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
16. Champollion, J. F. (1889). Monuments de l'Egypte et de la Nubie. Notices descriptives. Autographie en entiere par G. Maspero. V. II. Paris: Didot [in French].
17. Kitchen, K. A. (1982). Pharaoh Triumphant. The Life and times of Ramsessus II. King of Egypt. Warminster: Art & Phillips [in English].
18. Quibell, J. E. (1898). The Ramesseum and Paget, R. F. E., Pirie A. A. The Tomb of Ptah-Hetep. London: William Cloves & Sons [in English].
19. Stadelmann, R. (1991). Die ägyptischen Pyramiden, vom Ziegelbau zum Weltwunder. Mainz a. Rhein: Verlag Philipp von Zabern [in German].
20. Wiedemann, A. (1902). Die Unterhaltungsliteratur der alten Aegypter. Leipzig: J. C. Hinrich [in German].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018 р.

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНИЙ СИНТЕЗ У БАЛЕТІ УВЕ ШОЛЬЦА "ВЕЛИКА МЕСА"

Мета статті – з'ясування специфіки музично-хореографічного синтезу у балеті Уве Шольца "Велика меса".
Методологія дослідження ґрунтується на використанні системно-аналітичного методу у поєднанні з виконавським підходом. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні особливостей інтерпретації класичної музики у творчості Уве Шольца.
Висновки. "Велика меса" Уве Шольца відноситься до такого типу хореографії, в якій пластично розроблені найдрібніші деталі музичного матеріалу і його зображення. Хореолексика У. Шольц – це скрупульозне бачення музики як набору різних виражальних засобів, які є ключем до розгадки образної, в даному разі – релігійної символіки музики, пластична інтерпретація якої вимагає найвищого музичного професіоналізму і величезної етичної відповідальності.

Ключові слова: музика, хореографія, балет, інтерпретація, Уве Шольц.

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

Музыкально-хореографический синтез в балете Уве Шольца "Большая месса"

Цель статьи – выяснение специфики музыкально-хореографического синтеза в балете Уве Шольца "Большая месса". **Методология** исследования основана на использовании системно-аналитического метода в сочетании с исполнительным подходом. **Научная новизна** заключается в выяснении особенностей интерпретации классической музыки в творчестве Уве Шольца. **Выводы.** "Большая месса" Уве Шольца относится к такому типу хореографии, в которой пластически разработаны мельчайшие детали музыкального материала и его отображения. Хореолексика В. Шольца – это скрупулезное видение музыки как набора различных выразительных средств, являющихся ключом к разгадке образной, в данном случае – религиозной символики музыки, пластическая интерпретация которой требует высокого музыкального профессионализма и огромного этической ответственности.

Ключевые слова: музыка, хореография, балет, интерпретация, Уве Шольц.

Hertz Iryna, Associate Professor of Modern and Ballroom Choreography, Kyiv National University culture and arts

Musical-choreographic synthesis in ballet by Uwe Scholz "The Great Mass"

The purpose of the article is to find out the specifics of musical-choreographic synthesis in ballet Uwe Scholz "The Great Mass." The **methodology** of the research is based on the use of the system-analytical method in conjunction with the performance approach. The **scientific novelty** is to clarify the features of the interpretation of classical music in the work of Uwe Scholz. **Conclusions.** Uwe Scholz's "Great Mass" refers to a type of choreography in which most delicate details of the musical material and its formation are elaborated. In his productions of Choreo-Aleksika, W. Scholz is not only a scrupulous vision of music as a set of various expressive means, which is the key to the solution of figurative, in this case, the religious symbolism of music, the plastic interpretation of which requires the highest musical professionalism and immense ethical responsibility.

Key words: music, choreography, ballet, interpretation, Uwe Scholz.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом серед науковців точаться суперечки стосовно естетичної доцільності звернення хореографів до музики, не призначеної їх авторами для хореографічної інтерпретації у балетному театрі. Такі дискусії ведуться на фоні визначальної тенденції у творчості багатьох відомих балетмейстерів і хореографічних шкіл – зближення хореографії і серйозної (симфонічної, камерної, вокальної) музики. Творчі контакти Петіпа і Чайковського, Петіпа і Глазунова, Баланчина і Стравінського є яскравими прикладами короткого шляху до досягнення гармонійної єдності музики і хореографії у просторі балету. Синтез цих вимірів – музики і хореографії – становить зміст хореографічного мистецтва, в якому музика стає образно-змістовною метою в реалізації найрізноманітніших мистецьких завдань. Тому розкриття специфіки взаємодії музики і танцю на прикладі конкретних балетних творів є нагальною проблемою, що вимагає пильної уваги теоретиків і практиків хореографічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Природа музично-хореографічного синтезу вивчається з різних позицій багатьма дослідниками історії, теорії та практики балетного театру. Вагомий внесок у розробку цього наукового напрямку зробили праці музикознавців Б. Асаф'єва [1; 2], В. Богданова-Березовського [3], І. Вершиніної [4], С. Давидова [6], Є. Дулової [7], Є. Куриленко [8], Ю. Розанової [9], Ю. Слонімського [10], В. Холопової [13]. В їхніх дослідженнях спостерігається стійкий інтерес до проблем взаємодії музики і хореографії та розгляду балетного спектаклю як складного художнього цілого, що вимагає комплексного аналізу всіх його складових: драматургії, сценографії, хореографічного задуму і музичного рішення. Утім досліджень, що містять у собі розуміння всієї багатовимірності пластичного втілення музики на балетній сцені явно недостатньо. Крім того, потребує аналізу творчість відомих балетмейстерів в аспекті органічного художнього синтезу музики і танцю. У межах цієї статті варто звернути увагу на постановки одного з видатних європейських балетмейстерів сучасності Уве Шольца, хореографія якого визнана в усьому світі.

Мета статті – з'ясування специфіки музично-хореографічного синтезу у балеті Уве Шольца "Велика меса".

Виклад основного матеріалу. Німецький танцівник, хореограф і педагог Уве Шольц поставив близько 100 балетів, значна частина яких – це пластичне перетворення музичних композицій широкого історико-стильового діапазону: від раннього бароко до Вагнера, Брукнера і сучасних авторів. Його хореографію характеризують як абстрактну, але водночас глибоко емоційну і музично продуману. Його балети пов'язані з освоєнням музики, образний і змістовний лад якої не лише зовні, а й за своєю жанрово-естетичною етимологією є далеким від театру. Літературно-фабульна безсюжетність балетів У. Шольца компенсується зримою оповідальністю його хореолексики. Балети У. Шольца "небагатослівні" і "небагатолюдні": як правило, балетмейстер працює з одним або двома солістами, якщо йдеться про хореографічне освоєння окремих частин великих концертно-симфонічних циклічних творів. Монологічність і діалогічність хореографічної лексики У. Шольца яскраво проявляються не лише за рахунок такого просторово персоналізованого мінімалізму, – хореограф ставить свої "мінімалістичні" за складом балети на основі великих, часто сонатно-симфонічних форм. Варто відзначити, що сценічна логіка класичного балетного театру накладає певні обмеження на час присутності на сцені того чи іншого персонажа. По-перше, і монолог, і діалог вписуються в класичні архітектонічні рамки сценічного цілого як окремі, хронологічно обмежені епізоди. По-друге, при цьому враховується ще й проблема фізіологічних можливостей одного артиста витримувати навантаження в прямому співвідношенні з реальним часом композиції. У. Шольц, осмислюючи соліста або дует солістів як пластичну метафору великого хореографічного складу, тим самим накладає на них гранично високе хореографічне навантаження.

В якості музичної основи своїх балетів У. Шольц обирає не просто монументальні симфонічні і камерно-вокальні композиції, а твори, для яких характерний складний філософський, релігійний, художній символізм. Одним з таких творів у творчості балетмейстера є "Велика меса", на прикладі складових якої – "Introitus", "Kyrie" і "Gloria" – можна чітко простежити найважливіші принципи пластичного втілення культової музики В.-А. Моцарта.

В "Introitus: Gaudeamus omnes" акапельне унісонне звучання стародавнього григоріанського мотиву трансформовано У. Шольцем у своєрідний пластичний унісон. Танцівники у повному складі згруповані в одній точці сценічного простору, а хореограф зримо, на очах глядачів, формує склад ліній і персонажів для подальшого дії. Медитативна пластична статика цього епізоду чудово відображає позачасовий рух музики давнього мотиву. В цьому, як і в наступних номерах балету, вражає щоразу точно знайдена пластична відповідність хореографічних образів (склад, малюнок, ансамбль) релігійно-смісловому і темброво-акустичному музичному розгортанню.

"Kyrie: Kyrie eleison" – образно-пластичне втілення благання як призову. Якщо у вступі ("Introitus") пластично опанували чоловіче унісонне спів, то в першій частині балету зримо розробляється ідея тембрової багатохорності, тобто складного туттійного оркестрово-хорового звучання. Темброва акцентуація в оркестрі В.-А. Моцарта (виокремлена за рахунок літаврових ударів) визначає в хореографії У. Шольца своєрідні опорні точки, які є гранями хореопластичних строф. Хореографічна тканина поліфонізована в прямому співвідношенні із поліфонією хорової партитури. З єдиного хореопростору на перший план виходять окремі групи жінок і чоловіків, лінії яких прямо відповідають партіям сопрано, альтів, тенорів і басів. Зміщення в положенні різних хорових груп (від співу окремих груп до ансамблевого і туттійного їх співвідношення і загальної вокально-симфонічної вертикалі) докладно відображаються в хореографічному ансамблі на сцені. Це створює враження не закадрового, а зримо-пластичного народження музики на сцені. Несподівана і при цьому органічно природна (з точки зору тембрової драматургії) поява соло сопрано обумовлює настільки ж несподіване і гармонійне виділення з хореографічного tutti соло танцювального персонажа. Хореографічна партія солістки в "Kyrie" – складна і вишукана. Її лексика відображає найдрібніші подробиці мелодико-інтонаційного складу музики, що виконується соло сопрано, проте образно вона ніби відокремлена від загального сценічного простору. Самотні соло – це своєрідний "балет у балеті" для хореографа, який вибудовує складну музично-пластичну драматургію. Такі окремі лінії в продовження всієї вистави з'єднуються в певну головну образну тему інтимного сповідального характеру. На рівні співвідношення солістів і кордебалету вражає ество хореографічного ансамблю. Джерело цієї досконалості – в найтоншому хореографічному нюансуванні всіх тембрових рухів партитури: від співвідношення соло сопрано з хором до загального звукового простору. В.-А. Моцарт зримо реалізує в першій частині "Меси до мінор" своєрідну темброву тривимірність. Пластичне іносказання цієї смислової тривимірності і подає в своїй хореографії У. Шольц (солістка, окремі групи кордебалету і загальний склад).

"Gloria: Gloria in excelsis Deo" – пластичне вираження молитовного захоплення. Хореографічний пафос цього епізоду ґрунтується на пластичній метафорі славлення Бога. Хореомалюнок "туттійної" сцени розробляє два рухових імпульси: поліфонічний (фуга) і синхронно-вертикальний (гомофонія). У фугованому розділі У. Шольц створює еталонний зразок хореографічної поліфонії засобами хореоконтрапункту (хореографічні лінії-теми, протискладання, інтермедії та сплетіння ліній-тем). Причому синхронність (стрункість) заключного кульмінаційного розділу сприймається як результат складного поліфонічного "збирання" окремих музично-хореографічних ліній.

"Gloria: Laudamus te" – сольно-ансамблеве хореографічне концертування. У цьому розділі кордебалет, услід за хором, "вилучений" зі звуко-сценічного простору. Хореомалюнок цієї пластичної арії розробляє ідею просторового співвідношення соло сопрано і прозорого акомпануючого оркестру. Сміслові функції сопрано, як і раніше, втілюються в складному концертно-сольному малюнку солістки-танцівниці, якій хореографічно акомпанує ансамбль із шести виконавців (три жінки і троє чоловіків), поділених на пари. Малюнок акомпануючих хореографічних пар не абстрактний, а в точності відповідає темброво-алогічному складу прозорого оркестру В.-А. Моцарта. У Шольца чудово розробляє ідею вокального соло й оркестрового акомпанементу, зримо розділяючи хореопростір на два самостійних, відтіняючих один одного і при цьому взаємодіючих компоненти загального цілого. Функції соло й акомпанементу в хореографії, як і в музиці, не змішуються. Найпростіший поділ двох самостійних ритмопластичних ідей на балетній сцені дає змогу проявити поліфонічну досконалість і багатство цієї функціонально гомофонної музики В.-А. Моцарта.

"Gloria: Gratias" – потужне і при цьому просторово диференційоване хореографічне tutti. У Шольца пластично інтерпретує темброво-ритмічну єдність хору і оркестру. Відстань між хором й оркестром у цьому розділі меси ніби долається В.-А. Моцартом, звучить єдина потужна звукова маса, а пов'язувальним елементом виступає ритм з підкресленим алогічним пунктиром, що пронизує всю звукову вертикаль. У Шольца розподіляє ансамбль танцівників і танцівниць на п'ять замкнутих груп, які, за його задумом, відповідають чотирьом групам хору і оркестру. Симетричність і синхронність малюнка у всіх п'яти групах зримо відповідає темброво-акустичній єдності звучання цього епізоду "Меси до мінора" і сприяє хореографічному подоланню просторових відстаней між групами виконавців. Tutti і в музиці, і в хореографії висловлює тут ідею максимальної єдності, а не лише динамічної потужності.

"Gloria: Domine" – дуєтне хореокопачування. Партії двох танцівниць лінійно відповідають партіям соло сопрано і контральто. Хореографічний контрапункт пластично розробляє поліфонічне (імітаційне) співвідношення вокальних голосів. Хореомалюнок орієнтований на розкриття найдрібніших нюансів мелодико-інтонаційної розробки матеріалу (інтерваліка, орнаментика). У Шольца в цій дуєтній хореографічній арії не тиражує просторовий інтер'єр першої ("Laudamus te") арії, виключаючи із зримої пластичної розробки оркестровий акомпанемент. Вся увага хореографа зосереджена на дуєтному хорі "оконцертування". Така суто сольна композиція драматургічно відтіняє наступний ансамбльово-туттійний епізод балету.

"Gloria: Qui tollis" – етична вершина першого великого розділу балету. Світловий і хореографічний малюнок цієї пронизливої сцени є метафорою Хреста. У затемненні сцени висвітлений простір хреста. У цьому просторі ансамбль танцівників і танцівниць здійснює свій "нескінченний" рух. Очевидною є відцентрова сила цього руху, тобто рух "в себе", а не до зовнішньої мети, що відповідає руховій поетиці музики, яка розробляє незмінний напружений ритм. У Шольца найпростішими хореографічними засобами створює пластичний образ живого хреста, що рухається. Сцена ця за красою, простотою засобів і силою впливу нагадує відому сцену "Тіней" із "Баядерки". Симфонізм "сцени Хреста" У Шольца проявляється в контрапунктичній досконалості рухової палітри хореографії, в її співвідношенні з тембровою, ритміко-артикуляційною, динамічною палітрою музики. Хореопластичне втілення ідеї Хреста дуже природно виходить із внутрішнього змістового контексту музики. В.-А. Моцарт зримо розділяє в співвідношенні хору й оркестру в "Qui tollis" вертикальні і горизонтальні позиції. Згадуваний незмінний напружений ритм протистоїть горизонтально-лінійному звучанню хору. Оскільки звучання хору й оркестру не розосереджено в акустичному і композиційному просторі, а дано одномоментно, виникає зримий перетин цих (вертикального і горизонтального) звуко-рухових "скупчень". Цей перетин і народжує звуковий образ Хреста. У Шольца володіє здатністю дивовижного бачення музичної фактури, наголошуючи на тому, що залишається іноді непоміченим навіть музикантам, які інтерпретують цей опус композитора, захоплюючись ідеєю формального оркестрового акомпанементу.

"Gloria: Quoniam" – хореографічний "тривірш", в якому дві солістки і один танцівник пластично висловлюють ідею тривірша вокального: сопрано, контральто, бас. У Шольца, як і раніше, не лише інтерпретує складну поліфонічну тканину сольно-ансамблевого музикування, а й пластично перетворює музичну ідею "1+1" в хореографічне співвідношення ліній-партій, як "2+1". Хореомалюнок цього епізоду вибудований таким чином, що жіночі лінії ніби обрамляють центральну чоловічу партію. Це чудово відповідає тому, що саме партія баса є у В.-А. Моцарта тембровою і лексичною домінантою, своєрідною "точкою тяжіння" всієї звуко-тембрової вертикалі.

"Gloria: Jesu Christo – Cum Sancto Spiritu" – рідкісний тип хореографічних варіацій, внутрішня структура яких відповідає музичній композиції. Складна іносказання хореографії цієї заключної частини першого розділу балету полягає в тому, що хореоваріації ґрунтуються на матеріалі віртуозної туттійної фуги. Хореомалюнок теми очевидний – це образ Хреста. Абстрактно подібне завдання є майже нездійсненним, однак У Шольца штучно не вигадує такий образно-смісловий підтекст, а пластично й образно розкриває сакральний сенс релігійної музики В.-А. Моцарта.

"Credo: Et inearnatus est" – справжній шедевр хореографічного втілення складної тембрової палітри. В якості облігатних солюючих голосів В.-А. Моцарт використовує солююче сопрано та ансамбль дерев'яних духових інструментів (флейта, гобой, фагот). Просторовість звучання тембру відсутнього кларнета "покладено" на солююче сопрано. У найтоншому сплетінні людського голосу та ансамблю духових інструментів створюється образ "живого" звучання інструментальних голосів. В У Шольца сцена ніби поді-

лена на два перспективних плани: перший зайнятий солісткою, яка пластично втілює партію сопрано, другий – трьома танцівницями, партії яких лексично виходять із розробки інструментальних голосів (флейта, гобой, фагот). Зміщення сценічної перспективи ідеально відображають усі темброві, інтервальні, фактурні, поліфонічні та орнаментальні нюанси загального ансамблю музичної партитури.

Загалом постановка У. Шольца дуже лаконічна – жодних декорацій, тільки танець і музика, народжувана на очах глядачів симфонія, яку можна не лише слухати, а й бачити. Якщо описувати балет У. Шольца, то це – ноти на танцювальній сцені. Постановки У. Шольца вважаються технічно складними, і далеко не всі балетні трупи в змозі їх втілити.

Таким чином, наукова новизна цієї статті полягає в з'ясуванні особливостей інтерпретації класичної музики у творчості Уве Шольца.

Висновки. Отже, "Велика меса" Уве Шольца відноситься до такого типу хореографії, в якій пластично розроблені найдрібніші деталі музичного матеріалу і його становлення. У своїх постановках У. Шольц уникає гіпертрофії детального отанцювання музики, фонового сприйняття і танцю і музики. Його хореолексика – це не лише скрупульозне бачення музики як набору різних виражальних засобів. Засоби музичної виражальності для балетмейстера – це ключ до розгадки образної, в даному разі – релігійної символіки музики, пластична інтерпретація якої вимагає найвищого музичного професіоналізму і величезної етичної відповідальності. Лексика Уве Шольца етимологічно класична і при цьому вбирає в себе все краще, що генерує хоропластика сучасності.

Здійснене дослідження не вичерпує усіх аспектів вивчення питання синтезу музики і хореографії в сучасному балетному мистецтві. Подальшого аналізу потребує творчість інших видатних хореографів-педагогів у напрямі створення незабутніх балетних робіт на основі інтерпретації класичної музики.

Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 276 с.
2. Асафьев Б.В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград : Музыка, 1974. 296 с.
3. Богданов-Березовский В. Статьи о балете. Ленинград : Сов. композитор, 1962. 204 с.
4. Вершинина И. Музыка в балетном театре // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Москва : Наука, 1977. Кн. 3 : Зрелищные искусства и музыка. С. 365–381.
5. Вольфганг Амадей Моцарт. Большая месса до минор. URL: <https://musicseasons.org/vo-mocart-bolshaya-messa/>
6. Давыдов С. Об интонационном анализе музыкально-хореографического образа (к вопросу о комплексном изучении хореографического произведения) : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения. Москва : ГИТИС, 1984. 23 с.
7. Дулова Е. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII – начала XX века): исследование. Москва : "Четыре четверти", 1999. 378 с.
8. Куриленко Е. Понятие жанра современного балета // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. Москва : Искусство, 1982. Вып. 4. С. 87–105.
9. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. Москва : Музыка, 1976. 159 с.
10. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Москва : Искусство, 1977. 345 с.
11. Уве Шольц – Модерн балет "Большая месса". URL: <http://www.cultmix.ru/load/1/1/1/32-1-0-1103>.
12. Уве Шольц. URL: <http://benois.theatre.ru/participants/jury/scholts/>
13. Холопова В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. Москва : Музыка, 1982. С. 57–72.

References

1. Asafiev, B. (1977). The book is about Stravinsky. Leningrad: Muzyika [in Russian].
2. Asafiev, B.V. (1974). About ballet. Articles, reviews, memoirs. Leningrad: Muzyika [in Russian].
3. Bogdanov-Berezovsky, V. (1962). Articles about the ballet. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
4. Verшинina, I. (1977). "Music in the ballet theater". Russian art culture of the late XIX beginning of the XX century (1908–1917). Moscow: Nauka, Book. 3: Spectacular arts and music, 365–381. [in Russian].
5. Wolfgang Amadeus Mozart. Great Mass in C minor. URL: <https://musicseasons.org/vo-mocart-bolshaya-messa/> [in Russian].
6. Davydov, S. (1984). On the intonational analysis of the musical-choreographic image (to the question of the complex study of the choreographic work): D.Ed. Moscow: GITIS [in Russian].
7. Dulova, E. (1999). Ballet genre as a musical phenomenon (Russian tradition of the late XVIII – early XX century): research. Moscow: Chetyire chetverti [in Russian].
8. Kurylenko, E. (1982). "The concept of the genre of modern ballet". Music and choreography of modern ballet. Moscow: Iskusstvo, Issue. 4, 87–105. [in Russian].
9. Rozanova, Yu. (1976). Symphonic principles of Tchaikovsky's ballets. Moscow: Muzyika [in Russian].
10. Slonimsky, Yu. (1977). Dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Uwe Scholz – Modern Ballet "The Great Mass". Retrieved from <http://www.cultmix.com/load/1/1/1/32-1-0-1103> [in Russian].
12. Uwe Scholz. Retrieved from <http://benois.theatre.ru/participants/jury/scholts/> [in Russian].
13. Kholopova, V. (1982). "Musical-choreographic forms of Russian classical ballet". Music and choreography of modern ballet. Moscow: Muzyika, 57–72 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

Донченко Наталія Петрівна
заслужений діяч мистецтв України, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com;
Нечаєнко Тетяна Василівна
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв

ПОСТАНОВКА МОВНОГО ГОЛОСУ ЯК ОСНОВА ОПАНУВАННЯ АРТИСТОМ МАЙСТЕРНІСТЮ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ

Мета роботи – визначити основні принципи роботи над розвитком сценічного голосу, охарактеризувати професійні властивості мовного голосу артиста, його ознаки та методи роботи над ним. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, мистецтвознавчого, системного, методів дослідження, принципів роботи над постановкою голосу, його розвитком, аналізі професійних властивостей мовного апарату артиста та методів і прийомів позбавлення вад голосового апарату. **Наукова новизна** полягає у апробації інноваційних розробок з питань постановки мовного голосу майбутніх фахівців сценічного мистецтва та у теоретичному обґрунтуванні основних критеріїв професійного оволодіння ними, а також засвоєння принципів роботи над розвитком голосу у художньо-творчому процесі. **Висновки.** Оволодіння принципами роботи над розвитком голосу, його постановкою та збереженням професійних якостей мовного апарату – найважливіше завдання майстрів сценічного мистецтва. Артисту потрібний такий голосо-мовний апарат який би досконало і надійно передавав внутрішню суть словесної дії як необхідної складової сценічного мистецтва.

Ключові слова: голос, голосомовний апарат, словесна дія, сценічне мовлення, театр, артист.

Донченко Наталия Петровна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры сценического искусства Киевского национального университета культуры и искусств; Нечаенко Татьяна Васильевна, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Постановка речевого голоса как основа овладения артистом мастерством словесного действия

Цель работы. Определить основные принципы работы над развитием сценического голоса, охарактеризовать профессиональные свойства речевого голоса артиста, его признаки и методы работы над ним. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, искусствоведческого, системного методов исследования, принципов работы над постановкой голоса, его развитием, анализе профессиональных свойств речевого аппарата, методов и приёмов устранения недостатков голосового аппарата. **Научная новизна** заключается в апробации инновационных разработок по вопросам постановки речевого голоса будущих специалистов сценического искусства и теоретическом обосновании основных критериев профессионального овладения ими, а также освоении принципов работы над развитием голоса в художественно-творческом процессе. **Выводы.** Овладение принципами работы по развитию голоса, его постановке и сохранению профессиональных качеств речевого аппарата – важнейшая задача мастеров сценического искусства. Артисту необходим такой голосо-речевой аппарат, который бы досконально и надёжно передавал внутреннюю суть словесного действия как необходимой составной сценического искусства.

Ключевые слова: голос, голосоречевой аппарат, словесное действие, сценическая речь, театр, артист.

Donchenko Natalia, Honored Artist of Ukraine, professor of Performing Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts; Nechaenko Tatyana, Associate Professor of TV Journalism and Mastery of the Actor, Chair of Kyiv National University of Culture and Arts

Statement of the voice as the basis for mastering the master of verbal action

Purpose of Article. The purpose of the article is to determine the basic principles of working on the development of the stage voice, to characterize the professional qualities of the artist's voice, its signs and methods of working on it. **Methodology.** The methodology of the research consists in the application of analytical, functional, art criticism, system research methods, principles of work on voice formulation, its development, analysis of professional features of the speech apparatus, means and methods of eliminating the shortcomings of the vocal apparatus. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in approbation of innovative developments on the issues of voice speech of future specialists of stage art and theoretical substantiation of the necessary criteria for professional mastering of them, as well as mastering the principles of working on the development of voice in the artistic and creative process. **Conclusions.** As a result of the study, the following findings could be figured out. Mastering the principles of work on the development of voice, its formulation and preservation of the professional qualities of the speech apparatus as the essential task of the masters of the theatrical art. The artist needs such a voice-talking apparatus, which would thoroughly and reliably convey the inner essence of oral action as a necessary composite dramatic art.

Key words: voice, voice-speech apparatus, verbal action, stage speech, theater, actor.

Актуальність теми дослідження. Специфічні закони сценічного мистецтва, а саме його словесної дії мають свої закони та ґрунтуються на безлічі професійних властивостей, ознак та методів виховання мовного голосу. Сучасне театральне мистецтво України ставить перед професійним актором нові відпо-

відальні завдання якісної майстерності виконавця та вдосконалення сценічного мовлення. Проблеми творчих питань сучасного театрального мистецтва, методи професійної підготовки артистів потребують багатостороннього підходу до високоякісної підготовки голосомовного апарату спеціаліста. Тут прямий вихід до практичних запитів сценічної педагогіки такої нелегкої і важливої на сьогоднішній день.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгляд питання постановки мовного голосу фахівців сценічного мистецтва та у теоретичне обґрунтування основних критеріїв професійного оволодіння ними, а також засвоєння принципів роботи над розвитком голосу у художньо-творчому процесі розглядалися науковцями, митцями в різні історичні періоди, серед них насамперед варто згадати П. Саксаганського, К. Станіславського, Б. Муравйова, В. Аксьонову, О. Озаровську, Є. Гротовського, Р. Юссона, М. Карасьова, Г. Моїсєєва, Т. Нечаєнко.

Метою роботи є визначення основних принципів роботи над розвитком сценічного голосу, охарактеризувати професійні властивості мовного голосу артиста, його ознаки та методи роботи над ним.

Викладення основного матеріалу. Численна методична література по вихованню співочого голосу і дихання не дає повних відповідей на багато запитань, що стосуються постановки мовного голосу, методів його тренування, вміння володіти ним та зберігати його від стомленості голосового апарату у складних умовах роботи. "В наш час питання мовної постановки голосу займаються тільки в театральних учбових закладах та вузах культури педагоги зі сценічної мови, яких на жаль, небагато. Вони мають багатий досвід і добре перевірену, розроблену методику практичної роботи" [4, 3]. На жаль, загальна, науково обґрунтована методика не існує і індивідуальний досвід, методика викладання передається тільки спадкоємцю і залишається в стінах конкретного навчального закладу. "Можна використовувати різні техніки. Поза тим існує переконання, що треба тренуватися постійно. Але оскільки нема точних вправ у цій сфері, то беруть що-небудь готове, хоч би якусь психофізичну техніку з абсолютно іншої культури, яка служить цілком іншим завданням. Це безвідповідально. Ці голосові вправи – тільки міф" [2, 102].

Людський голос має виключну виразність, він допомагає виконавцю донести до глядача глибину думки і різноманітність почуттів автора. І оскільки цих думок і почуттів безліч, остільки і голос читця повинен бути гнучким, слухняним і виразним. Йому необхідно бути м'яким та відвертим, музичним і точним. Окрім того, від голосу вимагається бути сильним, витривалим, мати достатньо звукових тонів і рівних звукових регістрів. Є голоси, багаті від природи. Для виконавця-артиста цього недостатньо. Для нього важливо не тільки мати цей природний дар, але вміти його розвинути, розробити і зберегти якнайдовше. І найголовніше – вміти ним користуватися, володіти у своїй професійній діяльності. "Елементи зовнішньої техніки – це поставлений і розвинений голос, чітка і вірна вимова, логічне читання, або закони мови... Досконала зовнішня техніка активізує словесну дію, недосконала – позбавляє мову дійовості. Для сценічної мови потрібна гармонія в розвитку внутрішньої і зовнішньої техніки" [3, 99].

Добре поставлений розмовний голос (не тільки для актора, а і для вчителя, лектора, диктора) має такі особливості: він повинен приємно звучати, чисто й виразно при будь-яких змінах тону, темпу, гучності мови. Для цього потрібно оволодіти "польотністю" голосу. Темп голосу має залишатися рівним і милозвучним як у середньому, так і в низькому та високому регістрах. Мовний тон має бути рухливим, емоційним, внутрішньо активним. Тембральна чистота, милозвучність повинні поєднуватися з розмаїтістю емоційних тембральних забарвлень слів та фраз відповідно до їхнього змісту й мовної установки словесної дії. Поставлений голос витримує без значної перевтоми підвищені звукові навантаження на мовні органи в творчих та акустичних умовах емоційного мовлення. Непоставлені голоси найчастіше "хворіють" на тембральну немилослівність: бувають сиплими, гугнявими, приглушеними чи, навпаки – пронизливими, верескливими. Вадою є швидка втомлюваність, невиразне швидке вимовлення, млявість звучання, обмежений діапазон і, навпаки, вульгарний тон, галасливість. Виховання голосу для сцени має подолати зазначені вади, а кращі природні властивості слід розвивати, дбайливо ставитись до голосу і постійно над ним працювати.

Голос і мова дані людині для відображення думок та почуттів. Це закон природи, тому у роботі над голосом необхідно виходити із розуміння органічної природи народження звуків мови. А це означає, що промовляння будь-якого звука мови, повинно розглядатися як мовний вчинок, як дія. Тому можна стверджувати, що основний принцип роботи над розвитком голосу, полягає у підпорядкуванні всіх елементів техніки звучання голосу сценічній дії.

Мовний апарат – надзвичайно чутливий інструмент. Треба поводитись з ним обережно. Відомий педагог сценічної мови 20-30-х років ХХ століття О.Є.Озаровська в одній з своїх книжок вказала на те, що "красивий голос – не тільки красивий, він – здоровий". У зв'язку з цим і виникає необхідність збереження здорового голосу для тих, кому у своїй діяльності необхідно багато годин навантажувати голосомовний апарат. Звичайно, для збереження професійних якостей голосу необхідно, окрім голосового тренінгу, знання основ гігієни голосу. Коли виховання мовного апарату підпорядковане правилам гігієни, коли голос використовується вміло і розумно, значно знижується ризик професійних захворювань не тільки голосу, але і всього мовного апарату. Група вчених лікарів-фізіологів, інженерів-електронщиків під керівництвом співака і вченого Сорбонського університету Р.Юссона прийшли до висновку, що в процесі голосоутворення беруть участь не тільки голосові зв'язки, а й центральна нервова система.

Мова людини, яка виступає перед аудиторією, повинна бути не тільки глибокою за змістом, а й ідеальною за формою. Вона зобов'язана відповідати високим художньо-естетичним вимогам нашого часу. Тому необхідно докласти максимум зусиль до того, щоб на довгі роки зберегти ідеальну форму слова, яке звучить, обумовлену здоровим, красивим, рухливим голосом, чіткою, яскравою дикцією, здібністю ясно і точно висловлювати думку і почуття на сцені, трибуні чи кафедрі. Тому окрім анатомо-фізіологічних відомостей необхідно знати і дотримуватися гігієнічних вимог і проводити профілактику професійних захворювань голосомовного апарату. Треба уникати неправильного дихання, перевантаження криком, несвіжого повітря й холоду, застуд.

За поставлений вважають такий голос, в якому правильно (під контролем мовного слуху) скоординовано роботу всіх трьох факторів голосотворення: органів дихання, гортані і резонуючих порожнин. Розвивати й удосконалювати голос слід насамперед на основі природного звучання (середнього) тону, звичного для людини. Це постійна висота тону спокійної мови, до якої весь час повертається вихованець після підвищень та понижень мовної інтонації.

Звук, який виробляють голосові зв'язки, сам по собі дуже слабкий. Сили цього звука недостатньо, щоб заповнити велике приміщення, концертний зал, театр. І тут важливу роль відіграє правильне направлення "струму звучання". Роботу щодо знаходження найкращого направлення "струму звучання" корисно проводити з музичним інструментом, займаючись вправами на розвиток голосу. Такі заняття допомагають розвинути вокальний слух, діапазон голосу. Однак не рекомендується зводити всю роботу над голосом до занять з музичним інструментом. Відомий майстер художнього слова В.Аксёнов вірно зауважив: "В інтервалах музичного інструмента і людського голосу є деяка несхожість. Інструмент має темперований лад. Людський голос має більш дрібні проміжні інтервали. При тренуванні тільки біля роялю ці інтервали мимоволі згладжуються, зникають, підкоряючись звучанню інструмента, і голос, таким чином, штучно збіднюється" [1, 58-59].

За невиразним розмовним голосом можуть критися перспективні вокальні дані, а гарний вокальний звук – втрачати свою виразність у розмовній мові. Істотна різниця між мовленням і співом полягає в природі мовного і вокального звуків – у способі звукотворення. Вокальний звук бідніший на обертонах, разом з тим йому властиве особливо яскраве резонування в надзв'язкових порожнинах, якого не має мовний звук. Ось чому рекомендуються вправи для мовної постановки голосу без використання музичного інструмента. Багато з них мають ігровий характер. Розвиток розмовного голосу досягається наспівним виголошенням на монотонні довгих віршованих рядків у розмірі гексаметра. Тексти гексаметра дають змогу поступово підвищувати і знижувати висоту тону по рядках вірша, розширювати діапазон розмовного голосу, досягати витривалості тону.

Спершу слід оволодіти виразністю звучання вірша в монотонні, на природній висоті середнього регістру, наспівним і розмовним способами, чергуючи їх за строфами, а потім і за рядками; закріпивши середній тон, розпочинаємо строфу з нижнього тону, кожний наступний рядок підвищувати на тон наспівним голосом: потім відповідно поступово підвищувати на найменший ступінь розмовний тон; у такий спосіб опрацювати всі чотири строфи. Аналогічно, коли мова йде про аквалангіста, знижувати тон кожного наступного рядка.

Паралельно з оволодінням зміною висоти тону вводяться вправи на засвоєння градацій голосності за ступенями: зовсім тихо, тихо, не надто тихо, не голосно, голосно, найголосніше; і в зворотному порядку. Зіставляється голосне звучання з контрастним, тихим тоном, який не повинен втрачати "польотності" звука. Так само виробляються градації темпу: дуже повільно, повільно, неквапливо, пришвидшено, швидко, якнайшвидше; і в зворотному напрямі. Комбіновані вправи сполучають градації темпу та голосності, зі змінами висоти тону, наспівного і розмовного способу звучання [6, 79-85].

Для економного користування голосом, паузами, темпоритмом мови, силою голосу в великих текстах К.С.Станіславський вказує на використання прийому голосової "відтяжки". Нам необхідно домогтися того, щоб кожний наступний такт був сильнішим за попередній [7].

Розвиваючи мовний голос, необхідно мати уяву і про артикуляцію, резонування, атаку звука, регістри, діапазон. Володіння початковим виробленням звука – його першою атакою – необхідний елемент мовної культури. Розвиваючи голос, слід надавати особливе значення м'якій атаці звука. Твердою атакою слід користуватися обережно, найвищий її ступінь може спричинити шкідливий для голосу м'язовий затиск. Придихового голосопочатку допускати не слід. Користування обома формами атаки звука (твердою і м'якою) значною мірою залежить від індивідуальних властивостей голосу, від творчої мовної установки – емоційного змісту мовного спілкування. Основні вимоги до мовного голосу – це рівність його звучання на всьому діапазоні (об'ємі голосу).

Окрім інших якостей голосу – сили і гучності, він має висоту і тембр. Розвиток об'єму, сили, гучності, гнучності голосу можливий за допомогою цілого ряду спеціальних вправ. Тембр голосу (характер звука, властивий кожній людині, притаманний тільки їй), залежить від будови голосових органів і голосового апарату в цілому. Різниця і різноманітність тембру голосу пояснюється рухомістю частин окремих резонаторів і здатністю людини змінювати їх положення.

Тренувальні вправи з постановки голосу можна розділити на методичні етапи. Першим є засвоєння основного положення мовних органів центрального звучання і кращого для даної особи звучання кількох "натуральних" тонів голосу. Фізіологічні (природні) властивості мовного голосу – це його сила, тембр, висота, діапазон. Всі вони відчуюються слуховим апаратом. Сила мовного голосу регу-

люється власним бажанням. Вона залежить в основному від напруження, з яким вдихається повітря, від сили змикання і амплітуди голосових зв'язок. Значний вплив на силу голосу чинять і резонаторні порожнини мовного апарату (підсилювачі звука). Висота голосу залежить від частоти коливань голосових зв'язок, що отримують імпульс від центральної нервової системи. Діапазон голосу (об'єм) залежить від кількості мовних тонів, які складають його основну характеристику. Діапазон дорослої людини – 4-5 тонів. Діапазон дітей – 2-3 тони. Діапазон мовного голосу збільшується з віком і в процесі правильного тренування. Центр голосу – це основний тон, його робоча середина, це та частина мовного діапазону, яку людина підсвідомо використовує в житті, та кількість звуків мови, яка виголошується без м'язового напруження.

Велике значення в роботі на розвиток мовної системи має слуховий аналізатор, який управляє і регулює мовну систему. Відомості проголошених слів постійно фіксуються слухом і передаються в центральну нервову систему. Тому важливою умовою розвитку голосу є гострота слуху. Відхилення слуху від норми відбиваються на звучності, виразності і чіткості мови. До професійних якостей мовного слуху відносяться й уміння розрізняти висоту мовного звука, тембр, дзвінкість і глухість; спроможність відчутти направленість звука, відрізнити мелодійність і тональність.

Б.Муравйов у своїй викладацькій діяльності вжив спробу розглянути основні етапи розвитку мовного дихання, зробив глибокий критичний аналіз літератури, присвяченої роботі механізмів голосоутворення і ролі дихання в них. Так, теорія, яка існувала до середини нашого століття, розглядала процес голосоутворення виключно з механічних позицій, на рівні роботи периферійного апарату (міоеластична теорія). Це положення в свою чергу визначило розвиток школи виховання дихання, заснованої на спроможності людини за власним бажанням впливати на роботу свого дихального апарату. Наступний крок у розвиток науки в галузі щонайвищої нервової діяльності, заглиблення у мовні і головні процеси створив принципово нову теорію, що обґрунтовує домінування центральної нервової системи в процесі утворення голосу (нейрохронаксічна теорія). Ключем до цієї проблеми стала теорія К.С.Станіславського про акторську творчість як діалектичну єдність психічного і фізичного, суб'єктивно пережитого і об'єктивно вираженого [5, 8-15].

Основні етапи розвитку теоретичної думки і практичних винаходів у роботі над вихованням мовного дихання роблять можливим експеримент у методах роботи над розвитком дихання і голосу з точки зору практики.

Наукова новизна полягає у апробації інноваційних розробок з питань постановки мовного голосу майбутніх фахівців сценічного мистецтва та у теоретичному обґрунтуванні основних критеріїв професійного оволодіння ними, а також засвоєння принципів роботи над розвитком голосу у художньо-творчому процесі.

У театрално-педагогічній практиці діє більш розширене розуміння резонаторної системи. Вона поділяється на два основних резонатори: головний і грудний, в свою чергу, пов'язаних з грудним і головним регістрами людського голосу. Вище голосових складок знаходяться резонаторні порожнини, функціонально опрацьовуючи основний, первинний звук людського голосу, внаслідок чого голос набуває специфічні індивідуальні темброві особливості і оформлюється в мовний фонаційний акт. Надзв'язкова резонаторна система складається з верхньої частини гортані, глотки, ротової порожнини, назальних і параназальних порожнин. Разом це складає резонаторну трубку. Починається вона коло голосових щілин і закінчується кінчиками губ і ніздрів.

Вібраційні прояви нижче голосових щілин, на думку фізіологів і фоніатрів, входять у "тілесну вокальну схему" і являють собою внутрішні відчуття, які поряд з слуховими активно беруть участь у здійсненні фонаторної функції. Завдяки внутрішнім тілесним відчуттям, які на думку Р. Юссона "охоплюють дев'ять зон – від передпіднебінної до грудної і далі до зони черевного пресу" [8, 60-62], у актора (вокаліста) виробляються кінестетичні відчуття, які дозволяють керувати голосомовною чи вокальною технікою. Розвиток внутрішніх тілесних відчуттів (вібраційних проявів) протягом усього тонового діапазону і при всіх рівнях динамічного діапазону повинно стати першим із технічних завдань навчального етапу виховання мовного голосу драматичного актора.

Перед тим, як навчати виконавців умінню керувати роботою голосових зв'язок за допомогою прийомів контролю резонаторних проявів, необхідно побудувати єдину резонаторно-артикуляційну систему. Багаторічна практика педагогів-мовників привела до висновку, що налагодження резонаторно-артикуляційної системи – процес поступовий. Область "тілесної вокальної схеми" (в театрално-педагогічній практиці – "грудний резонатор") – признається деякими спеціалістами базисною в формуванні резонаторної системи сценічного голосу. Це не означає, що необхідно відмовитись від інших резонансних зон – вище і нижче грудни. Враховуючи складнощі виховання вібраційних відчуттів у деяких артистів, необхідно в процесі роботи спиратися на резонаторні зони, найбільш зручні для них.

Висновки. Робота над голосом вимагає терпіння, щоденного точного виконання всіх завдань. Результат залежить від педагога, від його мистецтва захопити того, кого він навчає. Необхідний постійний контроль з боку педагога-мовника, товариша по заняттях, а також самоконтроль. Оволодіння принципами роботи над розвитком голосу, його постановкою та збереженням професійних якостей мовного апарату – найважливіше завдання майстрів сценічного мистецтва. Артисту потрібний такий голосомовний апарат, який би досконало і надійно передавав внутрішню суть словесної дії як необхідної складової сценічного мистецтва.

Література

1. Аксёнов В. Искусство художественного слова / В. Аксёнов. – Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1962. – 132 с.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер : пер. з пол. / Єжи Гротовський – Львів: Літопис, 1999. – 185 с.
3. Карасьов М.М. Станіславський і сценічна мова / М.М. Карасьов. – Київ, Мистецтво, 1963. – 160 с.
4. Моисеев Ч.Г. Дыхание и голос драматического актёра / Ч.Г. Моисеев. – Москва: ГИТИС, 2005. – 112 с.
5. Муравьёв Б.Л. От дыхания – к голосу. Работа над речевым дыханием актёра / Б.Л. Муравьёв. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1982. – 170 с.
6. Нечаєнко Т.В. Словесна дія: основи техніки мовлення: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв / Т.В. Нечаєнко. – Київ: ДАКККіМ, 2000. – 136 с.
7. Станіславський К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. Работа актёра над собой, Ч. 1. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / ред. коллегия М. Н. Кедров (глав. ред.) В. Н. Прокофьев ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи – Москва : Искусство, 1954. – 424 с.
8. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. – Москва, 1974. – 110 с.

References

1. Aksenov V. (1962). Art of the artistic word, Moscow: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR [in Russian].
2. Grotowski E. (1999). Theater. Ritual. Performer: per. from the floor, Lviv: Chronicle [in Ukrainian].
3. Karasev M.M. (1963). Stanislavsky and stage language, Kyiv, Art [in Ukrainian].
4. Moiseyev CH.G. (2005). Breath and the voice of a dramatic actor, Moscow: GITIS [in Russian].
5. Muravyov B.L. (1982). From the breath to the voice. Robot over the speech breathing of the actor, Leningrad: LGITMIK [in Russian].
6. Nichaenko T.V. (2000). Verbal Effect: The Basics of Speech Technology: Teaching. manual for studio higher tutor shut up Culture and Arts, Kyiv: DAKKKIM [in Ukrainian].
7. Stanislavsky K.S. (1954). Collection of works. In 8 vols T. 2. The actor's work on himself, C. 1. The actor's work on himself in the creative process of experiencing. Diary of a student / ed. the board of MN Kedrov (editor-in-chief) VN Prokofiev; preparation. text, entry. Art. and note. GV Kristi Moscow: Art [in Russian].
8. Husson R. (1974). Singing voice, Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.12.2017 р.

УДК 78.452

Жишкович Мирослава Андріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської
національної музичної академії ім. М.В.Лисенка
zhyshko-m@i.ua

ЩАБЛІ АРТИСТИЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОПЕРНОГО СПІВАКА ІГОРЯ КУШПЛЕРА

Мета дослідження – здійснити хронографічну систематизацію творчого шляху Ігоря Федоровича Кушплера, оперного співака, народного артиста України, провідного соліста Львівського оперного театру на підставі зібраного та стисло поданого фактичного матеріалу про сценічні виступи (статті, рецензії, відгуки, інтерв'ю). А відтак проаналізувати етапи творчого зростання співака та виявити чинники, що впливали на розвиток його творчої індивідуальності. **Методологія** статті визначена системним підходом до творчого процесу становлення Ігоря Кушплера як оперного співака. Наукова новизна: 1) вперше цілісно охоплено та чітко окреслено етапи виконавської діяльності І.Ф.Кушплера; 2) проаналізовано особливості творчого формування співака у лоні Львівської опери; 3) визначено місце творчої особистості митця в контексті розвитку українського вокального мистецтва. **Висновки.** У статті мистецький шлях народного артиста України Ігоря Кушплера висвітлено у творчій перспективі. Розрізнена раніше інформація сконцентрована і подана у хронологічній послідовності. Проаналізований обсяг наявних джерел дає змогу виявити, що рівень виконавського мистецтва Ігоря Кушплера полягав не тільки в його музичному таланті й майстерному володінні вокалом, а й в уважному, глибоко продуманому ставленні до музики і тексту виконуваного твору, в багатому інтелекті співака та розумінні поняття "високе мистецтво".

Ключові слова: вокальне мистецтво, оперний співак, сценічні образи, виконавська майстерність, артистизм.

Жишкович Мирослава Андріївна, кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко

Уровни артистического мастерства оперного певца Игоря Кушплера

Цель исследования – осуществить хронографическую систематизацию творческого пути Игоря Федоровича Кушплера, оперного певца, народного артиста Украины, ведущего солиста Львовского оперного театра на основании собранного и кратко изложенного фактического материала о сценических выступлениях (статьи, рецензии, отзывы, интервью). А также проанализировать этапы творческого становления певца и выявить факторы, влияющие на развитие творческой индивидуальности художника. **Методология** статьи определена системным подходом к творческому процессу становления Игоря Кушплера как оперного певца. **Научная новизна:**

1) впервые целостно охвачены и четко очерчены этапы исполнительской деятельности И.Ф.Кушплера; 2) проанализированы особенности творческого формирования певца в лоне Львовской оперы; 3) определено место творческой личности художника в контексте развития украинского вокального искусства. **Выводы.** В статье художественный путь народного артиста Украины Игоря Кушплера освещен в творческой перспективе. Разрозненная ранее информация сконцентрирована и представлена в хронологической последовательности. Проанализированный объем имеющихся источников позволяет выявить, что уровень исполнительского искусства И.Кушплера состоял не только в его музыкальном таланте и искусном владении вокалом, но и во внимательном, глубоко продуманном отношении к музыке и тексту исполняемого произведения, в богатом интеллекте и понимании понятия "высокое искусство".

Ключевые слова: вокальное искусство, оперный певец, сценические образы, исполнительское мастерство, артистизм.

Zhyshkovych Myroslava, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Lviv National Music Academy by M.V. Lysenko
Stages of artistic mastery of Ihor Kushpler, an opera singer

The purpose of article is to carry out a chronographic systematization of an artistic career of Ihor Fedorovich Kushpler, an opera singer, the People's Artist of Ukraine, a leading soloist of Lviv Opera House on the basis of collected and briefly presented actual material on-stage performances (articles, reviews, testimonials, interviews), analyze stages of artistic growth of the singer and find factors that influenced a development of a creative personality of the singer. The **methodology** of the article is determined by a systematic approach to the artistic process of Ihor Kushpler's becoming as an opera singer. **Scientific novelty:** 1) for the first time, performance growth stages of I.F. Kushpler were analyzed; 2) peculiarities of artistic formation of a singer in the fold of Lviv opera were examined; 3) place of creative personality of the singer in the context of Ukrainian vocal art development was established. **Conclusions.** Artistic path of Ihor Kushpler, the People's Artist of Ukraine, is highlighted in the creative perspective. The previously sketchy information was collected and presented in chronological order. The analyzed scope of available sources gives an opportunity to determine that the level of performance art of Ihor Kushpler consisted not only in his musical talent and masterly vocal technique but also in his attentive and considerable attitude towards music and text of the performed musical composition, rich intellect of the singer and understanding of the notion of "High Art".

Key words: vocal art, opera singer, stage images, performance mastery, artistry.

Актуальність теми дослідження. Артистично-виконавська діяльність видатних українських співаків – яскрава сторінка в історії української вокальної культури. У цьому контексті особливої актуальності набувають дослідження виконавської творчості західноукраїнських митців, які здійснили вагомий внесок у розвиток українського вокального мистецтва. Такою є постать народного артиста України, провідного соліста Львівської опери Ігоря Кушплера (1949-2012). Своєчасність цієї наукової розвідки можна підтвердити насамперед тим, що для створення цілісної картини розвитку української культури необхідні дослідження в галузі музичної регіоналістики, представлені конкретними творчими постатями, приклад життєтворчості яких спонукає до глибшого осягнення особливостей формування творчої особистості виконавця. Саме така увага до особистості дає можливість розкрити динаміку професійної еволюції на рівні навичок, манер, стильових виборів, естетичних установок, індивідуального підходу до виконання творів тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед небагатьох праць, у яких висвітлюється виконавська творчість І.Кушплера, відзначимо статті та рецензії Л.Кияновської [2], Л.Ніколаєвої [4; 5; 6], О.Паламарчук [7], Н.Швець [8], Е.Солінської [11]. Автори здебільшого розглядають поодинокі виступи співака або окремі періоди діяльності. Вивчивши усі дотичні до змальювання творчої постаті І.Кушплера матеріали, дійшли висновку, що його виконавська праця комплексно не досліджувалась. Тож дана тема не стала дотепер предметом окремої наукової розвідки.

Мета статті – здійснити хронографічну систематизацію творчого шляху І.Кушплера на основі зібраного фактичного матеріалу (статті, рецензії, відгуки, інтерв'ю), а відтак проаналізувати етапи творчого зростання співака та виявити чинники, що впливали на розвиток його творчої індивідуальності.

Виклад основного матеріалу. Творча біографія І.Кушплера налічує декілька періодів формування та професійного розвитку: Самбірське культосвітнє училище (диригентсько-хорове відділення, 1963-1965); Державний заслужений ансамбль пісні і танцю "Верховина" (соліст, 1965-1971); Дрогобицький педагогічний інститут (1971-1973); Львівська державна консерваторія ім. М.В.Лисенка (студент вокального та диригентського факультетів, 1973-1978); Львівська філармонія (соліст, 1978-1980); з 1980 року і до останніх днів життя – провідний соліст Львівського державного театру опери та балету імені Івана Франка (тепер – Львівський національний оперний театр імені Соломії Крушельницької), у 1998-1999 рр. також художній керівник театру, заслужений артист України (1984) народний артист України (1999).

Випускник класу сольного співу заслуженого діяча мистецтв України професора Остапа Йосиповича Дарчука та класу диригування народного артиста України, лауреата національної премії ім. Т.Г.Шевченка, професора Юрія Олексійовича Луціва, молодий співак брав активну участь у оперних фестивалях в Україні (Львів, Київ, Одеса, Дніпропетровськ, Донецьк), Росії (Нижній Новгород, Москва, Казань), Польщі (Варшава, Познань, Сянок, Битом, Вроцлав), у містах Німеччини, Іспанії, Австрії, Угорщини, Лівії, Лівану, Катару. Як концертний співак гастролював у багатьох країнах Європи й Америки. Мав численні фондові записи, у тому числі знявся у телеверсіях опер "Маестро капели" Д.Чімарози і "Телефон" Дж.К.Менотті.

Перший успіх на великій оперній сцені прийшов до молодого співака у 1980 році. Ігоря Кушплера запрошено на посаду соліста Львівського оперного театру, який на різних етапах свого розвитку відіграв провідну роль у формуванні виконавської культури Львова. Співак дебютував партією Онегіна в опері П.Чайковського "Євгеній Онегін", яку успішно освоїв ще під час навчання в оперній студії консерваторії. Поступово йому починають доручати й інші відповідальні баритонові партії.

Наступним значним творчим надбанням І.Кушплера стало виконання партії Жермона в опері Дж.Верді "Травіата". Трагування ним цього образу позначене рисами глибокого психологізму. Характеризуючи виконавські якості співака, Л.Ніколаєва в статті "На порозі творчої зрілості" писала: "У виконанні Кушплера Жермон – не черствий, холодний, пихатий аристократ, мораль якого ворожа головному герою опери – Альфредові й Віолетті, а страждаюча людина, в душі якої відбувається складна боротьба суперечливих почуттів... Особливо яскраво виявляється майстерність І.Кушплера перевтілюватися в різні за характером, контрастні музичні образи, коли після Жермона він виступає у ролі Фігаро. Цю роль співак виконує блискуче. Хоча робота над цією партією почалася ще в студентські роки, Ігор Кушплер постійно працював над нею, вносячи від вистави до вистави нові риси в характер свого улюбленого героя, відкриваючи в ньому нові грані" [5].

Його працьовитість, заповзятість, творчий ріст відзначали колеги – співаки та диригенти. Диригент Іван Юзюк у статті "Гартуючи творчу зміну", зокрема, писав: "І. Кушплер – співак широкого творчого діапазону. З великим успіхом він виступає у таких складних партіях, як Євгеній Онегін, Фігаро ("Севільський цирюльник" Дж.Россіні), Жермон ("Травіата" Дж.Верді) та ін. Молодому співаку притаманні творчий неспокій, прагнення постійного професійного вдосконалення, копійка робота над кожною партією" [9].

Вже у той час І.Кушплер здобуває широку популярність. Музикознавець О.Паламарчук в одній із своїх статей писала: "Хоча ім'я Ігоря Кушплера з'явилось на афішах Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка не так давно, з мистецтвом молодого талановитого співака добре знайомі численні шанувальники співу. Театральна біографія соліста вимірюється двома сезонами. А львів'янам полюбилися його оперні образи: розумний і дотепний веселун Фігаро в "Севільському цирюльнику" Дж.Россіні, Онегін в опері "Євгеній Онегін" П.Чайковського, Султан в "Запорожці за Дунаєм" С.Гулака-Артемівського, Дон Жуан в однойменній опері В.А.Моцарта <...>" [7, 47].

У 1984 році Ігор Кушплер отримує звання заслуженого артиста України. На той час він стає одним із провідних солістів театру, зрілим митцем, якому під силу складні художні завдання. У його репертуарі – яскрава палітра образів: Фігаро, Жермон, Онегін, Амонасро, Марсель, Ріголетто, Ескамільйо... "Ескамільйо вражає блискучою імпульсивністю, гордовитим самолюбством. Ці риси взагалі властиві творчій манері заслуженого артиста України І.Кушплера – яскраво сценічного, з сильним голосом" [8], – писала Н.Швець у рецензії на виставу Ж. Бізе "Кармен".

Вагомим здобутком для колективу Львівського оперного театру була постановка опери С.Прокоф'єва "Війна і мир" (1985 р.). "Образ князя Андрія Болконського, створений Ігорем Кушплером, – творча удача молодого митця. Мрійливо-елегічний і водночас мужній, він виявився близьким до наших уявлень про героя Толстого – Прокоф'єва. Особливо сильне враження залишає сцена "У хаті в Митищах" (смерть князя Андрія), де артист гармонійно поєднує вокальні засоби та акторські прийоми, досягаючи великого драматичного напруження, емоційної наповненості кожної інтонації, слова, руху" [6].

Поява низки нових ролей у репертуарі І.Кушплера пов'язана з творчою співпрацею співака та головного диригента Львівської опери, народного артиста України Ігоря Лацанича. Сміливим починанням стало здійснення телепостановки опери "Телефон" Дж.К.Менотті. Цю оперу-дует І.Кушплер заспівав з Людмилою Божко. У концертному виконанні та на телеекрані прозвучала опера зовсім іншого історичного часу. А у вишуканій італійській опері доби класицизму "Маєстро капели" Д.Чімарози він постав у незвичному для нього комічному амплуа, причому – і співака, і диригента. Одна з останніх його робіт цього періоду – роль доктора Малатести у комічній опері Г.Доніцетті "Дон Паскуале". "Про свого партнера по сцені я можу сказати багато хорошого... Той період, коли ми працювали над оперою "Телефон", я згадую з особливою приємністю. Твір цікавий, дуже сучасний (на той час, та й зараз...). Цю оперу ми робили з гумором, з шармом. А ще згадую його "Маєстро капели". Це було знаменито!", – із захопленням згадувала Л.Божко¹.

Особливо цікавим творчим доробком Ігоря Кушплера стала партія Михайла Гурмана в опері Ю.Мейтуса "Украдене щастя". Відомо, що вдруге (перша постановка 1960 р.) до цієї опери колектив театру звернувся у 1989 році. Поновлення опери І.Лацаничем відкрило нову сторінку успіху опери. На режисерську роботу було запрошено драматичного режисера та актора, народного артиста України Федора Стригуна. Характеризуючи виконавсько-сценічні якості співака у цій партії, І.Юзюк зазначає: "Михайло Гурман в інтерпретації заслуженого артиста України І.Кушплера – це сильна, смілива, відчайдушна і гаряча людина... Незважаючи на те, що партія Михайла драматична і виходить за рамки амплуа ліричного баритона, голос співака звучить природно..." [10].

Опера мала великий успіх і за кордоном. Ева Солінська у польському часописі "Życie Warszawy" від 22 березня 1990 р. писала: "Прекрасне сопрано Людмили Божко, яка вдало створила образ Анни, тенор Володимир Ігнатенко, якому сміливо може підкоритися кожна оперна сцена Європи – виконавець ролі Миколи і за участю вродливого баритона Ігоря Кушплера (жандарм) – це є видатні голоси та великі особистості..." [11].

Про талановите виконання співаком ролі Михайла Гурмана пише у своєму спогаді і Ю.Луців: "Психологічно складна роль Михайла Гурмана набуває у вирішенні Ігоря Кушплера чіткої драматургічної лінії розвитку, продуманої в усіх деталях, створюючи цільний образ трагічного героя, який органічно вливається в загальне рішення вистави. Тож високохудожнє виконання ролі Михайла Гурмана – особливо вагомий здобуток у творчому доробку митця"².

Яскраві співацькі й акторські якості, притаманні І.Кушплерові, зокрема у партії Гурмана, відзначає в інтерв'ю і режисер-постановник вистави "Украдене щастя" Федір Стригун: "Дуже рідко буває, щоб людина з чудовим голосом мала ще й виразні акторські дані. Це вже так складається. Зрозуміло, що співак повинен творити образ насамперед голосовими барвами. Але, якщо хочемо сприймати виконавську цілість на оперній сцені, то, на моє глибоке переконання, акторські дані для оперного співака вкрай потрібні. Згадаймо про нашу Крушельницьку: який прекрасний сплав голосових та акторських здібностей! Думаю, що і про співака Ігоря Кушплера можна говорити як про актора. Я ніколи не забуду його сцену з Анною. Він співав з Тичинською, з Добронравовою, але дуже коротко, а потім з Божко. Настільки красивий був цей дует, настільки це було від душі. Може тому, що попався такий близький для усіх цих співаків матеріал, як "Украдене щастя". Усі здебільшого співають класику: або Пучіні, або Верді. Бо то є світова класика, але не їхня природа. Тобто не їхня ментальність. А от коли вони попали на твір, ментально їм близький, вони мене роззброїли, підкупили. Я був закоханий у створені ними образи, у їхній ансамбль! З роками Ігор Кушплер мужнів, і його Михайло Гурман ставав, я б сказав, більш довершеним, більш зрілим. І голос ще більше відповідав створеному ним образу"³. До останніх днів виконавської діяльності образ Михайла Гурмана залишався для співака одним з найбільш улюблених у його творчості.

Рясними мистецькими здобутками зустрів Ігор Кушплер свій 50-річний ювілей. За високі досягнення на творчій ниві митець удостоюється почесного звання – народного артиста України (1999).

У статті "Зрілість таланту" на пошану співака Л.Ніколаєва писала: "П'ятдесят років – важлива віха в житті кожної людини, особливо ж артиста, співака. Переступивши цей поріг, дехто в zenіті слави залишає оперну сцену, присвячує себе камерному виконавству, хтось поринає в педагогіку, передаючи секрети майстерності молоді. А є такі, хто поєднує всі види діяльності і в кожній намагається відкрити для себе нові обрії; мабуть, до них належить і соліст Львівської опери, відомий баритон Ігор Кушплер" [4]. А С.Веселка, автор статті під назвою "Портрет бенефіціанта в сімейному інтер'єрі", так охарактеризувала вокальний та акторський хист співака: "Прекрасна вокальна техніка, чистота інтонування, акторська чарівність та краса сильного насиченого й прозорого, розкриленого голосу – і все це Ігор Кушплер, яким він приходить до нас" [1].

З роками Ігор Кушплер більш рельєфно репрезентує психологію своїх героїв, дбаючи не лише про чистоту і виразність вокальної партії, але насамперед про те, що саме ця інтонація виражає, який має прихований емоційно-психологічний підтекст. На підтвердження цієї думки подаємо уривок зі статті Л.Кияновської "Ігор Кушплер – прем'єр Львівської опери": "У всіх операх, особливо ж у творах Верді, цей підхід справді виявився найбільш плідним. Адже герої цього геніального композитора розкриваються не лише в драматичній дії, але передусім у музиці, саме через єдність протилежностей, через тонку градацію відтінків їхніх складних характерів. Тож провідний соліст Львівської опери, що переспівав чи не увесь вердієвський репертуар <...> все життя пізнавав і перевтілював безкінечні глибини їхніх страждань, сумнівів, помилок і героїчних діянь" [2, 54].

Впродовж усієї виконавської кар'єри І.Кушплер звертався і до української класики та сучасних вистав, ролі в яких грав з великою любов'ю, переконанням, знаходячи ті акценти, які дозволяють зрозуміти, відчутти в музиці природу національного характеру. Тож знаменно, що, святкуючи 60-літній ювілей, для свого бенефісу в лютому 2009 року співак обрав одну з найулюбленіших ролей – Михайла Гурмана. "Бенефіс Ігоря Кушплера у ролі Михайла Гурмана, – відзначала Л.Кияновська, – символічно висвітлив головну сутність його артистичного "єго": багатогранність, мінливість образів, які він впродовж кількох десятиліть втілює на сцені, надзвичайну чутливість до найтонших відтінків характеру, природну єдність всіх компонентів: вокальної інтонації, звісно, як центрального елементу, але й руху, жесту, міміки і того невловимого "ледь-ледь", якому немає для окреслення відповідника в арсеналі навіть найвибагливішого критика, але яке так сильно відчуває кожен слухач" [2, 55].

З нагоди ювілею, даючи інтерв'ю, на запитання Т.Козиревої – чи не втомився за стільки років праці співати лише оперні партії, себто певною мірою обмежений репертуар – співак відповів: "Театральне мистецтво, музичне – зокрема, не є штампом. Якщо ти справжній митець і творча людина, у тебе ніколи не може бути повторення. Кожен раз починаєш ніби спочатку. Крім того, опера – це класика, що дає можливість розмаїтого вираження. Якби цього не ставалося, опера вмерла б вже давно. Але опера постійно повинна бути в пошуку нового матеріалу, і не лише творів зарубіжних класиків, а й розвиваючи український оперний жанр. Коли я був художнім керівником нашого театру, ми з Тадеем Едером дійшли висновку, що це треба робити. Саме в той час була написана опера Мирослава Скорика "Мойсей". Оперу ставили в Києві, вона мала зарубіжні гастролі. І, що найприємніше, "Мойсей" завжди збирає повні зали" [3].

За більш як тридцять п'ять років своєї артистичної діяльності Ігор Кушплер виконав 48 оперних партій. У цих роботах співак завдяки виразності голосу, жесту, пластики демонстрував здатність з великою художньою переконливістю "вимальовувати" сценічні образи, створювати складні характери.

Наукова новизна. Вперше цілісно охоплено та чітко окреслено етапи виконавської діяльності народного артиста України Ігоря Кушплера. Особливості творчого формування та професійної еволюції митця в лоні Львівської опери проаналізовано на основі рецензій, відгуків на його виступи, інтерв'ю з партнерами по сцені, диригентами, режисерами. Визначено місце творчої особистості митця в контексті розвитку українського вокального мистецтва.

Висновки. Ігор Кушплер гідно посідає одне з провідних місць у списку майстрів української сцени. Його природні якості – лірико-драматичний баритон приємного тембру, що поєднував в собі оксамитову м'якість та сріблястий блиск, врода, зріст, постава, вроджений артистизм і пластичність – дозволяли успішно виконувати ролі шляхетних героїв класичних опер та з легкістю перевтілюватись в абсолютно контрастних за характером персонажів. Вокальні й сценічні трактуваннями ролей були завжди переконливі. Кожна нова роль – це новий шабель у досягненні вершин артистичної майстерності. Такому позитивному стану речей великою мірою сприяла плідна співпраця з партнерами по сцені, диригентами, режисерами, які спонукали співака до творчого пошуку, самовдосконалення, успішної реалізації артистично-виконавських можливостей. Співак виступав на багатьох сценах, а його яскраве вокальне та акторське обдарування були належно оцінені глядачами в Україні та за її межами.

Проте, чим глибше пізнаємо життєтворчий шлях митця, тим переконливіше констатуємо, що рівень виконавського мистецтва Ігоря Кушплера не лише в його музичному таланті й високопрофесійному володінні вокалом, а й в уважному, глибоко продуманому ставленні до музики і тексту виконуваного твору, в багатому інтелекті співака та розумінні поняття "високе мистецтво". Весь творчий шлях митця – це безперервний пошук й віддана невтомна праця, спрямована на розвиток львівської вокальної школи та загалом українського вокального мистецтва.

Примітки

¹ Уривок інтерв'ю з народною артисткою України Л.Божко (грудень, 2013).

² Луців І.Творчий феномен Ігоря Кушплера (вересень, 2014, рукопис).

³ Уривок інтерв'ю з народним артистом України Ф.Стригуном (листопад, 2013).

Література

1. Веселка С. Золотий голос (Портрет бенефіціанта в сімейному інтер'єрі) / Світлана Веселка // Арт-Поступ. Львів, 1999. 26 лютого.
2. Кияновська Л. Ігор Кушплер – прем'єр Львівської опери / Любов Кияновська // Просценіум. – № 1-2- (23-24), 2009. С. 53 – 55.
3. Козирєва Т. "Перша заповідь вокалістів – краще недоспівати, ніж переспівати" [Інтерв'ю] / Тетяна Козирєва // Високий замок. – 9.02. 2009.
4. Николаєва Л. Зрілість таланту / Лідія Николаєва // Театральна бесіда. – 1999. – № 2. – С. 15 – 16.
5. Николаєва Л. На порозі творчої зрілості / Лідія Николаєва // Вільна Україна. – 1982. – 13 червня.
6. Николаєва Л. Осягнення / Лідія Николаєва // Культура і життя. – 1986. – 27 квітня.
7. Паламарчук О. Розкрилля таланту / Оксана Паламарчук // Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень. – Львів, СПОЛОМ, 2006. – С. 46 – 48.
8. Швець Н. З коханням не жартують / Наталія Швець // Молода Галичина. – Львів, 1992. – 12 березня.
9. Юзюк І. Гартуючи творчу зміну / Іван Юзюк // Ленінська молодь. – Львів, 1982. – 6 березня.
10. Юзюк І. Навздогін за щастям / Іван Юзюк // Вільна Україна. – 1989. – 15 липня.
11. Solińska E. Tradycja w teraźniejszości / Ewa Solińska // Życie Warszawy. – Warszawa, 1990. – 22 marca. – № 69.

References

1. Veselka, S. (1999). A golden voice (Portrait of a Beneficiant in a domestic environment). Lviv: Art-Postup [In Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2009). Ihor Kushpler – a leading actor of Lviv opera. Lviv: Proscenium [In Ukrainian].
3. Kozyrieva, T. (2009). "The first commandment of vocalists – thou shall follow a vocal warm-up routine and abstain from abusive vocal activities" [Interview]. Lviv: Vysoky zamok [In Ukrainian].
4. Nikolaieva, L. (1999). Talent maturity. Lviv: Teatralna Besida (Theatrical Conversation) [In Ukrainian].
5. Nikolaieva, L. (1982). On a threshold of artistic maturity. Lviv: Vilna Ukraina [In Ukrainian].
6. Nikolaieva, L. (1986). Osmose. Kyiv: Kultura i zhyttia [In Ukrainian].
7. Palamarchuk, O. (2006). Talent development. Lviv: SPOLOM [In Ukrainian].
8. Shvets, N. No Game of love (1992). Lviv: Moloda Halychyna [In Ukrainian].
9. Yuziuk, I. (1982). Making an artistic change. Lviv: Leninska molod' [In Ukrainian].
10. Yuziuk, I. (1989). In Pursuit of happiness. Lviv: Vilna Ukraina [In Ukrainian].
11. Solińska, E. (1990). The present day tradition. Warsaw: Życie Warszawy [In Polish].

Стаття надійшла до редакції 27.11.2017 р.

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

ГИТАРНАЯ МУЗЫКА АЛЕКСАНДРА ТАНСМАНА: НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ДИСКУРСЫ ТВОРЧЕСТВА

Цель работы. В статье на примере Пассакалии, сюиты для гитары соло "Каватина", сюиты для гитары и струнного оркестра "Придворная музыка" исследуются неоклассические черты в гитарном творчестве польского композитора XX века Александра Тансмана. **Методология** исследования базируется на использовании исторического, компаративного, феноменологического, структурно-функционального методов, позволяющих охватить обозначенный дискурс в контексте творческих исканий музыканта. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике неизученных в отечественном музыковедении гитарных произведений польского композитора. **Выводы.** Выявлены неоклассические тенденции в гитарном творчестве Тансмана. Определены основные жанровые и композиционные модели старинной музыки, а также ее стилевые элементы, адаптированные к современной музыкальной лексике. Обнаружены смысловые связи интонаций с символикой барочных риторических фигур.

Ключевые слова: польская гитарная музыка, творчество А. Тансмана, неоклассические черты, жанровые модели.

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

Гітарна музика Олександра Тансмана: неокласичні дискурси творчості

Мета. У статті на прикладі пасакалії, сюїти для гітари соло "Каватина", сюїти для гітари і струнного оркестру "Придворна музика" досліджуються неокласичні риси в гітарній творчості польського композитора XX століття Олександра Тансмана. **Методологія** дослідження базується на використанні історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального методів, що дозволяють охопити означений дискурс в контексті творчих пошуків музиканта. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналітики невивчених у вітчизняному музикознавстві гітарних творів польського композитора. **Висновки.** Виявлено неокласичні тенденції в гітарній творчості Тансмана. Визначено основні жанрові та композиційні моделі старовинної музики, а також її стилеві елементи, адаптовані до сучасної музичної лексики. Виявлено смислові зв'язки інтонацій з символікою барокових риторичних фігур.

Ключові слова: польська гітарна музика, творчість О. Тансмана, неокласичні риси, жанрові моделі.

Ivannikov Tymur, Ph.D. in Arts, Candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Guitar music of Alexander Tansman: neoclassical discourses of creativity

The purpose of the work. The article reveals neoclassical features in the guitar creativity of the 20th-century Polish composer Alexander Tansman on the example of Passacaglia, suites for solo guitar "Cavatina," suites for guitar and string orchestra "Court music." The **methodology** is based on the use of historical, comparative, phenomenological, structural-functional methods that allow embracing the designated discourse in the context of the creative searches of a musician. The **scientific novelty** of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar compositions of the Polish composer, not studied in Ukrainian musicology. **Conclusions.** Neoclassical tendencies in Tansman's guitar art were revealed. The primary genre and compositional models of ancient music, as well as its style elements, adapted to modern musical vocabulary, are determined. The semantic connections of intonations with the symbolism of baroque rhetorical figures are revealed.

Key words: Polish guitar music, A. Tansman's creativity, neoclassical features, genre models.

Актуальность темы исследования. Гитарное творчество известного польского композитора XX столетия Александра Тансмана весьма актуально для современных исполнителей. Учитывая большую популярность его сочинений, регулярное включение их в программы концертов, фестивалей и конкурсов, очевидно недостаточное аналитическое внимание исследователей к гитарному наследию музыканта. Поле научной информации о композиторе ограничено отдельными зарубежными публикациями последних лет. В них содержатся локальные очерки о музыке Тансмана без упоминания его гитарных сочинений (А. Гранат-Янки [1]), аннотация к нотному изданию гитарных опусов (Ф. Зигант [4]), а также интервью с композитором ([Т. Качинский [2]) и предисловие к аудиоальбому (В. Ледин [3]). Перспективным представляется научный дискурс, раскрывающий неоклассические искания композитора.

Цель статьи – выявить неоклассические черты в гитарном творчестве Александра Тансмана на примере Пассакалии, сюиты для гитары соло "Каватина", сюиты для гитары и струнного оркестра "Придворная музыка".

Изложение основного материала. Современное польское гитарное искусство представлено именами ярких исполнителей, получивших международное признание. Среди них – Кшиштоф Пелех, Витольд Сморовинский, Петр Томашевский, Марцин Дылла, Томаш Завируха, Марек Пасечный, Лукаш Куропачевский и другие. Это сравнительно молодое поколение виртуозов, многие из которых успешно заявили о себе и в композиторском творчестве. "Польский концерт" и избранные сольные произведения для гитары М. Пасечного, гитарные опусы В. Сморовинского вызывают интерес не только у польских исполнителей, но и у музыкантов далеко за пределами страны.

Активное становление польской гитарной исполнительской школы во второй половине XX века базировалось на достижениях Яна Эдмунда Юрковского, Збигнева Дубиеллы, Яна Ковальчика, Марцина Залевского – старшего поколения отечественных исполнителей и педагогов. Благодаря их просветительской и организаторской деятельности в Польше 1980 – 1990-х годов было учреждено большое количество международных конкурсов и фестивалей гитарной музыки, среди которых широкую известность получили: Международный фестиваль гитарной музыки в Кракове; Международный фестиваль и конкурс "Силезская гитарная осень" (Тыхы); "Международный гитарный конкурс и фестиваль имени Чеслава Дроздевича" (Крыница) и прочие.

В масштабах национальной композиторской школы, лидирующие позиции которой принадлежат крупным величинам – Каролю Шимановскому, Витольду Лютославскому, Кшиштофу Пендерецкому, – лишь Александр Тансман уделил должное внимание гитаре в своем творчестве. И сегодня его влияние на развитие художественного гитарного репертуара трудно переоценить.

Имя Александра Тансмана (1897–1986) изначально связывалось с польским неоклассицизмом, эстетика которого сформировалась в Париже под воздействием творческих контактов с М. Равелем, И. Стравинским и композиторами французской "Шестерки". Длительное пребывание Тансмана во Франции в содружестве с молодыми польскими музыкантами¹ аккумулировало его интерес к наследию отдаленных исторических эпох и особый пиетет к традициям. Он считал: "Традиция, как дерево: сухие ветви падают, но выкорчевать дерево опасно, корни должны оставаться" [2].

Заимствования стилевых признаков барочной культуры, классицизма и романтизма стали органичными для его композиторского почерка. Они соседствовали с этническими элементами, укорененными в польском и еврейском фольклоре, что приносило в музыку характерные приметы национальной идентичности. И, наконец, продолжением линии неакадемических традиций стало обращение к сферам джазового музицирования.

Композитор опирался на идеи совершенства, равновесия, гармонии, пропорций, как некоей классической (в широком смысле) идиомы, которую можно отыскать в художественных эталонах любой эпохи. Его выбор чаще всего останавливался на барочных и классических архетипах музыкальных форм и соответствующем жанровом фонде. Исследователи признают в музыке Тансмана очевидный перевес барочных черт: моторика остигатных ритмических фигур в духе *perpetuum mobile*; линейно-полифоническое мышление; совершенство контрапунктической и имитационной техники в канонах, инвенциях, фугах; обращение к жанровым моделям *Concerto grosso*, барочным сюитам и старинным танцам².

Не менее сильным и лично окрашенным был романтический тонус высказывания – присущая композитору "склонность использовать лирические формы выражения путем кантиленных мелодических линий, ведущих к драматическим кульминациям" [1]. Чувственная наполненность и мастерство лирического высказывания сближает его музыку с наследием XIX века³.

За порогом традиций оказались эксперименты в области современной музыкальной лексики. Атмосфера активных и порой радикальных поисков в данной сфере повлияла на Тансмана лишь отчасти. Ему были чужды серийные, пуантилистические и алеаторические техники композиции⁴. Тем не менее, он существенно пополнил свой композиторский "словарный запас" всевозможными полиаккордовыми⁵, политональными и полиритмическими образованиями, а также кластерами и другими сонорными явлениями, культивирующими внимание к звучности как краске⁶. "Тансман умело объединил музыкальные традиции, служившие источником вдохновения, – пишет польский исследователь Анна Гранат-Янки, – с современными, но не революционными приемами, которые разрабатывались им в течение жизни. Таким образом, ему удалось создать индивидуальную стилевую идиому. Его подлинный характер заключается в необычайной способности синтезировать старое и новое – традиции и современность. Слова, произнесенные Игорем Стравинским "реальная традиция не свидетельствует о прошлом, это живая сила, которая стимулирует и формирует настоящее", раскрываются со всей полнотой в музыке Александра Тансмана" [1].

Гитарные произведения композитора представляют ценный вклад в репертуар современных исполнителей. Первый опыт – "Мазурка" для гитары соло (1925) – был инспирирован знакомством с Андресом Сеговией в Париже. Позже А. Тансман вспоминал: "Я был очарован музыкальной личностью Андреса Сеговии с первых минут знакомства, и я горжусь, что был одним из тех молодых (в то время) композиторов, кто сочинял музыку для него. Наше сотрудничество никогда не прекращалось" [3]. Данное произведение стало знаковым, внося в гитарный репертуар того времени отчетливый след национальных польских традиций. Этническая атрибутика жанра прочно спаяна в сознании слушателя с вершинными художественными образцами шопеновских мазурок. Здесь к тому же она отсылает к истокам обиходного музицирования, коррелирующего с природой гитары как народного инструмента.

Мазуркой как "национальной эмблемой" польской музыки Александр Тансман инициировал в гитарном творчестве свои главные устремления – национальные, романтические, неоклассические.

Они представляли в разнообразных смешениях. Наследование традиций польской музыки наряду с многочисленными мазурками ощущалось и в других жанровых моделях, таких как полонез, куявяк, оберек, помещенных внутрь "Suite in modo Polonico" (1962), "Двенадцать легких пьес" (1980). Впрочем, этнические интересы композитора этим не ограничивались. Он отдал дань гитарной испанистике в "Двух популярных песнях" (1978), в основу которых были положены известные каталонские мелодии "Planu" и "Canco de lladre", а также в пьесах "Маленькое фанданго", "Эспаньола", "Коррида".

Приверженность романтической стилистике прочитывается в "Романтическом ноктюрне" (1956), "Балладе" (1965) и цикле "Посвящение Шопену" (1969), состоящем из трех миниатюр – Прелюдия, Ноктюрн, Романтический вальс. В буклете к альбому "Тансман: гитарная музыка" (1994) указывается: "В этом цикле, посвященном Андресу Сеговии, Тансман воссоздает стилистику Шопена. Это беззастенчивый романтизм и взгляд назад к музыкальным корням Тансмана" [3]. Пиетет композитора перед творчеством А. Скрябина, особенно – раннего периода, где романтические токи были очень сильны, отразился в "Вариациях на тему Скрябина" (1972).

Неоклассические приемы работы со старинными танцами ренессансной и барочной эпох – гальярдой, браманом, сарабандой, менуэтом, пассакалией, жигой, гавотом – объединены сюитным принципом. Вперемежку с классико-романтическими прелюдией, баркаролой, скерцино они образуют индивидуальные модусы танцевальных коллекций. Один из них – цикл пьес для гитары соло "Каватина" (1950). Произведение создавалось для конкурса новых гитарных сочинений, который был приурочен 20-летию юбилею престижной Музыкальной академии Киджи в Сиене (Италия), где впоследствии Сеговия проводил регулярные гитарные курсы и мастер-классы для исполнителей. Изначально "Каватина" состояла из четырех частей: Прелюдии, Сарабанды, Скерцино и Баркаролы. После того, какopus был отмечен первой премией, по просьбе Сеговии Тансман досочинил финальную часть – Помпезный танец (1952). До сих пор это обстоятельство вызывает разночтения в структуре цикла: в более старом нотном издании помещен изначальный вариант, в остальных выписаны все части.

Предварительный замысел композитора заключался в идее посвятить музыку Италии, точнее Венеции – феноменальному культурно-историческому памятнику архитектуры и зодчества. Отсюда – музыкальная поэтика необычайно певучих итальянских вокальных интонаций, заставляющих вспомнить о жанровом генезисе каватины и баркаролы, выведенных в название всего сочинения и отдельной его части. Композиционная стратегия выстраивания цикла была абсолютно органична данному творческому намерению. Именно поэтому Тансман выбрал жанр песни гондольера, который в первой редакции венчал цикл "финальным аккордом".

Заявка на барочный сюитный регламент прослеживается в приоритетах тонального плана⁷, порядке следования контрастных пьес (прелюдия, сарабанда). Стилистика той эпохи сквозит фрагментами танцевальных фигур, модалных каденций, старинных ладовых оборотов, полифоническим током имитационного развития, и даже более глобально – введением раздела фугато в середину финальной пьесы "Помпезный танец". Между тем, уровень тематического контраста внутри пьес сигнализирует о гораздо более поздних формах соотношения материала. В совокупности с жанровыми приметам скерцино и баркаролы, которые занимают историческую нишу в романтической музыке, проявляются признаки шуточно-игровой и песенно-лирической сфер, апеллирующих к итальянским вокальным и инструментальным традициям. Стилиевые ассоциации отнюдь не ограничиваются поворотом вспять – к прошлому музыкального искусства. Они активно резонируют с настоящим – полиритмическими явлениями в духе Стравинского⁸ и полиаккордовыми структурами, к которым Тансман проявлял особую склонность.

Приверженность аутентичным старинным жанрам порой направляла композитора к конкретным музыкальным первоисточникам. Эталоном "гитарного барокко" для Тансмана стало творчество французского виртуоза Робера де Визе (1650–1725) – гитариста и лютниста, автора многочисленных гитарных сюит, арий и пьес для лютни. Тансман заимствует темы Р. де Визе, ориентируясь на структуру барочного сюитного цикла, и создает на этой основе "Придворную музыку" для гитары и струнного оркестра (1960). Восемь частей концертной сюиты, состоящей из прелюдии, менуэта, сарабанды, гавота и мюзета, пассакалии, жиги, арии и финала, предельно близки языковым ресурсам старинной музыки. Композитор не стремится оппонировать этой лексике, не вступает с ней в конфронтацию новым "словарем эпохи". Мелодии де Визе воспроизводятся в соответствии с жанровым стилем своего времени, а оркестровая атмосфера наполняется "романтическим дыханием" – пластичными взлетами кульминаций и сочными аккордовыми красками. В итоге, в произведении Тансмана слышится романтически воспетая история французской барочной музыки, красота которой эстетически привлекательна для современного слушателя.

Репертуар современной гитарной полифонической музыки пополнился "Пассакалией" (1953), "Инвенциями" для гитары соло (1967), посвященными И. С. Баху, а также рядом пьес, основанных на имитационно-полифонических приемах. Чаще всего в концертном исполнении можно услышать "Пассакалию" для гитары соло.

Пассакалия – одно из произведений, находившихся более полувека в забвении в нотных архивах Андреса Сеговии. Доступ к ним был открыт лишь в 2000-е годы. "Это магическое сочинение, в котором, – по словам известного французского виртуоза Фредерика Зиганта, – торжественный стиль барокко превосходно комбинируется с тонкой, лиричной, иногда статичной, а иногда подвижной гармонией Тансмана" [4, 10].

В творческом порыве отразить художественную модель барочной эпохи Тансман прибегает к имитации слитно-циклического образования по типу "пассакалия – fuga". Композитор не выносит эту идею в заглавие, но выстраивает архитектуру произведения именно на данных принципах: из развития одной и той же темы создает две модели полифонических форм. Тема (тт.1–8) – из разряда барочных монументальных "музыкальных фресок", созданных "крупным мазком". Ее протяженность близка органным пассакалиям старинных мастеров и отчасти напоминает баховские лютневые фуги. Она содержит высокую концентрацию трагедийных аффектов, зашифрованных в символике риторических фигур. Традиционная для пассакальных тем нисходящая хроматическая линия от I к V ступени *rassus duriusculus* здесь как раз отсутствует. Она отодвигается в область драматических террасообразных вариаций на *basso ostinato*, где проявляется в верхнем голосе (тт. 52–58). В начале же – в басу – одnogолосный рисунок образует сложные плетения других риторических фигур. Первая из них – поступательное восхождение *anabasis*, символ восхождения, воскрешения. За ней следует *circulatio* – фигура вращения, символизирующая вечность. Далее – уступообразные восходящие секундовые ходы *interrogatio* – вопрошающие и скорбно вздыхающие одновременно. Они объединяются в протяженную секвентную "грядущую" медленного спуска *catabasis*, закругленного каденционным опеванием⁹. Подобная семантическая связь интонаций складывается в образ ритуального пути в вечность, сопровождаемого земными терзаниями, сомнениями и скорбью. Такая смысловая наполненность идентифицируется с жанровым полем пассакалии – траурного шествия. Каждая новая вариация дает особый импульс, виток и модус развития указанной гаммы чувствований, переводя ее то в состояние отчаянного стенания, то в зоны смирения перед неизбежностью или поднимая градус накала до трагических вершин.

Девять вариаций условно объединены в микроциклические образования – по три вариации в каждом. Кульминационными во всех случаях являются последние, что создает наплывы трех динамических волн. Их сила обеспечивается плотностью гитарной фактуры, растущей громкостью, полифонической насыщенностью линий и подголосков, окружающих остов темы, тональной драматургией *e-moll*, *a-moll*, *E-dur*, *e-moll*.

Существенную роль в этом процессе играют исполнительские приемы, которые также работают на общую идею динамизации строгих¹⁰ полифонических вариаций. Как давняя традиция, сложившаяся в старинных вариациях, используется прием диминуирования – учащения ритмического пульса за счет более мелких длительностей, что во все времена способствовало демонстрации виртуозного мастерства исполнителя. Сюда же добавляется аккордовая техника, полифонические наложения линий. Однако наряду с этими проверенными временем способами фактурного варьирования Тансман вводит приемы игры, не известные музыкантам барочной эпохи. К ним можно отнести типично романтическое протяженное тремоло в верхнем голосе, под которым выстраивается сразу несколько звуковых пластов.

В целом девять вариаций на тему *basso ostinato* могли бы стать вполне законченным произведением с драматической вершиной в конце. Однако автор вводит трехголосную фугу, выстроенную в соответствии с барочными закономерностями этой высшей формы полифонического мышления. Для обрамления композиции Тансман в заключении возвращается к пассакалии и повторно проводит третью вариацию как одну из наиболее экспрессивных кульминаций сочинения. Тем самым жанровый акцент остается привязанным к первичному семантическому ядру – трагедийному, духовно осмысленному и апробированному веками. Композитор, очевидно, намеревался донести до слушателя его содержательную глубину как некую надвременную неизменность. Поэтому семантика знаков (риторических фигур), транслирующих в музыкальной истории глубинные аффекты в их духовной первоизданности, оказывается важнейшим проводником смыслового поля жанра – причем в той его звуковой ипостаси, которая столетиями закреплялась в сознании человека.

Для исполнителя в этом усматривается феноменологически важный аспект. В сочинении такого рода необходимо предельно внимательно отслеживать "интонационные накопления", которые усиливают общую линию "поэтики скорби". Как бы не колебалась эмоциональная амплитуда субъективного, порой почти романтического переживания, как бы виртуозно не раскрывалась ткань гитарного сочинения, располагая к манифестации мастерства солиста – исполнителю следует придерживаться главной композиторской интенции. Ее суть – в духовной энергии, перетекающей через пороги жизни и смерти, страдания и освобождения, земного и вечного.

В гитарной музыке Тансмана безусловно преобладают сольные композиции. Тем не менее, нередко пьесы для гитары соло редактировались автором с учетом их камерного звучания. Так появилась новая версия Мазурки для гитары и струнного квартета, Канцонетта для гитары и камерного оркестра. К жанру инструментального концерта композитор обратился дважды: "Концертino" для гитары с оркестром (1945) и "Концерт памяти Мануэля де Фальи" (1954). С последним связана курьезная ситуация. Его премьера состоялась спустя более полувека. Объективной причиной стала утеря партитуры при пересылке автором исполнителю – Андресу Сеговии. Восстанавливая по памяти четыре части концерта, композитор впоследствии дописал к ним пятую, но ограничился клавиром¹¹. Лишь в 2011 году итальянский композитор и гитарист Анжело Жилардино осуществил оркестровую редакцию концерта, обеспечив тем самым премьеру произведения.

В антологии исполнительских версий гитарной музыки Тансмана следует отметить альбомы "Полное собрание гитарных сочинений Тансмана" Марка Реньера и Кристиано Саппелли, концертные и сольные опусы в исполнении Андреса Сеговии, Стефано Грондоны, Роберто Аусселя, Фредерика Зиганта, Марцина Дыллы, Марты Мастерс, Дмитрия Илларионова, Марка Топчия и др.

Выводы. Произведения композитора по сей день включаются в программы международных гитарных конкурсов и в целом находятся в активной сценической ротации. Благодаря тонкости художественного вкуса, красоте мелодий, эффектности стилизованных аллюзий, отправляющих в путешествие по страницам музыкальной истории вместе с современным ее переосмыслением, сочинения Тансмана выступают в удивительный резонанс с культурой гитарного музицирования – ее национально-бытовыми корнями и теплыми лирико-романтическими тонами звучания.

В контексте восточно-европейских гитарных школ музыка Тансмана стала эмблемой национальной идентичности современной польской музыки. В его честь проводятся фестивали и конкурсы гитаристов в Лодзе, а произведения входят в обязательную программу конкурсов в Кракове, Катовице, Тыхах, Ольше, Крынице.

Примечания

¹ В 1930-е годы в Париже А. Тансман был признан почетным членом "Общества молодых польских музыкантов" наравне с И. Падеревским и К. Шимановским. Согласно биографическим данным, композитор покинул Польшу в молодости (1919) и в дальнейшем проживал во Франции, исключая период вынужденной эмиграции в США (1941–1946). Поэтому его нередко причисляют к представителям не только польской, но и французской композиторской школы. В последние годы Тансман был удостоен множества титулов и наград: почетный член Бельгийской академии наук, литературы и искусства; почетный член Императорской академии музыки Токио; почетный член Польского союза композиторов; кавалер ордена и обладатель золотых медалей "За выдающийся вклад в польскую культуру".

² Музыкальным эталоном эпохи Барокко для композитора служило творчество Дж. Фрескобальди. В частности на одну из его мелодий "Aria detta" А. Тансман написал "Вариации на тему Джироламо Фрескобальди" для струнного оркестра (1937).

³ Тансманом написано множество произведений, посвященных композиторам-романтикам – Ф. Шопену, Ф. Листу, И. Брамсу, И. Штраусу, А. Скрябину. Из гитарных сочинений подобного рода наиболее известными являются "Вариации на тему Скрябина" (1972). В основе цикла лежит тема из Прелюдии *es-moll* № 4, оп. 16.

⁴ Единичные случаи работы в додекафонной технике представлены в Симфонии № 9 и оратории "Пророк Исайя".

⁵ Узнаваемой приметой индивидуализации гармонии считается так называемый "Тансманский аккорд" – "элемент музыкального языка композитора, в котором совмещается три аккорда C-dur + As 7 + квартаккорд b-e-a; этот полиаккорд можно обнаружить в "Six mouvements" (№ 4 – Intermezzo), "Quatre mouvements" (№ 1 – Notturmo), "Hommage a Erasme de Rotterdam" (№ 1 – Prologue) и в "Stele in memoriam d' Igor Stravinsky" (№ 1 – Elegie)" [1].

⁶ Не следует забывать, что в польской музыке сформировался один из эпицентров освоения сонорной техники и сонористики, как ее наиболее радикального крыла, связанный с именами К. Пендерецкого и В. Лютославского.

⁷ Все части кроме второй написаны в *e-moll* или *E-dur*. Вторая часть (*H-dur*) создает своеобразную "автентическую рифму" тональных взаимодействий по принципу T – D – T, лежащему главным образом внутри частей барочных форм. Здесь же данный принцип выведен на циклический уровень.

⁸ Изучению творчества И. Стравинского Тансман посвятил свою монографию.

⁹ Очевидно, что вариации *basso ostinato* требуют выразительного басового проведения темы, и при стандартном гитарном строе неестественные скачки нарушили бы целостность и поступенное величие риторических фигур, которыми пронизана тема. Не случайно Сеговия отмечал "неортодоксальность" выбранного строя – из-за выпяченной в теме *Dis* большой октавы шестую струну приходится перестраивать в *D*, хотя само произведение звучит в привычном *e-moll*.

¹⁰ Тансман допускает небольшие расхождения с моделью строгих вариаций на *basso ostinato*. Обычно такая модель не нарушает синтаксического и композиционного масштаба темы. Здесь же композитор не единожды расширяет ее границы, добавляя зону перехода в другую тональность.

¹¹ Надо сказать, что для Тансмана было привычным написание предварительного эскиза концертного произведения в клавире для согласования с солистом всех исполнительских нюансов его партии. Лишь после композитор приступал к оркестровой партитуре. Именно поэтому, не получив от Сеговии комментариев, он так и не сделал инструментовку концерта.

Литература

1. Granat-Janki A. Tradition and Modernity in the Music of Aleksander Tansman [Electronic Resource] / A. Granat-Janki. – Polish Music Journal. –Vol. 4. – No. 1. – 2001. – Mode of access : URL : <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/4.1.01/granatjanki.html>.
2. Kaczyński T. Conversation with Aleksander Tansman / T. Kaczyński // Ruch Muzyczny. –1974. – № 1. – P. 13.
3. Ledin V. Tansman : Guitar music (Complete). Music notes / V. Ledin. – Munich : HNH International Ltd., 1994. – P. 2.
4. Zigante F. Alexandre Tansman. Posthumous works for guitar. Foreword / F. Zigante. – Ancona : Berben edizioni musicali, 2003. – P. 5–18.

References

1. Granat-Janki, A. (2001). Tradition and Modernity in the Music of Aleksander Tansman. Polish Music Journal. Vol. 4 (1). Retrieved from <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/4.1.01/granatjanki.html> [in English]
2. Kaczyński, T. (1974). Conversation with Aleksander Tansman. Ruch Muzyczny. 1, 13 [in Polish].
3. Ledin, V. (1994). Tansman : Guitar music (Complete). Music notes. Munich: HNH International Ltd. [in English].
4. Zigante, F. (2003). Alexandre Tansman. Posthumous works for guitar. Foreword. Ancona: Berben edizioni musicali, 5-18 [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2017 р.

**DANCE GENRE SYNTHESIS
IN THE OPERA "DON JUAN" BY W. A. MOZART**

The purpose of the work. The research is connected with the investigation of the embodiment of a concept of a dance genre synthesis in the context of the opera "Don Juan" by W. A. Mozart created at the end of the XVIII century. The influence of different dance genres on formation of the music and stage dramaturgy is analyzed through the example of one more masterpiece by W. A. Mozart – opera "The Marriage of Figaro" referring to the same period of his works. The **methodological** basis of the research consists in application of historical, genre-style and structure-textual approaches. A **scientific novelty** of the work lies in justification of introduction of the concept of the dance genre synthesis, favoring creation of a comprehensive subject-methodological basis of the analysis of peculiarities of the embodiment of the dance art in the opera genre. **Conclusions.** The dance genre synthesis is the embodiment of an integral combination and connection of different levels of dance genres in a creative work. A combination of components of different dance genres and their concurrent joining lead to the creation of the new, complex and synthesized whole.

Keywords: dance, opera, dance genre synthesis, great dance form, small dance form, minuet, ländler, contredanse.

Казначеева Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Танцювальний жанровий синтез в опері "Дон Жуан" В.-А. Моцарта

Мета роботи. Дослідження пов'язане з розглядом втілення поняття танцювального жанрового синтезу в контексті опери "Дон Жуан" В.-А. Моцарта, створеної в кінці XVIII століття. Вплив різних танцювальних жанрів на формування музичної та сценічної драматургії аналізується на прикладі ще одного шедевра В.-А. Моцарта – опери "Весілля Фігаро", що відноситься до цього ж періоду творчості композитора. **Методологічна** основа дослідження полягає в застосуванні історичного, жанрово-стильового і структурно-текстологічного підходів. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні введення поняття танцювального жанрового синтезу, що сприяє створенню цілісної предметно-методологічної основи аналізу особливостей втілення танцювального мистецтва в оперному жанрі. **Висновки.** Танцювальний жанровий синтез є втіленням органічного поєднання і різнорівневого взаємозв'язку різних танцювальних жанрів у художньому творі. Поєднання компонентів різних танцювальних жанрів, їх одночасне об'єднання призводить до створення нового, досить складного синтезованого цілого.

Ключові слова: танець, опера, танцювальний жанровий синтез, велика танцювальна форма, мала танцювальна форма, менует, лендлер, контрданс.

Казначеева Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Танцевальный жанровый синтез в опере "Дон Жуан" В.-А. Моцарта

Цель работы. Исследование связано с рассмотрением воплощения понятия танцевального жанрового синтеза в контексте оперы "Дон Жуан" В.-А. Моцарта, созданной в конце XVIII века. Влияние различных танцевальных жанров на формирование музыкальной и сценической драматургии анализируется на примере еще одного шедевра В.-А. Моцарта – оперы "Свадьба Фигаро", относящейся к этому же периоду творчества композитора. **Методологическая** основа исследования заключается в применении исторического, жанрово-стилевого и структурно-текстологического подходов. **Научная новизна** работы заключается в обосновании введения понятия танцевального жанрового синтеза, способствующего созданию целостной предметно-методологической основы анализа особенностей воплощения танцевального искусства в оперном жанре. **Выводы.** Танцевальный жанровый синтез является воплощением органичного сочетания и разноуровневой взаимосвязи различных танцевальных жанров в художественном произведении. Соединение компонентов разных танцевальных жанров, их единовременное объединение приводит к созданию нового, достаточно сложного, синтезированного целого.

Ключевые слова: танец, опера, танцевальный жанровый синтез, большая танцевальная форма, малая танцевальная форма, менуэт, лендлер, контрданс.

Statement of the problem. Works of W. A. Mozart uniquely synthesize and renew many existed genres and forms for musical theatre. The composer reformed genres of singspiel and opera, having created new types of opera dramaturgy on their basis.

Many musicological works are devoted to the study of Mozart's opera. E. Chigareva considers the opera of the composer in the context of the culture of his time [8]. The role, importance, innovation and style features of the opera orchestra of Mozart are devoted to the study of S. Borodavkin [2]. Principles of ensemble in choral and ensemble scenes in Mozart's operas are analyzed by V. Regrut [6]. However, the problem of the influence of dance genres on the formation of the musical and stage drama of the composer's operas remains little studied. Therefore, the purpose of this study is to analyze the implementation of various dance genres through the example of the most famous opera works by Mozart – "Don Juan" and "The Marriage of Figaro".

Presentation of the main material. Stage works by W. A. Mozart are various from the point of genre view: theatrical oratorio "The First Commandment", musical comedy "The Impresario", musical drama ("Apollo and Hyacinth", drama giocoso "Don Juan"), works in tradition of opera seria genre ("Mithridates, King of Pontus", "Lucio Silla", "Idomeneo, King of Crete"), comic operas ("The Pretended Simpleton", "The Pretended Gardener", "The Marriage of Figaro"), singspiels ("Bastien und Bastienne", "The Abduction from the Seraglio", "The Magic Flute"), pastoral operas-serenades ("Scipio's Dream", "The Shepherd King") and others.

In 1778 on the stage of Paris opera (The Royal Academy of Music) in collaboration with J. G. Noverre, one-act ballet-pantomime of W. A. Mozart "Little Nothings" ("Les petits riens") was presented. This play played a crucial role in the development of a ballet genre in the XVIII century.

In 1786 on the stage of the Burgtheater (Austrian Opera House) a premiere of the opera "The Marriage of Figaro" was held. Let us consider some stylistic features of the opera.

Features of the libretto: a bright, truly comedic theme. Poeticized plot of P. Beaumarchais, libretto of L. da Ponte contributed to the creation of an opera of characters and an effective dramaturgy. The musical dramaturgy of opera is in a complete unity with the development of a scenic action. The lyrical musical characteristic of the main characters of the opera relies on everyday – song and dance – genres [8, 115]. Despite the fact that the opera does not have strictly decorated dance numbers, the influence of various dance genres is clearly felt in music.

Thus, in the first act, in Figaro's cavatina ("Se vol ballare, Signor Contino" Allegretto, F-dur), such characteristics of the hero as wit, boldness, irony were created by the composer due to the skillful use of a dance rhythm [4, 35]. The genre basis of this number is a minuet. Mozart's use of the rhythm characteristic for this dance allows us to show an ironic attitude of the main character to Count Almaviva by musical means, since the minuet in the XVIII century becomes a peculiar characteristic of the higher social class.

The minuet of the XVIII century is more rapid than in the XVII century, with more complex movements. The number of pairs performing the minuet has increased significantly. The minuet's plastic, which consisted of ceremonial bows and curtsy fully corresponded to the spirit of the "gallant age": all of it as if "reproduction of a "gallant" declaration of love-was a classic expression of a rococo style" [1, 23].

However, the origins of this court dance were forms appeared in close connection with folk song and dance creativity. This can be clearly traced in the themes of W. A. Mozart. The main theme of Figaro's cavatina is characterized by simplicity, laconism (repeated sounds, absence of jumps). The composer gave certain flexibility and grace to an unpretentious melodic line. A clear, square structure allows us to present a convenient performance of such characteristic dance elements of the minuet as pas menu and curtsy. It is possible to determine the features of the minuet by a three-beat meter and a specific rhythmic pattern (movement in quarters, then a quarter with a point and the eighth). An orchestral accompaniment is simple – it consists of pizzicato chords in stringed instruments. From the point of view of dramaturgy, this number is a starting point of an intrigue, only the beginning of the confrontation between Figaro and Count, in which the composer ironically and subtly applies the specific features of the dance genre.

In the second act of the opera several episodes have a dance character. The genre basis of a duet of Suzanne and Cherubino is a contredanse. The main theme of this duet was used by the composer later in the finale of the symphony D-dur no. 38 ("Prague").

Contredanse is a dance of an English origin (Eng. Country Dance – a rural dance), which was very popular in Europe. The tempo of the dance is mobile, a meter is 2/4 and 6/8. The contredanse was performed by several couples; the basis of its composition pattern was a circle, square or two opposite lines. Basic movements were: pas chasse, pas balance, pas de basque.

In the fourth act, in the final part of the finale of the opera "The Marriage of Figaro", the composer also uses the genre form of the contredanse [7, 55].

An even more vivid embodiment of various dance genres is presented in the opera "Don Juan" by W. A. Mozart. The premiere took place on October 29, 1787 in Prague, at the National Theater. On May 7, 1788, this opera was staged in Vienna.

The plot, on the basis of which L. da Ponte created a libretto of the opera, comes from a Spanish legend. At that time a sufficient number of its interpretations in drama (Tirso de Molina, J. B. Moliere, C. Goldoni, G. G. Byron) and the musical theater (ballet by H. V. Gluck, opera by V. Righini, G. Tritto, G. Gazzaniga, J. Albertini) already existed.

Mozart's work is distinguished, first of all, by the peculiarities of musical dramaturgy: for the first time a new opera genre of a tragicomedy (the merging of dramatic and comedic) is embodied. The interpretation of musical images, their versatility, is characterized by psychological depth. Tense symphonic and dramatic development is inherent in the finals of every action. The form of the final numbers is characterized by a large scale. The composer's masterful use of special symphonic techniques favors drama, culmination and integrity of the development of musical and stage drama art.

One of them is the use of dance genres as an effective means of drama of the whole opera. Various genre varieties of historical and everyday dances play a significant role in the opera "Don Juan" by W. A. Mozart [3]. Distributing throughout the work, they create some kind of a form – a great dance form (this concept was introduced by us – T. K.).

The term of V. Protopopov "great polyphonic form" favored a similar comparison with the dance form of this opera [5, 362].

A great dance form of Mozart's opera "Don Juan" consists of several episodes, united by a single principle of development, characterized by an increase in dramatic tension.

In the finale of the first act, the orchestra of string and wind instruments behind the stage performs dance music (scene XVIII, Allegretto, F-dur).

In the next episode (scene XIX, F-dur) the minuet sounds, and it is again performed by the orchestra behind the stage, as a kind of an invitation to the ball [9, p. 197]. The minuet is a sample of a small dance form (this concept was introduced by us – T. K.). It is a dance introduced in the drama of the opera, distinguished by the clarity and completeness of the structure, which in the composition of the opera forms a bright, but short-term genre-type insert. This sample of a small dance form becomes a background for the action and is combined with a vocal ensemble, in the future – will form the basis of the next episode of a great dance form.

Further action takes place in the castle of Don Juan (Allegro, Es-dur). Hundreds of candles are burning here, dance music attracts guests.

Donna Anna and Don Ottavio, accompanied by the first orchestra, steadily dance the minuet (this time the dance sounds in the tonality of G-dur).

At the same time, accompanied by the second orchestra, a peasant dance (like landler) is performed, which is danced by Leporello and Mazetto. The movements of a couple dance landler (German Ländler – lit. – rural) were performed widely and freely. The main dance figure was spinning, there were different variants of it (for example, circling in a pair, at a partner's hand, circling one in front of another, with a mutual change of places). The landler had many varieties (Steirer, Deutcher, Tyrolienne, Dreher, Walzer).

Besides the minuet and the landler, there is also relaxed and cheerful contredanse (it is danced by Don Juan and Zerlina).

Thus, in this episode of the great dance form, a special polyphony of dances appears, polyphony of vocal parts and orchestras correspondingly. Three groups of dancers, imposition of three orchestras (the second and the third orchestras consist of string instruments) and three different rhythms (3/4, 2/4 and 3/8).

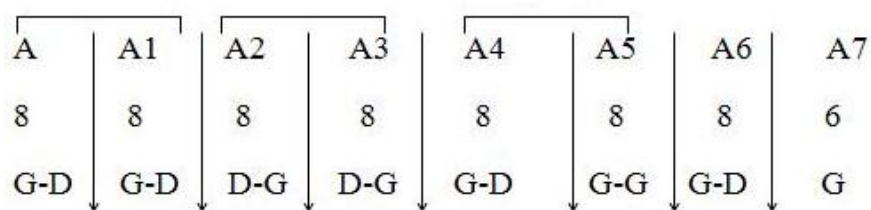
A combination of three dance genres forms the dance genre synthesis (this concept was introduced by us – T. K.).

The dance genre synthesis is an organic combination and a multilevel interrelation of various dance genres in an art work. This concept denotes a connection of components of different dance genres, their concurrent joining, which eventually leads to the creation of a new, rather complex, synthesized whole.

In the opera of Mozart, the dance genre synthesis recreates lively and organic atmosphere of this ball. Performing contredanse, Don Juan declares his love to Zerlina, while the minuet, whose theme sounds in the performance of the basic composition of the orchestra, generalizes and organizes everything. It is the minuet that forms the basis of the dance genre synthesis of the opera. The composer gives it the features of symphony, drama, creating a complex interlacing of the plot lines of the opera. Thus, the minuet goes beyond the dance application genre.

The beginning of the scene is characterized by a limited orchestral part: oboes, English horn and a string band. Meter 3/4, with a clear, predictable rhythmic movement of the minuet differs in the simplicity of the presentation: steps on the sounds of a tonic triad in cellos and double basses, modest harmonic support of the remaining strings, preserving the tonic-dominant harmonic system. The English horn performs a typical function for it – the sixth-octave movement. Let us note three leading thematic lines: the main thematic line, based on the principle of variance, creating the dance character – In violins, as well as a fairly independent line of two oboes, creating complementarity to the rhythmic part of violins, with elements of imitation and the part of the English horn (sometimes coinciding with the oboe parts). In addition, throughout the entire scene there are always either independent vocal remarks, or a diverse mix of vocal parts.

Here is the scheme of the scene:



orch.

II orch.

B C C¹ C² C³

III orch.

B $\frac{3}{8}$ D D¹

Let us analyze the part of the first orchestra. Initially, it is a long period, precisely repeated by a group of stringed instruments, modulating from G-dur to D-dur (in the scheme – A, A1, 8 + 8). If the first period sounds only in the orchestral performance, then the second one is its variant due to the introduction of the vocal ensemble (quintet). In the process of development in the part of the first orchestra, we shall note the textural transformation of a fairly steady musical material. Thus, variations on the ostinato theme are formed. Let us note the rhythmic splitting of the accompanying line in the second violin part (the sixteenth notes in A2, A3, A5, A7). The party of oboes is filled with individual cues and creates harmonic support in the cadence turns. In variation A5, the oboes and horns lose their individuality, performing a harmonious role together with the English horns. In the variation A6 there is a melody of the oboe part, which counterpoints with violins. In the variations A2 and A3 the part of the English horns is melodized by the sounds of a triad, emphasizing parts of violins, in A4 it forms the basis of a harmonic system. The most stable part is that of cellos and double basses, which preserves the logic of the movement of the original presentation.

The second orchestra enters the variation A3 and sounds simultaneously with the first one. The part of the second orchestra does not contradict the rhythmic content of the first: it preserves meter and tonality. Violins, cellos and double basses imitate the sound of folk instruments (fifths supports, pizzicato alternates with the sound of arco over the sounds of triads, trills). This kind of accompaniment is typical for the landler dance. Thus, in this section of the form there is a genre comparison between the minuet and the landler. In section A4, the sound of the second orchestra changes: the timbre content remains, but the meter changes to two-beat (2/4). The contredanse sounds. This section is characterized by another agogic system, leagues, staccato, its own specific structure, non-normative period (4 + 6).

In section A5 – the variation on the theme of the contredanse in the second part of the orchestra: 6 + 6. In this section, the third orchestra, consisting of the stringed instruments, joins the sound of two orchestras. In eight bars the content of the second orchestra is restored in section B (meter 3/4). Further in the part of the third orchestra the meter changes – to 3/8. In section A6 in the violin part of the third orchestra, grace notes are heard – a kind of introduction, then – a melodic line. The non-normative period (8 + 13). In section A7, three bars of introduction (the grace notes of violins) sounds again and then again there is the abnormal period (8 + 7).

All three dances abruptly break off, contrasting in the sound of the full composition of one orchestra. The scene is open.

Conclusions. A unique example of the dance genre synthesis in the opera "Don Juan" by W. A. Mozart is a direct embodiment of a dramatic conflict. Creating an atmosphere of collision of different forces, it forms a kind of preparation for the climax and contributes to the accumulation of dramatic tension.

Thus, it can be stated that the dance genre synthesis is the embodiment of an organic combination and a multilevel interrelation of various dance genres in an artistic work. The combination of components of different dance genres and their concurrent joining lead to the creation of a new, rather complex and synthesized whole.

Let us note that, in general, the introduction of the concept of dance genre synthesis contributes to the creation of an integral subject-methodological basis for the analysis of the features of the embodiment of the dance art in the opera genre.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Учебник: в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – [2-е изд., доп.]. – М.: Музыка, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с.
2. Бородавкин С. А. Роль, значение и стилевые особенности оперного оркестра В. А. Моцарта / С. А. Бородавкин // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник : [зб. наук. праць / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової ; ред. кол. : О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова та ін.]. – Одеса: Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 213–222.
3. Моцарт В. А. Дон Жуан или наказанный распутник. Опера: Клавир. – М.: Музыка, 1983. – 382 с.
4. Моцарт В. А. Свадьба Фигаро. Опера: Клавир. – М.: Музгиз, 1956. – 356 с.
5. Протопопов Вл. История полифонии / Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в. – 494 с.
6. Регрут В. И. Принципы ансамблевости в хоровых и ансамблевых сценах в операх В. А. Моцарта / В. И. Регрут // Музичне мистецтво і культура : науковий вісник : [зб. наук. праць / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової ; ред. кол. : О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова та ін.]. – Одеса: Астропринт, 2013. – Вип. 17. – С. 129–138.
7. Рубаха Е. А. Контрданс. Его особенности, истоки и воздействие на музыку венских классиков / Е. А. Рубаха // Музыка и хореография современного балета. – Сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. – М.: Музыка, 1982 – Вып. 4. – С. 36–56.
8. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.
9. Mozart W. A. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni / Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm // W. A. Mozart. Bühnenwerke: Serie II Werkgruppe 5 Band 17. – Bärenreiter Kassel Basel Paris London New York, 1968. – 527 p.

References

1. Alekseev A. D. (1988). The history of piano art. (Vols. 1, 2) Moscow: Muzyika [in Russian].
2. Borodavkin C. A. (2012). The role, significance and stylistic peculiarities of the opera orchestra of W. A. Mozart. O. V. Sokol (Eds.), Music art and culture (issue 15), (pp. 213-222). Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Mozart W. A. (1983). Don Juan or the libertine punished. Opera: Clavier. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Mozart W. A. (1956). The Marriage of Figaro. Opera: Clavier. Moscow: Muzgiz [in Russian].
5. Protopopov V. I. (1985). The history of polyphony. Vol. 3: Western European music XVII – the first quarter of the XIX century. Moscow: Muzyika [in Russian].
6. Regrut V. I. (2013). The principles of the ensemble in the choral and ensemble scenes in operas by W. A. Mozart. O. V. Sokol (Eds.), Music art and culture (issue 17), (pp. 129-138). Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Rubaha E. A. (1982). Contredance. Its features, origins and impact on the music of Viennese classics. Music and choreography of contemporary ballet (issue 4), (pp. 36-56). Moscow: Muzyika [in Russian].
8. Chigareva E. I. (2000). Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. Moscow: Editorial URSS [in Russian].
9. Mozart W. A. (1968). Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni / Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm // W. A. Mozart. Bühnenwerke: Serie II Werkgruppe 5 Band 17. – Bärenreiter Kassel Basel Paris London New York. [in German].

Стаття надійшла до редакції 11.12.2017 р.

UDC 786.2.04(477.85)(092)

Kapliyenko-Iliuk Yuliya
PhD in Arts, associate professor,
doctoral student of the A. V. Nezhdanova Odessa
State Musical Academy
yuliyakaplienko@gmail.com

**PECULIARITIES OF PROGRAM MUSIC BY JOSEPH ELGISER
(THROUGH THE EXAMPLE OF PIANO CREATIVE WORKS)**

The purpose of the article is to identify the peculiarities of program music in the comprehensive study of the piano creative works of one of the contemporary Bukovynian composers – Joseph Elgiser. **Methodology** consists in the use of the methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis, which allowed determining the main program features of the composer's piano works. The **scientific novelty** lies in the study of the development of professional musical art of Bukovyna; in revealing the features of creative thinking of the composers of the region; in clarifying the principles of piano music in the region; in the analysis of J. Elgiser's program music, whose works are not sufficiently studied in contemporary musicology. **Conclusions.** The works of Joseph Elgiser are quite varied and versatile. The best and the most valuable ones were written by him for piano. It was in the music for this instrument that his talent and skill were revealed. In the genres of piano music, which are almost fully represented in the works of J. Elgiser, the features of the master's creative style were revealed. Most of the creative works of J. Elgiser are program music that is notable for its autobiographic peculiarities. In the works with program names, the composer reveals important events of his life, impressions of travel, meetings and concerts. The component of J. Elgiser's program thinking is a portrait theme associated with the names of musicians, poets, artists of the present and the past. A wide range of images, their frequent "kaleidoscopic" change has influenced the diminutiveness of the shape. Guided by traditional musical structures, J. Elgiser creates small musical sketches, which clearly manifested the individual style of the composer's thinking.

Keywords: program music, piano creative works, composers of Bukovyna, program miniature, musical portraits, J. Elgiser.

Каплиенко-Ілюк Юлія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Особливості програмної музики Йосипа Ельгісера (на прикладі фортепіанної творчості)

Мета статті – виявлення особливостей програмної музики у комплексному дослідженні фортепіанної творчості одного з буковинських композиторів сучасності Йосипа Ельгісера. **Методологія.** Застосовано методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дало змогу визначити основні риси програмності фортепіанної творчості композитора. **Наукова новизна** полягає у дослідженні процесу розвитку професійного музичного мистецтва Буковини; у виявленні рис творчого мислення композиторів краю; у з'ясуванні засад фортепіанної музики регіону; в аналізі програмної музики Й. Ельгісера, творчість якого недостатньо досліджена в сучасному музикознавстві. Висновки. Творчість Йосипа Ельгісера досить різноманітна та багатогранна. Найкраще та найбільш цінне було ним створено для фортепіано. Саме в музиці для цього інструмента розкрився його талант і майстерність. В жанрах фортепіанної музики, які майже в повній мірі представлені в творчості Ельгісера, проявилися риси творчого стилю митця. Більшість творчого доробку Ельгісера – програмна музика, яка відрізняється автобіографічністю. У творах з програмними назвами композитор розкриває важливі події свого життя, враження від подорожей, зустрічей, концертів. Складова програмного мислення Ельгісера – портретна тематика, пов'язана з іменами музикантів, поетів, діячів мистецтва сучасності та минулого. Широке коло образів, їх часта

"калейдоскопічна" зміна позначилися на мініатюрності формотворення. Спираючись на традиційні музичні структури, Ельгісер створює невеликі музичні зарисовки, в яких яскраво проявився індивідуальний стиль мислення композитора.

Ключові слова: програмна музика, фортепіанна творчість, композитори Буковини, програмна мініатюра, музичні портрети, Й. Ельгісер.

Каплиенко-Ілюк Юлія Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Особенности программной музыки Иосифа Эльгисера (на примере фортепианного творчества)

Цель статьи – выявление особенностей программной музыки в комплексном исследовании фортепианного творчества одного из буковинских композиторов современности Иосифа Эльгисера. **Методология.** Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило определить основные черты программности фортепианного творчества композитора. **Научная новизна** заключается в исследовании процесса развития профессионального музыкального искусства Буковины; в выявлении признаков творческого мышления композиторов края; в выяснении основ фортепианной музыки региона; в анализе программной музыки И. Эльгисера, творчество которого недостаточно исследовано в современном музыковедении. **Выводы.** Творчество Иосифа Эльгисера достаточно разнообразно и многогранно. Лучшее и наиболее ценное было им создано для фортепиано. Именно в музыке для этого инструмента раскрылся его талант и мастерство. В жанрах фортепианной музыки, которые почти в полной мере представлены в творчестве Эльгисера, проявились черты творческого стиля художника. Большая часть творческого наследия Эльгисера – программная музыка, которая отличается автобиографичностью. В произведениях с программными названиями композитор раскрывает важные события своей жизни, впечатления от путешествий, встреч, концертов. Составляющая программного мышления Эльгисера – портретная тематика, связанная с именами музыкантов, поэтов, деятелей искусства современности и прошлого. Широкий круг образов, их частая "калейдоскопическая" смена отразились на миниатюрности формообразования. Опираясь на традиционные музыкальные структуры, Эльгисер создает небольшие музыкальные зарисовки, в которых ярко проявился индивидуальный стиль мышления композитора.

Ключевые слова: программная музыка, фортепианное творчество, композиторы Буковини, программная миниатюра, музыкальные портреты, И. Эльгісер.

Relevance of the research topic. Nowadays, researches devoted to the development of regional musical cultures, the attention to which unevenly manifested itself in the field of Ukrainian musicology, are gaining popularity. Bukovyna, with its multifaceted culture, a strong "alloy" of multinational sources, with its original musical colour, became such a scantily explored part of Ukraine. Along with the study of traditions that go back centuries, of great interest is also the contemporary composer school of Bukovyna with bright personalities, among which a special place belongs to a world-class musician, holder of the UNESCO Gold Medal and the title "Golden Name of World Culture", a pianist, a teacher, a composer – Joseph Elgiser (1929–2014).

Analysis of recent research and publications. The field of the works of the composers of the region is not sufficiently investigated, especially its current stage. The attention is paid mainly to the historical aspects of the musical culture of Bukovyna. Therefore, quite often, scientists, who do not have professional music training, interfere in this process and make a research of artistic and journalistic nature. However, the value of such research is also very important in the course of learning and describing the development of the art of the region. Thus, the questions of the historical past of Bukovyna, the activities of individual societies, composers and performers are elucidated in two books by K. Democzko [2; 3], the collective work of the scientists of the Department of Music of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University remains a more detailed and, perhaps, the only informative source about the history of musical culture and education in Bukovyna [6]. An extremely scantily investigated phenomenon is the style of the composers of Bukovyna, in particular, the artists of the 20th – early 21st centuries. Thus, J. Elgiser's works are not analyzed in art literature; only his performance and public activity are taken into consideration in separate reference publications. The only book by A. Isac "The Knight of Music" [4] focuses on the biography of J. Elgiser, but the journalistic nature of the publication does not allow it to be considered a thorough study of the composer's work. Analysis of piano cycles in the work of J. Elgiser is elucidated in the study of I. Kobayatska [5], which remained at the level of a diploma project. Therefore, any research in this field and stylistic analysis of the works of artists of Bukovyna region will become relevant nowadays.

The purpose of the study is to identify the peculiarities of program music in the comprehensive study of the piano works of one of the contemporary Bukovynian composers – Joseph Elgiser.

Research findings. The composer's thinking of Joseph Elgiser is rich in stylistic features, which combine the traditions of classical music, romantic trend, musical impressionism, modern professional musical language, folk songs and instrumental works. Typical features of his work, especially the figurative sphere, the richness of genre and style, have found the most vivid embodiment in his works for piano.

The overwhelming majority of the composer's artistic heritage is represented by program works. It is through the program that the composer tries to intervene in the possible misinterpretation of his idea. According to F. Liszt, "the program has the ability to provide instrumental music with possible shades of character, almost identical to different poetic forms" [7, 286]. None of the Ukrainian composers of the past embodied such a diversity of images, plots, and pictures of nature in piano music as J. Elgiser did. Only in Western European music, this kind of versatility is characteristic of C. Debussy, in whose works we find the richness of nature images, genre scenes, musical portraits, historical stories, legendary motifs, etc. [8, 311].

However, as A. Isak notes, "his works are characterized by specific content, rhythmic pulse, originally tuned key, his own style" [4, 93]. Indeed, J. Elgiser's program is special, it is, above all, autobiographical, because his musical works reflected various aspects of his life, the historical events he witnessed. Later on, musical thoughts were born, which were made into musical themes. Searching for themes is a special and individual process for each composer. J. Elgiser often recalled H. Berlioz's words: "Give me a theme and I will write any product", however the most important thing for him is the search for a musical image, musical thought, and theme. However, J. Elgiser expressed his opinion in the following way: "I do not know how others do, but mine arise suddenly, sometimes – with lightning speed. It can be in the day time, at night, outdoors or at home ... I am trying to note everything immediately. And there is its original essence. It's no secret that each theme has a sound-height and a rhythmic module. If you miss the moment, in a few minutes everything is lost – images, contours disappear ... A theme is always a happy discovery ..." [4, 92].

J. Elgiser sought for a definite musical depiction of the phenomena of the surrounding world. His medical profession, to which he devoted a significant part of his life, could not but manifest himself in the composer's work. Thus, J. Elgiser created a peculiar and original cycle called "Medicinal Herbs", written in the late 90s, and dedicated it to I. Meshchyshen, head of the department of medical chemistry at Chernivtsi Medical Academy. The five parts of the cycle have the names of plants: "Arnica", "Calendula", "Foxglove", "St. John's Wort" and "Wormwood". In order to implement his plan, J. Elgiser selected for the cycle the plants with various therapeutic effects, whose useful and therapeutic properties are originally reflected by musical means. "Foxglove" and "Wormwood" are interesting in terms of sound imaging and picturesque features – in the sounds of the first one there feels throbbing of heart, as the foxglove plant cures of heart diseases, while the second play represents musical characteristics of the wormwood, where the composer used small-second intonations to reproduce the bitter taste of the plant. Such an idea of imaging medicinal herbs and their properties became unprecedented in the composer's practice.

The theme of travelling was always relevant for J. Elgiser, because the composer liked visiting different countries, even exotic ones. Often during such travels he had to give scheduled and unplanned concerts and being impressed by something – write new musical compositions. The collection of music, written under the impression of travel, is the most numerous group, including cycles such as "A Tourist's Album", "Album of Summer 1999", "The Album of Spring and Summer 2002" and others.

Among the cycles dedicated to this theme, we shall note the "Swiss Diary" – a suite for piano, which consists of 16 numbers. Each part of the cycle is a small play, where the emotional state of the composer unfolds, starting with "Another farewell to Home". The suite program is quite diverse: here is the impression of the road ("Train Again", "Fresh Impressions"), and landscape lyrics ("Such is Switzerland", "Zurich", "Mountain Landscape"), and everyday scenes ("In the Olympic Museum", "By Tyrolean"), and psychological portraits ("Batya Horal"), and genre sketches ("Humoresque", "Romance"), and works-dedications ("On the Shores of Lake Geneva there are Monuments to Ch. Chaplin and M. Eminescu", "To Zurich for Good Luck"). Parts of the cycle are contrasted by genre, tempo, figurative content and stylistic solution of thematic formations. Sometimes the composer resorts to imitation of the traditions of individual composers, whose works were the closest to him. Thus, the genre "Humoresque" in the cycle (№6), reminds of "Schumann" piano pieces, where this name was used for the first time in music. However, J. Elgiser in his decision tends to the traditions that manifested themselves in the works of P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, R. Shchedrin, L. Revutsky, whose humoresque acquires scherzo-dance features.

The theme of tourist travel continues with the suite cycle "A Tourist's Album. Moments", which was written during touring trips to Malta, Austria and Italy. For the composer this was a period quite rich in concerts, impressions of meetings and acquaintances. The cycle consists of 9 different types of plays, which combine the images of nature ("Volcano Etna", "Across Carinthia"), sound imaging ("On St. Mark's Square in Venice with a Church Bell"), peculiar "dedications" ("A Moment with Mozart", "A Moment with Strauss", "A Moment with Brahms" and even a musical self-portrait of J. Elgiser ("Visiting Card of the Composer to Artist Sh. Palmer").

Among the works written under the impression of the travel, a special place belongs to the suite "Malta", written by J. Elgiser during a tour to the Maltese Islands in 2002. An exotic country with its picturesque nature, customs, culture, and the impressions of a warm welcome prompted the composer to write a cycle that was written in two days at the hotel. The artist of Malta Sh. Palmer painted watercolours to each part of the suite in three days, and the local minister of culture promised that the work would necessarily be published without delay in London, because there was no printing house in Malta.

The suite consists of 6 different pieces, where the first parts – "Arrival to Malta", "Blue Grotto" – are penetrated with impressions from what they saw, and the third part ("Takwali – the Village of Craftsmen") reproduces the enchantment of the skills of craftsmen, who make jewellery, hammer metal and ornament glass. The creation of the fourth part of the cycle ("Fiesta of Saint Sebastian") was inspired by the legends about the temple, where the floor was supposedly laid out with tombstones, copies of those, which are on the graves of the Maltese, who died in the wars [4]. The suite is completed with "Variations on the Themes of the Maltese Contradance" – a kind of genre sketch, where the theme is held at a fast pace with the vivid features of Anglo-French dance in the time of 2/4. The laconic and clear in style theme is presented in a simple two-part reprise form in the key of E flat major. The form of the work demonstrates a pattern of strict

variations, where there are manifested features of the Beethoven type of variation with characteristic style transformations and detailed coda. Two of the eight variations are created in the minor key of the same name, pointing out the typical features of the classical form.

The idea of writing this kind of suite brings to mind the memoirs of "Suite Bergamasque" by C. Debussy. The works of this composer were part of the concert program in Malta and, of course, could have some influence on the choice of the genre type of the work and ways of realizing the plan. Thus, J. Elgiser, like C. Debussy, prefers in his piano music a suite, as a genre, consisting of a number of independent plays, or individual miniatures. The features of the style of C. Debussy are found in many compositional structures of J. Elgiser: he avoids the effective development of the image, revealing it from various sides with numerous colourful shades that quickly change each other, creating the impression of "kaleidoscopicity". Noting the general influence of C. Debussy on the work of J. Elgiser, we can assert that the Bukovynian perceived the separate aspects of his style, in particular, the desire for a pictorial program, the creation of genre and everyday scenes, musical portraits, scenes of nature. However, J. Elgiser brought his program to a different level, enriching it with autobiographical subjects, historical events of his time, philosophically significant themes. The music of the composer has content, but, as G. Hegel says, "not in the sense of fine art and not in the sense of poetry, for what it does not possess is objective self-mounting – whether in the form of true external phenomena or in the form of spiritual contemplations and representations in their objectivity" [1, 97]. As S. Yarotsinsky accurately points out, thinking about the work and his perception, that in the work of the composer "there is a well-known amount of experience that he wants to share" [9, 73]. In spite of the direct affiliation of many works of J. Elgiser to personal themes, he created them not only for himself, but for himself, musicians and listeners. He could be mistaken in assessing the abilities that he could perceive, but he never forgot that the written work should deliver some aesthetic experience to them.

Relying on traditional genres and forms and composer techniques, the source of expressiveness for J. Elgiser was the melody that submits all other elements of the musical language, in particular, harmony, style, the key plan. As I. Kobayatska notes, "the melodic contour is considered by the composer in the traditional sense as a sphere of expressing the key features of the artistic image embodied in the themes" [5, 63]. Therefore, the significance of the program of the work, his artistic intention in connection with ever relevant life events and images is the first principle of composer's thinking of J. Elgiser.

The program titles of individual works, cycles, and parts of them J. Elgiser relates to impressions of communicating with people, visiting art exhibitions and museums dedicated to great composers. These works, in fact, become peculiar musical portraits, sometimes transformed into works-stylizations and works-dedications. Among the instrumental opuses associated with dedications, we shall note the following: "In the Studio of the Artist" (dedicated to I. Kholomenyuk), "We Play Together (dedicated to M. Glinka Quartet)", "Pictures from the Exhibition" (dedicated to the 60th anniversary of the Union of Artists of Ukraine), "Reminiscence of Rose Ausländer", "The Epitaph to the Musical School" (on the last day of existence), "Reminiscences-Collages" ("In Memory of I.K. Petrov", "In Memory of I.P. Rybalka", "In memory of I. N. Kachanov"), "The Epitaph to Svyatoslav Fedorov", "Epitaph to Prof. V. Krutsiak". This list is complemented with works written under the impressions of exhibitions: in addition to the above-mentioned "Pictures", they are distinguished by their colour "Metaphysical Sketches" (after the visit of the exhibition of M. Shemyakin), "After Visiting the Exhibition of Artist Kovalyuk".

"Pictures from the Exhibition" is a cycle of 6 miniature musical paintings, each of which reveals an entirely independent artistic image. "Brief Survey" opens the cycle, reminding "Walk" from "Pictures" by M. Mussorgsky, direct imitation of whose creativity is immediately noticeable. The main expressive element of the original play of the cycle is a variable meter, which is expressed in the times of 4/4, 5/4, 3/4. Uneven change in time size symbolizes the slow and irregular movement of the visitor to the exhibition, who moves from one painting to another. Some parts of the cycle are endowed with the signs of musical portrait. The choice of the composer was fixed upon the portraits of Chernivtsi artists – a poetess Tamara Severnyuk and a violinist Yuriy Gina. It is notable that, despite the program names ("Familiar Features of the Poetess", "The Regalia of the Violinist"), the composer refers to the specific characters only at the end of the play, as if emphasizing the reluctance to immediately "impose" his plan on the performer and the listener. Such "concealment" and riddles are also characteristic of C. Debussy's preludes. The features of the portrait of T. Severnyuk are depicted in a romantic manner, conveying the character of the poet in a gentle and tender manner: soft and gentle intonations, quiet dynamics characterize the chamber, somewhat intimate character of her works. The image of the violinist is revealed differently: imitating the violin technique, J. Elgiser adds the contrast of the dynamics, modes of presentation, articulation, reproducing the skill of the artist and the manner of his play.

Portrait themes continue in the plays related to the names of prominent composers and performers of the past. In these works, J. Elgiser is trying to depict the characteristic features of the musicians' works and their style. Bright examples of such portraiture sketches are piano opuses "The Imitation of Tchaikovsky", "Echoes after the Sound of Violin Sonata by S. Frank" from the cycle "At Leisure", plays from the two-part cycle "In Memory of S. Richter", "In the Style of Chopin", "In the Style of Strauss" (dedicated to the 175th anniversary of his birthday), "A Moment with Mozart", "A Moment with Strauss", "A Moment with Brahms" from the cycle "A Tourist's Album. Moments".

Examples of musical portraits are often found in Western European music, in particular in the works of piano composers of the 18th – 19th centuries. Even in the works of French harpsichordists, for example, F. Couperin, we find plays – "Sister Monica", "Love", in which we notice the desire to convey certain features of nature, appearance, character of a person. Many of the bright musical portraits were created by R. Schumann in the Carnival: "Chopin", "Paganini", "Chiarina", "Estrel", "Florestan", and "Eusebius".

In the images created by J. Elgiser, there is no psychological deepening into the inner world, thoughts and feelings of the heroes. First and foremost, with the help of the genre the composer tries to convey the atmosphere of the creative work of the characters of his plays. Thus, Chopin's image is represented by mazurka, Strauss's and Tchaikovsky's – by a waltz, creating a faster impression of an uncompleted portrait of the artists, and a musical sketch inspired by the image. Thus, J. Elgiser does not try to write a stylization, which fully corresponds to the features of creative work of the composers of the past, but represents his own work, using separate elements of their style with the imposition of modern musical language.

Conclusions. Thus, creative thinking of the composer is in close connection with his vision of the world. The tendency to contemplation, dreaminess and reminiscences endowed his compositions with a lyrical character. The range of images revealed by J. Elgiser in music is very broad: almost all events of his life, impressions of communicating with people were conveyed by him through musical means. Opening the world around, the music of the composer demanded concretization, which influenced the essential features of his work. The main feature of his style is a program that is remarkable for direct autobiographic peculiarities. Almost all works of J. Elgiser have specific program names related to the events that the composer was a member of, the personalities with whom he had to communicate. The central place of his program music belongs to the works related to the theme of travel. The author collects various plays, written under the impression of touring trips around the countries of the world, in cycles under general names.

The program of J. Elgiser's creative works influences the structure of the musical whole, the thematic development and the colour of the musical language. Guided by traditional genres and forms of classical music, J. Elgiser becomes a continuer of academic trends and styles. Despite the originality of the plan and the contrast of ideas, the composer solves the problem of form-writing simply, since he predominates in his small forms, which are combined in cycles. The smallness of his musical scenes is connected with the presence of a large number of images and subjects rapidly changing subjects, which create the impression of "kaleidoscopicity" characteristic of his music on the whole. Such principle of a composer's thinking is typical of the works of S. Prokofiev – one of the favourite composers J. Elgiser.

Література

1. Гегель Г. Сочинения: в 6 т. Москва: Соцэргиз, 1938. Т. 14. 494 с.
2. Демочко К. Мистецька Буковина: нариси з минулого. Чернівці: Книги XXI, 2008. 336 с.
3. Демочко К. Музична Буковина: сторінки історії. Київ: Музична Україна, 1990. 136 с.
4. Ісак А. Лицар музики: Штрихи до портрета заслуженого діяча мистецтв України, володаря Золотої медалі ЮНЕСКО та звання "Золоте ім'я світової культури" Йосипа Мойсейовича Ельгісера. Чернівці: Зелена Буковина, 2007. 134 с.
5. Кобяцкая И. Фортепианный цикл в творчестве Иосифа Ельгисера: дипломная работа. Одесса, 2007. 143 с.
6. Кушніренко А.М., Залуцький О.В., Вишпінська Я.М. Історія музичної культури й освіти Буковини: навч. посібник. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 376 с.
7. Лист Ф. Берлиоз и его симфония "Гарольд" Ф. Лист. Избранные статьи / предисловие и общая ред. Я. Мильштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 270–349.
8. Музыкальная литература зарубежных стран: в 6 т. / под ред. Б. Левика. 3-е изд. Москва: Музыка, 1975. Т. 5. 392 с.
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с польского С. Попкова. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.

References

1. Gegel G. (1938). Compositions. (Vol.14). Moscow: Sotsekgiz [in Russian].
2. Demochko K. (2008). Art Bukovina: essays from the past. Chernivtsi: Knigi XXI [in Ukrainian].
3. Demochko K. (1990). Musical Bukovina: history pages. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
4. Isak A. (2007). Knight of music: Strokes to the portrait of the Honored Art Worker of Ukraine, the holder of the UNESCO Gold Medal and the title "The Golden Name of World Culture" by Joseph Elgiser. Chernivtsi: Zelena Bukovina [in Ukrainian].
5. Kobyatskaya I. (2007). Piano cycle in the works of Joseph Elgiser. Graduate work. Odessa [in Ukrainian].
6. Kushnirenko A.M., Zalucykj O.V., Vyshpinska Ja.M. (2011). History of musical culture and education of Bukovina. Chernivci: Cherniveckyj nac. un-t [in Ukrainian].
7. List F. (1959)Berlioz and his symphony "Harold". Ya. Milshteyn (Eds), F. List. Selected articles, (pp. 270-349). Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
8. Levik B. (Eds). (1975). Musical literature of foreign countries (Vol.5). Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Yarotsinskiy S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism (S. Popkov, Trans). Moscow: Progress [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.11.2017 р.

ТОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА В КОНТЕКСТІ СТВОРЕННЯ ЗАГАЛЬНОСЦЕНІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Метою статті є окреслення проблем та шляхів їх вирішення у звуковому оформленні масового театралізованого видовища у створенні тонального образу постановки. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні музикознавчого, культурологічного, мистецтвознавчого, системно-структурного та компаративного методів, які дали змогу розглядати досліджуваний об'єкт як складову частину широкого простору видовищного мистецтва на сучасному етапі. **Новизна роботи.** У статті вперше досліджено процес звукового вирішення масового театралізованого видовища, розглянуто особливості створення тонального образу постановки, охарактеризовано специфіку локалізації звукового центру та специфіку комплексної системи звукопідсилення, акцентовано увагу на музично-постановочних компетенціях режисера. **Висновок.** У створенні сучасних масових театралізованих видовищ втілення режисерського задуму суттєво залежить від загальної концепції музичного вирішення постановки. Сучасний режисер, враховуючи діалектичний зв'язок розвитку мистецтва і культури, науково-технічного прогресу в контексті технічних засобів виразності, повинен володіти музично-постановочними компетенціями, що є основним фактором у створенні тонального образу масового театралізованого видовища. Подібний ракурс вивчення дає змогу усвідомити цей процес як явище загальноестетичне.

Ключові слова: масове театралізоване видовище, режисер, звукорежисер, режисерський задум, музичний матеріал, тональний образ, художній образ, музично-постановочні компетенції.

Крипчук Николай Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств

Тональный образ массового театраллизованного зрелища в контексте общесценического художественного образа

Целью статьи является определение проблем и путей их решения посредством звукового оформления массового театраллизованного зрелища при создании тонального образа постановки. **Методология** исследования заключается в применении музыковедческого, культурологического, искусствоведческого, системно-структурного и компаративного методов, которые позволили рассматривать изучаемый объект как составную часть пространства зрелищного искусства на современном этапе. **Новизна работы.** В статье впервые исследован процесс звукового решения массового театраллизованного зрелища, рассмотрены особенности создания тонального образа постановки, охарактеризованы специфика локализации звукового центра и специфика комплексной системы звукоусиления, акцентировано внимание на музыкально-постановочных компетенциях режиссёра. **Выводы.** При создании современных массовых театрализованных зрелищ воплощение режиссёрского замысла существенно зависит от общей концепции музыкального решения постановки. Современный режиссёр, учитывая диалектическую связь развития искусства и культуры, научного прогресса в контексте технических средств выразительности, должен владеть музыкально-постановочными компетенциями, которые являются основным фактором в создании тонального образа массового театраллизованного зрелища. Подобный ракурс изучения позволяет осознать этот процесс как явление общеэстетическое.

Ключевые слова: массовое театраллизованное зрелище, режиссёр, звукорежиссёр, режиссёрский замысел, музыкальный материал, тональный образ, художественный образ, музыкально-постановочные компетенции.

Kripchuk Nikolaj, Ph.D. in History of Arts, Assistant Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

Tonal image of the mass theatricalized performance in the context of the general-scale of the artistic image

Purpose of the Article. The article aims to determine the problems and their solutions of the sound design of a mass theatrical performance when creating a tonal image of the production. The **methodology** of the research consists in the application of musicological, cultural, art, system-structural and comparative methods which allowed us to consider the object under study as an integral part of the vast area of spectacular art at the present stage. **Scientific Novelty.** In the article the process of the sound decision of the mass theatrical performance was studied for the first time, the features of creating a tonal image of the production were considered, the specifics of the localization of the sound center and the specificity of the integrated sound reinforcement system were characterized, and the director's musical and performance competencies were accentuated. **Conclusions.** The embodiment of the director's plan depends mainly on the general concept of the musical decision of the production. The contemporary director, considering the dialectical connection between the development of art and culture, scientific progress in the context of technical means of expressiveness, must have musical and staging competences, which are the primary factor in creating a tonal image of a mass theatrical performance. Such view of study makes it possible to understand this process as a general aesthetic phenomenon.

Key words: mass theatrical performance, director, sound producer, director's intention, musical material, tonal image, artistic image, musical and staging competences.

Актуальність теми дослідження. Створення масових театралізованих видовищ на сучасному етапі вимагає від режисера високої кваліфікації, наявність теоретичних знань і умінь, а саме: на основі

певного "соціального замовлення" в емоційно-образній формі сформулювати режисерський задум майбутньої постановки, розробити режисерську партитуру, де повинні знайти своє відображення режисерський хід, образне рішення, застосування різноманітних засобів виразності тощо. Важливим у цьому процесі є вміння знаходити просторове рішення як на традиційних, так і нетрадиційних сценічних майданчиках, реалізувати свій художній задум у постановочному процесі створення видовища та інших театралізованих форм.

Ці навички та вміння передбачають і вироблення певних компетенцій у контексті режисерської постановочної діяльності, де основними є: володіння прийомами творчого монтажу літературного та документального матеріалу, різних форм і жанрів мистецтва в цілісну композиційну побудову; володіння новітніми цифровими технологіями створення оригінальних, видовищних театралізованих форм; використання інноваційних режисерських технологій, зокрема застосування світломузичних рішень. Сучасний режисер повинен мислити креативно, бо креативність "як детермінанта творчості – прояв в інноваційних перетвореннях людини у всіх < ... > сферах життя на рівнях: особистість (потенціал) – процес – результат" [1, 55].

Аналіз досліджень і публікацій. Серед основних праць, які висвітлюють цю проблематику, необхідно відзначити праці Г. Гоберника, І. Горюнової, М. Денисенко, В. Лензона, Є. Ємельянова, О. Мачепури, Н. Таршис, М. Чембержі, Г. Фількевич та ін. Водночас недостатньо приділяється уваги роботі режисера над тональним образом масової театралізованої постановки, і, на переконання автора, ця проблема залишається актуальною і в українському мистецтвознавстві, особливо на сучасному етапі розвитку видовищної культури в напрямі шоу-індустрії, коли активно стали з'являтися нові технічні комунікації та були окреслені ознаки глобалізації соціокультурних і інформаційних процесів. На цьому акцентує свою увагу дослідник О. Логвінова [7]. Вона стверджує, що "стрімкий розвиток інноваційних технологій спонукає митця до оволодіння нових засобів виразності, спонукаючи його все більше та частіше використовувати засоби театралізації, навіть у нетеатральних видовищах" [7, 89]. І з цим не можна не погодитися.

Мета статті полягає в окресленні проблем і шляхів їх вирішення у звуковому оформленні масового театралізованого видовища під час створення тонального образу постановки.

Виклад основного матеріалу. Основні режисерські елементи форми театралізованих видовищ, театральних постановок зумовлені головним сценічним образом постановки, підґрунтям якої є просторова концепція, вибір місця дії, його оформлення режисером і художником, вирішення творчих проблем, пов'язаних із світлом і звуком. У цьому контексті, на думку автора, пріоритетним є використання закономірностей функціонування музики та шумів, принципів взаємодії фонограми і "живого" звучання, особливостей технічного забезпечення в режисурі масових театралізованих видовищ. Музика може виступати як важливий структурний елемент видовища і як певний фон сценічної дії. Водночас як засіб виразності вона збагачує весь арсенал режисерських засобів і можливостей, не набуваючи за такої умови самостійної ролі в театралізованому видовищі. Будучи структурним компонентом всієї режисерської постановки, музика стає складовою дієвою структури кожної частини архітектоніки, виступаючи її дієвим елементом. Кожне театралізоване видовище має свої специфічні особливості, тому вимагає від режисера, виходячи із загальної концепції задуму, певного музичного рішення. Вирішення такого роду проблем потребують від сучасного постановника володіння музично-постановочними компетенціями. На цьому акцентує своє дослідження Г. Шевцова, стверджуючи, що вони є важливою складовою професійної майстерності режисера [12].

Для культурологічної та мистецтвознавчої наук поняття образ має надзвичайно важливе значення, тому що культура і мистецтво за своїм змістом є проявом художньої образності, виявленою метаморфозою первинної реальності.

Художній образ є цілісним, складається з "оболонки", яка чуттєво сприймається та включає ідейний і емоційний аспекти. Кожен з компонентів відіграє важливу роль так, як у своїй взаємодії вони розкривають сенс та зміст образу. В якості психологічного феномена образ є необхідною умовою діяльності образного мислення, безмежно розширює різноманіття культури. Він є "повноцінним художнім пошуком, побудованим на асоціаціях, спогадах, переживаннях, роздумах, є співтворчістю, що вимагає естетичних і моральнісних зусиль. Чим складніший образ, тим більшою є творча складова його сприйняття, яка посилює естетичну насолоду – ознаку креативного впливу мистецтва на людину, що сприяє виконанню ним своїх численних функцій" [3, 99].

Сьогодні час диктує пошук нового бачення для створення художніх образів при організації та проведенні масових театралізованих видовищ. Таке бачення втілюється через знаково-символічну конструкцію, яка є формою художнього осмислення світу через систему символічних образів, символічних пластичних дій та музичних рішень. Своєю чергою, моделювання тонального образу є одним із найскладніших психологічних процесів, в основі якого лежать процеси музичного сприйняття, уяви, пам'яті та музичного мислення.

Застосування алгоритму музичного оформлення театралізованого видовища, демонстрація грамотного монтажу музичного матеріалу, вибудовування музичної драматургії вистави в музично-шумовій партитурі та питання технічного забезпечення залишаються важливими в режисерській діяльності. Усе це необхідно для створення "системи аудіовізуальних образів" [2, 11].

На початковому етапі підготовки свята після офіційного затвердження сценарію звукорежисер спільно з головним режисером уточнюють остаточний варіант просторового рішення, а також зони дії свята, що потребують озвучування, звукопідсилення та звуковідтворення; потім здійснюють огляд певних зон, під час якого з'ясовують, де можна обійтися засобами місцевої служби радіотрансляційної мережі, радіовузла, а де необхідно встановити додаткову акустичну апаратуру.

Під час визначення витрат на постановку видовища враховуються суми, необхідні для оплати роботи композитора, організацій, які виконують запис на цифрові носії, виготовлення шумової та оренду необхідної звукопідсилувальної і звуковідтворювальної апаратури.

Наступний етап роботи звукорежисера – з'ясування з директором свята матеріально-технічних можливостей місцевості, де відбуватимуться святкові події. На цьому акцентують свою увагу багато режисерів-практиків [2; 6; 9; 10; 11]. Іноді, коли сценічні та масово-ігрові майданчики невеликі за розміром, можна обійтися апаратурою місцевих радіовузлів і музичних ансамблів, що мають добру якість і потужність звучання. Водночас, як показує практика, у переважній більшості міст України багато майданчиків на відкритому повітрі (площі, стадіони, парки тощо), на жаль, оснащено низькоякісною звукопідсилувальною апаратурою. У таких випадках можна використовувати дорожню радіотрансляційну станцію, яка дозволяє створити більш якісне звуковідтворення та звукопідсилення потужністю 1-2 кВт або орендувати більш нові акустичні системи.

За кожною зоною звукопідсилення звукорежисеру потрібно закріпити окремого звукооператора, з яким і триватиме надалі робота з вирішення необхідних питань (розробка звукового оформлення, обсяг звучання, способи звуковідтворення).

Звукорежисер повинен ураховувати такі характерні особливості застосування систем озвучування та звукопідсилення на відкритому повітрі:

1) залежність виразності й гучності музичної та текстової інформації від погоди (вітер, дощ, туман) і близько розташованих джерел шуму (транспорт, публіка, що грає тощо). Звукову апаратуру потрібно розміщувати з урахуванням постійної рози вітрів, щоб звук летів за вітром. В іншому разі вітер спотворюватиме сприйняття, що, зрештою, порушить сприйняття сценічної дії;

2) ландшафтні та архітектурні особливості місця дії. Під час організації на відкритому повітрі систем озвучування необхідно враховувати й те, що прямий звук, який іде зі сцени, швидко згасає, що призводить до спотворення сприйняття мовної та музичної програм. Негативні для сприйняття інтенсивні звуки, відбиті від поверхонь житлових і виробничих будівель, потрапляють до глядача з великим запізненням, що є додатковим джерелом шуму. Тому на площі, навколо якої стоять споруди, або на стадіоні динаміки потрібно розташовувати по колу, щоб звук рівномірно поширювався за місцем дії, а на ландшафті (поле, галявина тощо) їх доцільно встановлювати в одному місці. Але в обох випадках майданчик повинен бути обставлений додатковою "підзвучкою", тобто звукопідсиленням, щоб артисти мали змогу одночасно з глядачами чути музично-шумове рішення та не дисонувати з ним, що може призвести до негативного сприйняття сценічної дії. Утрата звукової інформації може виникнути через природні зміни щільності середовища, викликані переміщенням повітряних мас, які активізують глядачів;

3) зручність візуального сприйняття сценічної дії. Звуковий центр свята, де працюватиме звукооператор, можна розмістити спереду, ззаду, збоку від сценічного чи ігрового майданчика, але так, щоб технічному виконавцю було чітко видно пластичний малюнок дії та щоб в екстремальних ситуаціях він вчасно зміг зорієнтуватися, швидко виправити свою або чужу помилку. Ігнорування цих важливих аспектів розміщення звукової апаратури може призвести до безлічі звукових і пластичних накладок, що, врешті-решт, негативно позначиться на театралізованому видовищі загалом;

4) локалізація звукового центру. Місце роботи техніків із звуку та дикторів повинно бути обмежено простором, куди стороннім особам вхід заборонено. На відкритому повітрі на місці епіцентру розміщення звукорежисера свята потрібно зробити легку крыту споруду, щоб, по-перше, вітер не "залітав" у мікрофони та не створював перешкод в ефірі, по-друге, уберегти апаратуру від негативного впливу можливих природних факторів, по-третє, щоб не чути було в ефірі реакції глядачів на дії артистів, бо це може порушити сприйняття видовища.

Основні системи озвучування відкритого простору та озвучування залів за особливостями роботи й розташування гучномовців можна умовно розділити, як вважає Я. Ємельянов, на такі групи: сконцентровані (централізовані), розосереджені (зональні), розподілені та комплексні [4].

Найбільш складною представляється нам комплексна система озвучування та звукопідсилення, яку необхідно застосовувати під час підготовки театралізованих і масових гімнастичних виступів на стадіоні. На багатьох сучасних стадіонах звукопідсилення, на жаль, мало пристосоване для проведення різноманітних театралізованих дій, тому що схема розміщення гучномовців розрахована, головним чином, на передачу інформації глядачам, які знаходяться на трибунах стадіону, а не на полі, де відбувається дія. Унаслідок цього на полі виявляються зони, особливо в центральній частині, куди звук майже не потрапляє. Часто звук до деяких місць доходить із спотворенням. До того ж не враховано, що гімнасти, які виконують гімнастичні вправи (або артисти, які виступають із хореографічними, цирковими та іншими номерами), самі поглинають великий відсоток сили звучання.

Режисер повинен пам'ятати, що, якщо звук не буде ретельно відрегульовано та перевірено, досягти синхронності під час виконання масових гімнастичних вправ неможливо.

Після вибору для потрібної зони святкової дії відповідної системи озвучування звукорежисер визначає рівні звукового тиску, зважаючи на можливості забезпечення гарної чутності музичної та текстової інформації.

Запис музичного матеріалу починається після визначення тонального образу театралізованого видовища, а також відбору та складання послідовності звучання музичних номерів, шумів, звуків. Документом, за яким у процесі репетицій на святі працюватиме звукорежисер, є музично-шумова партитура, яку складає головний режисер після затвердження сценарію. У записах партитури фіксуються репліки, номер, рівень гучності, моменти посилення або послаблення звуку, розміщення апаратури та послідовність їх дії. У процесі роботи над постановкою окремі фрагменти партитури музики та шумів можуть змінюватися, набувати нових рис, проте зазначимо, що основна частина завжди залишається незмінною.

Сучасна звукозаписувальна апаратура дозволяє звукорежисеру створювати унікальний звукозаписний матеріал, який сприятиме високоякісному звуковому оформленню свята. З огляду на той факт, що в можливостях музики нині виникають усе більш різноманітні зв'язки всередині сценічної структури, і вона стає своєрідним співавтором режисера, питання "подачі" музичного матеріалу все більш актуальні, як на традиційних, так і на нетрадиційних сценічних майданчиках. Музика театралізованих видовищ входить до сучасної, нової режисерської концепції та слугує її цілям і сценічним завданням, вона "складає істинну сутність театральної вистави < ... > Музика нас учить почути те, що в нашому театральному побуті називається атмосферою спектаклю, те, що сприймається як внутрішнє зерно, як неказаний смисл, те, що заражає, що поселяється в душі, що продовжує рости, розцвітати у свідомості та в серці" [5, 7].

Сучасному режисерові не варто забувати, що навіть з огляду на всю емоційну насиченість, темброве та емоційне багатство, театралізоване видовище має суворо визначені межі. У постановці завжди задано міру звукових впливів і визначено їх якість.

Масове театралізоване видовище завжди є художнім цілим, у якому пластичне та звукове рішення мають рівну естетичну цінність, складають єдину партитуру, де кожен елемент є особливо значущим. На цьому шляху воно посідає сьогодні самостійне та специфічне місце серед мистецтв. Нинішній етап постановочного процесу позначається у великій гнучкості зв'язків музичного матеріалу зі сценічним майданчиком, в їх розвиненій діалектиці.

Висновки. Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що втілення творчого задуму режисера істотно залежить від характеру звукового супроводу, тобто від здатності звукорежисера творчо осмислювати сценічну дію в кожній постановці. Використовуючи елементи й виразні засоби музики, а також її здатність викликати певні асоціації, режисер через музику може яскраво висловити свою думку, додати щось до невираженого в номері, епізоді, створити потрібний йому емоційний настрій глядачів у той чи інший момент видовища.

Постановник повинен розуміти, що розвиток мистецтва і культури знаходиться в діалектичному взаємозв'язку та взаємозалежності з науково-технічним прогресом, який створює передумови для синтезованих форм традиційного та сучасного, для активного зміцнення зв'язків між різними формами й типами сучасних масових театралізованих видовищ. Культуротворча роль технічного прогресу в масовому мистецтві безсумнівна.

Досягнення науки і техніки, а також технології, що впроваджуються в сферах мистецтва та культури, розширюють їх можливості, стимулюють виникнення нових видів мистецтва, нових синтезованих жанрів, нових способів створення, розповсюдження та споживання художньої продукції, набуваючи нових способів впливу на масову аудиторію. За такої умови й художня культура шляхом генерування своїх нових можливостей здатна надавати стимулюючий вплив на зміну соціального клімату, формування масових смаків, ідеалів.

Музична насиченість вистави вимагає від режисера-постановника чіткої розробки кожної хвилини її звучання, узгоджених дій із звукорежисером, що водночас потребує володіння музично-постановочними компетенціями, які дають можливість вирішити низку художніх проблем під час створення загального тонального сценічного образу масового театралізованого видовища.

Література

1. Барышева Т. А. Психологическая структура креативности (опыт эмпирического исследования) / Т. А. Барышева // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – СПб., 2012. – № 145. – С. 54–64.
2. Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений : лекции и сценарии / И. Э. Горюнова. – СПб. : Композитор * Санкт-Петербург, 2009. – 208 с.
3. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ : стаття друга / В. С. Гриценко // Гуманітарний часопис : зб. наук. праць. – Х. : ХАІ, 2013. – № 1. – С. 90 – 99.
4. Емельянов Е. Д. Звукофикация театров и концертных залов : учеб. для сред. спец. учеб. заведений / Е. Д. Емельянов. – М. : Искусство, 1989. – 266 с.
5. Козюренко Ю. И. Музыкальное оформление спектакля : метод. пособие / Ю. Козюренко. – М. : Искусство, 1986. – 127 с.

6. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навч. посіб. / О. П. Кужельний. – К. : НАКККІМ, 2012. – 140 с.
7. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури / О. О. Логвінова // Вісник Харківської державної академії мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 7. – С. 87–91.
8. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. – СПб. : СПбГАТИ, 2010. – 163 с.
9. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТеатраСистемс, 2004. – 224 с.
10. Шарварко Б. Г. Режиссура театралізованого масового дійства : навч.- метод. посібник / Б. Г. Шарварко. – К. : ДАКККІМ, 2004. – 123 с.
11. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представления / И. Шароев. – М. : ГИТИС, 2014. – 342 с.
12. Шевцова А. М. Музыкально-постановочные компетенции режиссеров театрализованных представлений и праздников [Электронный ресурс] / Шевцова Анна Михайловна // Педагогика искусства : электрон. науч. журн. – 2010. – № 3. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/muzykalno-postanovochnyye-kompetencii-rezhisserov-teatralizovannyh-predstavleniy-i>.

References

1. Barysheva T. A., (2017). Psychological structure of creativity (experience of the empiric investigation). (p.p. 54-64) SPb: Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena № 145 [in Russian].
2. Goryunova I. E. (2009) Directing of mass events and music performances: lections and scenarios. SPb: Kompozitor [in Russian].
3. Gritsenko V. S. (2013) Talking about creative image: second article (p.p. 90-99) Kharkiv. : KHAÍ [in Ukrainian].
4. Yemel'yanov Ye. D. Sound-engineering in theatres and concert halls (1989) M.: Iskusstvo [in Russian].
5. Kozyurenko YU. I. (1986) Musical framing of the performance. M.: Iskusstvo [in Russian].
6. Kuzhel'niy O. P. (2012) Basics of directing theatrical performances and holidays. K. : NAKKКІМ [in Ukrainian].
7. Logvínova O. O. (2014) Tendencies of transformation of theatrical genres and forms of modern performance culture (p.p. 87-91) Mistetstvovnavstvo. Arkhitektura № 7 [in Ukrainian].
8. Tarshis N. A. (2010) Music of dramatic performance SPb.: SPbGATI, [in Russian].
9. Chernyak YU. M. (2004) Directing of holidays and events. Minsk : TeatraSistems [in Russian].
10. Sharvarko B. G. (2004) Directing of theatrical mass performance. K.: DAKKКІМ. [in Ukrainian].
11. Sharoyev I. (2014) Stage directing and mass performances. M.: GITIS [in Russian].
12. Shevtsova A. M. (2010) Musical-performance competencies of directors of holidays and events. Pedagogika iskusstva № 3 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2017 р.

УДК 78.03.71

Кулієва Антоніна Яківна
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

"НАТАЛКА-ПОЛТАВКА" М. ЛИСЕНКА ТА "НАЗАР СТОДОЛЯ" К. ДАНЬКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ОДЕСИ

Метою статті є виділення в названих операх М. Лисенка і К. Данькевича, що в тій чи іншій мірі тяжіють до народної баладної опери, ознак академічного оперного стилю, що виводить на драматургічну подвійність у залученні до актуалізованих у сучасних постановках рис епічного театру. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в аспекті стильової компаративістики, герменевтичного аналізу вокальних композицій заради виділення сучасного бачення ідей виконання-інтерпретації творів національної класики. **Наукова новизна** дослідження полягає в самостійності творчого підходу, сформованого академічною вокальною традицією Одеси відносно творів, що стоять на межі народної баладної опери та академічної сфери. Вони відверто дифундують у виставах "пост-поставангардного" буття музичного сьогодення, висуваючи неординарні вимоги до втілення національної класичної спадщини. **Висновок.** Виконання опер М. Лисенка і К. Данькевича у виявленні вокально-оперної повноти музичного вираження стверджує національну ідею у величчї інтелектуальних втілень оперної традиції, яка заявила багатство художнього змісту музики і можливості поєднання їх із засобами популярного, у тому числі епічного театру, заради quasi-містеріального залучення національної традиції до генеральних ліній мистецького розвитку ХХІ століття.

Ключові слова: жанр опери, баладна опера, виразність тембру, вокал, одеська вокальна школа.

Кулієва Антонина Яковлевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой

"Наталка-Полтавка" Н. Лысенко и "Назар Стодоля" К. Данькевича в контексте вокальных традиций Одессы

Целью работы является выделение в названных операх Н. Лысенко и К. Данькевича, которые в той или иной мере тяготеют к народной балладной опере, признаков академического оперного стиля, выводящего на драматургическую двоичность в приобщении к актуализированным в современных постановках чертам эпического театра. **Методологическая основа** – интонационный подход школы Б. Асафьева в аспекте стиливого компаратива, герменевтического анализа вокальных композиций ради выделения современного видения идей исполнения-интерпретации произведений национальной классики. **Научная новизна** исследования состоит в самостоятельности творческого подхода, сформированного академической вокальной традицией Одессы относительно произведений, которые стоят на рубеже народной балладной оперы и академической сферы. Они открыто диффундируют в представлениях "пост-поставангардного" бытия музыкальной современности, выдвигая неординарные требования к воплощению национального классического наследия. **Выводы.** Исполнение опер Н. Лысенко и К. Данькевича в выявлении вокально-оперной полноты музыкального выражения утверждает национальную идею в величии интеллектуальных воплощений оперной традиции, которая заявила богатство художественного значения музыки и возможности соединения их со способами популярного, в том числе эпического театра, ради quasi-мистериального приобщения национальной традиции к генеральным линиям художественного развития XXI века.

Ключевые слова: жанр оперы, балладная опера, выразительность тембра, вокал, одесская вокальная школа.

Kulieva Antonina, the Ph.d. Professor, Chair of Solo Singing, Odessa National Music Academy of the name A.V.Nezhdanova

"Natalka-Poltavka" N. Lysenko and "Nazar Stodolya" K. Dankevicha in the context of Odessa vocal tradition

Purpose of the article is a separation in named opera N. Lysenko and K. Dankevich, which in one or another measure gravitate to balladry, a sign of academic operatic style, removing on dramaturgy duality in joining to actuality in modern production devil epic theatre. **Methodology.** The methodological base is connected with an intonation approach of the school B. Asafiev in aspect style comparison, hermeneutic analysis of vocal composition for the sake of the modern vision of ideas in performances-interpreting the works of national classicists. **Scientific novelty** of the study consists in the independence of the creative approach which stands on boundary public ballad operas and academic sphere. They frankly to diffuse in the performance of "post-postvanguard" being of music contemporaneity, bring forth exceptional requirements to entailment of the national classical heritage. **Conclusions.** The production of the operas by N. Lysenko and K. Dankevich in discovery vocal-operatic fullness of the music expression confirms the national idea in greatness of the intellectual entailments to operatic tradition, which has declared the wealth of artistic importance of the music and possibility of the join them with way favorite, including epic theatre for the sake of quasi-mystery joining to national tradition to general line of the artistic development XXI century.

Key words: the genre of the opera, ballad opera, the expressiveness of timbre, vocal, Odessa vocal school.

Актуальність теми задана перехрестям ювілейних дат: з одного боку, шанування сторіччя завершення життєвого і творчого шляху М. Лисенка – фундатора української композиторської школи, видатного майстра, хорового диригента громадського діяча, який мріяв "... вивести українську національність з хуторської обстановки на європейську дорогу, у велику хвилину представити Україну перед лицем всіх слов'янських братніх народів й європейських мужів в сфері мистецтва" [7, 14], з іншого – музична громадськість Одеси націлена на 100-річчя заснування Одеської державної музичної академії – вищого навчального закладу Півдня України, невід'ємною частиною існування якої була діяльність і творчість К. Данькевича, композитора, видатного піаніста, ректора Одеської консерваторії в найвідповідальніший період її післявоєнного існування 1944-1951 рр. Опері К. Данькевича "Богдан Хмельницький", "Назар Стодоля" сформували виток творчих знахідок представників одеської вокальної школи.

Отже, М. Лисенко у всеукраїнському обсязі, К. Данькевич у засвідченні самобутнього українства Південної Пальмири гармонійно поєднані як натхненники одеської музичної громадськості усвідомленням значущості досягнень національної традиції, зважаючи на актуальні зрізи їх спадщини в умовах сьогоденних можливостей творчого служіння Вітчизні.

Метою статті є підкреслення в названих операх М. Лисенка і К. Данькевича, що в тій чи іншій мірі тяжіють до народної баладної опери, ознак академічного оперного стилю, що виводить на драматургічну подвійність у залученні до актуалізованих у сучасних постановках рис епічного театру.

Методологічна основа – інтонаційний підхід школи В. Асаф'єва [1] в аспекті стильової компаративістики, герменевтичного аналізу вокальних композицій [5; 6] заради виділення сучасного бачення ідей виконання-інтерпретації творів національної класики.

Наукова новизна дослідження полягає в самостійності творчого підходу, сформованого академічною вокальною традицією Одеси відносно творів, що стоять на межі народної баладної опери та академічної сфери. Вони відверто дифундуєть у виставах "пост-поставангардного" буття музичної сьогоденності, висуваючи неординарні вимоги до втілення національної класичної спадщини.

"Наталка-Полтавка" на музику М. Лисенка вперше поставлена була в Одесі силами російсько-малоросійської трупи під керівництвом Миколи Садовського 12 листопада 1889 року в Російському театрі, вул. Грецька, 48. Передувало цьому в пресі, що в Одесі будуть іти вистави за участю відомої української артистки Марії Заньковецької [4]. Дійові особи: Наталка – Маркова, Петро – Мова, Микола –

Садовський, Возний – Карпенко-Карий, Макогоненко – Саксаганський [5]. Вистави пройшли на самому високому рівні, про що писали в Одеському віснику, відзначивши як дещо особливе гру та спів І. Карпенка-Карого, М. Садовського та ін. Ці актори-співаки володіли "українським бельканто", сповненим ознаками церковної та староцерковної кантилени. Дидактичний нахил української ментальності, що йде від першості України в церковній Православній Просвіті, спрямував особливу схильність українського популярного театру до мелодрами, побутової в своїй основі, до повчальності в ній. Національні засади мислення М. Лисенка зумовили його чуйність до перспектив дидактичного театру.

Саме ця ідея національного самоствердження через жанр визначає сприйняття авторства М. Лисенка в "Наталці Полтавці", хоча, строго кажучи, йому належить лише обробка заготовлених І. Котляревським музичних матеріалів: ім'я професійного композитора, визнаного лідера у симфонічно-оперній творчості, освятило простеньке обрамлення І. Котляревського. Ім'я М. Лисенка підтримало авторитет побутового популярного театру, вставні номери танців, оперні обробки сольних і хорових пісень надали драматургії вистави талановитого музичного звучання.

Одночасно умовність персональної характеристики в музиці через "підтягування" персонажів до типових пісенних образів зберігали тенденції двошарової змістовності баладної опери та намічали перспективу до "виходів з характеру" у "зонгах" епічної композиції. Останнє зауваження може скласти дійовий інструмент осучаснення твору І. Котляревського – М. Лисенка, де риторика пісенних номерів йде поряд із сценічною дією, не торкаючись глибини психології характерів.

Відповідно до назви опери, "Наталка Полтавка" дія сконцентрована навколо головної героїні, кульмінацію характеристики якої знаходимо в останній картині, ява 11, коли звучить № 19, знаменита "Ой, я дівчина, Полтавка,...", підхоплювана як приспівом фінальним хором "Начинаймо ж веселитись...". Якщо пам'ятати, що оперна дія починається з вихідної пісні-романсу "Віють вітри...", то героїня зачинає і закінчує події вистави. Цей початок і кінець через партію Наталки визначає змістовність цілого. Починаючи з меланхолічної романсової жалісності з характерною розкиданістю мотивних ходів, що пісенно-органічно охоплюють контури теми Хреста (знак страждань та життєвих випробувань героїні), слухач отримує в останньому номері радісну мораль нагороди дівчини-скромниці за смиренний норів.

Весела пісня "Ой, я дівчина Полтавка,..." складає дещо більше, ніж вираження радості щасливого заміжжя. Мелодія пісні вибудована на пощабельному ході у об'ємі октави, тобто зорієнтована на контур "досконалої теми". Це тим більш помітно, що інтонаційно-ладово виділені гексахорди (звучно g²-b¹ і es²-g¹, тобто шестищабельна послідовність, яка відповідає ідеї-темі, що вважалася стрижнем літургійних та кантових співів. Так логічно "Пісня Наталки" продовжує віватний кант № 18 "Ворскло річка", пісні Миколи та інших відверто кантових номерів № 6 "Всякому городу нрав и права" (Возний), № 7 "Ой, доля людская" (Возний – Выборний), а також пісень-кантів № 3 "Видно шляхи полтавські...", № 4 "Дід рудий, баба руда...", № 5 "Ой під вишнею...".

Вокальна тактика партії Наталки підпорядкована ліричному складові пісенно-романсової сфери. Вихідний номер "Віють вітри..." вибудований у хвильовій драматургії мелодії від вершини-витоку, цією вихідною висотністю стає е² перехідна нота у сопрано (а це вже естетика звучань "між небом і землею", осмислена в дослідженні автора даного нарису [6]), відштовхування від якої зумовлює короткий драматичний зліт на а². І хоч останній виставлений на сильному часі і спряжений із зручною для вокалізації голосною "а" (слово "аж"), але мелодійний акцент не має риторичного змісту, тоді як вершина-виток на е² виділяє суттєве слово тексту "Віють...", яка до певної міри "програмує" усю сюжетну логіку "навівань подій" твору.

З восьми тактів романсу-пісні у чотирьох висотність е² складає опорність, тобто виконує роль мелодійної тоніки в межах гармонічного a-moll. Так відразу закріплюється за характеристикою Наталки "знак ідеального" (e/E як рівень "ідеального стану" у романтиків – див. E/e в партії Джільди з "Ріголетто", Азучени в "Трубадурі", Дездемони в "Отелло" Верді та ін.), тоді як звучання хвилюючого вихідного кульмінаційного перехідного е² зумовлює увесь колорит виконання номеру. Якщо при вокалізації вказана висотність подається співакою з повнотою і насиченням "примарних нот" її регістру, то таке виконання стає драматургічним вищоком – ліричною кульмінацією-вищоком усієї опери. У протилежному випадку перший номер стає "вставним", який заважає логічно-сюжетному розвитку з поступовим набиранням драми через комедійні сцени з Возним та Выборним.

Пісня Наталки № 3 "Видно шляхи полтавські" складає мелодично і ритмічно, а головне, вокально, майже варіацію на № 1. Тільки тут більше відстороненості, скромно-гордовитої пози – поданий ритм повільної мазурки, яка асоціювалася в Україні із шляхетністю і підкресленою повчальністю. Показово, що в вокальній партії пунктир на першій чверті тридольового розміру проходить тільки на початку речення ("Видно шляхи...", "...пошануйте..."). В наступних тактах маємо варіант кантової формули дві восьмих, чверть. Ці ритмічні ознаки знімають ліричну експресію, сполучають ліризм з характерними дидактичними зворотами, що притаманні канту. Мелодичною тонікою тут виступає es², висотність, яка сполучає вказану ладову функцію з драматургічним значенням вершини-витоку. Як і в першому номері, маємо короткий злет на більш високий звук g², який стоїть ближче до перехідних тонів (в співацькій практиці у легких сопрано цей же звук g² часто "вписується" у перехідні ноти як такі). Тим самим вся експозиція образу головної героїні у I дії витримується для професійного вокаліста в зоні перехідних нот, які приймають на себе функцію і кульмінаючих звуків.

У номері 8 "Ой, мати, мати" вокально-драматургічно маємо те саме, що і у № 3, тобто спів від вершини-витоку, що розташований в зоні перехідних тонів. Нову драматичну хвилю вокально подає № 11 – пісня "Чого ж вода каламутна". Зовні це нагадує № 3 – і ритмікою мазурки і підкресленням кульмінаційно g_2 . Але вокальна побудова принципово інша. Пощабельний рух на початку пісні викликає аналогії з аріозністю; аріозний смисл має і побудова мелодії за заповненими стрибками. Одночасно підкреслена пощабельність, що зв'язує її з "відстороненою лірикою" канта. І все ж діапазон у півтори октави, підйоми в межах мотивів на октаву і більше, особливо ритмічна гнучкість та артикуляційна різноманітність, нарешті, поступове набирання висоти g_2 у точці "золотого перетину" – все це складає ознаки аріозного співу з яскраво вираженою драматичною вершиною ("... смутна..."). Зона перехідних тонів і саме перехідні тони (d_2 , f_2) складають передкульмінаційний простір – правда, сама кульмінація на g_2 , f_2 майже не виходить із сфери перехідних звуків.

№17 – дует Наталки й Петра демонструє Наталчину ініціативу в співі. А спів цілком ґрунтується на сильному звучанні першої октави в сопрано, тоді як кульмінаційні звуки – на перехідних тонах e_2 , g_2 . І вказане звертає до амплуа драматичного сопрано, що усталилося у визначенні провідних героїнь опер Дж. Верді, П. Чайковського, Р. Вагнера.

Як вже відзначалося вище, характеристика Наталки концентрована в завершальному № 19 "Ой, я дівчина Полтавка". Вершина – виток співу – g_2 , що не "перекривається" наступним мелодійним розвитком. Компенсуючи як би брак сопранового блиску у кінцевому номері, співачки виробили традицію вставляти маленьку каденцію з ходом на b_2 й a_2 , тим самим "наближаючи" вокал героїні української народної опери до "середньої" лінії європейської концертно-оперної практики.

Як відомо, українські художні товариства в Одесі традиційно були вельми впливовими, саме через них запрошено було Д. Леонову (ученицю М. Глінки з вокалу) та М. Мусоргського на виступи в місті у 1879 р. Український театр в Одесі відзначався високим рівнем вокальної сторони виконання. І на сьогодні саме постановка в оперному театрі за сучасним станом навчання академічному співу, зв'язаного із церковною співочою традицією, – є достойним втіленням на сцені опери Лисенка. Відразу хочеться підкреслити, що саме спадкоємиця Д. Леонової, Ю. Рейдер, тобто вокально-творчо "онука" М. Глінки, стала фундатором одеської вокальної школи, що в особі легендарних О. Благовидової та І. Райченко вибудували всю низку блискучих вихованців Одеської консерваторії ХХ сторіччя.

Відтоді виділяємо педагогічний аспект залучення до виконання вказаної опери: досвід автора даної роботи засвідчує, що має місце виключна вагомість засвоєння пісні-арії Наталки "Ой я дівчина Полтавка...", яка виставлена в композиції на завершення твору, на початку праці над партією. Як показав вищенаведений аналіз, в цій арії-пісні концентрується оригінальний вокал М. Лисенка, який привносить в оперний спів відсторонену ліричну манеру канта. І в цілому вокальна творчість М. Лисенка має риси спорідненості із вокальною творчістю М. Глінки, у яких виражений національний тонус менталітету органічно сполучав російські й українські компоненти. А це складає неабияку значущість для музичної Одеси, що висунула П. Сокальського як композитора, що на рівних відстоював і українські, і російські засади народних засновків професійної творчості.

Щодо подоби творчих засад обох названих майстрів, українського й російського, то вони обидва освоювали теорію музики і повний обсяг музично-фахових дисциплін в Німеччині (М. Глінка в Берліні, М. Лисенко в Лейпцизі). Обидва були талановитими виконавцями – тільки у Лисенка безумовно домінували здатності піаніста, тоді як у Глінки на першому плані ставали співацькі вміння, при суттєвості піаністичної обдарованості). Сказане укорінює тезу про органіку постановки "Наталка-Полтавка" в Одесі на сцені академічної опери із залученням прийомів епічного "театру вистави", як це апробовано постановками класичних опер Дж. Верді, П. Чайковського, Дж. Пуччіні та ін. на сцені величного Одеського оперного театру. Не забуваємо, що "Наталка Полтавка" М. Лисенка – І. Котляревського була написана в переломні 1889-1890 рр., коли здійснилася, за Г. Адлером [8, 901], переорієнтація класики Нового часу на модерн.

Твір І. Котляревського "Наталка Полтавка" була вибудована за зразком "баладної" опери, жанр якої відзначав стиль національного театру Англії, Північної Німеччини, але мав органічні укорінення у популярному європейському театрі взагалі. "Збірні" музика на оригінальний авторський сюжетний матеріал закладала певну двошаровість смислу, яка у ХХ сторіччі народила ідеологічно-дидактично епічний театр І. Стравінського – Б. Брехта – К. Орфа.

"Назар Стодоля" К. Данькевича – твір, що написаний за соціальним замовленням: вшанування Т. Шевченка в Радянській Україні зобов'язувало композиторів звертатися до його творчості неодноразово, тим більш, що в Одесі ця драма Т. Г. Шевченка була відмічена високоталановитою музикою П. Ніщинського. Його славновісні "Вечорниці" до драми "Назар Стодоля" були написані українським автором, який мешкав і творив в Одесі. Та етнографічна сцена "Вечорниць" у п'єсі Т. Г. Шевченка виконує владну драматургічну функцію – це і відсторонення від дії і одночасно спосіб стимулювати розвитку подій. Очевидним є джерело баладної опери для композиції драми, в якій вказана сцена Вечорниць спонукає введення прийомів епічного театру з його драматургічним поліфонізмом.

Адже сюжетна логіка втручання молоді у вчинок Назара та Галі, підтримка цієї втечі з немолодого батьківського дому зумовила добрий "щасливий кінець" драми. А П. Ніщинський точно ухопив у своєму творі ту змістовну багатоскладовість музики "Вечорниць": кульмінаційний хор "Закувала

та сива зозуля" вводить ідеї козацької вольності та боротьби, що складає контекст-"контрапункт" подіям побутового плану. К. Данькевич уникнув зіставлення з "Вечорницями" П. Ніщинського, наповнивши ту сцену жартівливою музикою і поставивши у I хорі дівчат "Ой, вінче, вінче..." з'являється елегантну ноту шлюбу з немилим, що й прозоро співвідноситься з фабулою п'єси, і виводить на національно-всеохоплюючий пласт української ліричної меланхолійності". Основний тягар характеристик композиції перекладає на сольні партії та ансамблево-хорові звучання, що безпосередньо ідуть за дією.

Академізований веризм-романтизм К. Данькевича (про ці стильові аспекти у Данькевича див.[5]) спонукав до жорсткого розрізнення позитивних та негативних героїв. Причому, повчально-добродійний поворот в характеристиці сотника Хоми Кичатого в фіналі, відзначений Т.Шевченком, в лібрето опери відкинтий, загострюючи соціальну конфліктність подій на сцені. Що стосується головних та добродійних персонажів (Назар, Галя, Гнат та їх оточення на вечорницях), то тут головує в музиці узагальнення героїко-епічного складу. Тим самим К. Данькевич ніби "транспланував" ідею героїчної кульмінації П. Ніщинського в музичні події навколо характеристики нащадків козаків-запорожців Назара та Гната, які явно покликані уособлювати козацьку вольницю (див. багатозначне введення Балади Гната про атамана Гамалію як " привида козацької слави" – тесітурно партія Гната вибудована майже експресіоністично, в кульмінації маємо g1, а в цілому звуки d1, f1 складають робочий діапазон його партії).

Галя уособлює і контраст жіночості до козацького буйства Назара, Гната, і одночасно в героїці опору насильству солідаризується з ними. Популярна арія Галі з II дії (входить в учбовий репертуар вокального класу Одеської музичної академії) знаходиться у центрі жіночої сцени, що контрастує з мужністю V дії і разом з тим втілює той відголосок щирості і патетики, які порівнюють її з добродійними героями опери. Арія написана в драматичному тоні, в тональності B-dur ("лицарська" тональність класичних опер) і містить ознаки характеру сильного, відчайдушного. Речитатив та арія написані за схемою "малої сонати" класичних опер, тобто декламаційне елегантне аріозо в функції речитативу, "акомпанований" речитатив творів класицизму змінюється танцювальною мелодією у високому темпі. Речитатив-аріозо I розділу сцени має ознаки "українського полонезу": кроковий хід музики на 3/4 розбитою пунктиром чи тріоллю першою долею. Це привносить в елегію Галі урочистість і силу вираження квартові звороти, що дають "незручні" переходи з регістра в регістр, споріднюючи її партію з Гнатом та Назаром і знаменуючи інтелектуально-церковні знаки "прихованої поліфонії". Вокальні дані виконавиці спрямовуються на наповнення звучання першої октави і перехідних нот f2, fis2 "...як красне він оповідає...". Це дає вихідну кульмінацію на перехідному тоні f2, що потребує неабиякої майстерності від виконавиці.

Ритмічність співу привносить допоміжні труднощі у виконання вказаної партії – але то розраховані труднощі: композитор К. Данькевич сам співав, навчався вокалу в Одеській консерваторії у викладача Синягіної, відповідно, добре знав партнерські можливості співачок. Арія Галі складає як би аналог першої арії Цариці ночі з "Чарівної флейти" та першої ж великої арії Констанци з "Викрадення з сералю" В. Моцарта: їх споріднюють тональний збіг та ознаки "ідеального сопрано" в партії героїнь Данькевича і Моцарта.

Сватання у другій дії опери за побудовою ансамблю нагадує уславлені вердівські фінали (див. фінал III дії з "Отелло"). Партія Галі на фоні співу служниць у елегантній тональності g-moll знову акцентує регістр першої октави. Як і в операх Дж. Верді, таке прилюдне оплакування своєї долі вимагає від виконавиці неабиякої сили звучання: К. Данькевич застосував веристський прийом унісонного співу в кульмінації і в підході до неї. У співачки в партії трапляються навантаження звуків g2, as2, f2, які потребують від сопрано того драматичного наповнення, що відзначає ідеальний голос в класиці. Майже вагнерівське використання декламаційних ходів знаходимо в сольному співі Галі в III дії в межах дуету з Назаром: охоплюються крайні регістри та демонструється сильний спів у середньому регістрі.

Але все ж партія Галі дещо губиться в ансамблях з Назаром. Останній складає ліричну альтернативу Гнатові і допускає ліричне фальцетування у верхньому регістрі в силу бездіяльності елегантного характеру героя. З впевненістю можна було б назвати оперу К. Данькевича "Гнат Карий", вважаючи на те, що саме цей персонаж тримає основний стоїцистсько-героїчний тон подій. І все ж арія Галі винесена композитором на перший план, вона передує чоловічим сценам всієї I дії, всупереч традиціям "приховувати" жіночі сцени для подальшого розвитку оперної дії. Її характеристика невідривна від дій і вираження Назара, ім'я якого Шевченком винесено, Данькевичем збережене в цій значущості, у позиції провідного персонажа.

Отже, опери М. Лисенка та К. Данькевича втілюють такі важливі риси академічної оперної вистави:

1) в обох тло народної побутової драми музикою переорієнтується на драму характерів з відповідною інтонаційною цілісністю провідних партій, особливо що стосується жіночих постатей Наталки й Галі в розглянутих операх М. Лисенка і К. Данькевича, де виразні якості драматичного сопрано надають силу й дієвість образному виявленню вказаних персонажів;

2) суттєвим засобом академізації музичного аспекту дії опер виступає "оцерковлення" тенорових і басових партій головних героїв, в яких виділений тембр ліричного тенору ("солодкий спів") й пасивний стоїцизм їх поведінки як носіїв духовної покликаності і це поєднується з навантаженням баритонових, басових партій виразною функцією резонерів (Микола, Гнат в операх М. Лисенка і К. Данькевича), яким притаманні повчальні інтонації в асоціюванні зі звучанням голосів в церковному співі;

3) виконання опер М. Лисенка і К. Данькевича у виявленні вокально-оперної повноти музичного вираження стверджує національну ідею у величчї інтелектуальних втілень оперної традиції, яка заявила багатство художнього змісту музики і можливості сполучання їх із засобами популярного, у тому числі епічного театру заради quasi-містеріального залучення національної традиції до генеральних ліній мистецького розвитку ХХІ століття.

Література

1. Асафьев В.Б. Симфонические этюды. Ленинград, Музыка, 1970. 264 с.
2. Гозенпуд А. Лысенко и русская музыкальная культура. Москва, Музыка.1964. С.58.
3. Искусство и литература /Одесский вестник.1889. № 297. 7 ноября. С. 3.
4. Искусство и литература / Одесский вестник.1889. № 304. 14 ноября. С. 3.
5. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.
6. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво". Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2001. 172 с.
7. Лисенко М. В. Листи. Київ, Мистецтво, 1964. 407 с.
8. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924.

References

1. Asafiev, B. (1970). The Symphonic etudes. Leningrad : Muzyka [in Russian].
2. Gosenpud, A. (1964). Lysenko and Russian music culture. Moscow : Muzyka, 58 [in Russian].
3. The Art and literature (1889). Odesskiy vestnik, 297, 3 [in Ukrainian].
4. The Art and literature (1889). Odesskiy vestnik, 304, 3 [in Ukrainian].
5. Kaminskaja-Markova, E. (2015). The Methodology of musicology and problems of music culturology. To 50 years pedagogical activity. Odessa: Astroprint [in Russian].
6. Kulieva, A. (2001). Vocal national traditions and problem connecting tone. Candidate's thesis. Kyiv : National music academy named P. Chaykovskiy [in Ukrainian].
7. Lysenko, M.V. (1964). Sheets. Kiyjiv, Mistectvo. 407 p.
8. Adler, G. (2914). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt [in German].

Стаття надійшла до редакції 30.12.2017 р.

UDC 7.036(477) "20"

Melnychuk Olena

PhD in Art Criticism, senior lecturer,
Professor of Stage Directing Department
of Rivne State Humanitarian University
melnychuk_olena@ukr.net

THE MAIN PRINCIPLES OF MYKOLA VORONYI'S THEORETICAL WORKS ON THEATRE AND THEATRICAL PEDAGOGY

The purpose of the research. The article deals with M. Voronyi's theoretical legacy including theatrical journalism and theatrical pedagogy in the fledging period of the Ukrainian modern theater at the beginning of the twentieth century. His theatrical works as well as theoretical achievements in theatrical pedagogy, which were based on his considerable acting experience and studies of the achievements in world theatre, are analyzed. The main units of the first Ukrainian theatrical textbook "The director": "The nature of the director's activities", "Preparatory work of the director" and "The director's work with actors", dedicated to the professional education of the director, are analyzed. **Methodology.** While dealing with historic aspects of the investigation, there have been applied historic, historic comparative and historic genetic methods. While analyzing the achievements of both the world and the national theater, there has also been used the method of drama study. The **scientific novelty** consists in defining the main points of M. Voronyi's theoretical works on theater and theatrical pedagogy, as well as in comprehending the artist's legacy considering the important culturological aspects, which affected the development of the national culture. **Conclusions.** The whole M. Voronyi's creative activity was of educational nature and was designed to boost both Ukrainian culture and the Ukrainian modern theater to the level of the world standards.

Keywords: modern theatre, theatrical journalism, theatrical education, culture of Ukraine.

Мельничук Олена Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету

Основні положення теоретичних праць Миколи Вороного про театр та театральну педагогіку

Мета роботи. В статті досліджується теоретичний доробок М. Вороного (театральна публіцистика, театральна педагогіка) періоду становлення українського модерного театру початку ХХ століття. Аналізуються його театрознавчі праці, а також теоретичні надбання з театральної педагогіки, ґрунтовані на значному акторському досвіді та вивченні досягнень світового театру. Розглядаються та аналізуються основні розділи першого українського театрального підручника "Режисер". **Методологія.** Застосовано історичний, історико-порівняльний та істори-

ко-генетичний методи у розгляді історичних аспектів дослідження; театрознавчий метод – в аналізі здобутків світового та вітчизняного театрів. **Наукова новизна** полягає у визначенні основних положень теоретичних праць М. Вороного про театр та театральну педагогіку, а також в осмисленні доробку митця у сенсі важливих культурологічних аспектів, що вплинули на розвиток вітчизняної культури загалом. **Висновки.** Уся творча діяльність М. Вороного мала просвітницький характер і була спрямована на те, щоб підняти українську культуру, український модерний театр до рівня світового.

Ключові слова: модерний театр, театральна публіцистика, театральна педагогіка, культура України, М. Вороний.

Мельничук Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры театральной режиссуры Ровенского государственного гуманитарного университета

Основные положения теоретических работ Николая Вороного о театре и театральной педагогике

Цель работы. В статье исследуется теоретическое наследие Н. Вороного (театральная публицистика, театральная педагогика) периода становления украинского современного театра начала XX века. Анализируются его театроведческие труды, а также теоретические достижения в сфере театральной педагогики, которые были построены на значительном актерском опыте и изучении достижений мирового театра. Рассматриваются и анализируются основные разделы первого украинского театрального учебника "Режиссер". **Методология.** В работе применены исторический, историко-сравнительный и историко-генетический методы в рассмотрении исторических аспектов исследования; театроведческий метод – в анализе достижений мирового и отечественного театров. **Научная новизна** заключается в определении основных положений теоретических трудов Н. Вороного о театре и театральной педагогике, а также в осмыслении наследия художника в свете важных культурологических аспектов, повлиявших на развитие отечественной культуры в целом. **Выводы.** Вся творческая деятельность Н. Вороного имела просветительский характер и была направлена на то, чтобы поднять украинскую культуру, украинский модерный театр до уровня мирового.

Ключевые слова: современный театр, театральная публицистика, театральная педагогика, культура Украины, Н. Вороний.

Urgency of the research. The problems of the formation of the Ukrainian national theatre and theatrical pedagogy, which were of a great concern to Ukrainian cultural figures at the beginning of the twentieth century, are dealt with in the works of theorists and practical theatrical workers. Such dynamics is observed when we analyse a creative contribution to the nation's cultural treasure made by the outstanding countryman Mykola Voronyi, who is a poet and a translator, a literary critic, a publicist, an editor, a researcher of national theatre, world art and Ukrainian drama, an actor and a director. "The importance of Voronyi lies first of all in his creative work, which is the living voice of the dynamic, conflicting process and in spite of the fact that it belongs to the past, it continues to live in thousands of connections with the present, which nobody has managed to understand without traditions" [3, 21].

The topic of this article presupposes the analysis of Voronyi's theoretical legacy including theatrical journalism and theatrical pedagogy in the fledging period of the Ukrainian modern theatre at the beginning of the twentieth century.

Such scientists as O. Biletsky, B. Yakubsky, H. Verves, T. Hundorova, M. Moscalenko, I. Lysenko, V. Bazylevsky and O. Kaminchuk were engaged in the investigation of M. Voronyi's creative work. At the same time, we find single articles placed in different collections that represent the art legacy of our Ukrainian cultural figures, which have recently been forgotten (I. Iliencko "Mykola Voronyi" ("At the death's door. Ukrainian writers as victims of Stalin's repressions" K., 1991), V. Kuzmenko "Mykola Voronyi" (A group of invincible singers" (K., 1997). However, the personality of Mykola Voronyi as a theorist of early Ukrainian modern theater and theatrical pedagogy has still remained a research failure.

The purpose of this article is to comprehend M. Voronyi's theoretical legacy including theatrical journalism and theatrical pedagogy in the fledging period of the Ukrainian modern theater at the beginning of the twentieth century, considering the important culturological aspects, which affected the development of the national culture.

Tasks:

1. to analyze the results of the previous researches on the subject;
2. to define the peculiarities of the formation of the Ukrainian modern culture at the beginning of the twentieth century as a whole and the Ukrainian modern theatre in particular;
3. to highlight some works on dramatic criticism written by M. Voronyi;
4. to analyze the main chapters of M. Voronyi's theatrical textbook "The director".

Presentation of basic material of the research. M. Voronyi's creative work covers the contradictory period of the development of Ukrainian culture and art in the years between 1910 and 1930, the appraisal of which repeatedly changed along with the changes of trends in the country's social development and political situation during the twentieth century.

"The efforts of almost all human studies are needed to comprehend the phenomenon of Mykola Voronyi as well as of the whole pleiad of artists at the beginning of the twentieth century since he was creating in the conditions of active social reality (the existence of different political parties), scientific life (the activities of the scientific society named after T. Shevchenko), educational and cultural struggle (fighting for Lviv University, the theatre of Ukrainian coryphaei, journalism and others)" [4, 6].

During the past decades, the study of spiritual aspects of Ukrainian culture at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century has become a principal trend in Ukrainian science. Numerous dissertations by literary critics, art critics and culturologists, dedicated to this period, have revealed the fact that the country's problems of those days are close to the problems of the present and they continue to be topical ones nowadays. One of the main problems among them is to define how to enter the European cultural space still preserving our national identity. The topicality of the problem makes us thoroughly investigate all the circumstances of spiritual changes, which the epoch at the turn of the century was rich in.

Many-sided displays of art at the turn of the century have been interpreted by the theorists in the context of modernism. The concept of "modernism" came from Europe as a result of the changes in aesthetic trends, which took place at the end of the century, reflecting the overall sense of contemporaneity and modernity [15, 43].

Modernism represents an artistic and aesthetic system, which arose at the beginning of the twentieth century as a result of a specific reflection of contradictions in mass and individualistic consciousness. It influenced all areas of creative arts. The theatrical art was not an exception either.

In the Ukrainian cultural scope of that time, "...there flourished the idea of "Europeanization", which was launched by M. Sadovsky (1907 – 1918 in Kyiv) and later developed by L. Kurbas ("The Early Theatre", 1918 – 1919) and further on by the Taras Shevchenko State Drama Theatre, founded in Kyiv in 1919" [13, 234]. The Ukrainian artists of rather different social and artistic orientations united under that motto.

Ya. Mamontov, the famous Ukrainian theorist and publicist, wrote in his article "Under the hammer of the day" (dedicated to the anniversary of the Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre): "Let's first of all define what the Ukrainian theatre represented in 1920 <...> Everybody realized that it had to be risen to the European level of artistic and technical devices. But how to do that in the conditions of that time <...>. In 1920 our theatrical "europeanization" hardly came out from the cradle, but such question as threatening momento mori was already hanging over it: under military communism, the fencing war, starvation etc., do we need the European repertoire with all its bourgeois entourage?" [13, 234].

The beginning of the twentieth century for Ukraine was marked by joining the All Russian liberation movement. The creative energy that resisted destructive forces at the end of the nineteenth – the beginning of the twentieth century, formed a powerful wave of renewal, touching various forms of social consciousness, including the artistic one. The desire for purification and perfection of the country, the society and the man was combined with a steady desire of the perception of the world. The theatre at its new stage seemed to become not only the main art among other arts, but the center of life, the establishment, where people were supposed to clear themselves and experience the most impressive feelings. The theater started to bear special responsibility, its ideas were considered and responses expected.

M. Voronyi condemned the narrow approach to the theatre as an entertainment. He defined the two main functions of the theatre in his theatrical textbook "The Director" (1925). He highlighted the pedagogical-educational function and the aesthetic one emphasizing that pedagogical and educational tasks were of great importance in those theaters, where spectators were poorly educated. Still, "...the aesthetic task of the theatre being its prime and genuine feature, rejects in its repertoire anything which would show repulsive taste or would tend to satisfy low and rude instincts of the crowd in order to be a cheap success story.<...>The theater, which follows this direction, will stop being the theater<...> The genuine theater itself must raise the crowd to its height. The theater must not limit its repertoire to old and famous things, but it must seek for new trends, as well as to respond to every interesting and fresh manifestation of the new drama" [6, 545] – M. Voronyi noted. In his opinion, it is the repertoire of the theatre that defines its content and trend and shows its real "aesthetic image". He even formulates some methodological statements concerning the repertoire selection:

- 1) shifting from the contents of plays to their form;
- 2) shifting from specific items to abstract ones;
- 3) shifting from near items to remote ones (from national items to overseas ones);
- 4) shifting from shorter plays to longer ones [6, 545].

Investigating the state of the Ukrainian theater of those days M. Voronyi cites an aphorism by a famous German playwright Franz Grillparzer(1791 – 1872) in his book "Theatrical Art and Ukrainian Theatre" (1913): "In spite of every effort made by theatrical theorists the German theatre still lacks three things: actors, writers (namely, playwrights. – M. V.) and the audience" [6, 323]. Voronyi comes to the conclusion that, in spite of the certain evolution, the Ukrainian theater lacks the same things.

Due to its social character, the theater has always been dependent on time, customs and the state system reflecting some ethical, aesthetic, religious or political views along with their successive waves of changes. However, it is his deep belief that the stage must be neither a tribune for party ideologists nor a place for unhealthy pleasures. It must become an independent "forum for high transformations of a human spirit and mysterious manifestations of Beauty" [6, 335].

Striving of those days for the perception of the world through art considerably influenced dramatic pursuit. Seeking after some new artistic tools and modifying their ideological positions, the participants in that art process were closely monitoring the art legacy of both their contemporaries and their predecessors. They enriched their nation's cultural treasure and demonstrated their concern for its fate. "Seeking after some new expressive forms and artistic tools, the progressive Ukrainian writers tried to raise the Ukrainian literature to

the level of world standards. That is why they were extremely interested in the advances of Russian literature as well as of other world literatures, European literature in particular" [9, 237].

As early as in 1901, when working on the almanac "From behind the clouds and valleys", on the pages of "Literaturno-naukovy visnyk", M. Voronyi appealed to the writers to send his highly-spiritual stories, bearing the impress of philosophical depth and European orientation: "It is desirable that the stories would contain at least a little philosophy with a patch of the far blue sky, which has been attracting us for centuries by its unattainable beauty and its bottomless mystery" [12, 14].

On S. Yefremov's initiative, who was the Russian critic ("In search of the new beauty" 1902), "On the dead-spot" (1904), this appeal was proclaimed the manifesto of Ukrainian modernism. In 1929, O. Biletsky wrote: "Still, M. Voronyi's address appears to be a step forward in the overall development of literature" [2, 253].

Special attention should be paid to Voronyi's social and political essays. His articles on the theater, drama and fine arts, his memoirs about outstanding figures of Ukrainian culture as well as his reviews are of great value. His works on drama study including his book "The theater and the drama" and his articles "Mykhaylo Schepkin", "The Ukrainian theater in Kyiv" etc. have still preserved considerable topicality.

Voronyi was guided by the realistic Russian theater, Stanislavsky and Nemyrovych-Danchenko's creative search, in other words, by that school, which in due course became the foundation of the soviet theatrical art" [3, 19] – H. Verves noted.

At the same time, the artist "actively studies the cultural legacy of the world theater: he analyzes Sophocles' fatalism, Euripides' skepticism, Aristophanes' satire, mysteries of medieval theater and the Spanish theatre of Calderon and Lope de Vega, Shakespeare's drama, French classical drama (Corneille, Racine, Moliere) and the educational drama (Diderot). He highlights the origin and conditions of the romantic drama, and he finally concentrates on a thorough research of the realistic and psychological drama of his time" [3, 20]. It was his firm belief that the European theatre had to be understood and its artistic experience had to be used in order to succeed in finding our own ways.

The importance of M. Voronyi's contribution to the theatrical pedagogy can scarcely be overestimated. "His works based on his considerable acting experience and studies of the achievements in the world theater assumed ever greater meaning of a textbook for numerous Ukrainian theatrical troupes before the Socialist revolution of 1917. They did not only teach the whole theatrical history since classical antiquity, but they also pointed to the significance of the theatre's cultural, educational and civil roles during each period of its evolution and its impact on the society. While explaining the social and educational functions of the theatre, Voronyi is guided by the authority of V. Belinsky, M. Hohol and L. Tolstoi and by M. Schepkin's performing as well as by the activities of Ukrainian theatrical leaders" [3, 20].

At the same time, the theorist pays considerable attention to the director's professional education calling him "a master of his craft". In his opinion, the director must know everything and be able to do everything, must be competent and authoritative in his theatrical activities. M. Voronyi marks out two types of directors: a technician director and a creator director. "The first type is a literal translator, the second one is an interpreter <...> For both of them, the play is like a score for conductors (one is like a slave, who follows it exactly, the other reproduces its deep content) <...> It is difficult to explain the difference in creative work between the two directors, but it's easy to feel it" [6, 547].

Exploiting V. I. Nemirovich-Danchenko's formula about three sides of director's activities (an interpreter director, a "mirror" director and an organizer director) [10, 43], M. Voronyi suggested his own wording: "the director's activities are revealed through the activities of three figures, being an organizer, a master and a creator of the performance" [6, 544].

A separate chapter of the theoretical textbook is dedicated to the director's work with actors. M. Voronyi uses the professional experience of the German ideologist and director Karl Gageman, who deduced a certain formula of exerting control over the means of actors' expressiveness. This formula is based on four main principles:

- 1) using expressive means must meet the requirements of economy through the actor's own control;
- 2) artistic expressiveness must be subordinated to stage expressiveness;
- 3) artistic expressiveness must meet the requirements of simplicity;
- 4) all expressive means must be subordinated to the law of gracefulness [6, 560 – 561].

M. Voronyi defined the main stages of creative process: idea – reflex – performance. He proved that both the director working on a performance and the actor working on a role would pass through the stages. He found it very important to cast roles properly, noting "that it is better to take into consideration an actor's personality rather than his dramatic type, because keeping strictly to the actor's dramatic type produces only stereotype and platitude, under which the talent can remain uncovered" [6, 559].

The scientific novelty of the work consists in comprehending M. Voronyi's theoretical legacy of the specified period in view of the important culturological aspects, which affected the development of the national culture. After considering and analyzing the main units of the first Ukrainian theatrical textbook "The director", dedicated to the professional education of the director, there has been proclaimed the artist's valuable contribution to national theatrical pedagogy.

Conclusions. M. Voronyi demanded that his actors would work thoroughly on both their nature and the role. His innovation was topical, because he exposed hypocrisy on the stage, unnatural acting, forced pathos and pompousness. He longed for the truthfulness and simplicity insisting on getting rid of theatricality on theater stage.

Summing up, it is essential to note that M. Voronyi's theatrical journalism can be considered encyclopedic since it contains a lot of data and it is written in the highly-artistic vivid literary language. He was always worried about a highly-artistic level of stories and above all about their educational function. The whole of M. Voronyi's creative activities was designed to raise both Ukrainian culture and the Ukrainian modern theatre to the world standards.

The analysis of M. Voronyi's legacy testifies to his great contribution to the formation of the Ukrainian modern theatre at the beginning of the twentieth century.

Література

1. Базилевський В. Микола Вороний (1871-1938). Надземне і земне / Володимир Базилевський // Слово просвіти. Ч. 44. 3-9 листопада 2011. – С. 8-9.
2. Білецький О. Микола Вороний: Критико-біографічний нарис / Олександр Білецький // Микола Вороний. Поезії. – Харків: Рух. – 1929. – С. 26 – 27.
3. Вервес Г. Поет повертається на батьківщину / Г. Вервес // Микола Вороний. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5–22.
4. Вервес Г. Д. Микола Вороний / Г. Д. Вервес // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика; [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової]. – К.: Наукова думка, 1996. – С. 5-30.
5. Вороний М. До статті О. І. Білецького про мене // Микола Вороний. Поезії: Переклади: Критика: Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 586-618.
6. Вороний М. Твори / М. Вороний. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.
7. Вороний М. Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури / М. Вороний. – К.: Волосожар, 1913. – 166 с.
8. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
9. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – поч. XX ст. Напрями, течії / Н. Калениченко. – К.: Наукова думка, 1983. – 255 с.
10. Кнебель М. Поэзия педагогики / М. Кнебель. – М.: Всероссийское театральное общество, 1976. – 526 с.
11. Лисенко І. Любив красу, як рідну Україну / І. М. Лисенко // Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах. – К.: Рада, 2011. – С. 5-8.
12. Літературно-науковий вісник. Кн. 9. – Львів: Український видавничий союз, 1901. – С. 14.
13. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К.: Мистецтво, 1967. – 327 с.
14. Москаленко М. Шлях Миколи Вороного / Михайло Москаленко // Вороний М. У сьайві мрій. – К.: ВАТ "Видавництво "Київська правда", 2002. – С. 3-12.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 448 с.

References

1. Bazylevsky, V. (2011). Mykola Voronyi (1871-1938). The overground and the earthly. The word of enlightenment, 44, 8-9 [in Ukrainian].
2. Biletsky, O. (1929). Mykola Voronyi: Critique and biographical sketch. Mykola Voronyi. Poetries, 26-27. Kharkiv: Ruh [in Ukrainian].
3. Verves H., (1989). The poet is returning home. Mykola Voronyi, 5-22. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
4. Verves, H. D. (1996). Mykola Voronyi. Mykola Voronyi. Poetry. Translations. Criticism. Journalism, 5-30. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Voronyi, M. (1996). To the article by O. I. Biletsky about me. Mykola Voronyi. Poetry. Translations. Criticism. Journalism, 586-618. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Voronyi, M. (1989). Works. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
7. Voronyi, M. (1913). Theater and drama. Kyiv: Volosozhar [in Ukrainian].
8. Hundorova, T. (1997). Manifestation of the Word: Discourse of Early Ukrainian Modernism: Postmodern Interpretation. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
9. Kalenychenko, N. L. (1983). The Ukrainian literature of the late 19th – early 20th centuries. Schools and trends. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Knebel, M. O. (1976). The poetry of pedagogy. Moscow: Vserossiyskoye teatralnoye obschestvo [in Russian].
11. Lysenko, I. (2011). He loved the beauty as his native Ukraine. The knight of honor and beauty. Mykola Voronyi in memoirs, letters and materials, 5-8. Kyiv: Rada [in Ukrainian].
12. Literaturno-naukovy visnyk (1901), 9, 14. Lviv: Ukrainsky naukovy soyuz [in Ukrainian].
13. Mamontov, Ja. (1967). Theatrical journalism. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
14. Moskalenko, M. (2002). Mykola Voronyi's way. Voronyi M. In the light of dreams, 3-12. Kyiv: Publishing house "Kyivska Pravda" [in Ukrainian].
15. Pavlychko, S. (1999). The discourse of modernism in Ukrainian literature. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2017 р.

THE PECULIARITY OF THE INTERPRETATIVE THINKING IN THE CONTEXT OF RHETORIZED PIANO PERFORMING STYLE

The purpose of this article consists in disclosing the particularity of the interpretative thinking of the representatives of the rhetorized piano performing style based on the analysis of M. Yudina's and G. Gould's interpretations, which belong to this style of piano performing. The research methodology is based on the system approach and on the comparative-historical (to reveal the peculiarities of appearance of different style epochs in piano performing) and historical-stylistic (to research the specifics of composer and performer styles during a particular historical period) methods modified accordingly to the peculiarities of the subject. The scientific novelty of this article consists in the developing of a programmatic view on the piano performing interpretation from the position of unity of the manner of presenting the composer's style as subject of performer's thinking and music perception based on the creative work of pianists belonging to the rhetorized performing style. **Conclusions.** Based on the analysis of M. Yudina's and G. Gould's interpretations, it is possible to conclude that the work of the representatives of the rhetorized piano performing style can be characterized by the equal presence of the sensory and mental functions on the foreground. This is due to the fact that the rhetorized piano performing style itself relies on the affection that is directly related to linguistic intonation and the search for expressive means of musical intonation. Affection as a way of thinking involves presenting emotion in a straight and rationalized form. Such an emphasis results in the balance of emotional and rational principles and leads to expressive affection and creation of "spiritualized symbols" of the piano performance. Therefore, the representatives of the rhetorized piano performing style are referred to the emotional-logical type of interpretative thinking, the essence of which is the equivalence of sensory and mental functions. Depending on the personal traits of the performers, this interpretation type can be of both extroverted (M. Yudina) and introverted (G. Gould) directions.

Key words: style, interpretation, piano, baroque, composer's style, numinal accents, M. Yudina, G. Gould.

Потоцька Олена Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, директор музичного коледжу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Специфіка інтерпретаційного мислення у контексті риторизованого фортепіанно-виконавського стилю

Мета роботи – розкрити специфіку інтерпретаційного мислення представників риторизованого фортепіанно-виконавського стилю на прикладі аналізу інтерпретацій М. Юдіної та Г. Гульда, які за авторською класифікацією відносяться саме до цього стилю фортепіанного виконавства. **Методологія** дослідження базується на системному підході та модифікованим відповідно до специфіки предмета порівняльно-історичному (для виявлення специфіки прояву різноманітних стильових епох у фортепіанному виконавстві) та історико-стилістичному (у дослідженні специфіки композиторського і виконавського стилю у певний історичний період) методів. **Наукова новизна** полягає у створенні програмного погляду на фортепіанно-виконавську інтерпретацію з позицій єдності способу представлення композиторського стилю як предмета виконавського мислення і виконавського пізнання музики на прикладі творчості піаністів, що належать до риторизованого виконавського стилю. **Висновки.** На основі аналізу інтерпретацій М. Юдіної та Г. Гульда можна зробити висновок, що у творчості представників риторизованого фортепіанно-виконавського стилю на першому плані діє рівнозначна активність функцій емоції та мислення. Це пов'язане з тим, що сам риторизований фортепіанно-виконавський стиль спирається на афектність, безпосередньо пов'язану з мовною інтонацією та пошуками виразних прийомів музичного інтонування. Афектність як спосіб мислення полягає у втіленні емоції у стрункій раціоналізованій формі. Така опора спонукає до рівноваженості емоційного і раціонального начал та призводить до виразної афектності, створення "одухотвореної символіки" фортепіанного виконання. Тому представникам риторизованого фортепіанно-виконавського стилю найбільше відповідає емоціонально-логічний тип інтерпретаційного мислення, сутність якого полягає у рівнозначності почуттєвої та мисленнєвої функцій. Залежно від особистісних рис виконавців, цей інтерпретаційний тип може бути як екстравертного (М. Юдіна), так й інтровертного (Г. Гульда) спрямування.

Ключові слова: стиль, інтерпретація, фортепіано, бароко, композиторські стилі, нумінальні акценти, М.Юдіна, Г.Гульд.

Потоцкая Елена Викторовна, кандидат искусствоведения, директор музыкального колледжа Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Специфика интерпретационного мышления в контексте риторизованого фортепианно-исполнительского стиля

Цель работы – раскрыть специфику интерпретационного мышления представителей риторизованого фортепианно-исполнительского стиля на примере анализа интерпретаций М. Юдиной и Г. Гульда, которые за авторской классификацией относятся именно к этому стилю фортепианного исполнительства. **Методология** исследования базируется на системном подходе и модифицированным в соответствии со спецификой предмета сравнительно-историческом (для выявления специфики проявления разнообразных стилевых эпох в фортепианном исполнительстве) и историко-стилистическом (при исследовании специфики композиторского и исполнительского стиля в определенном исторический период) методов. **Научная новизна** статьи заключается в создании программного взгляда на фортепианно-исполнительскую интерпретацию с позиций единства способа представления композиторского стиля как предмета исполнительского мышления и исполнительского познания музыки на

примере творчества пианистов, которые принадлежат к риторизованному исполнительскому стилю. **Выводы.** На основе анализа интерпретаций М. Юдиной и Г. Гульда можно сделать вывод о том, что в творчестве представителей риторизованного фортепианно-исполнительского стиля на первом плане действует равнозначная активность функций эмоции и мышления. Это связано с тем, что сам риторизованный фортепианно-исполнительский стиль опирается на аффектность, непосредственно связанную с языковой интонацией и поисками выразительных приемов музыкального интонирования. Аффектность как способ мышления заключается в воплощении эмоции в стройной рационализируемой форме. Такая опора побуждает к уравниваемости эмоционального и рационального начал и приводит к выразительной аффектности, созданию "одухотворенной символики" фортепианного исполнения. Поэтому представителям риторизованного фортепианно-исполнительского стиля больше всего отвечает эмоционально-логический тип интерпретационного мышления, сущность которого заключается в равнозначности чувственной и мыслительной функций. В зависимости от личностных черт исполнителей, этот интерпретационный тип может быть как экстравертного (М.Юдина), так и интровертного (Г.Гульд) направления.

Ключевые слова: стиль, интерпретация, фортепиано, барокко, композиторские стили, нуминальные акценты, М. Юдина, Г. Гульд.

Problem statement. The contemporary piano performing requires constant reflection on its processes and awareness of the hereditary relationships between various performing schools and styles. The interpretation of a musical composition is a complex musical-thinking process, which leads to a particular performing result. The interpretative thinking is the highest manifestation of the artistic and aesthetic aspect of musical thinking associated with the reproduction of artistic worldview and aimed at communicating the author's plan to the listener. According to M. Aranovsky, "the highest and the ultimate goal of any artistic work is the transmission of the attitude to the surrounding world" [1, 121], which the author communicates through the system of ideas, a complex of emotions, sensory signs of this external world embodied in the means of artistic expression.

Topicality of the research. Interpretative thinking is a complex process, the result of which is the creation of a certain performing style. The research of the peculiarities of interpretative thinking is topical due to the fact that in our today's musicology there is no comprehensive study of performing styles that can lead to the creation of a style typology of piano performing interpretation, taking into account composer and performance factors and the specifics of the processes of musical thinking. Various typologies of musical-performing interpretations existing in contemporary musicology do not involve an integrated approach to the definition of the stylistic types of performance, but only indicate either the degree of performance quality or the level of adequacy of the implementation of the author's intentions. For the most part, the artistic and communicative side of the interpretation, the description of the ways of performing the musical works and the performer's perception of music are not being studied.

Literature review. A large number of researchers, creating their own typologies of performing styles, have only given a passing mention of the specifics of interpretative thinking and the correspondence of its processes to a certain performing style. Thus, N. Korykhalova emphasizes that the interpretation of music itself is determined by the personality of the performer in conjunction with the changing conditions of the functioning of musical art. The researcher emphasizes that the evolution of musical styles leads to the restructuring of intonational thinking [4, p.168]. D. Rabinovych has also pointed out the influence of subjective factors on the creation of an individual performing style and the formation of the specifics of interpretative thinking. Thus, the researcher emphasizes that the psycho-physiological features of the personality of the artist are a constant and objective factor that determines his/her stylistic aspirations [5]. Therefore, D. Rabinovych notes that it is psycho-physiological properties that can become an objective scientific basis for creating a typology of the individual performing styles.

The purpose of this article consists in disclosing the particularity of the interpretative thinking of the representatives of the rhetorized piano performing style based on the analysis of M. Yudina's and G. Gould's interpretations, which belong to this style of piano performing.

The scientific novelty of this article consists in the developing of a programmatic view of the piano performing interpretation from the position of unity of the manner of presenting the composer's style as subject of performer's thinking and music perception based on the creative work of pianists belonging to the rhetorized performing style.

Presentation of basic material. The author of the article offers her own stylistic typology of piano performing interpretation based on the epochal composers' styles – baroque, classical, romantic and impressionistic. In defining the types of stylistic interpretation, the outlined concepts point to the objective side of the performing process. Under conditions of domination of a certain style, the corresponding types of performing interpretations – rhetorical, rationalized, emotionalized and sensualized – evolved, reflecting the subjective aspect of the interpretation. Thus, the name of a performing style emphasizes the dominant way of presenting the composer's style. Each of the above-mentioned four piano performing styles represents a certain way of performer's thinking, the highest quality aspect of which is interpretative thinking. The rhetorized piano performing style relies on affection as a way of thinking, the rationalized – on logic, the emotionalized – on senses, and the sensualized – on pure sensuality, a kind of "musical eroticism". From this perspective we can assume that within the limits of each piano performing style numinal accents of thinking, feeling, sensation and intuition are localized in the interpretations of its representatives in the extroverted or introverted form.

Historically, the rhetorized performing style of interpretation was the first to occur. Its formation is due to the processes in the genres of clavier music of the Baroque period, which is characterized by affection and content typization. Therefore, from the very beginning, the performance interpretation of baroque music has been based on the principles of content adequacy and improvisation. Its characteristic features are as follows: affection, with dynamics serving as the basis; the use of sharp contrasts between forte and piano; the adherence to the principle of "rhythmic dynamics"; application of the "echo" effect, when repeating the musical material; preserving the character of the "live rhythm" in the manner of tempo rubato; sensitive reproduction of melodic ornamentation; adherence to the principles of rhythmic ornamentation. This style is used by the pianists not only while performing the baroque music. The specific features of the rhetorized piano performing style have been identified by the author of the article based on the interpretations of music of different historical styles by F. Busoni, M. Yudina, G. Gould.

It is well-known that the flamboyancy, which is the basic trait of the rhetorized piano performing style, is directly related to linguistic intonation and the search for expressive musical intonation techniques. Dynamics, tempo, movement pattern, principles of melodic and rhythmic ornamentation and specificity of articulation appear to be determinant.

Passionate and untamed temperament of Maria Yudina is manifested in her interpretative thinking. The interpretations of the Russian pianist present the extreme form of feeling, which is brought to the fore in the bright affection of the performance. The analysis of her performing Beethoven's piano sonatas suggests giving preference to slower pace, focusing on profound dramatic and melodious basis. The main means of expressiveness for M. Yudina is the tempo, in particular the use of its extreme states. This testifies to the fact that in the process of information metabolism the numinal accent falls on the feelings. It is with the accentuation that we associate the free manner of the performer with handling the author's text, the marginal interpretation of the dynamic shades. No wonder the innovative approach of M. Yudina to piano performing practice was defined as "extreme pianism". However, these extremities came from the desire to adequately express the content of music. G. Kogan made a good point characterizing M. Yudina's performing art emphasizing that in her interpretations there was no place for uncertainty, salon sophistication and sentimentality. "Yudina preferred extreme tempos, played slow places slower, fast – faster than the usual ... always headed to the end reaching the limit; her performing was always powerful, convincing, decisive... Behind the strictness of the lines, monumentality and scale of her interpretations one could feel the power of thought, a huge emotional stress that gave spiritual power and significance to her art, almost unparalleled on the concert stage" [3, 429-432]. At the same time, M. Yudina's interpretative thinking had the features of frank epicism.

The numinal accent of M. Yudina's personality also falls on feelings, and her type is referred to emotional extrovert type. The memoirs of M. Yudina's contemporaries depict her as a person, who does not accept half-tones in social life, frank and fearless, open to discussion and dialogue. The democracy of her nature also took shape in the democratic character of her performing, which was often accompanied by oral communication with the listeners, the creation of comments on the music performed. The verbal dialogism was embodied in the dialogic nature of interpretative thinking. At the same time, these personal traits testify to the fact that the mental function is an important component of information metabolism in the interpretative thinking of M. Yudina. It appears to be equivalent to the sensual one. According to the memoirs of her contemporaries, the performer always emphasized the importance of the content of the musical works, which prompted her to verbalize her interpretation before performing, reciting of poems during concerts, the images of which were accordant to the musical. Subsequently, these comments have expanded into reports and cycles of lectures. Thus, the musical affection of M. Yudina's interpretative thinking was based on a rational ground, which allows calling her performing "spiritualized symbolism" (according to B. Yavorsky).

An equally significant combination of the sensory and mental functions in the interpretative thinking of M. Yudina induces the dialectic problem of subjective and objective sources in the interpretation. The considerations of the pianist herself, who, with all her inherent interpretative innovation often violated the usual notions of the traditional tempo, dynamics, articulation, are of special interest. According to the performer, those do mistake, who seek subjectivity in figurative and symbolic performance. "Subjectivism is mentioned, when a performer violates the "rules" – notes M. Yudina in the article "Thoughts about musical performing". However, these seeming "violations" obey their highest logic and as a result form a rigorous and strict artistic unity. The performer, the creator uses one of the possible lines of sensory perception, which corresponds to their interpretation of life" [8, p.302]. Thus, the "spiritualized symbolism" of M. Yudina's interpretations is created.

The symbolic role of the subjective component in the work of a performer was emphasized by P. Florensky, a contemporary and a friend of M. Yudina's. Russian philosopher-theologian noted the special role of subjectivity in achieving credibility, truth in art. The philosopher, as well as the pianist, sees the manifestation of truth and vitality in the art in the deviation from the "rules": "Florensky notes that the "accurate" artistic creations seem cold, lifeless and least related to reality. "The accuracy" does not at all provide the vitality of creation, and often contradicts it. The imaginary subjectivity of thinking asserts the real multiplicity of reality, while the aspiration for the only possible "accurate" interpretation is especially dead, metaphysical" [8, 303].

According to P. Florensky, the subjectivity of interpretative thinking is connected with the fact that the performer, as well as the artist, depicts not a thing, but the life of a thing in the impression it makes [7, 82]. His perception is determined by the life attitude to reality. The theologian emphasizes that artistic vision is a rather complicated psychological process of merging mental elements. This process is "accompanied by mental overtones: memories, emotional responses to internal movement arise in reproduced spirit, and around the particles of this premise, the existing psychological content of the artist's personality is sensuously crystallized. This cluster grows up and has its own rhythm – the last expression is the artist's response to the depicted reality" [7, 84]. All of the given considerations once again prove the dominant unity of mental and sensual functions in the process of M. Yudina's interpretative thinking. Therefore, we define the first type of interpretative thinking of this representative of the rhetorized piano performing style as emotional-logical extrovert oriented.

The interpretative thinking of another representative of the rhetorized piano performing style – Glen Gould – is largely similar to M. Yudina's thinking. However, the psychotype of the artist tends to introversion, since in his interpretations the person, that is he himself, acquires the highest value. The peculiar pianism of the Canadian musician is based on the fusion of different traditions, in particular classical and romantic ones. G. Kogan characterizes Gould's interpretation as full of intense thought and will, with strikingly texturized rhythm, phrasing and dynamic relations [2]. The researcher considers the emphasis of the pianist as expressive and, at the same time, ascetic. The most impressive is the "concentration, with which the pianist "detaches" himself from the surrounding world, deepens into music, the energy with which he expresses and "forces" his performer's intentions to the audience. These intentions are somewhat controversial; but one cannot but pay tribute to the impressive persuasiveness of the performer, admire the confidence, clarity, certainty of their embodiment, precise and flawless piano mastery – such a clear sound line (especially in the shades of piano and pianissimo), such clear passages, such an elaborate, transparent polyphony" [2, 222]. The extravagance and perseverance of his character was caused by other, as opposed to M. Yudina's, factors indicative of the pianist's particular attitude toward himself as an artist.

The similarities and the differences between these two pianists are clearly manifested in their interpretations of music by L. Beethoven. "He attracts with the freshness of ideas, but not always – with their organicity and persuasiveness; sometimes his interpretations completely diverge", as noted by a musicologist and pianist D. Blagoy, "not only with traditions, but also with the basics of Beethoven's thinking". Sometimes there may be a suspicion that the deviation from the accepted pace, the rhythmic pattern, the dynamic proportions are not due to a particular concept but to the desire to do things differently than others" [ibid.]. The performer himself has repeatedly stated that he always strives to avoid the aurea mediocritas already presented by other prominent pianists.

The type of G. Gould's interpretative thinking can also be attributed to the emotional-logical, but introvert oriented. The equivalence of the sensory and mental functions in the interpretative thinking of the artist is evident. G. Gould's logic is aimed at bringing the performance as close as possible to the act of creation. That is why experimentation and creative comprehension of the performed music become the guiding principles in G. Gould's interpretative thinking. The improvisational nature of the rhetorized piano performing style turned out to be the most appropriate for a pianist, whose free attitude to musical text was sometimes so impressive that he was perceived to be its creator. However, sometimes the creative potential of an individual contradicted the very nature of music, which created the effect of interpretative inconclusiveness. In this case, the introverted direction of interpretative thinking came on top, with the prevailing role of subjectivity of the artistic vision.

Otherwise, in particular with regard to the tempo, free treatment of the author's text, the specifics of the interpretation of dynamic shades, the interpretative thinking of Yudina and Gould as the representatives of the rhetorized piano performing style has features of typological similarity. It is also worth paying attention to the paradoxical dialogic nature of Gould's performance. If M. Yudina could perform anywhere and was always open to direct verbal communication with the public, G. Gould preferred studio performance (especially in the last decades of his creative career) and led verbal dialogue with the public through articles and annotations to his tapes and television programs, of which he himself was the author.

The dialogic nature of his communication became obvious in the frank polemics of his statements, which required a reflection and a lively discussion. His statements also embodied the spirit of rebellion, which is also imbued with his performing arts. Just take the pianist's sententia like "Chopin, in general, was rather a mediocre composer" or "Beethoven owes his reputation to gossips". O. Skorbiashchenska comes up with one more expression-generalization, which presents the aesthetic position of Gould: "I don't think any of the early romantic composers knew how to write for the piano. Oh, they knew how to use the pedal, and how to make dramatic effects, splashing notes in every direction, but there's very little real composing going on. The music of that era is full of empty theatrical gestures, full of exhibitionism, and it has a worldly, hedonistic quality that simply turns me off. Almost everything I consider the main criterion for great music – the harmonious and rhythmic variety, contrapuntal ingenuity – is absent in these pieces" [6]. Such a statement indicates the special way Gould treated the author's text, which seems to be of an independent value for him. However, in the interpretations of the pianist this text often "loses" in the rivalry with G. Gould's

performer's will. It has often occurred that his interpretative thinking was transformed into a subjectively transformative way of thinking.

Conclusions. As a result of defining the basic principles of interpretative thinking of G. Gould and M. Yudina, we can come to the conclusion that the representatives of the rhetorized piano performing style most closely refer to the emotional-logical type of interpretative thinking, which consists in the dominant equivalence of the sensory and mental functions, and leads to expressive affection and "spiritualized symbolism".

Having analyzed the peculiarities of M. Yudina's and G. Gould's interpretative thinking as the representatives of the rhetorized piano performing style, one should emphasize certain conditionality of defining the types of interpretative thinking since the mental processes themselves proceed with the maximum degree of individuality. Therefore, we can typify interpretative thinking only according to the final result – the performed musical piece, in the interpretation of which one can distinguish the leading function of the musician's thinking.

In the creative work of the representatives of the rhetorized piano performing style there is an equal activity of the sensory and mental functions on the foreground. This is due to the fact that the rhetorized piano performing style itself relies on the affection that is directly related to linguistic intonation and the search for expressive means of musical intonation. Affection as a way of thinking lies in presenting emotion in a streamlined and rationalized form (for example, as it is presented in musical rhetorical figures, on the basis of which the rhetorized style developed). Such an emphasis results in the balance of emotional and rational principles and leads to expressive affection and the creation of "spiritualized symbols" in piano performing. Therefore, the representatives of the rhetorized piano performing style refer to the emotional-logical type of interpretative thinking, the essence of which is the equivalence of sensory and mental functions. Depending on the personal traits of the performers, this interpretation type can be both extroverted (M. Yudina) and introverted (G. Gould).

Література

1. Арановский М.Т. Мышление, язык, семантика / М.Т. Арановский // Проблемы музыкального мышления: [сб. ст. / общ. ред. М.Арановского]. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-128.
2. Григорьев Л. Современные пианисты: [сб. крат. биогр.] / Л. Григорьев, Я. Платек. – М.: Сов.комполитор, 1990. – 463 с.
3. Коган Г. Вопросы пианизма / Г.Коган. – М.: Сов. композитор, 1968. – 491 с.
4. Корыхалова, Н.П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н.П. Корыхалова. – М.: Музыка, 1979. – 208с.
5. Рабинович Д. Исполнитель и стиль / Д. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1981. – 229 с.
6. Скорбященская, О. Гульдизм как миф / О. Скорбященская // Аудио Магазин. – 2000. – №3 (32). – С.89-92.
7. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А.Флоренский священник // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А.Флоренский – М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.
8. Юдина М.В. Статьи, воспоминания, материалы / М.В. Юдина. – М.: Сов. композитор, 1978. – 416 с.

References

1. Aranovskiy, M.T. (1974). Thinking, language, semantics. Problemy muzykalnogo myshleniya, 90–128 [in Russian].
2. Grigoriev, L., Platek, Ja. (1990). Modern pianists. Moskva:Sov. Kompozitor [in Russian].
3. Kogan, G. (1968). Questions of pianism. Moskva:Sov. Kompozitor [in Russian].
4. Koryhalova, N.P. (1979). Interpretation of music. Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. Moskva:Muzyka [in Russian].
5. Rabinovich, D. (1981). Artist and style. Moskva:Sov. kompozitor [in Russian].
6. Skorbyaschenskaya, O. (2000). Guldianism as a myth. AudioMagazin, 3 (32), 89–92 [in Russian].
7. Florensky, P.A. (2000). Analysis of spatiality and time in artistic and visual works. Stat.issledovaniya po istoriii filosofii i iskusstva i arheologii, 79–421 [in Russian].
8. Judina, M.V. (1978). Articles, memoirs, materials. Moskva:Sov. kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2017 р.

Рижова Ольга Олегівна
кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
відділу наукової реставрації
та консервації рухомих пам'яток
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
rizova@ua.fm

**ІКОНОПИС КИЄВА ТА КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ:
кінець XVII – початок XIX ст.
(базові терміни дослідження та їх значення)**

Мета дослідження полягає в уточненні таких базових понять, як "школа", "майстерня", "художня традиція", "стиль", "манера", "ідея", "тема", "сюжет", "канон" стосовно іконопису Києва та Києво Печерської лаври. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні принципів історизму та системно-порівняльного аналізу. **Наукова новизна** полягає у поясненні ролі й значення термінів "школа", "майстерня", "художня традиція", "стиль", "манера", "ідея", "тема", "сюжет", "канон" на конкретних прикладах. **Висновки.** З'ясовано, що термін "школа" визначає об'єднання пам'яток за територіальною ознакою (місцем створення): Київ, Києво Печерська лавра; "майстерня" термін, який використовується в основному в контексті вивчення пам'яток образотворчого мистецтва Лаври; розуміють майстрів, пов'язаних працею над одними об'єктами або замовленнями. Своя система зразків у кожній з шкіл на середину XVII ст. створили передумови до формування різних художніх традицій київської та лаврської. Об'єднуючим чинником для обох шкіл слугували ідеї, теми, сюжети та своєрідне тлумаченні канону. Основні ідеї, які знайшли особливе відображення у мистецтві Лаврської обителі, "ідея Розп'ятого", тема Богородиці і "Лавра як уділ Богородиці", тема чернецтва догматично пов'язана як з концепцією Христа Розп'ятого, так і з Богородичними мотивами. Ці ідеї слугували підґрунтям для створення пасійних сюжетів, які складають окремих цикл у лаврському образотворчому мистецтві, богородичних сюжетів, які отримали особливу київську та лаврську редакцію та складання іконографії багатьох сюжетів, пов'язаних із зображенням прп. Отців Печерських. Канон для лаврського іконопису традиційно була грецька ікона як зразок боговдохновенного сакрального мистецтва; провідними творами, на які орієнтувалися іконописці Києва (тобто, канон), були ікони, створені для іконостасів Києво Печерської лаври.

Ключові слова: іконопис, Київ, Києво-Печерська лавра, школа, майстерня, художня традиція, стиль, манера, ідея, тема, сюжет, канон.

Рижова Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево Печерского историко культурного заповедника

Иконопись Киева и Киево Печерской лавры: конец XVII – начало XIX в. (базовые термины исследования и их значение)

Цель исследования заключается в уточнении таких базовых понятий, как "школа", "мастерская", "художественная традиция", "стиль", "манера", "идея", "тема", "сюжет", "канон" в контексте иконописи Киева и Киево Печерской лавры. **Методология** исследования включает в себя применение принципов историзма и системно сравнительного анализа. **Научная новизна** заключается в уточнении роли и значения терминов "школа", "мастерская", "художественная традиция", "стиль", "манера", "идея", "тема", "сюжет", "канон" на конкретных примерах. **Выводы.** Под термином "школа" подразумевается объединение памятников по территориальному признаку (месту создания): Киев, Киево Печерская лавра; "мастерская" термин, используемый в основном в контексте изучения памятников изобразительного искусства Лавры; подразумеваются мастера, связанные работой над одними объектами или заказами. Своя система образцов в каждой из школ к середине XVII в. создала предпосылки к формированию различных художественных традиций – киевской и лаврской. Киевская художественная традиция в иконописи складывалась с ориентацией на образцы европейского барокко и маньеризма, лаврская – на греческие, афонские, кипрские. Кроме барочной магистральной линии (стиля), в киевской и лаврской иконописи присутствует полистилизм как параллельная художественная тенденция. Объединяющим фактором для обеих школ (киевской и лаврской) служили идеи, темы, сюжеты и своеобразное толкование канона. Основные идеи, которые нашли особое отражение в искусстве Лаврской обители, "идея Распятого", тема Богородицы и "Лавра как удил Богородицы", тема монашества догматически связана как с концепцией Христа Распятого, так и с Богородичными мотивами. Эти идеи служили основой для создания пасийных сюжетов, которые составляют отдельный цикл в лаврском изобразительном искусстве, богородичных сюжетов, которые получили особую киевскую и лаврскую редакцию, и сюжетов, связанных с изображением прп. Отцов Печерских. Канон для лаврской иконописи традиционно была греческая икона как образец боговдохновенного сакрального искусства; ведущими произведениями, на которые ориентировались иконописцы Киева (т.е. канон), были иконы, созданные для иконостасов Киево Печерской лавры.

Ключевые слова: иконопись, Киев, Киево Печерская лавра, школа, мастерская, стиль, художественная традиция, идея, тема, сюжет, канон.

Ryzhova Olga, Ph.D. in Arts, research associate the scientific restoration and conservation department National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve.

The iconography of Kiev and Kiev Pechersk Lavra at the end of the XVII – early XIX century: the basic terms in the research and their significance meaning.

The purpose of the article is to clarify such basic concepts as "school", "workshop", "artistic tradition", "style", "manner", "idea", "theme", "story", "traditions" in the context of the iconography of Kiev and Kiev Pechersk Lavra. The **methodology** of the research is to apply principles of historicism and systematic comparative analysis. **Scientific novelty** is to clarify the role and meaning of the terms "school", "workshop", "artistic tradition", "style", "manner", "idea",

"theme", "story", "traditions" of the examples. **Conclusions.** As a result of the research, it is established that the term "school" defines the association of monuments on a territorial bases (place of creation) Kiev, Kiev Pechersk Lavra; this is a local phenomenon that is caused by territorial limits. "Workshop" is a term mainly used in the context of studying the monuments of fine arts of the Lavra; it means masters, work-related over some objects or orders. Its system of samples in each school in the middle of the XVII century created prerequisites for the formation of various artistic traditions of Kiev and Lavra. Kyiv artistic tradition in the iconography formed with the focus on the samples of European baroque and Mannerism, Lavra's based on Greek, Athonite, Cypriot. It should be noted that in addition to baroque trunk line (style) in Kiev and Lavra iconography polystylism is a parallel artistic tendency. The main ideas that found a special reflection in the art of the Lavra monastery are the "idea of the Crucified", the theme "The Virgin", "Lavra as the Destiny of the Virgin", the theme of monasticism is dogmatically connected both with the concept of the Crucified Christ, and with the Mother of God motives. These ideas served as the basis for creating passion motives that make up a separate cycle in the Lavra fine arts, the Virgin plots, which received a special Kiev and Lavra editorship and compilation of iconography of subjects connected with the depiction of St. Fathers of the Caves. Canon Traditionally, for the iconography of the Lavra, was the Greek icon as a model of divinely inspired sacred art; leading works, which icon painters of Kiev oriented on (i.e., the canon), were icons created for iconostasis of the Kiev Pechersk Lavra.

Key words: iconography, Kiev, Kiev Pechersk Lavra, school, workshop, style, artistic tradition, idea, theme, story, canon.

Оскільки у вивченні пам'яток образотворчого мистецтва існує своя термінологія "як сукупність термінів певної галузі знання" [19, 6; 35, 88], вважаємо за доцільне надати визначення понять, які є базовими у вивченні іконопису Києва та Києво Печерської Лаври, а саме "школа", "майстерня", "художня традиція", "стиль", "ідея", "тема", "сюжет", "канон", що й визначає актуальність дослідження.

Мета статті полягає в уточненні базових понять та поясненні їх ролі і значення на конкретних прикладах іконопису Києва та Києво Печерської лаври. Методологія дослідження полягає в застосуванні принципів історизму та системно порівняльного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях узагальнюючого характеру з історії українського мистецтва "Нариси з історії українського мистецтва" (1966), "Історія українського мистецтва" (1968) вказана провідна роль Києва та його художніх осередків монастирського та ремісничо-цехового характеру в українському мистецтві другої половини XVII–XVIII століть [27, 71, 87–88; 13, 6–7, 152]. Київська школа названа "найбільшою" на Лівобережній Україні; в даному контексті автори перераховують пам'ятки, створені майстрами на території Києва та Києво Печерської Лаври: іконостаси Києво Печерської Лаври, Михайлівського, Софійського, Миколаївського (Військового) соборів [27, 93–95]. Пам'яткам Києва та Києво Печерської Лаври найбільше уваги приділено в роботах П. Жолтовського "Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні" (1982) і "Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях" (1983). Києво Лаврську малярню дослідник позиціонує як одну з найстаріших художніх шкіл Східної Європи; художній заклад, що розвинувся з майстерень (окремих келій) окремих ченців-малярів, при яких вчилися учні – "молодики" [10, 5]. Ченців з їх учнями ("молодиками") об'єднували монастирський устав (тому весь цей колектив вважався єдиною "малярнею") та єдині взірці – збірка альбомів західноєвропейських гравюр (німецькі, французькі, голландські, англійські видання XVII ст.) – як навчальні посібники. Келійне навчання тривало до 1763 р.; потім, згідно з "Делом о бытии в лаврь единой только малярнь...", виникла офіційна назва "Лаврська малярня" [10, 5-6]. Фактично, "ряд келій разных художников" знаходилися у теперішньому корпусі № 20 (так званому клірошанському) і позначені на планах Лаври XVIII та першої половини XIX ст. [18, 82–83].

У монографії "Художнє життя на Україні в XVI–XVIII століттях" (1983) автор торкається діяльності Києво Печерської іконописної майстерні та характеризує навчальний процес, наводить архівні відомості (імена, дати, назви робіт) про київський іконописний цех. Характеризуючи український іконопис, П. М. Жолтовський, оперує такими термінами, як майстерня/школа, напрям/течія (народна та фахова, провінційна), малярські манери (їх різноманітність) [11, 12–13]. Об'єднує пам'ятки Києва і Києво Печерської Лаври і В. Олександрович в статті для видання "Історії української культури" (2003): аналізуючи іконостаси Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, Софійського собору та окремі ікони з фондів Національного художнього музею України та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника дослідник об'єднує пам'ятки за спільністю і спадкоємністю основних принципів формування (живописної системою) [12, 891–895]. В "Енциклопедії історії України" (2009) Хведченя С. Б. у статті "Лаврська іконописна та малярська майстерня" умовно поділяє історію майстерні на два періоди: з XI ст. як визначний осередок іконопису Київської Русі і як школа живопису від кінця XVII і до початку XX століття. Дослідник оперує такими термінами як "іконописна" та "малярська майстерня", "школа живопису" [41]. У статті Кондратюк А.Ю. "Іконописна майстерня Києво-Печерської Лаври в XVIII ст." (2013) живописна майстерня Києво Печерської Лаври названа осередком київської школи монументального мистецтва та найбільшим художнім центром свого часу [17, 77].

Виклад основного матеріалу дослідження. Почати необхідно з головних понять-термінів "школа" і "майстерня", які в історії мистецтва в кожному окремому випадку потребують уточнюючих визначень. Як зазначено у "Новому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва" (2004 – 2010 рр.), "школа – це поняття в історії мистецтва, яке визначається спільністю і спадкоємністю основних принципів формування, конструктивних і технічних прийомів. Школа об'єднує майстрів, близьких за творчими устремліннями – світоглядом і світовідчуттями, творчим методом, манерою і технікою робо-

ти. Поняття школи має власну багаторівневу структуру: в школі художників об'єднують за ознаками національної та етнічної приналежності, території, близькості до видатного майстра або зв'язку з певним навчальним закладом" [5, т. 10, 569 573, 570]. "Майстерня" це "група майстрів, учнів, помічників, пов'язаних загальною метою, замовленнями або схильностями, художніми вподобаннями, творчим методом, художнім напрямом, течією, стилем" [5, т. 5, 381]. Щодо терміна "школа", то у вітчизняному мистецтвознавстві, як бачимо з літератури, мається на увазі об'єднання пам'яток за територіальною ознакою (місцем створення) Київ, Києво Печерська лавра; тобто це локальне явище, зумовлене територіальними межами. "Майстерня", термін, який використовується в основному в контексті вивчення пам'яток образотворчого мистецтва Києво Печерської лаври; розуміють майстрів, пов'язаних загальною метою, замовленнями або працею над одними об'єктами (наприклад, іконостасами церков на території Києво-Печерської лаври або іконами, які були замовлені в Лаврі). Але подібна характеристика такого яскравого феномена, як іконопис Києва і Києво Печерської лаври, дещо спрощено. Тому для розуміння процесу формування особливостей художніх традицій цих шкіл найважливішою умовою є знання того, де криються витoki та яке було їх подальше формування, які теми, ідеї, сюжети мали поширення в іконопису Києва і Києво Печерської лаври.

Київська та лаврська школа іконопису мали "генетичну" спільність витоків (візантійську культуру), але подальше їх формування мало дещо різну природу.

Київ – це місто з власними давніми християнськими та культурними традиціями, і головну роль у формуванні київської школи іконопису від самого початку грали візантійська спадщина (з її стилістичною античною складовою) та концентрація художнього життя в межах міста. Візантійська орієнтація київської культури була домінуючою аж до XVI, можливо, першої половини XVII століття. З середини XVII ст. київська школа вже входить в орбіту художнього впливу Європи. Про це свідчить опис Павлом Алеппським ікони "Богородиця з Немовлям", яку він бачив у Василькові, в церкві Прпп. Антонія і Феодосія: "...Богоматір так прекрасно написана, що начебто говорить ... Її лик і уста приводять в здивування своєю красою: їм не вистачає тільки слова ... Козацькі живописці запозичили красу живопису постатей і кольору одягу від франкських і польських художників живописців і тепер пишуть православні образа, будучи навченими і майстерними... Вони мають велику вправність в зображенні людських облич з досконалою схожістю" [30, 41]. Прямим доказом слів Павла Алеппського є ікони, які виконані в міських майстернях Києва впродовж XVIII століття. Ці пам'ятки вирізняються емоційно відкритим стилем живопису з орієнтацією на європейські зразки барокового і маньєристичного спрямування; наприклад, ікони з іконостасу собору Софія Київська – "Апостол Іоанн Богослов" і "Богоматір – Сімеоново проречення" [31, 73 77]

У Лаврі, в силу особливостей її власних монастирських традицій, зокрема спадкоємністю зі Святою Горою Афон, склався свій "культурний клімат", підґрунтям якого стала також візантійська художня традиція (але одразу без її стилістичної античної складової: див. ікону "Богородиця Печерська з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм" [9, т. 1, 70–72]). "Для такого мистецтва характерна прямо-лінійність образних характеристик, аскетизація художніх методів і принципів, свідомо відмова від красивості зображення, розмаїття і вишуканості форм, витонченості живописних прийомів" (В.Д. Сараб'янов) [32, 160]. На лаврських теренах ця тенденція набула назву "грецької". Така назва – "грецька" зафіксована від самого початку у Патерику: "Антоній же и Феодосіе, призвавши всю братію и въпроси-ста Грѣкъ...", "Такоже и от Грѣкъ иконѣ пришедши с мастеры...", "Преподобный же Алимпий преданъ бываеъ родителема своима на ученіе иконънаго писанія. Егда бо Греческыи писци изъ Царяграда волею божією и пречиста его матере приведени біша нужею писати церкви Печерьскыа..." [1, 8, 172]. В лаврській іконописі традиція писати "здавна по грецьку" означала, перш за все, збереження традиційної іконографії в образах Христа і Богородиці; такі традиційні ("грецькі") типи бачимо с кінця XVII і до початку XIX ст. в намісних рядах іконостасів Києво-Печерської Лаври.

Отже, своя система взірців у кожній з шкіл на середину XVII ст. створили передумови до формування дещо різних художніх традицій київської та лаврської. Їх критеріями є прихильність до певних улюблених композицій, прикмети зовнішньої схожості в типах ликів такі, що впадають в очі, кольорова палітра, техніка та технологія, котрі зберігаються протягом тривалого часу і характерні для діяльності кількох поколінь художників. Підсумовуючи, можна сказати, що київська художня традиція в іконопису з середини XVII ст. складалася з орієнтацією на взірці європейського бароко і маньєризму, лаврська на грецькі, афонські, кіпрські пам'ятки.

З висловом "художня традиція" тісно пов'язане поняття "стиль". Відповідно до "Нового енциклопедичного словника образотворчого мистецтва", стиль – це "особлива якість форми твору мистецтва, котра досягається цілісністю творчого методу, способів формоутворення, прийомів композиції, індивідуальної манери і техніки, притаманних художникам певного історичного періоду" [5, Т. 9, 260 270, 260]. Рух українського образотворчого мистецтва другої половини XVII – першої XVIII ст. переважно визначався бароковою магістральною лінією: Київ та Лавра були центром барокової культури [26]. Дослідник О. Сидор у праці "Бароко в українському живописі" [39, 173–183] відзначає особливу роль Києва, зокрема київських богословів, у складанні барокової символічної й алегоричної іконографії, а прекрасним зразком барокової алегорії в живописі автор називає ікони іконостаса Софії Київської [39, 178]. Найяскравішим втіленням українського бароко вважаються монументальні розписи Троїцької надбрамної

церкви Києво Печерської Лаври [25, 308–316]. Але варто зазначити, що творам київської і лаврської шкіл розглянутого періоду притаманний, у тому числі, й полістилізм [31, 107]. Витоки полістилізму київських і лаврських пам'яток сходять до періоду кінця XVI і першої половини XVII століття, коли відбувалися зміни в житті церкви [7] і, відповідно, виникала необхідність переосмислення художніх традицій, формування нових способів їх художньої інтерпретації. Полістилізм – це складне багатопланове явище, що включає різні напрями і течії. Стосовно київської і лаврської шкіл під поняттям "полістилізм" розуміється залучення і використання у творах іконопису форм і мотивів художньо стилістичних систем різних культур: візантійської, ренесансної, грецької, європейської, коли художня цілісність твору досягалася сукупністю формальних елементів, зумовлених змістом пам'ятки.

До індивідуальних особливостей творчості того чи іншого майстра можна застосувати термін "манера". Манера – це розпізнавальний знак майстра, його почерк, відмінний від інших. Індивідуальність почерку формується за рахунок сукупності методичних і технічних засобів, прийомів виконання твору [5, т. 5, 296]. Прикладом сукупності і розмаїття манер в одній пам'ятці і вплив цього фактора на поглиблення і варіативність художніх тенденцій, може слугувати іконостас Софії Київської. Ікони місцевого та цокольного ряду виявляють схожість з пам'ятками, що вийшли з іконописної майстерні Києво Печерської Лаври в першій третині XVIII століття. Ікони жертovníка та дияконника, зберігаючи сутнісні ознаки образу, є вже самостійними станковими творами на релігійну тему. Але, якщо жанрова інтонація виконання ікон прибудов відсилає до творів академічного напрямку, то композиційне рішення сюжету свідчить про перебування майстра в "іконному", неакадемічному, середовищі.

Окрім територіального фактора та "генетичної" спільності, об'єднуючим чинником для обох шкіл (київської і лаврської) слугували ідеї, теми, сюжети та своєрідне тлумачення канону.

Ідея, що лежить в основі всього християнського мистецтва – "ідея Розп'ятого" (А. П. Голубцов) [8, 226], у Лаврській обителі знайшла особливе відображення, починаючи з середини XVII ст., в першу чергу в богослужінні. Митрополитом Київським і Галицьким, архімандритом Києво-Печерським Петром Могилою (1596–1647) була введена нова традиція: кожного Великого посту здійснювати Пасію, з читанням Євангелія про страждання Господа нашого Ісуса Христа і Акафіста Страстям Христовим. Собор, що відбувся 1629 р. в Києві, благословив чин Пасій до церковного вжитку [6, 161–165; 4, 140–165]. Зримим утіленням цієї ідеї стало встановлення на епістапсісі (фронтоні) іконостаса дерев'яного різьбленого наверх з хрестом – Розп'яття [33, 27–41]. В описі іконостаса Успенського собору Павло Алеппський зазначає, що "іконостас чудовий, але старий. Над ним розп'яття: пояси Спасителя з кованого чистого золота" [30, 51]. Витоки цієї художньої традиції в оформленні іконостасів зафіксована дослідниками в кіпрських іконостасах XVI ст., а потім у грецьких іконостасах XVII століття [42; 36, 43].

Тема Страстей Христових як форма вираження християнської панідеї стає змістом для пасійних сюжетів, які складають окремих цикл у лаврському образотворчому мистецтві. Поширеність пасійних циклів стає характерною особливістю лаврського церковного образотворчого мистецтва. Павло Алеппський, описуючи ікону Христа в потрійному різьбленому кіоті з нартексу Великої церкви, особливо відзначає, що "серед різьблення ... в другому ряду зображені Страсті Господні..." [30, 49]. Досить розгорнутий цикл "Євангелій Страстей Христових" був зображений у настінних розписах жертovníка Великої Лаврської церкви [22, 9]. У богослужбних тканинах і священницьких ризах формування іконографічного репертуару також перебувало у тісному зв'язку зі спомином Страстей Христових [4, 164]. Страсні сюжети і пасійні мотиви були предметом зображення на картинах, що закривали зворотні сторони іконостасів [28, 465–469; 29, 155–165; 31, 148–149].

У рамках метаідеї Спасіння сприймається і вчення про Божу Матір [24, 492]. Тема Богородиці, будучи найважливішою іпостассю художньої свідомості християнської цивілізації взагалі, отримала надзвичайно широкий розвиток і в київському та лаврському іконописі. Київ сприймався середньовічним суспільством як богообраний і богохранимий град, а Лавра – як уділ Богородиці. У Києво-Печерському патеріку, наслідуючи афонську традицію, в контексті будівництва в Києві монастирського Успенського собору відзначається передача заснованої преподобним Антонієм Києво-Печерської обителі і столярного Києва під безпосередній патронат (заступництво) Божої Матері: "...церкву в'зградіті Себѣ в Русі, в Києві ... Прийдіть же і Сама відѣте церкви і в ній хошу жити" [1, 8, 172]. Місто мислилося як таке, що знаходиться під покровом Пресв. Діви на зразок Константинополя та Афона. Тому зображення Богородиці займають виняткове місце в київській і лаврській іконографії, засвідчуючи про її значення в житті міста і монастиря. Сюжети "Богоматір Оранта Нерушима стіна" [2, 75–94], "Софія Премудрість Божя" [37; 31, 59, 67–70], "Успіння Пресвятої Богородиці" [34], "Богородиця Печерська з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм" [9, 70–72], "Богородиця Всім скорботним радість" [16, 22–34], "Собор Пресвятої Богородиці" [31, 63–64, 79–81] отримали особливу, київську та лаврську редакцію.

Тема чернецтва – ще одна домінуюча тема в лаврському та київському образотворчому мистецтві, так само догматично тісно пов'язана як з ідеєю концепцією Христа Розп'ятого, так і з Богородичними мотивами. Святі Отці Печерські стають "втіленням загально християнського світового ідеалу" (прот. Олександр Мень) [40, 12.] А матеріали Патеріка, його сюжетно завершені оповідання стають змістом для складання іконографії багатьох сюжетів, пов'язаних із зображенням святих преподобних Отців Печерських [15], У таких сюжетах, як "Собор Печерських Святих" [3, 69–79], образи свв. прпп. Антонія і Феодосія Печерських [20, 83;

21, 119–122], ікона "Успіння Пресвятої Богородиці з предстоячими прпп. Антонієм і Феодосієм" [38, 73–74, 155] відбилася тема шанування лаврських святих і святинь.

Провідними творами, на які орієнтувалися іконописці Києва протягом усього періоду, що розглядається, були ікони, створені для іконостасів Києво Печерської лаври. Ці ікони, у яких сучасники вбачали видатні пам'ятки сакрального живопису, слугували за образотворчі зразки. Багато в чому вони стали знаковими в київському іконописі свого часу та набули свого роду статус канону.

Висновки. У статті надано визначення базових понять, таких як "школа", "майстерня", "художня традиція", "стиль", "манера", "ідея", "тема", "сюжет", "канон" та на конкретних прикладах пояснено їх роль і значення стосовно іконопису Києва та Києво Печерської Лаври. З'ясовано, що термін "школа" визначає об'єднання пам'яток за територіальною ознакою (місцем створення) Київ, Києво Печерська Лавра; тобто це локальне явище яке обумовлене територіальними межами. "Майстерня" термін, який використовується, в основному, в контексті вивчення пам'яток образотворчого мистецтва Лаври; розуміють майстрів, пов'язаних працею над одними об'єктами або замовленнями (наприклад, іконостаси церков на території Лаври або ікони, які були замовлені в Лаврі). Своя система зразків в кожній з шкіл на середину XVII ст. створили передумови до формування різних художніх традицій київської та лаврської. Київська художня традиція в іконопису складалася з орієнтацією на зразки європейського бароко і маньєризму, лаврська на грецькі, афонські, кіпрські. Окрім барокової магістральної лінії (стиля) у київському та лаврському іконопису розглянутого періоду присутній полістилізм як паралельна художня тенденція з використанням стилістичних систем різних культур: візантійської, ренесансної, грецької, європейської, коли художня цілісність твору досягалася сукупністю формальних елементів, зумовлених змістом пам'ятки. Сукупність і розмаїття манер в одній пам'ятці впливають на поглиблення і варіативність художніх тенденцій: від консервативного (іконного) спрямування до жанрових інтонацій у виконанні ікон та перетворення її на релігійну картину. Окрім територіального фактора та "генетичної" спільності (візантійської культури) об'єднуючим чинником для обох шкіл (київської і лаврської) також слугували ідеї, теми, сюжети та своєрідне тлумаченні канону. Основні ідеї які знайшли особливе відображення у мистецтві Лаврській обителі – це "ідея Розп'ятого", тема Богородиці і "Лавра як уділ Богородиці", тема чернецтва догматично пов'язана як з концепцією Христа Розп'ятого, так і з Богородичними мотивами. Це слугувало підґрунтям для створення пасійних сюжетів, які складають окремий цикл у лаврському образотворчому мистецтві, богородичних сюжетів, які отримали особливу київську та лаврську редакцію та складання іконографії багатьох сюжетів, пов'язаних із зображенням прп. Отців Печерських. Канон для лаврського іконопису традиційно була грецька ікона як зразок боговдохновенного сакрального мистецтва; провідними творами, на які орієнтувалися іконописці Києва (тобто, канон), були ікони, створені для іконостасів Києво Печерської лаври. Для лаврського іконопису таким канонічною традиційно була грецька ікона, як зразок боговдохновенного сакрального мистецтва. Тому формулювання О. Ф. Лосева про канон, який є "відтворенням певного оригіналу і зразка, будучи в той же час і оригіналом, і зразком для різноманітних його відтворень" [23, 13], можна назвати найбільш точним відображенням алгоритму руху в іконописі Лаври і Києва. Коли збіг і подібність із шанованим зразком (святинею) досягається від внутрішнього до зовнішнього, коли через кольори і лінії (форму) передається духовна єдність з оригіналом (архим. Рафаїл Карелін) [14].

Література

1. Абрамович Д. И. Киево-Печерский патерик / послесл. В. Крекотень. [Репр. изд. 1930 г.] К. : Час, 1991. С. 5. Вых. дан. ориг. : Киев : Друк. Всеукр. Акад. наук, 1930.
2. Аментьев К. К. Мозаики киевской св. Софии и "Слово" митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Труды XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8–15 августа 1991). СПб., 1995. С. 75–94.
3. Беликова Г. О. Икона "Собор Преподобных Печерских" // Пам'ятки України. 2007. № 1. С. 69–79.
4. Варивода А. Литургійний контекст теми Страстей Христових в українському сакральному гапуванні XVII–XVIII ст. (за матеріалами колекції НКПІКЗ) // Лаврські мистецтвознавчі студії : зб. наук. пр. К., 2015. С. 140–165
5. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : В 10 т. СПб. : Азбука-классика, 2004–2010.
6. Голубев С. Когда и кем введены в южнорусскую обрядность пассии // Киевские епархиальные ведомости. 1874, № 7. С. 161–165.
7. Голубев С. Т. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники (Опыт исторического исследования). В 2-х томах. К., Т. I – 1883. Т. II – 1898.
8. Голубцов А. П. Из чтений по Церковной Археологии и Литургике / Репр. изд. 1918 г. С. 226. Вых. дан. ориг. : Сергиев Посад, 1918.
9. Государственная Третьяковская галерея : каталог собрания : в 4 сериях. М., 1995. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV века. 1995.
10. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні [Текст] : альбом-каталог / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1982. – 286 с. : іл.
11. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. [Текст] / Жолтовський П. М. – К. : Наукова думка, 1983. – 178 с. : іл.
12. Історія української культури [Текст]. У 5 т. Т. 3. Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / Б. Є. Патон (голов.ред.), В. А. Смолій (ред.) – К. : Наукова думка, 2003. – 1246 с. : іл.

13. Історія українського мистецтва [Текст]. В 6 т. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII-XVIII століття. – К.: УРЕ, 1968. – 438 с.: іл.
14. Карелин Рафаил (архим). Список иконы // Азбука веры. URL : <https://azbyka.ru/spisok-ikony> (дата звернення :03.02.2018).
15. Киево-Печерский Патерик у истоков русского монашества : [Каталог] / Сост. Л. И. Алехина, М. Е. Башлыкова, И. Б. Черномаз. М. : Индрик, 2006. 84 с.
16. Комашко Н. И. Богоматерь "Всех скорбящих Радость" // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – ISSN 1683-7665. – 2004. – № 1–2 (14). – Стр. 22–34.
17. Кондратюк А.Ю. Иконописная мастерская К.-П. л. в XVIII в. // Православная энциклопедия. М., 2013. Т. 33. С. 77 – 79.
18. Крайня О. О. Пам'ятокознавче дослідження Больницького монастиря Києво-Печерської лаври : Науково-дослідна робота. № держреєстрації 0113U007602. На правах рукопису. К., 2014.
19. Краткий словарь терминов изобразительного искусства; ред. Обухов, Г.Г.; Изд-во: М.: Советский художник, 1959.
20. Лопухіна О. В. Духовні образи преподобних Антонія та Феодосія в Києво-Печерському патерику і традиція їх іконного зображення // Могилянські читання : зб. наук. праць. К., 1998. С. 83.
21. Лопухіна О. В. Иконография преподобных Печерских у гравюрах лаврских видань XVII ст. Богословська думка і художній образ // Могилянські читання 2001 року : зб. наук. праць. К., 2002. С. 119–122.
22. Лопухіна О. В. Стінопис 1720-х років Успенського собору Києво-Печерської Лаври. Иконографічна програма та джерела її формування // Лаврські мистецтвознавчі студії : зб. наук. пр. К. : НКПІКЗ, 2015. С. 5–23.
23. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М. : Наука, 1973. С. 6–15.
24. Малков П. Ю., Иванов М. С., Васечко В. Н., Квливидзе Н. В. Богородица // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 5. С. 486–504.
25. Миляева Л. С. Иконография и красноречие украинского барокко (Росписи Надвратной церкви Киево-Печерской лавры). Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 308–316.
26. Наливайко Д.С. Бароко [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2003. 688 с.: іл.
27. Нариси з історії українського мистецтва / [ред. В. Г. Заболотний]. К. : Мистецтво, 1966. 672 с. : іл.
28. Питателева Е. В. Иконы оборотной стороны иконостаса Троицкой церкви как отражение специфики храмовой программы // Могилянські читання 2004 року : зб. наук. пр. К., 2005. С. 465–469.
29. Питателева О. В. Иконостасы двух церквей Киево-Печерской лавры та їх зворотні боки. Передумови виникнення і тематичні паралелі // Лаврський альманах : зб. наук. пр. К., 2006. Вип. 16. С. 155–165.
30. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Моск. Гл. Архива М-ва Иностранных Дел) (в 2 вып.) / [пер. с араб. Г. Муркоса]. М. : Унив. тип., 1897. Вып. 2. От Днестра до Москвы.
31. Рижова О. О. Иконостас собора Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 "Образотворче мистецтво" / О. О. Рижова ; НАОМА. К., 2013.
32. Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // История русского искусства в 22 томах. Т. 2/1. Искусство 20–60-х годов XII века. М. : Государственный институт искусствознания, 2012. 464 с.
33. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. К. : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
34. Скабалланович М. Н. Рождество Пресвятой Богородицы. Введение во Храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы. [Б. м.] : Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.
35. Словник української мови: в 11 томах. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
36. Солодовникова Е. Греческий иконостас в Музее русской иконы // Русское искусство. 2016. № 2. С. 38-47. (Музей). Россия – Греция. Диалог культур.
37. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [Каталог]. М. : Радуница, 2000. 381 с.
38. Степовик Д. Иван Щирський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі. К. : Мистецтво, 1988.
39. Українське бароко та європейський контекст / упорядник О. Федорук. – К. : Наукова думка, 1991. 367 с.
40. Федотов Г. Святыя древней Руси. М. : Московский рабочий, 1990.
41. Хведченя С.Б. Лаврська іконописна та малярська майстерня [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Ми / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во "Наукова думка", 2009. 790 с.: іл.
42. Κυριακίδου, Μαρίνα Α. Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571–1878): τα χρονολογημένα και τα κατά προσέγγιση χρονολογούμενα έργα. 2008. URL : <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/5977> (дата звернення : 01.02.2018).

References

1. Abramovich, D. I. (1930). Kiev Pechersk Patericon. Kiev : Druk. Vseukr. Akad. nauk (Reprint : Abramovich, D. I. (1930). Kievo-Pechersk Patericon. Kyiv) [in Ukrainian].
2. Akentev, K. K. (1995). Mosaics of the Kiev St. Sophia and the "Word" of Metropolitan Hilarion in the Byzantine liturgical context. Proceedings from XVIII International Congress of Byzantinists "Liturgy, architecture and art of the Byzantine world", (pp. 75–94). St. Petersburg. [in Russian].
3. Byelykova, H. O. (2007). Icon of the Cathedral of Reverends Pechersky. Sights of Ukraine, 1, 69–79 [in Ukrainian].
4. Varyvoda, A. (2015). The liturgical context of the theme of the Passion of Christ in the Ukrainian sacral upbringing of the seventeenth and eighteenth centuries. (based on the collection of NKPHCP). Lavrski mystetstvovoznavchi studiyi (pp. 140–165). Kyiv [in Ukrainian].
5. Vlasov, V. G. (2004–2010). New encyclopedic dictionary of fine arts (10th ed.). (Vols. 1–10). St. Petersburg : Azbuka-klassika [in Russian].

6. Golubev, S. (1874). When and by whom are introduced to the South Russian ritual of passion. Kievskie eparkhialnye vedomosti, 7, 161–165 [in Ukrainian].
7. Golubev, S. T. (1883–1898). Kiev Metropolitan Peter Mogila and his Companions (Experience of historical research) (2th ed.). (Vols. 1–2). Kiev [in Ukrainian].
8. Golubtsov, A. P. (1918). From readings on Church Archeology and Liturgics. Sergiev Posad [in Russian].
9. Bruk, Ya. V. & Iovlev, L. I. (1995). The State Tretyakov Gallery. Collection catalog. Old Russian art of the X – the beginning of the XV century. (Vol. 1). Moscow : Krasnaya ploshchad [in Russian].
10. Zholtovskiy, P. M. (1982). Drawings of the Kyiv Lavra icon painting workshop. Kiev : Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Zholtovskiy, P. M. (1983). Artistic life in Ukraine in the XVI–XVIII centuries. Kiev : Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Paton, B. Ye. (Eds.). (2003). History of Ukrainian Culture. (Vol. 3). Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
13. Bazhan, M. (Eds.). (1968). History of Ukrainian art. (Vol. 3). Kyiv : URE [in Ukrainian].
14. Karelin Raphael, archimandrite. A painted copy of icon. Azbuka very. Retrieved from <https://azbyka.ru/spisok-ikony> [in Russian].
15. Alekhina, L. I. & Bashlykova, M. Ye. & Chernomaz, I. B. (2006). Kiev-Pechersky Paterik at the origins of Russian monasticism. Moscow : Indrik [in Russian].
16. Komashko, N. I. (2004). The Mother of God "Joy of All Who Sorrow". Antikvariat. Predmety iskusstva i kolleksionirovaniya, 1–2 (14), 22–34 [in Russian].
17. Kondratyuk, A. Yu. (2013). Icon painting workshop K.-P. I. in the XVIII cent. Pravoslavnyaya entsiklopediya. (Vol. 33), (pp. 77–79). Moscow [in Russian].
18. Kraynya, O. O. (2014). Memorial study of the Hospital Monastery of the Kyiv-Pechersk Lavra. Naukovodoslidna robota. #derzhreyestratsiyi 0113U007602. Kyiv : n. ed. [in Ukrainian].
19. Obukhov, G. G. (Eds.). (1959). Brief dictionary of terms of fine arts. Moscow : Sovetskiy khudozhnik [in Russian].
20. Lopukhina, O. V. (1998). Spiritual images of St. Anthony and Feodosia in the Kyiv-Pechersk Patericon and the tradition of their iconic image. Proceedings from annual scientific conferences 1996–1997 "Mohylyanski chytannya", (pp. 83). Kyiv [in Ukrainian].
21. Lopukhina, O. V. (2002). Iconography of Reverend Caves in the engravings of the Lavra editions of the XVII century. Theological thought and artistic image. Mohylyanski chytannya 2001 roku, (pp. 119–122). Kyiv [in Ukrainian].
22. Lopukhina, O. V. (2015). Screenwriter of the 1720s Assumption Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra. Iconographic program and sources of its formation. Lavrski mystectvoznachchi studiyi, (pp. 5–23). Kyiv : NKPIKZ [in Ukrainian].
23. Losev, A. F. (1973). On the concept of the artistic canon. Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki [in Russian].
24. Malkov, P. Yu., Ivanov, M. S., Vasechko, V. N. & Kvividze, N. V. (2009). The Mother of God. Pravoslavnyaya entsiklopediya. (Vol. 5), (pp. 486–504) [in Russian].
25. Milyaeva, L. S. (1994). Iconography and eloquence of the Ukrainian Baroque (Paintings of the Gate Church of the Kiev-Pechersk Lavra). Vostochnokhristianskiy khram. Liturgiya i iskusstvo. A. M. Lidov (Ed.), (pp. 308–316). [in Russian].
26. Nalyvayko, D. S. (2003). Baroque. Entsiklopediya istoriyi Ukrayiny. (Vol. 1). Retrieved from: <http://www.history.org.ua/?termin=Baroko> [in Ukrainian].
27. Zabolotnyy, V. H. (Eds.). (1966). Essays on the history of Ukrainian art. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
28. Pitateleva, Ye. V. (2005). Icons of the back side of the iconostasis of the Trinity Church as a reflection of the specifics of the temple program. Mohylyanski chytannya 2004 roku, (pp. 465–469). Kyiv [in Ukrainian].
29. Pitateleva, O. V. (2006). Iconostas of the two churches of the Kiev-Pechersk Lavra and their reverse side. Background of occurrence and thematic parallels. Lavrskyy almanakh, 16, 155–165 [in Ukrainian].
30. Murkos, G. (1897). The journey of Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the half of the 17th century, described by his son, Archdeacon Pavel Aleppsky (on the manuscript of the Moscow Chief of the Archives of the Ministry of Foreign Affairs). (Issue 2). Moscow : Univ. tip. [In Russian].
31. Ryzhova, O. O. (2013). Iconostas of the Cathedral of Sophia of Kiev in the context of the Kiev icon painting school of the XVIII century. Candidate's thesis. Kiev: NAOMA [in Ukrainian].
32. Sarabyanov, V. D. (2012). Painting of the mid 1120s – early 1160s. Istoriya russkogo iskusstva in 22 vols. (Vol. 2, part 1) Moscow : Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [in Russian].
33. Sitkarova, O. V. (2000). Assumption Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra. The history of architectural and archaeological research and reconstruction project. Kyiv : Svyato-Uspenska Kyievo-Pecherska Lavra [in Ukrainian].
34. Skaballanovich, M. N. (1995). The Nativity of the Blessed Virgin. Introduction to the Temple of the Blessed Virgin. Assumption of the Blessed Virgin Mary. N. p. : Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra [in Russian].
35. Bilodid, I. (Eds.). (1970–1980). Dictionary of the Ukrainian language (Vols. 1–11). Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
36. Solodovnikova, Ye. (2016). Greek iconostasis in the Museum of Russian Icons. Russkoe iskusstvo, 2, 38–47 [in Russian].
37. Sophia the Wisdom of God (2000). Vystavka russkoy ikonopisi XIII–XIX vekov iz sobraniy muzeev Rossii. Moscow : Radunitsa [in Russian].
38. Stepovyk, D. (1988). Ivan Shchirsky. Poetic image in the Ukrainian Baroque engraving. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
39. Fedoruk, O. (Eds.). (1991). Ukrainian Baroque and European Context. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
40. Fedotov, G. (1990). Saints of ancient Russia. Moscow : Moskovskiy rabochiy [in Russian].
41. Khvedchenya, S. B. (2009). Lavra icon painting and painting workshop. Entsiklopediya istoriyi Ukrayiny. (Vol. 6). Retrieved from: http://www.history.org.ua/?termin=Lavrskaya_ikonopisna_maysternya [in Ukrainian].
42. Kyriakidou, M. A. (2008). Wood carved iconostasis of Cyprus during the Ottoman domination (1571–1878) : the dated and approximate dating works. Retrieved from: <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/5977> [in Greek].

Стаття надійшла до редакції 02.12.2017 р.

ВИДОВИЩЕ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Мета роботи: систематизація існуючих праць щодо проблеми видовища, а також виявлення особливостей видовища в умовах сучасної культури. **Методологія.** Методологічною основою дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення, а також міждисциплінарний підхід, який дає змогу вивчити проблему з широким залученням наукових доробків із різних галузей знання, зокрема філософії, культурології, мистецтвознавства та соціології культури. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні думки щодо того, що видовище дає змогу об'єднати маси людей на ґрунті єдиної культурної традиції, долучити до вічних цінностей розрізнених індивідів. **Висновки.** Переважна більшість видовищ служить комерційним або соціально-політичним цілям, не сприяючи зростанню духовності. Однак сучасні реалії потребують того, щоб видовище відіграло важливу роль у піднесенні і ствердженні духовності, підтримуючи традиції і цінності, сприяючи поновленню та відродженню культури. Сучасна видовищна культура, з одного боку, спрямована на емоційне і розважальне задоволення його учасників і глядачів, а з іншого можна стверджувати, що розвиток видовищної культури визначається і появою режисера, і використанням елементів театралізації та сучасних інноваційних медіа-технологій, розвиток яких певною мірою зумовлений розвитком видовищної культури. Багатофункціональність сучасного видовища спонукає до творчого пошуку фахівців різних галузей, залучених у сферу створення масових дійств, іноді виконує не лише розважальну, а й виховну функцію, пізнавальну і навіть, арт-терапевтичну.

Ключові слова: масова культура, видовище, сучасна видовищна культура, масові театралізовані вистави, візуальність.

Романчишин Василий Григорьевич, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Зрелище как составляющая современной культуры: к постановке проблемы

Цель работы: систематизация существующих работ по проблеме зрелищ, а также выявление особенностей зрелища в условиях современной культуры. **Методология.** Методологической основой исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения, а также междисциплинарный подход, который позволяет изучить проблему с широким привлечением научных работ из различных отраслей знания, в частности философии, культурологии, искусствоведения и социологии культуры. **Научная новизна** заключается в обосновании мнения относительно того, что зрелище позволяет объединить массы людей на почве единой культурной традиции, приобщить к вечным ценностям разрозненных индивидов. **Выводы.** Подавляющее большинство зрелищ служит коммерческим или социально-политическим целям, не способствуя росту духовности. Однако современные реалии требуют того, чтобы зрелище играло важную роль возвышения и утверждения духовности, поддерживая традиции и ценности, способствуя обновлению и возрождению культуры. Современная зрелищная культура, с одной стороны, направлена на эмоциональное и развлекательное удовольствие участников и зрителей, а с другой - можно утверждать, что развитие зрелищной культуры определяется и появлением режиссера, и использованием элементов театрализации и современных инновационных медиа-технологий, развитие которых в определенной степени обусловлено развитием зрелищной культуры. Многофункциональность современного зрелища побуждает к творческому поиску специалистов различных отраслей, вовлеченных в сферу создания массовых действ, иногда выполняет не только развлекательную, но и воспитательную функцию, познавательную и даже арт-терапевтическую.

Ключевые слова: массовая культура, зрелище, современная зрелищная культура, массовые театралізовані представления, візуальність.

Romanchyshyn Vasyl, professor of the department of stage and audiovisual art National Academy of Guiding cadres of culture and arts

The show as a component of modern culture: the formulation of the problem

Objective: systematization of existing works on the problem of spectacle, as well as revealing features of the spectacle in the conditions of modern culture. **Methodology.** The methodological basis of the research is the general scientific principles of systematization and generalization of the problem under study, as well as an interdisciplinary approach that allows studying the problem under study with the wide involvement of scientific works of various branches of knowledge, in particular philosophy, cultural studies, art studies and sociology of culture. **Scientific novelty of research.** The vast majority of shows serves commercial or socio-political goals, not contributing to the growth of spirituality. However, modern realities require that the spectacle play an important role of elevating and asserting spirituality, supporting traditions and values, contributing to the renewal and revival of culture. The novelty of the work is to justify the opinion that the spectacle allows us to unite the masses of people on the basis of a single cultural tradition, and also - to attach disparate individuals to eternal values. **Conclusions.** Modern entertainment culture, on the one hand, is aimed at emotional and entertaining pleasure of participants and spectators, and on the other hand, it can be argued that the development of spectacular culture is determined by the appearance of the director and the use of

theatrical elements and the use of modern innovative media technologies whose development in a certain degree due to the development of spectacular culture. The multifunctionality of the modern spectacle encourages the creative search of specialists involved in the creation of mass actions, sometimes performs not only entertaining, but also educational function, cognitive and even art-therapeutic.

Key words: mass culture, spectacle, modern spectacular culture, mass theatrical performances, visibility.

Актуальність теми дослідження. Історія масових святкових дійств налічує близько тридцяти століть. Як предмет дослідження свято і видовище, яке його супроводжує, можна розглядати як ігровий і культовий, а також видовищно-дієвий аспект культури. Видовище це явище, яке може виникнути тільки там, де існують постійні культурні традиції. Масове видовище акумулює енергію колективу, організовує соціальний досвід особистості, формує її творчу уяву. Можна стверджувати, що сьогодні людство переживає ігровий ренесанс: конкурси, шоу, різного роду ігрові програми на екрані. Водночас слід зазначити, що переважна більшість шоу-програм служать комерційним або соціально-політичним цілям, не сприяють зростанню духовності. Однак сучасні реалії потребують того, щоб видовище відіграло важливу роль піднесення і ствердження духовності, підтримуючи традиції і цінності, висловлюючи стан поновлення та відродження культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема видовища має потужне опрацювання в працях як зарубіжних, так і вітчизняних науковців різних поколінь, зокрема С. Аверінцева, М. Кагана, Е. Маркаряна, С. Іконніковой, А. Гуревича, В. Межуева, В. Давідовіча, І. Шубіної, О. Логвінової, К. Станіславської, дотично С. Безклубенка, О. Копієвської, І. Петрової та ін. Оскільки видовище є частиною масової культури, то, безперечно, розглядаючи цей феномен не можна обійти увагою праці Г. Гадамера, Й. Гейзінгі, Х. Ортегі-і-Гассета, Р. Барта, М. Еліаде, Я. Ратнера, Т. Апінян, С. Більченко, Ю. Давидова, Н. Жукової, В. Личковаха, О. Петрової, М. Хренова, Г. Чміль. На особливу увагу також заслуговують праці А. Банфі, П. Берка, Р. Кайуа, М. Маклюєна.

Незважаючи на глибоку розробленість зазначеної проблеми, все ж залишаються деякі аспекти, які потребують певного уточнення, зокрема систематизація існуючих праць щодо проблеми видовища в сучасній культурі, а також питання значення видовища в умовах сучасності, адже як слушно відзначає І. Шубіна, "зростання утилітаризму і прагматизму в суспільстві, зміщення інтересів з цінностей добра, істини, краси, віри на цінності відпочинку та розваги ставить питання про можливість і межі створення змістовного, серйозного, символічного видовища, в яке вживається кожна людина" [8, 4]. Відтак актуальність обраної теми дослідження полягає в систематизації існуючих праць щодо проблеми видовища, а також в обґрунтуванні думки щодо того, що видовище дозволяє об'єднати маси людей на ґрунті єдиної культурної традиції, долучити до вічних цінностей розрізнених індивідів.

Мета дослідження: систематизація існуючих праць щодо проблеми видовища, а також виявлення особливостей видовища в умовах сучасної культури.

Згідно зі словником української мови "видовище" це те, що відкрите для споглядання і привертає увагу, театральна або театралізована циркова вистава, спортивні виступи. Аналогічні поняття відображаються в основних європейських мовах: англ. *spectacle*, нім. *Spektakel*, фр. *spectacle*, іт. *spettacolo*. Як бачимо, у цих слів один корінь, їх етимологія походить від латинського дієслова *spectare* "дивитися, споглядати" і похідного від нього іменника *spectaculum* "вид, видовище". Як відомо, характерна риса традиційного видовища полягає в тому, що колективна взаємодія і емоційний контакт включених у видовищне спілкування людей не менш важливі, ніж зміст інформації, що передається з його допомогою. При цьому, як слушно зауважує М. Хренов, сутність колективного сприйняття полягає в тому, що глядач сприймає не тільки від імені "я", а й від імені "ми", тобто всієї аудиторії. Ж.-М. Гюйо підкреслює, що в здатності глядача сприймати мистецтво від імені "ми" криється величезне джерело задоволення: "приємне стає прекрасним у міру того, як воно включає більше солідарності в усіх частинах нашого ества і у всіх елементах нашої свідомості, у міру того, як воно більш застосовно до того "ми", яке полягає в "я" [2, 41].

Не можна не погодитись з точкою зору І. Шубіної, яка наголошує на тому, що слід розрізняти видовищні мистецтва і масові театралізовані вистави. Видовищні мистецтва (театр, кіно, естрада, цирк) характеризує образність, умовність як спосіб відмежування художнього образу від соціальної дійсності, синтез жанрів і видів мистецтва; це репрезентація, яка передбачає особливий спосіб сприйняття співпереживання, відчуття естетичної реальності. Тобто у видовищах, на відміну від масових театралізованих вистав, сфера гри відокремлена від життя. "Масові театралізовані вистави (свято, карнавал, спортивні змагання, фольклорно-обрядові дійства) специфічні переплетенням гри і життя, ритуально-серйозного і розважально-ігрового начала" [8, 4]. Хоча під чарівливість театру потрапляє не тільки художня сфера. "Х. Зедльмайр констатує, що тепер парламентські дебати стають спектаклем, потрапити на який глядачі, що заповнюють галереї, прагнули так само, як і на драми великих сенсаційних процесів, які услід за театром переживають розквіт" [6]. Цікавою уявляється у цьому контексті теза Р. Сеннета щодо того, що "з кінцем ери Наполеона на зміну йому прийшов Артист як втілення публічної особистості, яка викликала б довіру. І з цієї пори політики прагнули відповідати суспільним уявленням про те, як поведуться артисти і що їх турбує, бо поведінка артиста і негаразди, які він знає, становили тепер новий стандарт героїзму" [6].

Ще один аспект, характерний для сучасного видовища, – яскрава візуальність. У сучасній культурі, де все більшу і більшу роль в отриманні інформації відіграє візуальний ряд, багато явищ можуть бути зрозумілі саме як спроба утримати дещо (деяку інформацію або натяк на неї) або так зване Ніщо в якості видимого об'єкта і зафіксувати пов'язані з ним емоції реципієнта. І в даному випадку зримий образ – картинка має величезне значення, адже яскрава картинка має владу над індивідом. Певним чином побудований візуальний ряд здатний змінити подальшу поведінку глядача, зігравши на його прихованих комплексах і несвідомих прагненнях. За слушним зауваженням А. Давидова, багато в чому саме завдяки звичці черпати інформацію перш за все з ілюстрацій, схем, графічних презентацій, рік від року збільшується потреба у високих технологіях, зокрема в екранних мистецтвах.

Привабливість видовища, його яскравість і барвистість, зовнішня ефективність роблять його вельми важливим знаряддям у боротьбі за масову свідомість. Сугестивність видовища визначає однострамованість сприйняття, яке, спираючись на емоційні "підказки", на підбір емоційно діючих факторів, створює особливий контекст, в якому художній об'єкт стає ідеологічною схемою. Саме сугестивні можливості видовища за відсутності глибокого соціального змісту використовуються масовою культурою. На цьому у свій час наголошував М. Маклюен, зауважуючи, що людина з її синтезуючим розумом, психосоматичним тілом, виходячи з апріорних правил, сприймає світ в образах. Подібні образи продукують видовища.

А. Банфі в статті "Природа видовища" оцінює видовище з точки зору співвідношення в ньому дійсності і колективності. Оскільки будь-яке видовище є форма емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, то ефект співучасті, співпереживання і співтворчості глядача стають найважливішими характеристиками видовищного мистецтва. Згідно А. Банфі, при аналізі видовищних мистецтв слід враховувати щонайменше дві обставини: по-перше, очевидну залежність від візуальної здатності глядача; по-друге, фактор публічності, масовість як істотні ознаки видовища. Кожен компонент видовищної дії звернений до глядача, підпорядкований організації його уваги, його вражень. Таким чином, художньо-організоване видовище є свого роду ігровим дійством.

Водночас не слід забувати того факту, що світ видовищ дуже різноманітний і не зводиться виключно до цирку, театру, кіно і телебачення. Адже, як слушно наголошує М. Хренов, соціум існує в трьох своїх проявах на рівні державного, громадського та приватного життя, кожне з яких може отримати вираз у видовищних формах. Так, державне життя постає у військових оглядах, парадах, святкуваннях з нагоди значущих з точки зору держави подій; громадське життя може проявлятися в маніфестаціях, демонстраціях, мітингах і різноманітних масових акціях, що відбуваються на площі; приватне життя іноді може постати опозицією по відношенню як до державного, так і суспільного життя. Якщо державне і громадське життя постає в підкреслено масових формах, то приватне життя виключає масу. До того ж, "існують видовища, які представляють одну групу форм. Вони не перетинаються з візуальними формами (наприклад, цирк і театр). Є візуальні форми, які є самостійними по відношенню до видовищ (наприклад, живопис, скульптура, фотографія). Але є форми гібридні, в яких видовищні форми об'єднані з візуальними формами (наприклад, кіно)" [6]. Отже, наразі, повертаючись до візуальної складової видовища, зауважимо, що у сучасному мистецтві використовується принцип "необхідності правдоподібності" (Р. Барт), який створюється за зразком історичної розповіді, що час від часу "зустрічається" у екранних мистецтвах (кінематографі, телевізійних програмах). Як слушно відзначає Г. Чміль, "перспективна спрямованість погляду на когось чи щось є наслідком привнесення ілюзійного "ефекту реальності" в бажання картезіанського суб'єкта відтворити реальність не такою якою вона є, а такою, якою її хотілося б бачити. ... Кіно творить образи, які спокушають і приваблюють, народжують маніакальне бажання "оволодіти", залишаючись далекими і недосяжними, хоча і такими натуральними" [7, 50-51].

Ще один аспект видовища, на якому слід наголосити: телебачення демонструє розрив з традиційними видовищними формами, бо воно втрачає ту форму безпосереднього контакту в комунікації, який для видовища є визначальним. ТВ дозволяє роздивитися ті загальні структурні і естетичні властивості видовищ, які в його різноманітних індивідуальних і художніх варіантах важко розгледіти. Легше знайти ознаки видовища і видовищності в посередній комерційній і масовій продукції. Не можна також обійти увагою той факт, що в сучасній культурі чуттєвість і тілесність виявляються при визначенні видовища значущими його ознаками. З одного боку, тілесність в сфері культури функціонує як основа для формування артефактів, оскільки тіло має нерозривний зв'язок з свідомістю, творчістю, формуванням ідей, представляючи собою тим самим особливий культурний феномен. Художній твір у цьому сенсі є ідеальним синтезом психічного і фізичного, духовного і матеріального, єдиного та загального. З іншого боку, як слушно зауважує Г. Чміль, "неможливо аналізувати тілесність без еротичного тіла, яке сьогодні є найбільш повною її репрезентацією" [7, 153]. Кінематограф доволі успішно експлуатує цю тематику, зокрема альтернативний.

Висновки. Підсумовуючи, зауважимо, що будь-яке видовище підкреслено нерелексивне. Коли, наприклад, кіно (елітарне) намагається звертатися до вершин людської рефлексії, переводить розмову майже на грань зорової форми, воно одразу ж втрачає свою видовищну привабливість, що відштовхує масового (непідготовленого) глядача. Видовище ж культивує особливе відчуття святковості, карнавальності, неординарності того, що відбувається, а це дуже важливо в умовах уніфікованого,

стандартизованого повсякдення сучасної людини. Не можна не згадати вислів К. Станіславської, яка зазначає: "Сучасне видовище <...> з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорошого театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри. Сучасна публіка вже не хоче просто спостерігати глядач потребує сильніших вражень та відчуттів, і така "погоня за емоціями" сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства" [5, 182]. Сучасна видовищна культура, з одного боку, спрямована на емоційне і розважальне задоволення його учасників і глядачів, а з іншого можна стверджувати, що розвиток видовищної культури визначається і появою режисера, і використанням елементів театралізації і сучасних інноваційних медіа-технологій, розвиток яких певною мірою зумовлений розвитком видовищної культури. Взагалі можна говорити про багатофункціональність сучасного видовища, яке спонукає до творчого пошуку фахівців різних галузей, залучених у сферу створення масових дійств, іноді виконує не лише розважальну, а й виховну функцію, пізнавальну і навіть арт-терапевтичну.

Література

1. Видовище // Сучасний тлумачний словник української мови : 65 000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубчинського. – Х. : ВД "ШКОЛА", 2006. С. 112.
2. Гюйо Ж. М. Искусство с социологической точки зрения / Жан Мари Гюйо, 1900, СПб. : Типография тов-ва "Народная польза" 462 с.
3. Давыдов А. А. "Зрелище" и "зрелищность": к прояснению понятий / А. А. Давыдов // Философия. Культурология : Вестник Нижегородского университета имени Н. Лобачевского. Серия : Социальные науки, 2014. № 1 (33). – С. 135-140.
4. Логвінова О. О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури / О. О. Логвінова // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-17-logvinova.pdf>.
5. Станіславська К. І. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури / К. І. Станіславська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 180-189.
6. Хренов Н. А. Взаимодействие зрелищных и визуальных форм в современной культуре / Н. А. Хренов // [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture>.
7. Чміль Г. П. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі : Монографія / Чміль Г., Корабльова Н. – К. : Ін-т культурології НАМУ, 2013. – 256 с.
8. Шубина И. Б. Зрелище в культуре : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.13 "Религиоведение, философская антропология, философия культуры" / И. Б. Шубина. – Ростов-на-Дону, 2005. – 16 с.

References

1. Sight. Modern Dictionary of the Ukrainian Language: 65,000 words (2006), Kharkiv : School Publishing House, 112. [in Ukrainian].
2. Guyot, J.M. (1900). Art from the sociological point of view, St. Petersburg: Typography People's benefit [in Russian].
3. Davydov, A. A. (2014). "Spectacle" and "entertainment": to clarify concepts. Philosophy. Culturology: Bulletin of Nizhny Novgorod University named after N. Lobachevsky. Series: Social Sciences, 1(33), 135-140 [in Russian].
4. Logvinova, O.O. Trends in the transformation of theatrical genres and forms of modern spectacle culture. Retrieved from: <http://www.visnik.org/pdf/v2014-07-17-logvinova.pdf> [in Ukrainian].
5. Stanislavskaya, K.I. (2013). The artist and spectator: a view on the relationship in the modes of postmodern spectacular culture. Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after. I. K. Karpenko-Karyi, 13, 180-189 [in Ukrainian].
6. Khrenov, N. A. Interaction of spectacular and visual forms in modern culture. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture> [in Russian].
7. Chmil, G. P. (2013). Visualization of the real in the modern cultural space: Monograph, Kyiv: Institute of Cultural Studies, NAMU [in Ukrainian].
8. Shubina, I. B. (2005). Spectacle in culture. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-on-Don [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2017 р.

ПОЕТИКА "УНДИНИ" Е.-Т.-А. ГОФМАНА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана в контексті духовно-смыслових аспектів німецької національної ідеї. **Методологія** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дають змогу виявити духовно-смыслову та стильову специфіку музичного театру Е.-Т.-А. Гофмана і його сучасників та виділити її із загальноєвропейського культурного ареалу першої половини ХІХ ст. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про поетику музичного театру Е. Т. А. Гофмана, зокрема в опері "Ундина", що є одним з показових зразків німецької опери вказаного періоду, водночас демонструє глибинний зв'язок з духовною ґенезою національної ідеї Німеччини. **Висновки.** Процеси формування німецької національної ідеї та шляхи її історичної еволюції демонструють тісний зв'язок з духовними цінностями німецької нації, зокрема з шануванням німецької мови, національної міфології, культури, доповнених комплексом архетипів Дому, Сім'ї, Порядку (Ordnung), що визначали сутність "німецького духу" (der Teusche Geist). Останній отримав найбільше вираження у стильових пошуках німецької культури першої половини ХІХ ст. та її музичного театру, зокрема в жанрово-стильовій специфіці "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана. Ідеї зіставлення реального та фантастичного світів, мотиви розчарування і усвідомлення морально-етичної недосконалості людського світу, що виявляють романтичні якості, сусідують у ньому з типологією німецького бідермаєра. Остання виявляється в інтонаційній однорідності музичної мови опери, що об'єднує реальний та фантастичний світи, а також в принциповому уникненні драматичних сцен, які є вузловими моментами літературного першоджерела опери (повість Фуке). Суттєвими є також роль морально-дидактичного чинника, захист німецьких патріархально-сімейних цінностей, що надають "Ундині" Е.-Т.-А. Гофмана рис "повчальної історії" з "німецької старовини". Така стильова якість зумовлює специфіку інтонаційної мови опери, що сформувалася на перетині моцартівської стилістики та поетики прикладних жанрів (Lied, романс, балада тощо).

Ключові слова: німецька національна ідея, романтизм бідермаєр, німецька опера, "Ундина" Е.-Т.-А. Гофмана.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Поэтика "Ундины" Э.-Т.-А. Гофмана в контексте становления немецкой национальной идеи

Цель работы – выявление жанрово-стилевой специфики "Ундины" Э.-Т.-А. Гофмана в контексте духовно-смысловых аспектов немецкой национальной идеи. **Методология** работы опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику музыкального театра Э.-Т.-А. Гофмана и его современников и выделить его из общеевропейского культурного ареала первой половины ХІХ века. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о поэтике музыкального театра Э.-Т.-А. Гофмана, в частности оперы "Ундина", выступающей одним из образцов немецкой оперы указанного периода, одновременно демонстрирующей глубинную связь с генезисом национальной идеи Германии. **Выводы.** Процессы формирования немецкой национальной идеи и путей ее исторической эволюции демонстрируют тесную связь с духовными ценностями немецкой нации, в частности с почитанием немецкого языка, национальной мифологии, культуры, дополненных комплексом архетипов Дома, Семьи, Порядка (Ordnung), определяющих сущность "немецкого духа" (der Teusche Geist). Последний получил наиболее полное выражение в стилевых исканиях немецкой культуры первой половины ХІХ века и ее музыкального театра, в частности в жанрово-стилевой специфике "Ундины" Э.-Т.-А. Гофмана. Идеи сопоставления реального и фантастического миров, мотивы разочарования и осознания морально-этического несовершенства человеческого мира, выявлявшие романтические качества данного произведения, соседствуют в нем с типологией немецкого бидермайера. Последняя выявляется в интонационной однородности музыкального языка оперы, объединяющего реальный и фантастический миры, а также в принципиальном избегании драматических сцен, которые являются узловыми моментами литературного первоисточника оперы (повесть Фуке). Существенными также есть роль морально-дидактического фактора, защита немецких патриархально-семейных ценностей, придающих "Ундине" Э.-Т.-А. Гофмана черты "поучительной истории" из "немецкой старины". Обозначенное стилевое качество обуславливает специфику интонационного языка оперы, сформированного на пересечении моцартовской стилистики и поэтики прикладных жанров (Lied, романс, баллада и др.).

Ключевые слова: немецкая национальная идея, романтизм, бидермайер, немецкая опера, "Ундина" Э.-Т.-А. Гофмана.

Tatarnikova Anzhelika, Candidate of Pedagogical Sciences, Lecturer of the Choral Conducting Department, Odessa National Musical Academy. A. V. Nezhdanova.

Poetics of "Undine" by E. T. A. Hoffmann in the context of the formation of the German national idea.

The purpose of the article is to reveal the genre and style specificity of Undine by E.T.A. Hoffmann in the context of the spiritual and semantic aspects of the German national idea. The **methodology** of the work is based on the

intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, succession from B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches. Certain fact allows revealing the spiritual and semantic and style specificities of the musical theater of E.T.A. Hoffmann and his contemporaries singled out it from the pan-European cultural area of the first half of the 19th century. The **scientific novelty** broadens the understanding of the poetics of the musical theater of E.T.A. Hoffmann, in particular, the opera "Undine" which serves as one of the samples of the German opera of the period and at the same time demonstrates a deep connection with the genesis of the national idea of Germany. **Conclusions.** The processes of the formation of the German national idea and the ways of its historical evolution show a close connection with the spiritual values of the German nation, in particular, with respect for the German language, national mythology, culture, complemented by a complex of archetypes of the House, the Family, Ordnung, defining the essence of the "German spirit" (der Teuscher Geist). The latter received the fullest expression in the style searches of German culture of the first half of the XIX century and its musical theater, in particular, in the genre-style specificity of "Undine" by E.T.A. Hoffmann. The ideas of juxtaposing the real and fantastic worlds, the motives for disappointment and awareness of the moral and ethical imperfections of the human world, revealing the romantic qualities of this work, coexist in it with the typology of the German Biedermeier. The mentioned issues are revealed in the intonational homogeneity of the musical language of the opera which unites the real and fantastic worlds, and also in the principal avoidance of dramatic scenes, which are the key moments in the narrative of the literary source of the opera (Fouqué's story). Also, the role of the moral and didactic factor, the protection of German patriarchal and family values that give the "Undine" E.T.A are essential. Hoffmann created "instructive history" of "German antiquity". The marked style quality determines the specificity of the intonational language of the opera, formed at the intersection of Mozart's style and the poetics of applied genres (Lied, romance, ballad, etc.).

Key words: German national idea, romanticism, Biedermeier, German opera, "Undine" by E.T. A. Hoffmann.

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми статті визначена очевидним зростанням в останні десятиріччя в українському музикознавстві інтересу до німецької культурно-історичної традиції першої половини XIX ст. у всій різноманітності її проявів, в тому числі в спрямованості на відображення аспектів німецької національної ідеї. Дослідження жанрово-стильової специфіки німецького музичного театру свідчить про значний вплив на нього двох стилістичних "домінант" культури Німеччини позначеного періоду – романтизму та бідермаєру, що визначили не тільки його неповторне обличчя, але й всього XIX ст., яке Гуго фон Гофмансталь атестував як "велике німецьке століття" [5, 82]. Опера на спадщина Гофмана, зокрема "Ундина", складає одну з найцікавіших та малодосліджених сторінок.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес в музикознавстві та культурознавстві до різноманітних аспектів німецької культури та її музичного театру, зокрема до творчості Е.-Т.-А. Гофмана, про що свідчать публікації праць І. Іоффе [8], Н. Антипової [1], О. Муравської [14], І. Лаптевої [11], Є. Прощіної [17], О. Овсянникової-Трель та ін. Представлені наукові розвідки свідчать про глибинний зв'язок спадку німецького музичного театру та його репрезентантів з духовним підґрунтям німецької культури першої половини XIX ст., що розвивалася на перетині типологічних якостей романтизму та бідермаєру. Водночас поза увагою дослідників поки що залишається всебічний розгляд зв'язку німецької опери з провідними аспектами німецької національної ідеї, що визначала її внесок в загальноєвропейське культурне надбання XIX-XX ст.

Мета статті – виявлення жанрово-стильової специфіки "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана в контексті духовно-сміслових аспектів німецької національної ідеї. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку музичного театру Е.-Т.-А. Гофмана і його сучасників та виділити його із загальноєвропейського культурного ареалу першої половини XIX ст. Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про поетику музичного театру Е.-Т.-А. Гофмана, зокрема опери "Ундина", що виступає одним з показових зразків німецької опери вказаного періоду і, водночас, демонструє глибинний зв'язок з духовною генезою національної ідеї Німеччини.

Виклад основного матеріалу. "Одна з умов існування нації – нескінченний пошук себе" [19, 3]. Шлях пошуку своєї ідентичності, формування "національного образу світу" в умовах глибинних духовно-історичних зрушень і потрясінь є показовим для всіх народів. Своє закінчене вираження даний процес знаходить в понятті "національна ідея", яке визначається зазвичай як систематизоване комплексне узагальнення національної самосвідомості, що охоплює сукупність таких чинників, як ментальність, релігія, географія, мова, культура тощо. Сенс і зміст даного феномена пов'язані не тільки з реаліями історико-культурних процесів, але і з національними архетипами, в яких вкорінені свідомість і підсвідомість народу, ієрархія духовних цінностей. "Національна ідея задає цілепокладання нації, – зазначає В. Аксочіц, – формулює історичне призначення народу, мобілізує національні архетипи, інстинкти самозбереження нації та удосконалює характер народу" [2, 25-26].

Процес формування німецької національної ідеї та самосвідомості був ускладнений цілим рядом факторів історико-соціального порядку, серед яких виділяється і вікова феодальна роздробленість держави, і відсутність у неї природних кордонів, і конфесійне розділення німецьких земель (католицтво, протестантизм), і відсутність протягом тривалого періоду єдиної столиці. Тим не менше, "в період роздільного існування німецького етносу... німецька національна ідея формувалася децентралізовано у свідомості народу і на рівні інтелектуальної еліти" [18, 98], у тому числі художньої. Дослідження шляхів формування німецької національної ідеї та її історичної еволюції [15, 294-458] дає можливість

констатувати, що в Німеччині даний феномен вибудовувався частіше на рівні апелювання до неми-нущих духовних цінностей минулого, що також слугувало заставою величчю і єдності німецької нації. Шанування німецької мови, давньогерманської і німецької міфології, високих моральних якостей своїх пращурів доповнювалося комплексом таких значущих архетипів, як Дім, Сім'я, Порядок, Робота та ін., які склали в кінцевому підсумку духовно-смысловий базис того, що прийнято називати "німецьким духом" (*der Deutsche Geist*) [10, 21-22]. На думку Томаса Шміда, "німці ніколи не намагаються втриматися на поверхні – їх завжди тягне в глибину, ближче до нікому не відомої абсолютної істини. Їм потрібен порядок, але цей порядок не може бути обмежений лише однією сферою їх діяльності. Їм необхідний порядок в усьому житті та всесвіті. Вони постійно прагнули до кращої організації своєї праці, побуту своєї сім'ї, своїх взаємин з оточуючими" [12, 62].

Найбільш повне вираження позначених якостей німецької нації знаходимо насамперед у артефактах культури Німеччини першої половини XIX ст. Німецька література цього часу, так само як і музика, живопис, театр, що відобразили "архетипи" національної ідеї, чимало сприяла консолідації вищих кіл суспільства і народу, політично розрізнених німецьких земель в єдине "тіло нації". Істотна роль в даному процесі належить двом стильовим "домінантам" німецької культури даного періоду – романтизму і бідермаєру. Якщо перший з них фіксує нескінченне динамічне прагнення до нового, "передчуття нескінченного у видимому і уявному" [16, 84], то бідермаєр більш зосереджений на втіленні високої духовної значущості повсякденного та його сакралізації, а також на смислових показниках позначених вище архетипів німецького національної самосвідомості [14, 311-357]. Одним з варіантів художньо-музичного втілення і перетину названих стилів, що узагальнюють в тому числі показові якості німецької національної ідеї, можна вважати оперу Е.-Т.-А. Гофмана "Ундина".

Е.-Т.-А. Гофман – одна з видатних постатей німецької культури першої половини XIX століття. "Німецький романтизм не знає імені більш яскравого, що уособлювало для багатьох поколінь читачів у всьому світі цей літературний напрям" [3, 50]. Як втілення художника універсального обдарування Е.-Т.-А. Гофман уособлював персоніфікований синтез мистецтв: письменник, поет, композитор, художник, графік, музичний драматург, критик, оперний і симфонічний диригент, режисер, співак, театральний декоратор і художник. Узагальнюючи жанрово-стильові та музично-естетичні особливості його музичної творчості, Д. Житомирський водночас констатує, що "обдарування Гофмана-композитора, хоча і несло на собі відбиток його активної творчої натури, все ж не підіймалося до рівня його письменницького таланту. Музична мова його творів у більшості випадків не відрізнялася ні яскравою своєрідністю, ні гострою виразністю. Крім того, його спадщина дуже нерівноцінна за якістю та стилем. Наслідуючість, консервативність, загальні місця сусідять за моментами активних творчих устремлень. Абсолютно очевидно, що автор, перебуваючи майже завжди в процесі пошуків, частіше за все не встигав або не вмів закріпити досягнуте на тому рівні, з тим ступенем повноти, які малювалися йому в ідеалі" [6, 53]. Свою позицію про консервативно-класичну "домінанту" музичного стилю Е.-Т.-А. Гофмана Д. Житомирський також підтверджує думкою авторитетного німецького дослідника Карла Георга Мааза, який писав наступне: "Відродженню гофманівської музики очевидно перешкоджає та обставина, що ми не можемо знайти в ній нічого схожого на геніально сміливу фантастику, на химерну, гротескно рухливість думки, що притаманні Гофману-письменнику. Сьогодні вона здається занадто мирною, занадто традиційною, недостатньо самостійною. Однак той любитель гофманівської поезії, який володіє гарячим серцем і тонким слухом, напевно знайде в його композиціях щось таке, чого йому не вистачало в літературних творах цього художника: ліричний елемент" [6, 53-54]. Позначена стилістична "інакшість", показова для музичної спадщини Е.-Т.-А. Гофмана, на наш погляд, символізує не тільки індивідуальну позицію автора, який сприймав музику на рівні вселенського гармонізуючого фактору, але і значимість в ній стильових якостей бідермаєра. На думку російських літературознавців (О. Іванова, Ф. Федоров), творчість деяких німецьких авторів початку XIX ст. (10-ті і 20-ті рр.), потрапляючи під процес "деміфологізації" в постромантичну епоху, так чи інакше стає співвідносною і з бідермаєрівською стилістикою. Такі стильові "звороти" є показовими для творчості Л. Тіка, Е. Меріке, а також і для Е. Т. А. Гофмана. В останнього названі якості дослідники знаходять в ряді новел 20-х років ("Кутове вікно", "Майстер Йоган Вахт", "Вибір нареченої" і ін.). У цих новелах Гофмана "основоположні принципи романтизму руйнуються, при цьому не перетворюючись на реалізм; "Кутове вікно" як теоретична програма, "Майстер Йоган Вахт" як її здійснення – це бідермаєр", тому творчий шлях письменника є шляхом від романтизму до бідермаєру" [7, 113]. Віллібальд Алексіс, підкреслюючи переломний характер названих творів у стильовій еволюції автора, вказує: "Якщо би Гофман прожив довше, його суб'єктивний вогонь перетворився би на тепло об'єктивності" [9, 299].

Значна частина музичних композицій Гофмана, що охоплює період від 1800 до 1816 рр., стилістично, згідно з цитованими вище висновками Д. Житомирського, більш однорідна і несе на собі відбиток впливу творчості віденських класиків і, насамперед, В. А. Моцарта. Опера "Ундина" (1816), яка знаменує собою зрілий період життя і діяльності письменника-композитора, за цілим рядом своїх стилістичних показників також може бути співвідносною і з бідермаєром.

Е.-Т.-А. Гофман протягом усього творчого життя активно звертався і до сфери музичного театру. Як театральний композитор він дебютував в 1799 році зінгшпілем "Маски" на власний текст. Подальша його творчість для музичного театру являє досить строкату картину. Характерним є його звернення до

Кальдерона, що викликав, як відомо, живий інтерес німецьких романтиків. З п'єс Кальдерона у перекладі Августа Шлегеля ("Іспанський театр", 1803-1804) Гофман намагався використати кілька сюжетів. Здійсненою виявилася лише опера "Любов і ревності", в основу якої покладена п'єса "Стрічки і квіти" (1807). Кілька музично-театральних п'єс Гофман написав на сюжети своїх видатних сучасників. Назвемо зінгшпіль "Жарт, хитрість і помста" за Й. В. Гете (1801), зінгшпіль "Веселі музики" за Клеменсом Брентано, музику до п'єси А. Шлегеля "Дон Фернандо" (1811). Зі своїм другом Захарією Вернером він співпрацював у постановці п'єси "Хрест на Балтійському морі" (1804-1805), а також виношував задум створення "Фауста" (невідомо чи опери або п'єси з музикою). Як бачимо, при всій різноманітності музично-театральних задумів, Е.-Т.-А. Гофман все ж найчастіше віддає перевагу жанру зінгшпіля, в межах якого він намагається реалізувати своє уявлення про ідеальну оперу, сутність якої йому мислиться на рівні органічного синтезу поезії і музики – тієї якості, що, з його точки зору, була загубленою італійською оперою. "Поет і композитор, – каже Гофман, – рідні брати та члени однієї і тієї ж релігії в царстві музики". "Я визнаю справжньою оперою тільки таку, в якій музика сама собою впливала з тексту, як необхідне його доповнення" [13, 370-371]. Одночасно, Гофман, так само, як і пізніше і К. М. Вебер, фактично стоїть на позиціях створення власне німецької національної опери. Неповторний вигляд подібної опери, на думку Д. Житомирського, "визначався загальною, надзвичайно важливою особливістю німецького романтизму, яка у Гофмана проявилася дуже виразно: взаємним тяжінням абстрактного і життєво конкретного, схильністю художника сплітати ці, наче полярні протилежності в якусь химерну єдність. Тому в романтичній опері нове значення отримує елемент національно-грунтовний і побутовий" [6, 70], який зіграв істотну роль і в становленні німецької національної ідеї в першій половині XIX ст. Виділені якості багато в чому визначають і стильову подвійність найвідомішого оперного "опусу" Е.-Т.-А. Гофмана – "Ундини", в межах якої романтична ідея зіставлення (протиставлення) реального і природно-фантастичного світів співвідноситься з досить чітко представленою (а часом і домінуючою) народно-побутовою стороною казково-міфічного сюжету, що був репрезентований через патріархальний побут простих людей з народу, до якого в певний момент долучається і головна героїня опери. Ці змістовно-сміслові аспекти "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана в поєднанні з жанровою природою зінгшпіля в результаті становлять двоїстий стильовий "базис" даного твору, в якому має місце як романтична стилістика, так і бідермаєр. Така "двоїстість" даного твору, на наш погляд, генетично пов'язана не тільки із специфікою німецької культури першої половини XIX століття і жанрово-стильовою еволюцією творчості самого Е.-Т.-А. Гофмана, а й з духовно-смісловією специфікою літературного першоджерела опери – однойменною повістю Фрідріха де ла Мотт Фуке. Його "Ундина" стала одним з найбільш резонансних творів цього автора як для сучасників, так і для наступних поколінь літераторів. З одного боку, вона втілює актуальні для початку XIX ст. натурфілософські ідеї сприйняття світу як єдності духу і матерії, що сполучені, одночасно, з християнсько-патріархальним базисом, показовим для німецької культури в цілому. З іншого боку, на думку Д. Чавчанідзе, "фантастична повість Фуке дала одну з тих схем загальнолюдських законів, які література заповнює все новим і новим змістом, – про це по-різному свідчить казка О. Уайльда "Рибак і його душа" і п'єса Ж. Жироду" [20, 437-438].

Гене́за сюжету і образності повісті Фуке сходять до різноманітних джерел. Перше місце серед них належить книзі Парацельса "Про мавок, сильфів, саламандр та інших духів", з якої власне і запозичується головна героїня Ундина – дух водної стихії, втілений у вигляді істоти жіночого роду. При цьому фабула усєї повісті побудована на тому, що Ундина, що належить спочатку (згідно з Парацельсом) до нижчого світу елементалів (істот, що не мають душі), добровільно приходить у світ людей, щоб в освяченому християнською церквою шлюбному союзі знайти вищу цінність, якої гідна спочатку тільки людина – безсмертну душу. Активне прагнення до цієї мети і досягнення її в кінцевому підсумку веде до еволюції і преображення головної героїні, яка стає носієм найвищих духовних (християнських) якостей, що помітно виділяють її в житті громади та протиставляють її водно-природному середовищу, з якого вона спочатку вийшла. Дане сюжетне ядро усєї повісті виявляє не тільки і не стільки інтерес Фуке до ідей Парацельса, який став відправною точкою для розвитку його художньої фантазії, скільки актуальність подібних натурфілософських ідей в діяльності йєнських романтиків, до яких Фуке був досить близький. Даний аспект значно посилений також іншими сюжетно-смісловими джерелами повісті Фуке "Ундина", серед яких зазвичай згадують "Сказання про лицаря Петера фон Штауфенберга" (XIV століття), легендарні перекази про Мелузину і, нарешті, середньовічний роман "Івейн" в варіантах Кретьєна де Труа і Гартмана фон Ауе [17].

Різнманітний генезис повісті Фуке, одночасно, спирається на вікові традиції німецької духовної культури, що зберігали актуальність протягом багатьох століть, починаючи з епохи Середньовіччя і гранично актуалізувалися конкретно у творчості Фуке на рівні художнього відродження німецької "старовини" в епоху створення повісті "Ундина". Пильний інтерес до духовного коріння нації і країни, яка стала для письменника другою батьківщиною, обумовлений тим, що німецька "старина" (в тому варіанті, як її уявляв і творчо відтворював Фуке і його сучасники) була втіленням тієї досконалої моделі буття, в якій людське природне і божественне являли собою гармонійне ціле. Сказане, як зазначалося вище, склало також і один з показових аспектів німецької національної ідеї. Не випадково Д. Чавчанідзе оцінює "Ундіну" як "варіант діалогу з минулим, в якому шукали світове ціле, щоб протиставити його "атомістичній" сучасності" [20, 455].

Отже, повість Фуке "Ундина" (1811), що з'явилася вже на "схилі" німецького літературного романтизму, являла собою твір, в якому оригінальним чином поєднувалася яскраво виражена романтична літературна традиція, а також ті духовно-сміслові аспекти, які пізніше виявляються актуальними для культури бідермаєра і в цій якості будуть реалізовані в однойменному зінгшпілі Е.-Т.-А. Гофмана. Твір народжений на основі взаємодії романтичної і бідермайеровської стилістичної традиції, що є показовими для німецької культури першої половини XIX століття і визначають неповторний жанрово-стильовий вигляд німецького музичного театру епохи Реставрації. Романтичне начало в опері Гофмана є очевидним і в наявності теми зіставлення реального і фантастичного світів, і в ідеальному образі головної героїні як своєрідному символі вічної жіночності, що прийшла у світ людей з водної стихії, і в наявності сюжетного мотиву розчарування та усвідомлення морально-етичного недосконалість, що панує в світі людей і руйнує тим самим в певний момент гармонію Божественного, Природного і Людського.

Істотна роль в розкритті образів головних героїв "Ундини" Е. Т. А. Гофмана належить лірико-психологічному фактору, що зумовлює можливість драматургічного суміщення композитором закінчених номерів і наскрізних сцен, використання лейтмотивної системи, вільного оперування пісенно-аріозним і декламаційним типами музичного висловлювання при зростаючій істотній ролі інструментального чинника, тобто всіх тих аспектів, які визначають надалі сутність німецької романтичної опери як такої. Водночас поетико-інтонаційні особливості опери Е.-Т.-А. Гофмана "Ундина" демонструють очевидний зв'язок і з культурно-історичною традицією німецького бідермаєра. Сказане очевидно і в стилістичній однорідності опери, в рамках якої і реальний, і фантастичний світи (за винятком образу Кюлеборна) апелюють до загальних музично-виразних засобів ("єдиний світ"), послаблюючи тим самим ознаки романтичної драми. Позначена стильова якість є очевидною і в уникненні в лібрето (автором якого став сам Фуке) багатьох драматичних ситуацій, досить яскраво представлених в повісті (суперництво Ундини і Бертальди, трагіко-містична сцена похорону лицаря Хульдбранда за участю примари Ундини та ін.).

Істотним моментом образно-сміслового аспекта опери є також значуща роль морально-дидактичного чинника, захист патріархально-сімейних цінностей, що переводять в певний момент "Ундину" Гофмана в розряд "повчальної історії" з "німецької старовини", поетика якої реально співвідносна з позначеними вище складовими німецької національної самосвідомості. Сказане підтверджується також умиротвореним фіналом опери, який, за словами К. М. Вебера, "залишає почуття великого спокою" [4, 83]. Бідермайєрівський аспект опери Е.-Т.-А. Гофмана очевидний також і в типах головних персонажів (Ундина, Рибалка, Дружина Рибалки, Священик Хайльманн), істотними сторонами природи яких виступає простота, глибока щира віра, всепрощення, духовно-життєвий досвід, тобто ті якості, які були вельми показовими і для ідеального духовно-поведінкового стереотипу німецької нації. Сказане очевидне і в особливостях музичної мови опери Е.-Т.-А. Гофмана, що відрізняється простотою, орієнтацією на стиль В.-А. Моцарта. Показовим є звернення не стільки до традиційних масштабних оперних форм, скільки до жанрів романсу, балади, куплетної пісні, маршевої і танцювальної традиції. Подібного роду уподобання багато в чому обумовлені, насамперед, зінгшпільною жанровою основою опери, що дозволяла німецьким авторам першої половини XIX століття суміщати в подібних творах велику духовно-етичну (філософську) тему-ідею з простотою її музичного втілення (бідермаєровський принцип "велике" в "малому").

Висновки. Процеси формування німецької національної ідеї та шляхів її історичної еволюції демонструють тісний зв'язок з духовними цінностями німецької нації, зокрема, з шануванням німецької мови, національної міфології, культури, доповнених комплексом архетипів Дому, Сім'ї, Порядку (Ordnung), що визначали сутність "німецького духу" (der Teusche Geist). Останній отримав найбільш повне вираження в стильових шуканнях німецької культури першої половини XIX ст. та її музичного театру, зокрема, в жанрово-стильовій специфіці "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана. Ідеї зіставлення реального та фантастичного світів, мотиви розчарування і усвідомлення морально-етичної недосконалість людського світу, що в сукупності виявляють романтичні якості даного твору, сусідять в ньому з типологією німецького бідермаєра. Остання виявляється в інтонаційній однорідності музичної мови опери, що об'єднує реальний та фантастичний світи, а також в принциповому униканні драматичних сцен, які є вузловими моментами оповідання літературного першоджерела опери (повість Фуке). Суттєвою є також роль морально-дидактичного чинника, захист німецьких патріархально-сімейних цінностей, що надають "Ундині" Е.-Т.-А. Гофмана рис "повчальної історії" з "німецької старовини". Така стильова якість зумовлює специфіку інтонаційної мови опери, що сформувалася на перетині моцартівської стилістики та поетики прикладних жанрів (Lied, романс, балада тощо).

Література

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: дисс. к. искусств. М., 2007. 182 с.
2. Аксютчиц В. Миссия России. М.: Белый город, 2009. 624 с.
3. Белобратов А. В. История западноевропейской литературы XIX века. Германия. Австрия. Швейцария : Учеб. для вузов. М. : Высшая школа, 2003. 239 с.
4. Вебер К. М. Жизнь музыканта / Советская музыка. 1935. № 10. С. 82-88.
5. Галушко М. Вебер и немецкий романтизм / Советская музыка. 1987. № 7. С. 80-85.
6. Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана / Житомирский Д. В. Избранные статьи. М.: Всесоюзное издательство "Советский композитор", 1981. С. 14-77.
7. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. М. : Прометей МПГУ, 2007. 248 с.

8. Иоффе И.И. Мистерия и опера. Немецкое искусство XVI-XVIII вв. Избранное. Часть 2: Культура и стиль. М.: Говорящая Книга, 2010. С. 259-900.
9. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 3: Немецкий Орфей / Сост. А. Б. Ботникова, О. Б. Вайнштейн / М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2007. 608 с.
10. Лазарева А. В. Национальная мысль в Германии в эпоху Тридцатилетней войны: автореф. дисс. ... к. и. наук. М., 2008. 26 с.
11. Лаптева И. В. Культурологическое прочтение Э. Т. А. Гофмана на рубеже XX – XXI вв.: Онтологизм фантастического: автореф. ... д. философских наук : 24.00.01 – теория и история культуры. Саранск, 2008. 39 с.
12. Малинкович В.Д. Очерки духовной истории великих народов (русские и немцы). Х., 2010. 379 с.
13. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / Ред. Т. Цытович. М.: Музыка, 1975. 512 с.
14. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. –564 с.
15. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории. М., 2005. 469 с.
16. Панкова Е. А. "Новое средневековье" в эстетике немецкого романтизма / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2. С. 80-86.
17. Прошина Е. Г. Романтическая концепция мифа и ее отражение в малой прозе Фридриха де ла Мотт Фуке: дисс. ... канд. филологических наук. Нижний Новгород, 2004. 171 с.
18. Рогожин А. А. Проблема генезиса немецкого национального самосознания в контексте международных отношений: история и современность / Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4: История. 2011. № 1 (19). С. 98-103.
19. Фогель М. В. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии: автореф. дисс. канд. политических наук . М., 2004. 32 с.
20. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке / Ф. Фуке. Ундина. М.: Наука, 1990. С. 421-471.

References

1. Antipova, N. A. (2007). Fantastic in the German romantic opera. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
2. Aksyuchits, V. (2009). Mission of Russia. Moscow : Belyy gorod [in Russian].
3. Belobratov, A. V. (2003). History of Western European literature of the XIX century. Germany. Austria. Switzerland. Moscow : Vysshaya shkola [in Russian].
4. Weber, K. M. (1935). Life of a musician. Sovetskaya muzyka, 10, 82-88 [in Russian].
5. Galushko, M. (1987). Weber and German Romanticism. Sovetskaya muzyka, 7, 80-85 [in Russian].
6. Zhitomirsky, D. V. (1981). The musical aesthetics of E.T. A. Hoffmann. Moscow [in Russian].
7. Ivanova, E. R. (2007). Biedermeier literature in Germany of the XIX century. Moscow [in Russian].
8. Ioffe, I. I. (2010). Mystery and the Opera. German art of the XVI-XVIII centuries. Moscow [in Russian].
9. Karelsky, A. V. (2007). Metamorphoses of Orpheus: Conversations on the history of Western literatures. Issue. 3: German Orpheus. Moscow : Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet [in Russian].
10. Lazareva, A. V. (2008). National thought in Germany in the era of the Thirty Years' War. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M. V. Lomonosova [in Russian].
11. Lapteva, I. V. (2008). Culturological reading of E. T. A. Hoffmann at the turn of the 20th – 21st centuries: Ontologism of the fantastic. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk: Mordovskiy gosudarstvennyy universitet im. N. P. Ogareva [in Russian].
12. Malinkovich, V. D. (2010). Essays on the spiritual history of great nations (Russians and Germans). Khar'kov: Folio [in Ukrainian].
13. Music of Austria and Germany of the XIX century (1975). Moscow: Muzyka [in Russian].
14. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].
15. The national idea in Western Europe in the New times. Essays on history (2005). Moscow : IKD "Zertsalo-M"; Izdatel'skiy dom "Veche" [in Russian].
16. Pankova, E. A. (2005). New "Middle Ages" in the aesthetics of German Romanticism. Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika, 2, 80-86 [in Russian].
17. Proshina, E. G. (2004). Romantic concept of the myth and its reflection in the small prose of Friedrich de la Motte Fouquet. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod [in Russian].
18. Rogozhin, A. A. (2011). The problem of the genesis of German national self-consciousness in the context of international relations: history and modernity. Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4: Istoriya, 1 (19), 98-103 [in Russian].
19. Fogel', M. V. (2004). The role of the national idea in the contemporary political development of Russia and Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M. V. Lomonosova [in Russian].
20. Chavchaniдзе, D. (1990). Romantic Tale of Fouquet. F. Fuke. Undina, 421-471 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.11.2017 р.

REVISITING THE POLYGENESIS OF MUSICAL ART

The purpose of the work. The article under consideration deals with the analysis of verbal and musical-sound (extra-speech) origins of music in the aspect of their dependent-independent relations, coordinated with the concept of the primary nature of the origin of musical instruments. The **methodology** of the study lies in application of the aesthetic-cultural, comparative, theoretical and historical methods, as well as the analytical approach, which form a single methodological basis. Along with a complex method, so-called systemic approach is needed, which makes it possible to comprehensively study the object at various but interrelated levels. The **scientific novelty** of the research consists in expanding the understanding of the genesis of musical art as an artistic and cultural phenomenon on the basis of a comprehensive analysis of the relationship between the musical, sound and speech sources of music, taking into account the specific features of the formation of musical instrumentalism. **Conclusions.** Comprehension of complex evolutionary processes of the polygenetic nature of music provides a new starting point in the perception of this type of creative expression and perception of the world as a specific holistic supernational phenomenon of "sublime sound forms" (Yu. Kholopov). This approach allows us to distinguish the statuses of specific musical thinking, as well as musical instrumentalism, while responding to the intentions and principles of the functioning of a common creative, communicative, "living" art field.

Keywords: music, sound means, word, musical instrument, syncretism, synthesis, "pure" forms of art, polygenesis of music, musical thinking.

Черноіваненко Алла Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової

До питання про полігенезис музичного мистецтва

Мета роботи. У статті здійснюється аналіз мовленнєвих та музично-звукових (позамовленнєвих) витоків музики у співвідношенні їх залежно-незалежних відносин, узгоджений з концепцією первинності походження музичних інструментів. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні естетико-культурологічного, компаративного, теоретичного та історичного методів, а також аналітичного підходу, які утворюють єдину методологічну основу. Поряд з комплексним методом необхідний і так званий системний підхід, що дає змогу на самих різних, але взаємопов'язаних рівнях, всебічно вивчити об'єкт. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про генезис музичного мистецтва як мистецького та культурологічного феномена на основі комплексного аналізу співвідношень музично-звукових та мовленнєвих витоків музики з урахуванням специфіки формування музичного інструменталізму. **Висновки.** Осмислення складних еволюційних процесів полігенетичної природи музики дають нову точку відліку у сприйнятті цього виду творчого самовираження і світосприйняття як специфічного цілісного надпонятійного феномену "піднесених звукових форм" (Ю. Холопов). Такий підхід дає змогу виділити статуси специфічного музичного мислення, а також музичного інструменталізму, одночасно відповідаючи інтенціям та принципам функціонування загального творчого, комунікативного, "живого" поля мистецтва.

Ключові слова: музика, звукові засоби, слово, музичний інструмент, синкретизм, синтез, "чисті" форми мистецтва, полігенезис музики, музичне мислення.

Черноиваненко Алла Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

К вопросу о полигенезисе музыкального искусства

Цель работы. В статье проводится анализ речевых и музыкально-звуковых (внеречевых) истоков музыки в аспекте их зависимо-независимых отношений, согласованный с концепцией первичности происхождения музыкальных инструментов. **Методология** исследования заключается в применении эстетико-культурологического, сравнительного, теоретического и исторического методов, а также аналитического подхода, которые образуют единую методологическую основу. Наряду с комплексным методом необходим и так называемый системный подход, позволяющий на самых разных, но взаимосвязанных уровнях, всесторонне изучить объект. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о генезисе музыкального искусства как художественного и культурологического феномена на основе комплексного анализа соотношений музыкально-звуковых и речевых истоков музыки с учетом специфики формирования музыкального инструментализма. **Выводы.** Осмысление сложных эволюционных процессов полигенетической природы музыки дает новую точку отсчета в восприятии этого вида творческого самовыражения и мировосприятия как специфического целостного надпонятійного феномена "возвышенных звуковых форм" (Ю. Холопов). Такой подход позволяет выделить статусы специфического музыкального мышления, а также музыкального инструментализма, одновременно отвечая интенциям и принципам функционирования общего творческого, коммуникативного, "живого" поля искусства.

Ключевые слова: музыка, звуковые средства, слово, музыкальный инструмент, синкретизм, синтез, "чистые" формы искусства, полигенезис музыки, музыкальное мышление.

Relevance of the research topic. Among all known types of artistic-cultural syncretism and synthesis, the ratio of music and word can be attributed to the most ancient, natural, functionally and aesthetically

determined, varied in forms, due to the presence of common and specific parameters important in semantic artistic and aesthetic terms. The latter are manifested in the "pure" forms of musical art and literature. It is these two forms – "human language and music are sound expressions flowing in the time of life of the human spirit" [3, p. 83] (another important pair of creative-syncretic typology is dance and music, as well as the three-part syncretic typology of the word – music – dance, but the volume of the article does not allow to fully draw them to the materials of the study). Word and music is almost "inseparable" throughout the history of its evolution. Various forms of their coping are studied in numerous musical studies, the subject of which is a variety of syncretic, even more often – synthetic forms, which are contrasted with the forms of "pure" instrumentalism. However, in the existence of musical art as a holistic artistic phenomenon, the nonlinear creative practice of the relationship between words and musical intonation is increasingly corrected by the positions of musical and instrumental thinking, which requires a comprehensive approach to its study of the genesis of music.

The purpose of the work. The article under consideration deals with the analysis of verbal and musical-sound (extra-speech) origins of music in the aspect of their dependent-independent relations, coordinated with the concept of the primary nature of the origin of musical instruments.

Presentation of the original material. In the original syncretism of future types of creativity, including music, it is necessary to define syncretism of artistic/ extra-artistic, arts/non-arts. "Music as syncretic art of singing – playing instruments – dancing, etc. has been emerging (and not "emerged") from various and many syncretic "terms" [2, 126]. According to I. Zemtsovsky, "the emergence of music is a tendency for the emergence", which was not realized in different situations and regions in the same way. Therefore, the researcher suggests asking "not just about the origin of music, but about the origin of those not yet known to us, syncretic forms, in the depths of which the musical intonation developed" [ibid.]. Since pure musical activity at the initial stage and even, according to Y. Kholopov, in ancient Greece of the classical period [13, 45] was not – music was formed in the environment of dual syncretism activity, at the same time poly-artistic and labor, household etc.). I. Zemtsovsky called this type of syncretism "an inseparable signal-magic-dance-labor complex" [2, 126], to which also included instruments: amulets with a protective role of noise, concealment of human voices, healing, ritual, signaling, leisure and others. But the "internal structural dependence of the elements" of such a system accurately reflects the characterization of the "systemic whole" [8].

In the historical "sound landscape" of primitiveness science emphasizes three areas of direct influence on the formation of musical thinking: sounds of voice, the sounds of human activity, sounds of nature, emphasizing the role of musical instruments "in optimizing the process of transferring spiritual states, harmonizing communication between man and the environment" [9, p. 19]. In the "voice" influence sphere, in turn, it is possible to separate the timbral-altitude articulation parameters and the verbal-conceptual side. The first group demonstrates the instrumentalities of techniques and principles in the embodiment of emotional image in music. The second reflects the long path of syncretically synthetic being of music and words. It is characteristic that the poetic (not common) word was not spoken at first too, but melted through the feeling of greater emotional influence due to high-altitude, metro-rhythmic, timbral and articulative – musical – means.

In the European civilized culture, syncretism of the word and music took place in the Middle Ages. It is here that one can see the gradual release of these arts from each other. If lyrical poetry of the era was inseparable from music, it only sang, then there was a parallel "bookish latin poetry, poetry for silent reading, which no longer required the motive as a mandatory natural condition of its existence, because it was based on its own developed theory of versification" [12, 200-201]. Thus, now the music could "be torn" from the word: the musical beginning clearly dominates the verbal in the metrical organum and clausula. And although in general the separation of the art of the word began incomparably earlier than the musical one – in the case of ancient civilizations, it has already been customary to speak of literature – a substantial part of it (epos, lyric, and drama) contained a significant part of the musical: it was a "singing word" [12, 201]. The distinction between music and literature continued during the Renaissance, but the most obvious was in the New Age era, when music finally gained freedom from the "controlling" it words up to the concept of "pure" music. And then becomes an actual concept of the synthesis of arts.

The boundary determined between syncretism and synthesis manifests itself at the level of fundamentally different types of artistic thinking. In the first case (archaic folklore, early stages of liturgical monody and secular songs of the European Middle Ages), the verbal and musical images appear immediately in the mind of the artist: "in the relations of verbal and musical skills, the art of the bearer of the epic can be equated with the professional singing poet: not the poet and composer, namely the singer, thinking in a verbal-melodical manner" [12, 208]. In the second (vocal compositions of the Renaissance: Mese, Motet, Madrigal, New Age: opera, oratorios and cantatas, songs and romances) – the artist, conscious of the isolation of arts, seeks to restore unity, to achieve their harmonious union. In most cases (but not necessarily), synthetic genres include the text source (canonical liturgical text, literary work – verse, poem, novel, libretto), authors of texts and music – different people. Thus, the historical evolution of culture took place quite smoothly and nonlinearly – in the long process of autonomy of arts, the echoes of syncretism also take place. Thus, in the liturgical and secular genres of the late Middle Ages tunes, which were worked out during the preceding centuries and reached a high artistic level, reach a certain level of autonomy – another text ("counterfeit") may be applied to them. That is, "the creation of a new motif with the new text ceases to be the only possible creative method" [10, 69].

Since music and literature are conditioned by the general physical nature (sound – high-temporal-dynamic and temporal-rhythmic), as well as the only semantic space (A. Samoylenko points out the non-significance of musical semantics outside individual compositions as an unequal meaning of musical significance to meaning and signs [11]), they assume many ways of convergence. The sound word is quite easily saturated with the musical principle: it is enough to add to the language additional ordering in at least one of the parameters – rhythm, pitch accented relief, phonetic organization (repetition, assonances and rhymes, alliteration, increase in the length of the vowels in the speech-lingual stream), and it remains at this in the format of literary and poetic genres. If the word reaches the maximum musicality – sings – synthesis occurs. Similarly, the verbal beginning can penetrate into music. When sounding a holistic, connected verbal text there is a synthesis of arts. Verbal can be brought into music through the use of speech phonemes, syllables, words and phrases – as units of musical fabric ("phonetic music"); designation of genres, emotional states, situations, actions – as programmity in the narrow sense; sounded, seized, presented, hidden word. In this case, the musical content remains unique, not possible to express in verbal-word concepts. Music reveals a certain paradox in "relations" with the word: moving away from it in its semantic nature, as if it can not break away from it finally (programmatic, phonetic means, remarks, and finally – the diversity of synthesis). The main way of influencing the literature on music is the sphere of rhetorical semantics, when the syntactic and semantic connections characteristic of verbal expression are transferred to music, adapting to the conditions of musical language, to the semantic specificity of musical expression. Thus, the genetic link between music and the word fit into the scheme of syncretic unity – individual species – the synthesis of various formats, concentrated in the study of G. Rimko in the problem of "eternal" text and music form [10].

Traditionally conceived in musicology path from pure literature to pure music, from their syncretism to synthesis, including friendly modes and various mixed types diffusion process itself is not linear, consisting rather of two branches that do not merge with each other, but enter into rather complex correlations (such a scale of the gradual decline of the verbal beginning and the growth of musical in the study of textual and musical form, is built, for example, in his Ph.D. thesis by G. Rimko [10, 60]). In our view, the situation of existence and research of the relationship of music and words is complicated, supplemented and enriched by the presence of another concept – the primacy of musical instrumental beginning. If the first group of researchers, following the esthetic guidelines of the theory of "double mimesis" (double imitation) of the 18th century (vocal music imitates "nature", instrumental – vocal) argue that instrumental music has more later than vocal origin [14], the second (O. Neustroev [7], I. Zemtovskyy [2], I. Matsyyevskyy [5], others, including the author of this article), recognizing the inextricable connection with the original "melodious word" believe that "instrumental music, originally associated with vital processes ... and observance of the concealing human voice "makes tools and musical instrumentalism certain" iconic media". And in such a sign, the "extraverbal broadcasting system" works also "beyond the limits of its own labor experience" [5, p. 7] and ritual actions.

The hypothesis that the origin of musical instruments is not connected with vocal music and could even precede it, was already expressed many years ago [7]. Polygenetic concept of maturation of music "from non-music" by I. Zemtovsky implies "not only as a "mechanical" process of selection-highlighting of a musical instrument", but also as the formation of a new quality: "It can be argued that historically a musical instrument is ... a new, interconnected synthesis, some new, unnatural thinking, finally" [2, 127]. The indicated polygenesis is considered as origin from different sources, various reasons, different paths, independent in different regions and ethnic groups, as "the inevitable stage of the regular human evolution", and leads to "coexistence in different geosocio-ethnic conditions of different sequences and connections of vocal and instrumental" with their unconscious differentiation, predominance over one another, and also the "typology "of two-, three-, four-, and more-orthogonal" syncretism: voice-dance-instrument, instrument-dance, voice-instrument, voice – dance – tool – mask and so on".

The problem of the genesis of music, of course, goes back to the era of primitiveness, when there is a need for a means of incarnation and preservation of the spiritual world of a man, that is, for artistic manifestations. "In conditions, where there are no indirect methods for the transmission of information, music with its rhythmic non-verbal (highlighted by us – A.Ch.) capabilities provided the interaction of people with the help of comprehensible sound" [9, 3]. And whatever the heights did not reach the music in revealing the dynamics of the spiritual and mental states of man in subsequent times, the origins of the expressiveness of the musical language reach the primitive (specifically and in detail about this – in the thesis by V. Rady [9]). In the historical perspective of syncretic art, sound (pre-musical and extraverbal) means acquired a special significance in practical human life, due to their communicative capabilities, able to overcome the spatial limitation of visual means and emotionally affect the human consciousness and to reveal the emotional tension of the primitive man. The gradual animation of such experiences due to elevation and spectral enrichment contributed to the organization of sonority by specific means of tempo, pitch, modes, with the expansion of timbre and dynamic indicators, transforming the sound space from the phenomenon of nature, ceremonial rituality to the phenomenon of culture. The special role of the musical component of the artistic ritual action of the scientists is explained precisely by its sound nature [9], because the sound has a direct connection with the psyche, the inner world of man, both from the standpoint of the expression of the spiritual (however – spiritual) condition, and from the point of view of the influence on them. Here it should be borne in mind that at the stage of anthropogenesis, the emotional and psychological parameters prevail over

the intellectual. "The initial poverty of the intellectual work of the psyche, the limited means of communication, and on the other hand, the already perceived narrowness of the communicative capabilities of the language of gesture and facial expressions determined the special significance of the musical language, which was formed as if between kinetic and verbal languages, and linked them with each other" [9, 3]. It is interesting that modern music also takes "building sound material" from non-musical spheres, especially concrete and electronic music [4, 53]. Thus, the syncretic connections of music, words and dance were "cemented" by musical means.

Music does not have such a solid carrier as painting and sculpture, even a word. The sounds of the music are "incorporeal, swift flowing, practically not subject to fixation. They are a fact of energy, and not substances" [6, p. 8]. However, musical art, having arisen in syncretic antiquity, not only did not disappear, but having developed over millennia, lived to the phase of "autonomous art of elevated sound forms" [12, p. 45], before the invention of the system of own written signs, sound audio and video recordings, and even the influence on other types of art and philosophy – in the unceasing need to preserve and transfer to the next generation musical phenomena as a specific translational system of human values of the highest, extraverbal order. The fact that music, like art as a whole, appears precisely in the primitive society, captures its status as a repository of emotional states up to their spiritual level. However, written monuments of music (if they had taken place, and the nature of folklore is precisely the record-wise tradition) could not have become a universal source for studying the history of musical culture, especially its early stages, due to the above-mentioned specificity. It is characteristic that, the pessimism of music historians regarding the impossibility of research of the primitive period was somehow dispelled by musical instrumental artifacts of antiquity (the first drilled phalanx of a deer was discovered in 1860 by the French archaeologist E. Larte, in 1864, publishing the results with the assumption that this is a whistle, a drawing of the workpiece flute of the Stone Age, a Belgian musicologist F. Fetti published in 1869, giving its construction the highest appraisal of acquired acoustic experience [9, 3]). R. Gruber believes that "musical instruments, being the most valuable musical and historical source throughout the musical culture, is especially indispensable in this role at the early stages of development, with the complete lack of musical record and a number of other musical-historical sources" [1,134]. Ye. Nazaikinsky also highly estimates "historical memory" of the musical instrumentalism: "If the physical laws on the earth have not changed, and our breathing, hands, and body have not gone far from what was used by the ancient musicians, then the provoked excitation of the acoustic process in an instrument found by archaeologists, will give the same, as well as a long ago, sound result, because on this side historical memory-recording tool is faultless [6, 93]. From the very beginning, a person first felt and began to use the possibilities of music in the transmission of various manifestations of emotions (domestic and spiritual-religious); created "special tools for enhancing the expressiveness of emotional expression", that is, began to realize a certain figuratively-powerful potential of musical language [9, p. 2]. And here we can talk about the formation of special musical thinking of non-verbal nature, which is realized in two types of activities: the creation-performance of musical (syncretically-musical) phenomena and their perceptions, in the course of cultural and musical development and professionalization transformed into three types – creation, performance, perception. However, taking into account the instrumental component of the syncretic process, performance and perception were initially divided (it is impossible for several participants to play one instrument, to play brass and sing, not all participants mastered the tools). The very act of an instrumental play requires (under an improvisational nature) a certain preparation: the production or acquisition of an instrument, at least the elementary skills of the instrumental play, the knowledge of traditions and functional features of instrumental sounding, in particular, of its individual batch in the ensemble or syncretic whole, which are extremely diverse at the interethnic level – from full dependence to complete independence, with a mass of transitional types.

Conclusions. Unlike the art of the word, music does not literally simulate the course of human thoughts, but is capable of expressing the most complex and delicate facets of sensations up to the sublime-spiritual, passing the "third person" the conceptual and verbal expression. Musical thinking exists along with verbal, "pictorially colored-graphic" and "motor-plastic-dynamic" (the latter – the thesis terms of I. Zemtsovsky [2, 129]) as a specific form. Music is modeled by the "movement of feelings, in which "removed", dissolved thoughts of a man", which "neither a novelist nor even a poet can be reproduced with such depth, accuracy, and adequacy" [9, 4]. "Pure" instrumental art clearly demonstrates the stated intentions of music, which in the original forms were created in the corresponding era and influenced evolutionary processes no less than other musical and extra-musical, including verbal-conceptual, factors.

Література

1. Грубер Р.И. История музыкальной культуры / Р.И. Грубер. – Т. 1. Ч. 1. – М. – Л., 1941. – 595 с.
2. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : [сб. статей и материалов] : в 2 чч. – М., 1987. – Ч. 1. – С. 125–131.
3. Каган М.С. Философия культуры : [учеб. пособие] / М.С. Каган. – СПб., 1996. – 415 с.

4. Майденберг-Тодорова К.И. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Кира Исаковна Майденберг-Тодорова. – Одесса : ОНМА им. А.В. Неждановой, 2014. – 173 с.
5. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
6. Назайкинский С.В. Звуковой мир музыки / С.В. Назайкинский. – М., 1988. – 254 с.
7. Неустроев А. О происхождении музыки : Эстетико-психологический очерк / А.А. Неустроев. – Спб. : Типография В.Киршбаума, 1892. – 64 с.
8. Осадчая С.В. Актуальные направления развития системного подхода в изучении православной певческой традиции / С.В. Осадчая // Музичне мистецтво і культура : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Астропринт, 2013. – Вип. 17. – С. 231–241.
9. Радя В.В. Основания генезиса музыки в первобытности : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.04 "Эстетика" / В.В. Радя. – Екатеринбург, 1999. – 23 с.
10. Рымко Г.А. Теоретические проблемы текст-музыкальной формы : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Григорий Александрович Рымко. – М. : МГК (унив.) им. П.И.Чайковского, 2014. – 336 с.
11. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монография] / А.И. Самойленко. – Одесса : Астропринт.– 244 с.
12. Сапонов М.А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М. : Классика XXI, 2004. – 400 с.
13. Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В. и др. Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.
14. Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века : из истории музыкально-теоретических учений / Ольга Михайловна Шушкова // Гуманитарный вектор. – 2012. – Вип. № 3. – С. 247–252. – (Серия "Философия, культурология").

References

1. Gruber, R.I. (1941). History of musical culture. T. 1. Part 1. Moscow-Leningrad [in Russian].
2. Zemtsovsky, I. (1987). Musical instrument and musical thinking (to the formulation of the question). Folk musical instruments and instrumental music. Moscow [in Russian].
3. Kagan, M.S. (1996). Philosophy of culture. St. Petersburg [in Russian].
4. Maydenberg-Todorova, K.I. (2014). Aleatorno-sonoristic composition as an interpretative phenomenon in the context of modern musical poetics. Candidate's thesis. Odessa: ONMA them. A.V. Nezhdanov [in Ukrainian].
5. Matsievsky, I. (2007). Folk instrumental music as a phenomenon of culture. Almaty: Dike press [in Russian].
6. Nazaikinsky, C.B. (1988). Sound world of music. Moscow: Composer [in Russian].
7. Neustroev, A. (1892). On the origin of music. St. Petersburg: Typography of V.Kirschbaum [in Russian].
8. Osadchaya, S.V. (2013) Actual directions of the development of the system approach in the study of the Orthodox singing tradition. Musical mystery and culture (Vols. 17), (pp. 231-241). Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
9. Rady, V.V. (1999). The foundations of the genesis of music in the primitive. Extended abstract of candidate's thesis. Yekaterinburg [in Russian].
10. Rymko, G.A. (2014). Theoretical problems of the text-musical form. Candidate's thesis. Moscow: MGK (univ.) im. P.I. Tchaikovsky [in Russian].
11. Samoylenko, A.I. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Odessa: Astroprint [in Ukrainian]
12. Saponov, M.A. (2004). Minstrel: The book about the music of medieval Europe. Moscow: Classics XXI [in Russian].
13. Kholopov, Yu.N., Kirillina, L.V. et al. (2006). Musical-theoretical systems. Moscow: Composer [in Russian].
14. Shushkova, O.M. (2012). On the emancipation of instrumental music in the musical aesthetics of the 18th century: from the history of musical and theoretical teachings. Humanitarian vector, 3, 247–252 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

ДИЗАЙН СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ВОГНЯНИМИ ЗАСОБАМИ КОНСТРУЮВАННЯ

Мета дослідження – з'ясувати закономірності зв'язків між змістом і формою у сценічному дизайні, зокрема у його особливому різновиді, коли вогняні засоби оформлення є домінуючими у створенні візуальних художніх образів. **Методологічною основою** дослідження є системний мистецтвознавчий аналіз. Різновид сценічного дизайну, коли вогонь є основним способом візуалізації художніх образів, із наукової точки зору розглядається вперше, що і визначає **наукову новизну** дослідження. **Висновки.** Традиційною складовою сценічного дизайну є вогняні ефекти, до яких належать святкові ритуальні вогні. Вогонь як головна складова дизайну широко застосовувався у Петровську епоху, стаючи домінуючою складовою театральньо-видовищних дійств. Для дизайну київських публічних святкових заходів просто неба у XIX ст. часто також застосовувалися піротехнічні прийоми. Сьогодні дизайнери у співпраці з режисерами театральньо-видовищних заходів поруч із традиційними вогняними прийомами широко застосовують сучасну піротехніку.

Ключові слова: сценічний дизайн, сценічний простір, ритуальний вогонь, піротехніка.

Юдова-Романова Катерина Володимирівна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры сценического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Дизайн сценического пространства огненными средствами конструирования

Цель исследования – определить закономерности в связях между содержанием и формой в сценическом дизайне, в частности в его особой разновидности, где огненные средства оформления являются доминирующими при создании визуальных художественных образов. **Методологической основой** исследования является системный искусствоведческий анализ. Разновидность сценического дизайна, где огонь является основным способом визуализации художественных образов, с научной точки зрения рассматривается впервые, что и определяет **научную новизну** исследования. **Выводы.** Традиционной составляющей сценического дизайна являются огненные эффекты, к которым относятся праздничные ритуальные огни. Огонь как главная составляющая дизайна широко применялся в Петровскую эпоху, где стал доминирующей составляющей театрализованных зрелищ. Для оформления киевских публичных праздничных мероприятий под открытым небом в XIX в. также часто использовались пиротехнические приемы. Сегодня дизайнеры в сотрудничестве с режиссерами театральньо-зрелищных мероприятий наряду с традиционными огненными приемами широко применяют современную пиротехнику.

Ключевые слова: сценический дизайн, ритуальный огонь, сценическое пространство, пиротехника.

Iudova-Romanova Kateryna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Performing Arts at the Kyiv National University of Culture and Arts

Design of scenic space by fiery means of construction.

The purpose of the article is to find out the patterns in the relationships between content and form in the stage design, in particular in its specific variety, where fiery tools are dominant in the creation of visual artistic images. **Methodology.** The **methodological** basis of the study is a systematic study of art. **Scientific Novelty.** The kind of scenic design, where the fire is the primary way of visualizing artistic images is considered for the first time from a scientific point of view, which determines the scientific novelty of the research. **Conclusions.** The traditional component of the stage design is fire effects, which include festive ritual lights. Fire as the main component of the design was widely used in the Peter the Great era, where it became the dominant component of theatrical and entertainment shows. For the design of the Kiev public holidays, the sky in the 19th century, pyrotechnic techniques were often used. Today, designers in cooperation with directors of theatrical and entertainment events, along with traditional fire techniques, widely use modern pyrotechnics.

Key words: stage design, ritual fire, pyrotechnics.

Актуальність теми дослідження. Новітній період в історії еволюції сценічного мистецтва та художньо-проектного конструювання зумовлений особливостями сучасних соціокультурних трансформацій традиційних парадигм у нові постіндустріальні. Такі зміни призводять до певних новацій у мистецькому просторі загалом і дизайнерському зокрема. Відбуваються видозміни у системі дизайнерських рішень, формується нове відношення до традиційних принципів і норм. Такий контекст зумовлений прагненням митців до пошуку нових художніх форм, що виходять, власне, за межі конкретних видів мистецтв – сценічних, пластичних, візуальних та ін. Творча діяльність фахівців зі сценічного дизайну охоплює одночасно як сферу сценічного мистецтва, так і дизайну. Відображаючи різноманіття концепцій сучасного мистецтва, його образно-змістовні та формально-виразові якості, сценічний дизайн є яскравим синтетичним явищем, у якому знаходять віддзеркалення характерні художні тенденції часу.

Ступінь наукової розробки теми. Проблеми національної складової вітчизняного дизайну порушуються у наукових розвідках В. Даниленка [1], Ю. Дяченко, І. Грицюк, О. Гладун, А. Бредихина, М. Станкевича та ін. Окремі аспекти теорії, історії та практики українського сценічного дизайну розглядалися теоретиками і практиками мистецтва з точки зору його ролі у постановках творів сценічного

мистецтва. Це, зокрема, аспект історичної еволюції та сучасного стану – В. Берьозкін, І. Вериківська, Г. Веселовська, Д. Горбачьов, Н. Єрмакова, О. Клековкін, Р. Коломієць, Н. Корнієнко, О. Красильникова, А. Липківська, О. Островець, С. Триколенко, Ю. Станішевський, В. Фіалко та ін.; взаємозв'язків українського сценічного дизайну та світового мистецького процесу – О. Антонова, Н. Владімірова, В. Гайдабура, М. Громов, Н. Изєков, О. Клековкін, Н. Корнієнко та ін. Питання технічного оснащення як інструменту художньої виразності та засобу втілення творчого замислу постановників сценічних творів розглядають В. Базанов, В. Козлінський, Л. Дмитрієв, М. Ратімов та ін. Осмисленню власного практичного досвіду українськими сценічними дизайнерами присвячені праці Д. Боровського, М. Левитської, Д. Лідера, А. Петрицького, М. Френкеля та ін. Дані дослідження стали вагомим внеском в розвиток теорії та історії не тільки вітчизняного, але й світового мистецького процесу. Натомість, можна стверджувати, що у вітчизняній науці бракує наукового дослідження, присвяченого вітчизняному сценічному дизайну як особливому різновиду дизайну де вогонь є основним способом візуалізації художніх образів.

Мета дослідження. У цьому контексті постає актуальна необхідність реалізувати мистецтвознавче дослідження, мета якого – з'ясувати закономірності зв'язків між змістом і формою в сценічному дизайні, зокрема у його особливому різновиді, коли вогняні засоби оформлення є домінуючими у створенні візуальних художніх образів.

Виклад основного матеріалу. Найдавніші сліди застосування вогню людиною виявлені на стоянках синантропів (нижній палеоліт) [2, 116]. Найпоширеніший й імовірно найбільш древній вид ритуального вогню – багаття. Він фігурує майже без винятку у всіх календарних обрядах народів світу. Найбільш примітне розведення багать на ландшафтних височинах у дати сонячного календаря, що підкреслює можливий зв'язок поклоніння вогню із солярним культом. Згодом розпалювання багать увійшло до християнської святкової традиції. Показова риса ритуальних вогнів, особливо багать, – їх суспільний характер. Навколо вогню завжди збирається певний колектив. При цьому учасники вірять у надприродну життєдайну, очищаючу та цілющу силу полум'я, до якого важливо було доторкнутися. Цими віруваннями та продукованими теплом і світлом зумовлювалось центральне композиційне розміщення багаття.

Окрім колективістської, чудодійної та споживацько-утилітарної функцій полум'я надавало і естетичну насолоду від його споглядання. Видовищна складова натурального вогню багато в чому криється у його імпровізаційній неочікуваності. Непередбачуваний, раптовий характер формотворення та колористики зумовлює бажання глядача якомога довше насолоджуватись візуальним вогняним об'єктом. Окрім багать до таких ритуальних об'єктів можна віднести й інші: наприклад, розпечене вугілля, смолоскипи, свічки, опудала, різдвяні поліна тощо. Всі вони, несучи в собі в тій чи іншій формі вогню складову, різняться за культурним, сценічно-мізансценічним та дизайнерським призначенням.

В Іспанії у басків, на Балканському півострові в болгар та в зоні колишнього змішаного розселення болгар і греків відомий звичай ходіння босоніж по розпеченому вугіллю (болг. "нестинарство"). Розсипане долі розпечене вугілля у формі сонця-кола слугує мерехтливим червоно-жовто-чорним глом, на якому надвечір або вночі у музичному супроводі босоніж виконуються ритуальні танці.

Широко відомий у різних народів вид ритуального вогню – смолоскип. Спочатку – це була голешка, вийнята з багаття, згодом – з ритуального вогнища. Під час святкових веселоців вихоплені з вогню палиці в руках учасників обряду описували кола в повітрі. Ритуальні факельні процесії навколо полів, обійсть, хлівів і т. ін. відомі у різних місцях Європи і влаштовувались у різні дні язичницьких та християнських календарних свят. Згодом, коли релігійна складова стала втрачати свою системоутворюючу функцію, факельні ритуальні процесії трансформувались у веселу розвагу молоді із факельною ходою. З часом в ній почали використовувати різноманітні ліхтарі. Так, наприклад, у святковій процесії могли застосовуватись саморобні ліхтарі – "всередині видовбаного і одягненого на високу палицю гарбуза встановлювали свічку, в гарбузі вирізали отвори, що імітують людські очі, рот, астральні знаки і под." (перекл. наш – К. Ю.-Р.) [2, 121]. Отже, використання смолоскипів можна розглядати не тільки як складову дизайну самої процесії, але й як власне створення дизайну смолоскипу як освітлювального приладу.

Свічка ввійшла в усі ритуали християнської церкви, де стала провідним і необхідним атрибутом. Варто зауважити, що використання свічок в обрядах зумовлене більш прагматичними факторами – магічно-змістовним та утилітарно-освітлювальним призначенням, ніж дизайнерським конструюванням середовища. Але, навіть за умови зміщення акцентів, свічка залишається ваговою складовою дизайнерського рішення багатьох обрядів. При цьому варто зауважити на локальності більшості заходів, де використовуються свічки, у порівнянні з багаттями, розпеченим вугіллям, смолоскипами та опудалами.

До особливої групи ритуальних вогнів треба віднести ті, що традиційно розпалюють під час карнавалу (масляної) в усіх без винятку народів Європи. Карнавал – це складний комплекс обрядових дійств, виконуваних у християнському світі перед великим постом. Апофеозом будь-якого карнавалу є знищення опудала – символічної фігури певного персонажу: "зими", "смерті", "м'ясоїду" тощо. Знищення могло відбуватись шляхом розривання, розкраювання, спалювання, затоплення або глузливого пародійного поховання. У будь-якому з випадків вимагало дизайнерського рішення як створення самого опудала, так і загалом предметно-просторового середовища для проведення дійства. Традиційно при спалюванні фігури знищенню підлягало солом'яне опудало жінки, яке розміщувалось у центральній частині карнавального майдану. Варіативність карнавальної традиції простежується у

зміні календарних дат святкування та переінакшення персонажів та їхнього візуального втілення. Так в Іспанії та Португалії під час різдвяно-новорічних свят спалювали опудала старого і старої, в Англії – Старий рік у вигляді гротескної солом'яної фігури, яку пізніше замінили смоляні бочки та старі човни. У поляків на страсному тижні згорав на вогнищі "Іуда", у Валенсії на вогнище відправляли ганчіркових ляльок, що уособлювали непопулярних державних діячів. Зазвичай вогняний дизайн дійства повсякчасно доповнюватиметься буйством інших вогнів – смолоскипами, вогняними дисками, феєрверками, петардами, святковою ілюмінацією.

У календарній обрядовості майже всіх народів західної Європи зустрічається ще один вид ритуального вогню – так зване різдвяне поліно. Це товстий пень, колода чи велике поліно, що горіло в пічці або каміні, починаючи зі святвечора, протягом всіх наступних дванадцять днів і ночей. Натомість різдвяне поліно можна розглядати скоріше як складову дизайну інтер'єру, ніж як сценічний дизайн.

Ритуальні вогні ввійшли в сучасні обряди та інші святкові заходи різного змісту. Протягом історичного розвитку у різних ситуаціях одні функції вогню зменшувались, інші, навпроти, розвивались. Нині для створення візуального образу свята дизайнери широко застосовують різні піротехнічні прийоми: ілюмінацію, феєрверки, петарди та ін.

У загальному, найширшому розумінні, піротехніка – розділ техніки, пов'язаний із виготовленням вибухових і займистих сумішей, сигнальних вогнів, ракет, феєрверків. Започатковане в Азії багато тисяч років тому піротехнічне мистецтво – мистецтво створення вогню і управління ним – існує з давніх часів. Мудрі китайці винайшли свого часу порох для влаштування святкових ритуальних феєрверків – святкових різнокольорових декоративних вогняних ефектів, яким під час релігійних церемоній відганяли злих духів. Згодом стали запускати феєрверки і під час інших світських свят. У Європі феєрверки вперше з'явилися в середньовічній Італії.

У Росії феєрверк вперше запустили в небо в 1389 р.. Для Дмитра Донського з Німеччини "потішні вогні" привезли купці. Видовище було яскравим і незабутнім. Відтоді феєрверки влаштовувалися дуже епізодично і були суцільно привізними. Перші російські майстри феєрверків з'явилися близько 1545 р. – тоді був заснований Стрілецький полк, при якому перебував на службі "пороховий завідувач": він сам придумував, виготовляв і запускав феєрверки.

Справжнього розквіту потішні вогні в Росії сягнули за Петра I (1672–1725). Він не лише ввів святкування Нового року з феєрверками, а й сам запускав ракети і навіть власноручно їх виготовляв. Будь-які масштабні публічні святкові заходи – масляна, святки, народні гуляння, придворні урочистості у Петровську добу не обходилися без ілюмінації та феєрверків. Вони кардинально відрізнялися від сучасних урочистих салютів та феєрверків – майстри з піротехніки 17 ст. "випалювали" в небі вогняні малюнки із зображенням палаців, фортець, альтанок, епізодів з біблійної історії, сцен історичних військових баталій.

Пригадаймо грандіозне святкування з феєрверком перемоги у Північній війні та Ніштадтського миру в Петербурзі 22 жовтня (2 листопада) 1721 р., коли водночас із ним Петру I від імені Сенату і Синоду було присвоєно титул імператора всеросійського. Скористаємось для цього спогадами свідка подій – М. І. Кашина¹: На Петербурзькому острові навпроти Сенату був збудований храм Януса у вигляді великого фігурного театру й прикрашений різнокольоровими вогнями; на воротах храму вогняним ґнотом викладено план: намальовано Януса древнього миротворного. Навпроти храму було поставлено дві фігури: перша символізувала Петра Великого, друга – короля Швецького. Далі біля храму ґнотом за планом було викладено піраміди, колеса та різні вогняні фігури. До храму було протягнуто мотузку від сенатської галереї, на кінці якої був прикріплений орел. Організацією всіх приготувань опікувався сам цар та бомбардири. Після зібрання всього генералітету в Сенаті Петру I за зусилля на благо Російської держави було присвоєно імператорський титул. О 12 годині ночі сам імператор підпалив орла, який полетів просто до храму Януса і запалив план зі статуєю, яка почала горіти; після цього фігури пішли з розпростертими руками і закрили ворота Януса, і з тих воріт раптово вилетіло тисячу ракет, і потім з напрямку міста з гармат на плаваючих по річці Неві галер розпочалась стрільба, що нагадувала грім і блискавки і продовжувалась з годину. Опісля підпалили два плани – на одному зображувався корабель, що прямує в гавань з написом "Конец дело венчало"; на іншому – корони Російська і Швецька поєднанні на столі написом "Соединение дружбы". Після згорання планів розпочалась дивовижна вогняна потіха з пірамідами схожими на діаманти, а нагорі піраміди корона Російська, а на другій корона Швецька, і продовжувалась потіха години чотири [4].

Закладена Петром I традиція організації грандіозних феєрверків продовжувала розвивалась надалі. Ось як описує російський письменник і журналіст М. І. Пиляєв святкові заходи влаштовані імператрицею Катериною II з нагоди приїзду у 1770 р. в Росію принца Генріха, брата короля прусського: "Особливо чудовим був маскарад, даний для нього в Царському Селі. У семи верстах від Петербурга, вони [гості] проїхали крізь великі триумфальні ворота, чудово освітлені. Потім на шляху через кожні сім верст стояла піраміда, майстерно ілюмінована, і проти неї готель; у кожному з них сиділи люди різних націй, які танцювали і грали на інструментах. На Пулковській горі був представлений Везувій, що вивергав полум'я, – це виверження тривало цілу ніч. Від Пулковської гори до царської Села стояли дерева, на яких висіли різнокольорові ліхтарі у вигляді гірлянд. Після прибуття в Царське Село, палац був освітлений гіorno²; після танців, за пострілом з гармати, бал припинився, разом з ним згасли і всі вогні в палаці; потім всі стояли біля вікон і дивились чудовий феєрверк. Новий гарматний постріл по-

дав сигнал, і миттю знову засвітився палац" (переклад наш – *К. Ю.-П.*) [6]. Потішні вогні спостерігали не лише жителі столиць, але й інших губернських міст. Традиції феєрверкового театру згодом знайшли втілення у театральних постановках та балаганних феєріях.

Важливою складовою дизайну святкового нічного Києва кінця 19 ст. стала ілюмінація. Для яскравого різнобарвного оздоблення вулиць, будинків, дзвіниць та міського ландшафту використовувались виставлені на підвіконнях свічки, сальні площки, що промальовували абрис будівель, на брівках тротуарів та у карнизах воріт – мерехтливі лінії вулиць; запалювались смоляні бочки на площах міста та по обох берегах Дніпра. Іноді ілюмінація перетворювалась у сценічний дизайн міського ландшафту – перед глядачами відбувалась візуальна дія. Приміром, влітку 1878 р. київська генерал-губернаторша О.І. Черткова влаштувала ілюмінацію долини Дніпра й прибережних схилів в день іменин цариці, яку глядачі спостерігали з п'яти пароплавів. Дорогою за сигналом з пароплава в певних місцях спалахувала ілюмінація, біля Видубицького монастиря був запалений чудовий феєрверк, водночас на протилежному боці ріки горіли вздовж усього берега смоляні бочки, а на Трухановому острові даленів вензель государині імператриці [3].

Доповненням до вуличної ілюмінації були "прозорі картини" у вітринах магазинів, підсвічені вензелі, символічні зображення на транспарантах, фонтани феєрверків, що їх запускали в приватних садибах. Іноді влаштовували і феєрверки на воді. Віддзеркалюючись на водній поверхні, вогні ставали ще пишнішими, а феєрверк більш видовищнішим [5]. "Прозорі картини" – ілюміновані транспаранти писалися прозорими фарбами по тонкому промасленому полотну та висвітлювались позаду сальними площками. Вони могли сягати значних розмірів, досягаючи у висоту – до 12 м та в довжину до 30 м [3].

З появою газового та електричного освітлення значення вогняних ефектів у дизайні театральновидовищних заходів не зменшилось. Навпаки, індустріалізація промислового виробництва зі створення вогняних ефектів динамічно розвивається. Сьогодні можна стверджувати про значний художній потенціал, що несе в собі піротехнічна індустрія. Це зумовлюється різноманіттям кольорів піроносіїв, асортиментом візуальних форм та досконалим програмним забезпеченням для показу піротехнічних шоу.

Феєрверки – кольорові декоративні вогняні ефекти можна підрозділити на висотні, паркові і наземні в залежності від висоти їхньої дії. Висотний феєрверк вистрілює здебільшого за допомогою порохового заряду-носія вертикально вгору зі спеціальних пускових мортир на висоту від 50 до 350 м, де і розкривається різнокольоровими вогнями різної форми.

У парковому феєрверку піротехнічні вироби після свого запуску залишаються на землі, при цьому випускаючи вгору на висоту до 50–60 м, вміщені в них піроелементи. Цікавим варіантом паркового феєрверка є стробоскоп, який створює ефект срібного миготіння, схожого на спалахи від одного іменного електроосвітлювального приладу.

Окреме місце серед паркових феєрверків посідають денні салюти. В них зоровий ефект, що супроводжується тріскотінням та вихлопами, створюється шляхом появи траєкторій різнокольорового диму. Деякі з денних салютів вистрілюють парашутами, на яких спускаються заряди, малюючи при цьому в повітрі різнобарвні димові лінії.

У наземному феєрверку використовуються піротехнічні вироби (спалахи, фонтани, піротехнічні фігури – "сонце", "ялина", "зірка", "млин", "колесо", вогняні написи і логотипи, вогнепади та ін.), що закріплюються на наземній фігурній статичній та/або динамічній конструкції – феєрверковій композиції. Іскри, що випускаються піротехнічними виробами, створюють відповідне зображення. Працюють такі феєрверки на висоті до 10 м. Різновид наземного феєрверка – феєрверк водний. Відмінність полягає у використанні водних піротехнічних виробів, які вистрілюють у воду або запускаються з води.

Сценічна (концертна) піротехніка – це техніка, що застосовується для створення піротехнічних ефектів у закритих приміщеннях для візуального супроводу театральновидовищного заходу на сценічному майданчику. Сценічна піротехніка підрозділяється на три основних типи: ефекти, що створюють полум'я, кольорові димові ефекти, іскристі ефекти.

З метою створення відкритого вогню на сценічному майданчику часто застосовують вогняні гармати (вогнемети). Вони вивергають грибоподібні стовпи яскравого різнокольорового відкритого полум'я на висоту 3–4 метрів. Таке вогняне шоу чудово поєднується зі іскристою піротехнікою, лазерами та світловими ефектами.

Видовищним прийомом у сценічному дизайні є застосування піротехнічного акторського реквізиту: різного роду піробластерів, підробовиків, пірокомет, пірогармат, а також петард, бенгальських вогнів та вогняних ліхтариків. Натуральний вогонь в акторському виконанні у поєднанні з музикою, хореографією, цирковими прийомами, світлотехнікою справляє незабутнє враження. Не менш естетично виразно на сцені виглядають і пірокостюми – одяг виконавців з піротехнічними елементами, що формують сценічний образ актора.

Дизайнер-піротехнік співпраці з режисером-постановником заходу створює піротехнічний сценарій, в який закладається послідовність використання різних піротехнічних елементів, їх інтенсивність та враховується сумісність з виступами виконавців та музикою. Сценарій може бути написаний для піромузичного шоу, піротехнічного концерту, піротехнічної сьїти або піротехнічної вистави. При цьому простежується виокремлення вогняних шоу-вистав (фаєр-шоу) в самостійний жанр, в якому домінує застосування піротехніки.

Отже, традиційною складовою сценічного дизайну є вогняні ефекти. До витоків застосування у сценічному дизайні піротехнічних прийомів можна віднести ритуальні вогні: багаття, розпечене вугілля, смолоскипи, свічки, опудала, різдвяні поліна. Натомість, до статичних первісних засобів вогняного дизайну можна віднести багаття, розпечене вугілля та спалення опудал, а смолоскипи – до динамічних. Щодо масштабу заходів, варто зауважити, що свічки переважно застосовуються у більш локальних заходах у порівнянні із багаттям, розпеченим вугіллям, смолоскипами та опудалами. У випадку спалювання опудала карнавальна традиція вимагає дизайнерського вирішення щодо створення як самої ляльки, так і безпосередньо предметно-просторового середовища театральньо-видовищного дійства. Трансформуючись ритуальні вогні тісно ввійшли у святкові заходи всіх народів світу і стали частиною світських театральньо-видовищних масових розваг. Багато цивільних свят стало супроводжуватися ілюмінацією й феєрверками.

Вогонь як головна складова піротехнічного мистецтва широко застосовується у Петровську епоху, де стає домінуючою складовою театральньо-видовищних дійств. Для дизайну київських публічних святкових театралізованих заходів просто неба у 19 ст. часто застосовувались піротехнічні прийоми: ілюмінація – оздоблення будинків, вулиць, берегів Дніпра свічками, площками, смоляними бочками; феєрверки; освітлювались прозорі картини у вітринах магазинів, символічні зображення на транспарантах, висвічувались вензелі.

Характерною рисою сучасного сценічного дизайну вогняними засобами є органічне поєднання найрізноманітніших мистецьких пошуків та традиційних прийомів у сучасному переосмисленні. Сьогодні дизайнери у співпраці з режисерами театральньо-видовищних заходів широко застосовують піротехнічні прийоми, що створюють різнокольорові полум'я, дими та іскри.

Досліджуючи тему дизайнерського конструювання предметно-сценічного середовища вогняними засобами, ми лише поверхово торкнулися питання витоків, особливостей історичної еволюції та сучасного його стану, залишивши поза увагою конкретні приклади застосування вогню у сучасних театральньо-видовищних постановках. Окреслений вектор подальших мистецтвознавчих досліджень підтверджує значимість і перспективність даного способу конструювання сценічного простору.

Примітки

1 Кашин Микита Іванович – російський мемуарист, рядовий, потім сержант російської армії (перша половина ХУІІІ ст.),.

2 *Giorno* (італ.) – день.

Література

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ...д-ра мистецтвозн. : 05.01.03 – технічна естетика / Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2006. – 51 с.

2. Іванова Ю.В. Обрядовый огонь [Текст] / Ю.В. Иванова // Календарные обычаи в странах зарубежной Европы: исторические корни и развитие обычаев / ред. кол.: С.А. Токарев (отв. ред.), И.Н. Гроздова, Ю.В. Иванова, С.Я. Серов. – Москва: Наука, 1983. – С. 116–130.

3. Иллюминация [Текст] // Малая энциклопедия киевской старины / Анатолий Николаевич Макаров. – Киев : Довіра, 2005. – С. 149–150.

4. Кашин Н. И. Поступки и забавы императора Петра Великого (Запись современника) / Сообщ. и предисл. В. В. Майкова [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1895. – 22 с. – В серии : Памятники древней письменности. – Т. 110. – Режим доступа: <https://memoirs.ru/texts/Kaschin1895.htm>.

5. Потешные огни [Текст] // Малая энциклопедия киевской старины / Анатолий Николаевич Макаров. – Киев : Довіра, 2005. – С. 374–375.

6. Пыляев М. И. Эпоха рыцарских каруселей и аллегорических маскарадов в России [Электронный ресурс] // Исторический вестник, 1885. – Т. 22. – № 8. – С. 319-320. – Режим доступа: https://memoirs.ru/texts/Pyl_IV85_22_8.htm.

References

1. Danylenko V.Ya. Design in Ukraine within the world context of the art and designing culture of the 20th century. Extended abstract of doctor's thesis. Lviv: Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].

2. Ivanova Yu.V. (1983). Ritual Fir. Calendar customs in the countries of Foreign Europe: historical roots and development of customs. S.A. Tokarev (Ed.). Moscow: Nauka [in Russian].

3. Makarov A.N. (2005). Illumination. Small encyclopedia of Kiev antiquity. Kyiv: Dovira [in Russian].

4. Kashy'n N.Y. (1895). The deeds and entertainment of Emperor Peter the Great (Recording of a contemporary). Russian memoirs: Russia in the diaries and memoirs: site of Mikhail Voznesensky. Retrieved from <https://memoirs.ru/texts/Kaschin1895.htm> [in Russian].

5. Makarov A.N. (2005). Amusement lights. Small encyclopedia of Kiev antiquity. Kyiv: Dovira [in Russian].

6. Pylyayev M.Y. The era of knightly carousels and allegorical masquerades in Russia. Russian memoirs: Russia in the diaries and memoirs: site of Mikhail Voznesensky. Retrieved from https://memoirs.ru/texts/Pyl_IV85_22_8.htm. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.12.2017 р.

Hromchenko Natalia

Teacher of the Vocal-Choral Art and Musicology
Chair, Dnipropetrovsk Glinka Music Academy
gromchenko.valeriy@gmail.com;

Zheltobryukhova Elena

Teacher of the Vocal-Choral Art and Musicology
Chair, Dnipropetrovsk Glinka Music Academy
academyglinka@meta.ua

HIGH-POSITIONAL SINGING AS A PROBLEM OF VOCAL-CHORAL ACADEMIC PERFORMING

The purpose of this scientific article consists in discovering multifaceted significance of high singing position in academic vocal-choral art as well as revealing technological problematic aspects of high positional sound and some ways of its solution for singers of academic performing manner. **Methodology** of the study is based on the application of theoretical and empirical methods of investigation. The authors use the system-complex technique, which helps to understand the specialized components of high-positional singing as holistic indivisible technological phenomenon of professional vocal-choral academic art. Methods of analysis and synthesis are also used, which allows delineating the most characteristic attributes of high sound position and concentrating on integrity of this vocal skill. The important attention is also given to such empirical techniques as observation and generalization. **Scientific novelty** of this research lies in the fact that the process of high-positional singing is studied as a separately underlined problem of academic vocal-choral art. Herewith, the high sound position is considered by the investigators from the point of view of technological generalization, productively decisive criterion for complete activity of all musician-singer's sound generative complex. The authors emphasize the most essential technological role of positional high sound regarding diverse academic voices in high and low registers. **Conclusions** of the investigative disquisition reflect the main qualitative significance of the high sound position in the academic vocal-choral professional art. The research focuses on the fundamental role of highly professional work of many vocal sound generating components (breathing, resonators and sound attack) for reaching right positional sounding. The researchers denote that qualitative high tone of muscular activity of articulatory sounding apparatus and performing breathing creates resonating foundation in a cavity mouth and pharynx, and involves nasal sinuses, frontal and high-cranial resonating sites. Exactly this generates the conditions for so-called "near" sound.

The keywords: high-positional singing, performing breathing, head resonating, sound generation, singing range, register, articulation, vocal-choral performing.

Громченко Наталія Володимирівна, викладач кафедри "вокально-хорова майстерність та музикознавство" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки; Желтобрюхова Олена Станіславівна, викладач кафедри "вокально-хорова майстерність та музикознавство" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Високо-позиційний спів як проблема вокально-хорового академічного виконавства

Метою статті постає розкриття багатогранного значення високої співацької позиції в академічному вокально-хоровому мистецтві, а також у виявленні технологічно-проблемних аспектів високо-позиційного звуку та деяких шляхів їх вирішення у співаків академічної манери виконавства. **Методологія** вивчення означеної проблематики базується на використанні теоретичних та емпіричних методах дослідження. Автор використовує системно-комплексний метод, за допомогою якого здійснюється усвідомлення компонентів позиційно-високого співу як цілісного технологічного явища професійного вокально-хорового мистецтва. Використовуються також методи аналізу і синтезу, які дають змогу виділити найбільш характерні риси високої позиції звуку та зосередитись на цілісності окресленої вокальної навички. Важливе значення має також використання методів спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** дослідження формується у зверненні до процесу високо-позиційного співу як окремо виділеної проблеми академічного вокально-хорового мистецтва. При цьому висока позиція звуку розглядається з точки зору технологічно-узагальнюючого, результативно-вирішального критерію роботи усього звукоутворюючого комплексу музиканта-співака. Підкреслюється найбільш важлива технологічна роль формування позиційно-високого звуку для різних академічних голосів у високому та низькому регістрах. **Висновки** відтворюють якісно-магістральне значення високої позиції звуку в академічному вокально-хоровому виконавстві. Акцентується фундаментальна роль високопрофесійної роботи багатьох складових вокального звукоутворення (дихання, резонатори, атака) у досягненні позиційно вірного звучання. Відзначається, що саме якісно-високий тонус м'язової активності артикуляційно-звукового апарату, виконавського дихання утворює резонуючу основу в порожнині рота, глотки, задіє носові пазухи, лобовий та високо-черепний резонаторні частини, що й формує умови для так званого "близького" звуку.

Ключові слова: високо-позиційний спів, виконавське дихання, головне резонування, звукоутворення, співацький діапазон, регістр, артикуляція, вокально-хорове виконавство.

Громченко Наталья Владимировна, преподаватель кафедры "вокально-хоровое мастерство и музыковедение" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки; Желтобрюхова Елена Станиславовна, преподаватель кафедры "вокально-хоровое мастерство и музыковедение" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Високо-позиційне пеніє як проблема вокально-хорового академічного виконавства

Целью статьи является раскрытие многогранного значения высокой певческой позиции в академическом вокально-хоровом искусстве, а также в выявлении технологически-проблемных аспектов высоко-позиционного звука и некоторых путей их решения у певцов академической манеры исполнительства. **Методология** изучения

данной проблематики базируется на использовании теоретических и эмпирических методов исследования. Применяется системно-комплексный метод, посредством которого осуществляется осознание компонентов позиционно-высокого пения как целостного технологического явления профессионального вокально-хорового искусства. Используются также методы анализа и синтеза, которые позволяют выделить наиболее характерные признаки высокой позиции звука и сосредоточиться на целостности данного вокального навыка. Важное значение имеет также использование методов наблюдения и обобщения. **Научная новизна** исследования состоит в обращении к процессу высоко-позиционного пения как отдельно взятой проблеме академического вокально-хорового искусства. При этом высокая позиция звука рассматривается с точки зрения технологически-обобщающего, результативно-решающего критерия работы всего звукообразующего комплекса у музыканта-певца. Подчеркивается важнейшая технологическая роль формирования позиционно-высокого звука для различных академических голосов в высоком и низком регистрах. **Выводы** отображают качественно-магистральное значение высокой позиции звука в академическом вокально-хоровом исполнительстве. Акцентируется фундаментальная роль высокопрофессиональной работы многих составляющих вокального звукообразования (дыхание, резонаторы, атака) для достижения позиционно правильного звука. Отмечается, что именно качественно-высокий тонус мышечной активности артикуляционно-звукового аппарата, исполнительского дыхания создаёт резонирующую основу в полости рта, глотки, задействует носовые пазухи, лобовой и верхне-черепной резонаторные участки, что и генерирует условия для так называемого "близкого" звука.

Ключевые слова: высоко-позиционное пение, исполнительское дыхание, головное резонирование, звукообразование, певческий диапазон, регистр, артикуляция, вокально-хоровое исполнительство.

The problem of the scientific article. The vocal-choral performing is most problematic and, in certain extent, technologically difficult, ambiguous of all contemporary types of academic musical professional art. Its multifaceted plurality of singing rules, recommendations, setting and methods, germinates from absolute physiological concealment of technological processes, as well as their inside complexity, indivisibility to interaction components of maximal full a singer's sound-generating complex.

Musician-vocalist has not an opportunity for visual perception of at least a segment of technological process of singing unlike musical performers of many other specializations (pianists, musicians on string academic and folk instruments, brass and woodwind, professional percussion instruments). The technological apparatus of a singer is located inside his organism and fine interaction between performing breathing, resonators, vocal bunches naturally concealed by person's physiology.

We must note also an enormous registering particularity of singer's voice as bright specification on all enlargement of its range. The renowned teacher and famous investigator of nature academic vocal A. Yakovleva approved: "Untrained singer's voice, as a rule, has construction regarding its registers that is sounding in different timbre coloration to diverse site of range" [8, 73]. The voice's smoothness on all the range is indicative of the professional academic singing. But, vocational singer has not change a manner of sound giving for reaching uniform timbre. Academic vocalist must feel head resonating as upper and lower parts of singing range while keeping high vocal position, which is very important.

It is especially emphasized that exactly following to widely famous determination of vocal technique as art of interaction singer's resonators activates the question concerning high positional singing, underlining, in its magistral meaning.

The feeling by professional vocalist of head resonating contributes the most qualitative formalization of all, without exception, range of singer's voice that is engaging, touching on a namely those vocational components of resonating system, which are interacting directly with articulatory-speaking singer's apparatus.

In this connection we should mention, that not only physiologically natural concealment of singer's sound-generative apparatus, but and peculiar gradations of interaction of the components of sound-generation in high resonating system of performer-vocalist (complex of head resonators) make necessity for deep study of high positional academic professional vocal-choral singing.

The topicality of these specialized problems consists in rooting of one-sided tendency of considering positional high singing only as vocationally emphasized vocal sound-generation. Together with this not simple question, forming of singer's sound-generative apparatus, taking maximally synthetic character of working, unfortunately, levels down necessary limited subordinating significance of vocal-choral intonation's high positional technique.

The review of specialized literature. We underline that this kind of narrow meaning of positional high principle singing is described by lots of investigators of professional sphere of technology of academic vocal-choral performing. Like this, in theoretical works of such researchers as A. Yakovleva [8], E. Kolomoets [2], K. Nikolskay-Beregovskay [3], L. Dmitriev [1] and P. Sikur [4] the high positional singing is considered only as processed part, so-called certain segment, of sound-generation's action. The renowned authors, unfortunately, do not concentrate their investigative thinking in the context of processes of influence of sound high position musical technological touching, sound articulatory, coloring timbre, intonation sides and others professional facets of academic vocal-choral performing.

The renowned teacher, investigator S. Skvirsky [5] appeals to the question regarding sounding high position in brightly expressive aphoristically practical shape. The amazingly huge performing experience of the singer allowed making enormously exact character-logical definitions and precise notions of positional high singing. Nevertheless, this conformation for expositing of vocal technological process is immensely sophisticated for consistent learning of vocational working with academic vocalist concerning high singing position.

The collective monograph "Voice of person and vocal working with it" [6] by the teachers of chair "Vocal" from Art Institute of Carpathian National University named after V. Stefanik attracts particular scientific attention to itself in this topical academic question. The characteristic of professional singer's voice in high and low positional sounding is given by investigators in small subsection "High position sound", the overall methodological setting is shown for mastering of positional high principle singing, the magistral role of head resonators is emphasized by explorers. However, unfortunately, the practical technological recommendations are absent, which must be conditioned by the academic performing process.

The purpose of the represented scientific article consists in detecting multifaceted significance of high singing position in academic professional vocal-choral art, as well as revealing of resonator technological problematic aspects of high positional sound, presented by indivisible system working of vocational performing breathing, articulatory sounding apparatus and singer's high resonators.

It is known that one of the fundamental criterions, rule of extraordinary quality sound-generation for professional singers from sphere of academic musical performing art is high singing position. This vocal principle is also quintessential vocal technological sophistication, vocational difficulty and great problem in the process of education of vocalists-solo, as well as artists of academic choral collectivity.

In the series of magistral vocal-performing tasks, which are solved with the help of application of this specialized singing principle we should note the following. The high vocal position provides enlargement of upper section of vocalist's range. This principle improves vocal ensemble, sounding intonation of choral collectivity. "Unity of voices' overtone composition" is appearing [4, 274], when all choral party is sung correctly regarding position sounding. Singers rush to upper range amazingly easy. Famous opera singer and teacher S. Skvirsky says: "The high position is an elevator to top sounding [5, 46].

The high positional vocal sound is perceived by ear as flying, sonorous, ringing and resilient. The low positional sound forms singer's timbre as not natural, hard; this sounding tires voice enormously quickly. As result, intonation goes down. "High positional sound is resonating one, but low positional sound – muscular" [5, 46].

We should emphasize, that near, pressuring resonator sound composes fundamental quality of high positional singing. "Singer's voice will be sounding roundly, covering (vertically), "flying" in high position, that's, vocalist's singing will be able to penetrate into the largest concert halls, cut through orchestra's harmonic and possess free and compact reverberation, full of timbre and dynamic. This sound can thin out very easily" [6, 99].

It should be stressed that high vocal position is impossible without resonator of singer's head, and, subsequently, impossible without highly qualitative performing breathing. This is exactly the main constituent for process of sound-generation and possesses the key meaning in working of all, without exception, resonators. Vocal-performing vocational breathing is characterized by active and short, maximal concentrative inhalation as well as economic exhalation in most extent. Professional singer must not inhale a lot of air in abdominal cavity and lungs otherwise vocalist's performing apparatus automatically receives muscular clamping, solidification.

It should be noted particularity of specialized vocal-performing academic breathing becomes brightly obvious at considering the spectrum's resonator of high positional singing. The arsenal of positional high resonators a namely enlarged mouth's cavity, larynx, pharynx, windpipe (trachea), nasal sinuses, frontal and high-cranial resonators, taking place in upper component of organism's physiological structure, contribute magnification, maximal enlargement of air column. Exactly this creates, subsequently, activity of performing exhalation to destination of enormously high position for confirmation of vocal-choral academic sounding.

Celebrated singer, renowned teacher-methodist M. Donets-Tesseyr, charactering of head resonator by vocalist of academic manner in whole, notes the next: "The "sensation of nose bridge" is one of the main resonator feeling that is head reverberation, when domain of nose bridge and all nose begin active resonating. Herewith, vocal-choral sound always possesses collected character" [1, 30]. There is feeling of easy shaking, trembling and vibrations in the domain upper teeth as well as singer's nose.

The head resonating must have place into the all range of academic vocalists, this vocal-choral principle is protection for voice bunches from immense overstraining. The indicated method of reverberation will impart to voice the grateful timbre, assist avoiding "growling" sounding on low notes, the skill will purchase flying and force on upper tone of musician-vocalist as soloist and choral artist.

We should underline that the question of possession of qualitative pronunciation of musical text is very important for successful acquiring of high singing position. Vocal word has to sounding near, like "in front of teeth". Accurate musical word results from active working of articulatory apparatus. Herewith, its highest activity has to be not only in lips, but nearly cheeks (triangular muscles). This muscular composition has to be always very resilient. Nevertheless, lower jowl must be immensely free in the bunch of singer's jowl.

The sonorous sounds "m" [m] and "n" [n] – "assistants" in acquiring of high singing position. Vocalist's voice is good resonating to domain of upper site musician's face at singing exercises with using these consonants. Perhaps, academic singers can apply singing with closed mouth at employing consonant "m" [m], but at the same time necessarily to lift soft mouth upper palate and to unclamp jowls. This method contributes the sense of head resonating into holistic interaction of all its resonators-components.

What vowels facilitate to head resonating? There are vowels sounds of the behind composing – "y" [u:], "o" [ɔ:]; the middle constructing – "a" [a:] and the group in front of setting – "э" [eə], "и" [i:] in Ukrainian

and Russian languages, depending on the place of singer's tongue" [7, 54]. Academic vocalist has to use in specialized exercises the vowels in front of tongue's setting a namely "и" [i:], "е" [ye], "э" [eə] as well as iotated vowels exactly "е" [ye], "ю" [ju:], "я" [jA], "ё" [z:], because the consonant "й" directs sound to the roots of upper teeth.

Outstanding singer Z. Sotkilava approved: "The vowel "и" [i:] is the most comfortable and contributing for qualitative tune of academic voice" [8, 84]. This vowel is maximum resonating, if its pronunciation will be right. Vocalist must opening his teeth in moment it's performing but only just a little, a tip of tongue has to balk to under teeth, lips are characterized as elastic and soft. Sound "и" [i:] must create into approaching to Ukrainian "і" [j:]. According to A. Sveshnikov, the vowel "и" [i:] must be pronounced by academic vocalist near to "ю" [u:], for peculiar covering sounding timbre. Otherwise, it acquires "not pleasant, piercing and hard character" [3, 110].

However, the famous teacher E. Kolomoets [2] does not recommend applying the vowel "и" [i:] at clamping timbre from larynx, since the pronunciation "и" [i:] lift vocalist's pharynx. Further, in the process of working on singer's academic voice, performer has to alternate vowels and to reach smooth crossing, uniting manner throughout all voice's range.

Conclusions. The above mentioned allows us to delineate the enormously important technological multifaceted significance of high singing position in academic vocal-choral art. We should underline that forming of high positional voice sounding founds on strong, diaphragmatic singing breathing and resonating, wherein the most active part is taken by enlarged cavity of mouth, nasal sinus and frontal and high-cranial resonators. The synthesis of such kind regarding performing breathing and resonators' head makes maximal natural conditions for so-called "near", high positional intonation at free and active articulatory apparatus as well as nearly formed word. The right singing position of voice sound composes the highest criterion for vocal culture and qualitative foundation for academic choral ensemble (as vocational skill) and tune-system.

Prospects. Application of the experiment method with determination of specific facts concerning the indicators of academic professional quality of singing in high position can be a prospect for further researches.

Література

1. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр (о воспитании лёгких женских голосов) / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1974. – 64 с.
2. Коломоєць О.М. Хорознавство: навч. посібник \ О.М. Коломоєць. – К.: Либідь, 2001. – 168 с.
3. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков / К.Ф. Никольская-Береговская. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 192 с.
4. Сикур П.И. Церковное пение. Подготовка дирижеров и регентов к работе с хором / П.И. Сикур. – М. : Русский Хронограф, 2012. – 496 с.
5. Сквирский С.И. Вокал и вокруг: педагогические наблюдения / С.И.Сквирский. – К. : Віпол, 2006. – 172 с.
6. Стасько Г.Є. Голос людини та вокальна робота з ним / Г.Є. Стасько, О.Д. Шуляр. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка, 2010. – 336 с.
7. Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. Природно-наукові теорії сольного співу / О.Г. Стахевич. – Харків-Суми : ХДАК-СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2002. – 92 с.
8. Яковлева А.С. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов / А.С. Яковлева // Вопросы вокальной педагогики. – В. 7. – М. : Музыка, 1984. – С. 73–99.

References

1. Dmitriev, L.B. (1974). In the class of Professor M.E. Donetsk-Tesseyr (about the education of women's easy voices). Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Kolomojets', O.M. (2001). Choir cognition: learning cognition. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
3. Nikol'skaja-Beregovskaja, K.F. (1998). Russian vocal choir school of the IX–XX centuries. Moskva: Jazyki russoj kul'tury [in Russian].
4. Sikur, P.I. (2012). Church singing Preparation of conductors and reagents for work with chorus. Moskva: Russkij Hronograf [in Russian].
5. Skvirskij, S.I. (2006). Vocals and around: pedagogical observations. Kiev: Vipol [in Russian].
6. Stas'ko, H.Y. & Shulyar, O.D. (2010). Human voice and vocal work with it. Ivano-Frankivs'k: Vydavnytstvo Prykarpats'koho natsional'noho universytetu im. V. Stefanyka [in Ukrainian].
7. Stahevych, O.G. (2002). Fundamentals of vocal pedagogy. Natural-scientific theories of solo singing. Kharkiv-Sumy: XDAK-SumDPU im. A.S. Makarenka [in Ukrainian].
8. Jakovleva, A.S. (1984). Formation of the upper section of the range of male voices. Voprosy vokal'noj pedagogiki, 7, 73–99 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.11.2017 р.

PARTICULARITY OF USING MODERN TYPES OF PROFESSIONAL BREATHING BY WINDERS

The purpose of this article is to disclose particular and the most characteristic features of using contemporary types of professional breathing by musicians playing wind academic instruments. The **methodology** of this investigation is based on the application of analysis and synthesis methods as well as comparative and system-complex ways of research. The methods of observation and generalization are applied as specialized methodological instruments for receiving the precise empirical results. The **scientific novelty** lies in the revealing of peculiar criteria of modern types of performer breathing and their particular principles of performing and practical use. The **conclusions** of this research produce sequences of character-logical attributes of the present types of professional respiration of the artists of wind music performing art. First of all, mixed chest-abdominal principle of working of respiratory system constitutes the particularity of sidepiece, spinal-lateral, full and incomplete breathing. The authors emphasize the absence of huge forward protrusion of stomach muscles. The place of pressure of air column is carried out to low sectors of abdominal cavity. The researchers stress on the necessity of system physical exercises for abdominal muscles.

The keywords: professional breathing, wind instruments, respiratory system, chest-abdominal breathing principle, muscles, pressure, particularity, type, air, performer.

Грузін Ігор Олегович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки; Семеряга Володимир Олександрович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Специфіка використання сучасних типів професійного дихання у виконавців на духових інструментах

Мета статті – висвітлення специфічних і найбільш характерних особливостей використання сучасних типів професійного дихання у виконавців на духових академічних інструментах. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів аналізу і синтезу, а також на порівняльному та системно-комплексному підходах. Задіюються методи спостереження та узагальнення – як методологічний інструментарій для отримання конкретних емпіричних результатів. **Наукова новизна** полягає у розкритті своєрідних критеріїв новітніх типів виконавського дихання, у виявленні їх самобутніх принципів виконавського, практичного застосування. **Висновки** дослідження формують низку характерологічних ознак сучасних видів професійного дихання в артистів сфери духового музично-виконавського мистецтва. Специфіку бокового, спинно-бокового, повного та неповного дихання складає насамперед змішаний, грудочеревний принцип роботи дихальної системи. Підкреслюється відсутність великого випинання вперед м'язів живота, зона тиску повітряного стовпа переноситься у нижні ділянки черевної порожнини, означається необхідність практики системних фізичних вправ на укріплення м'язів черевного пресу.

Ключові слова: професійне дихання, духові інструменти, дихальна система, грудочеревний принцип дихання, м'язи, тиск, специфіка, тип, повітря, виконавець.

Грузин Игорь Олегович, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки; Семеряга Владимир Александрович, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Специфика использования современных типов профессионального дыхания у исполнителей на духовых инструментах

Цель статьи – раскрытие специфических и наиболее характерных особенностей использования современных типов профессионального дыхания у исполнителей на духовых академических инструментах. **Методология** исследования базируется на использовании методов анализа и синтеза, на применении сравнительного и системно-комплексного подходов. Задействуются методы наблюдения и обобщения – как методологический инструментарий для получения конкретных эмпирических результатов. **Научная новизна** работы состоит в обнаружении своеобразных критериев современных типов исполнительского дыхания, в очертании их оригинальных принципов исполнительского, практического применения. **Выводы** исследования формируют ряд характерологических признаков современных видов профессионального дыхания у артистов сферы духового музыкально-исполнительского искусства. Специфику бокового, спинно-бокового, полного и неполного дыхания составляет прежде всего смешанный, грудобрюшной принцип работы дыхательной системы. Подчеркивается отсутствие большого выпячивания вперед мышц живота, зона давления воздушного столба переносится в нижние участки брюшной полости, утверждается необходимость практики системных физических упражнений на укрепление мышц брюшного пресса.

Ключевые слова: профессиональное дыхание, духовые инструменты, дыхательная система, грудобрюшной принцип дыхания, мышцы, давление, специфика, тип, воздух, исполнитель.

The problems of professional breathing of musicians on wind academic instruments represents the most important and very necessary questions of performing and pedagogical practices. Difficulty lies in the multi-laterals of complex nature of the processes of performing inhalation and exhalation. Integrity of the sound generating apparatus of winders, specifically synthetics of the work of specialized breathing, resonator system and embouchure (performer's lip machine) constitute a bright expressive holistic character of the technological process of playing an instrument.

Consequently, the most difficult task for a contemporary musician on wind academic instrument is indivisible perception and complete awareness about physiological acts of respiratory system of a winder.

The complex nature of professional breathing is receiving a particular significance in the light of introducing into playing practice of its new types. Among of the most well-known modern varieties are side-pieces, spinal-lateral, full and incomplete wind respiration. Certainly, new technological kinds of breathing cause a sequence of questions concerning performing particularity of one or another type of respiration, its characteristic attributes and features of wide practical applying in professional sphere of wind brass and wood academic performing?

The topicality of announced theme is conditioned by its enormous significance in long creative way of every musician. Evolution of technological processes of professional breathing of performers on wind classical instruments is implemented, in the first place, from results always growing demands of contemporary academic music.

The questions of air volume, subtleties controlling of air flow, specialized relationship respiration with other components of sound generating machine (resonator, embouchure) constitute technological foundation for deciding a lots of artistic tasks.

The matters particularities of contemporary types performing breathing have the most topicality in the sphere of modern musical pedagogy. Herewith high significance this problems is delineated on the all levels of music educational process, as in professional beginning school and at the middle and higher pedagogical stages.

A renowned teacher, professional academic trumpet player and today's researcher E. Belyi approves the following: "Among of instrumentalists and vocalists there is an observing tendency to approach the problem of respiration with some frightening experience as if this is something uncontrollable, mysterious, that only somebody selected can hope sometime to realize and to cope with all wisdoms" [4, 101].

Analysis of domestic and foreign explorations devoted to studying of different components of professional sound-generating machine of performers on wind brass and wood instrument, in particular their specialized breathing, confirms inadequate attention to topicality of the questions of singularity of respiration machine of a modern winder.

A famous teacher, outstanding researcher and professional trumpeter of academic tradition V. Posvaluk [7] places investigative attention on the processes of monitoring of performing breathing and on the specialized exercises for its development. Herewith celebrated scientist does not delineate specific particularity for vocational respiratory act.

An investigator E. Belyi [4] in detail considers the versatile spectrum of questions, connected with the technology of wind instruments breathing. But, unfortunately, researcher does not describe wide singularity of contemporary professional respiration types for musicians on classical wind instruments. The scientist studies a lot of key concepts namely support of exhalation process, phase of inhalation, place comfortable sounding, maximal complete phase of exhalation and others. Together with this, E. Belyi is considering it without outlining particular, singular attributes of one or another kind of performing breathing.

Scientific-investigative activity of a teacher, renowned researcher and well-known academic trombonist G. Martseniuk [5; 6] has brightly expressed practical significance of studying of playing wind-instrument respiration. The work of a popular American saxophonist and teacher D. Laibman [8] considers professional respiratory system from the position of the most sounding individualization of the instrument.

Research activity of an outstanding scientist, performer on classical bassoon, Professor V. Apatskiy [1; 2; 3] represents maximal wide and profound theoretical and methodological approaching into exploration questions of professional wind-instrument breathing. The researcher studies different types of vocational respiratory system, including and its modern kinds. But we should emphasize that he is deals in detail only with the most foreground types of breathing for highly qualified musicians on wind brass and wood academic instruments, namely abdominal and full chest-abdominal respiratory kinds.

The purpose of this scientific article is to open particular and the most characteristic features of using contemporary professional breathing (inhalation and exhalation) by performers on wind brass and wood academic instruments.

Synthetic work of many components of person's respiratory system is the main singular attribute of performing breathing of winders. Herewith, some of them do not have certain nerve receptors. This makes it impossible for a musician to feel the work of respiration organs. V. Posvaluk approves the next: "Performing breathing is a difficult process of nerve-muscles apparatus. Lungs, diaphragm, chest and its muscles, abdominal cavity, abdominal muscles as well as back and even mouth's cavity take part in its work. The work of some of mentioned internal organs and muscles (for example lungs, diaphragm) cannot be felt directly, for the reason that they have not certain nerve receptors. This attribute constitutes the big complexity for specialized control of performing respiration of professional musicians." [7, 6].

It is known that three fundamental types of professional breathing are groundwork of traditional wind instrument pedagogy and academic wind musical performing art. These are chest, abdominal and chest-abdominal respiration. Mentioned types are very popular and famous for all musicians on wind classical instruments. The definitions of those kinds breathing is proceeding from characteristic phase of inhalation that is inhaling to chest, abdominal or mixed (chest-abdominal) places of very complex respiratory apparatus.

It is necessary to emphasize, that accomplishment of the most exact separation and putting limitation on the use of one or another type of breathing on practice are overmuch conditionally, because to every kind of vocational respiration involves all parts of respiratory system to different extents. A renowned investigator G. Martseniuk claims the next: "Generally, so-called clean breathing (chest or abdominal) for playing wind instruments does not exist. It is always mixed to certain degree, because in process of performing all respiratory muscles are used to a greater or lesser extent. This division of breathing on types depending on gradation activity of certain groups of muscles may be implemented only very conditionally" [5, 60].

Still, the vocational practices of many outstanding academic performers of the second half of the XX – early XXI centuries delineate a series of contemporary types of professional respiration namely, "sidepiece", "spinal-lateral", "full" and "incomplete" breathing.

The mixed chest-abdominal principle of respiration is their most important particular characteristic. Big pressure of air from sides or spinal-lateral places of breathing apparatus characterizes it. "Full" as well as "incomplete" performing respiration includes all sectors of respiratory systems (chest, abdominal, sidepiece, spinal) and is characterized by the volume of air, filling lungs.

Particularity outlined contemporary types of professional breathing is conditioned by absence of huge protruding middle and down segments of abdominal cavity. Active working sidepiece and spinal-lateral of abdominal round liquidates protrusion of press's muscles, produces approximately even expansion of spinal-abdominal circle.

Professor V. Apatskiy determinates this type of vocational respiration as full chest-abdominal kind. At the same time the celebrated investigator and teacher emphasizes the importance of necessity for a performer to have the largest volume of air. Outstanding researcher is underlining the next: "The particularity of wind instrument performing, as a rule, demands enormous volume of air. Consequently, musicians on wind brass and wood academic instruments have to learn full chest-abdominal breathing. Namely it generates feeling that air comes not only in chest and abdominal cavity, but also in back and sidepieces." [1, 95–96].

Transference of the place of support for air column from upper sector of abdominal muscles to the lower part is a shining singularity of modern types of professional performing respiration ("sidepiece", "spinal-lateral", "full" and "incomplete"). Certainly, this position increase intra-abdominal pressure is dangerous for musicians as it can cause vocational illness – inguinal hernia. "Weakness of muscular and ligamentous apparatus of abdominal walls as well as growing inter-abdominal pressure generates conditions for appearing of hernia. This growth is observed during the time of heavy physical work and formed in the result of different kind of tensions. Mentioned large pressure can lead to enormous thinning of layers of abdominal wall in its weak part and protruding it." [1, 97].

Hence, the special physical exercises for strengthening of lower muscles of abdominal cavity must be included, as result said, into the above mentioned particular features of use of contemporary types of professional breathing for performers on wind academic instruments. Muscles of musician's stomach have to be always in active tone and to withstand huge loads, tensions of various degrees on inter-abdominal muscles.

It should be emphasized that musician's belt around abdominal cavity is singular preventer from appearing inguinal hernia. Middle level tightening of belt saves down muscles of artist's stomach from possible impulses.

Now then, above-mentioned information generates foundation for the next generalizing conclusions. The particularity of applying the contemporary types of professional breathing by performers on wind academic instruments is formed, first of all, from mixed, chest-abdominal principle working of respiratory system. Namely this synthetic and very readable quality constitutes the foundation of "sidepiece", "spinal-lateral", "full" and "incomplete" performing respiration.

Absence of huge forward protruding of muscles of abdomen is characteristic for modern kinds of wind instruments vocational breathing. It is important to underline that expansion of muscular material takes part nearly evenly during the whole circle of respiratory round.

Singular attribute for these types of breathing is establishing place for support, namely pressure of air into low parts of abdominal cavity. This feature obligates many professional musicians to practice the system of physical exercises as well as to use stomach round belt when they play.

The above mentioned features for modernized types of performing respiration of musicians on wind classical instrument have shining expressed practical criterion of its awareness. Therefore, daily, systemic and specialized lessons on instruments should become the main condition on the way to fundamental theoretic development of new particularity of vocational respiratory system.

Prospects of studying and understanding this problem lie in the use of different innovative methods of practical and theoretic investigations, involvement of certain computer programs as well as use of method of scientific experiment.

Certainly, future study of singularity of modern types of professional breathing should be carried out also on the basis of performing analysis of artistic compositions for wind academic instruments, written in the second half of XX – early XXI century. However, domestic and foreign composers should be the authors of such artistic works for wind brass and wood academic instruments.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2013. – 588 с.
3. Апатский В.Н. О некоторых характерных чертах современного духового инструментостроения / В.Н. Апатский // Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. – В. 100. – К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2013. – С. 23–29.
4. Білий Є.М. Технологія гри на трубі. Лексика джазу: досвід анатомічного та фізіологічного дослідження проблем / Є.М. Білий. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 168 с.
5. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні : [Навч.-метод. посібник] / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2007. – 351 с.
6. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2013. – 402 с.
7. Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача : навчально-методичний посібник / В.Т. Посвалюк. – К. : Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мист., 2003. – 56 с.
8. Liebman D. Developing a personal saxophone sound / D. Liebman. – Medfield: Dorn Publications, 1994. – 47 p.

References

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2013). Actual problems of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Apatskij, V.N. (2013). About some characteristic features of modern wind instrumentation. Aktual'nyy py'tannya duxovogo vy'konavstva v suchasnyj Ukrayini, 100, 23–29 [in Russian].
4. Bilyj, Ye.M. (2013). The technology of playing trumpet. Jazz vocabulary: the experience of anatomical and physiological research of problems. Vinny'cy: Nova Kny'ga [in Ukrainian].
5. Martsenyuk, G.P. (2007). Methods of mastering the art of playing the trombone. Ky'yiv: DP "Inform.-analit. agentstvo" [in Ukrainian].
6. Martsenyuk, G.P. (2013). Ukrainian trombone performance in the context of European musical art. Ky'yiv: DP "Inform.-analit. agentstvo" [in Ukrainian].
7. Posvalyuk, V.T. (2003). Daily self exercises of a trumpeter. Kyiv: Derzh. metod. tsentr navch. zakl. kul't. i myst. [in Ukrainian].
8. Liebman, D. (1994). Developing a personal saxophone sound. Medfield: Dorn Publications [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2017 р.

УДК 793.3

Ільїна Галина Анатоліївна
провідний концертмейстер
кафедри сучасної і бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
Gala-music@ukr.net

СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – з'ясування специфіки діяльності концертмейстера хореографії у вищому навчальному закладі. **Методологія** дослідження ґрунтується на теоретичних положеннях, в яких музично-виконавська діяльність розглядається як складний психофізіологічний процес, а також висновках практиків виконавського мистецтва, пов'язаних з творчістю акомпануючого типу, з використанням методів включеного спостереження за творчим процесом різних концертмейстерів, а також самоспостереження. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні специфіки діяльності концертмейстера у вищих навчальних закладах. **Висновки.** Зміст роботи концертмейстера визначається змістом навчального плану і навчальної програми дисципліни, смисловим навантаженням кожного заняття. Професійний концертмейстер творить велике розмаїття настроїв, збагачує музичну тканину різноманітними гармонічними і тембровими нюансами. Творчі задуми викладачів і студентів, індивідуальні шляхи їх реалізації можливі за умови спільної роботи з концертмейстером хореографії.

Ключові слова: хореографія, концертмейстер, класичний танець, хореографічне мистецтво, музичний супровід, імпровізація.

Ильина Галина Анатольевна, ведущий концертмейстер кафедры современной и балльной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

Специфика деятельности концертмейстера хореографии

Цель статьи – выяснение специфики деятельности концертмейстера в сфере хореографии в высшем учебном заведении. **Методология** исследования основана на теоретических положениях, в которых музыкально-исполнительская деятельность рассматривается как сложный психофизиологический процесс, а также выводах

практиков исполнительского искусства, связанных с творчеством аккомпанирующего типа, с использованием методов включенного наблюдения за творческим процессом различных концертмейстеров, а также самонаблюдения. **Научная новизна** заключается в выяснении специфики деятельности концертмейстера в высших учебных заведениях. **Выводы.** Содержание работы концертмейстера определяется содержанием учебного плана и учебной программы дисциплины, смысловой нагрузкой каждого занятия. Профессиональный концертмейстер творит большое разнообразие настроений, обогащает музыкальную ткань различными гармоничными и тембровыми нюансами. Творческие замыслы преподавателей и студентов, индивидуальные пути их реализации возможны при условии совместной работы с концертмейстером хореографии.

Ключевые слова: хореография, концертмейстер, классический танец, хореографическое искусство, музыкальное сопровождение, импровизация.

Iliina Galina, Leading concertmaster of the Chair of Contemporary and Ballroom Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts

Specificity of the concertmaster's activity in the sphere of choreography

The purpose of the article is to find out the specifics of the concertmaster's activities in the sphere of choreography at a higher educational institution. The **methodology** of the research is based on theoretical positions in which music-performing activity is considered as a complicated psycho-physiological process, as well as the conclusions of practitioners of performing arts related to the work of the accompanying type, using methods included in the observation of the creative process of several concertmasters, as well as self-observation. **Scientific novelty** consists in elucidating the specifics of the concertmaster's activity in higher educational institutions. **Conclusions.** The content of the concertmaster's work is determined by the content of the curriculum and the curriculum of discipline, the semantic load of each class. A professional concertmaster creates a great variety of mood, enriches the musical fabric with a variety of harmonic and timbre nuances. Creative ideas of teachers and students, individual ways of their realization are possible provided joint work with the concertmaster of choreography.

Key words: choreography, concertmaster, classical dance, choreographic art, musical accompaniment, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Діяльність музиканта-концертмейстера в сучасному виконавському мистецтві пов'язана з розширенням функцій та ускладненням вирішуваних завдань. Зростають вимоги до його професійної майстерності, складовими якої є високий художній і технічний рівень володіння професією, знання психологічних аспектів професійної діяльності і вміння використовувати ці знання на практиці. Ускладнення концертмейстерської діяльності вимагає вдосконалення і дослідницьких методів, привертаючи увагу вчених-мистецтвознавців, адже сьогодні вже недостатньо вивчення загальних питань даного виду виконавства. Тому в статті зроблена спроба з'ясувати специфіку діяльності концертмейстера хореографії у вищих навчальних закладах.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові праці, присвячені професійній підготовці концертмейстерів, свідчать про складність і недостатню вивченість даної проблеми. Загальнотеоретичні засади навчання концертмейстерів викладені в працях Т. О. Молчанової [6] та ін. Проблеми професійної роботи концертмейстера хореографії розглядаються у працях Г. О. Безуглої, М. І. Тарасова, Г. Г. Нейгауза, І. І. Герц, Т. М. Чурпіти [4; 7; 9; 11] та ін. Здійснені дослідження свідчать про широкий науковий інтерес до роботи концертмейстерів у вищих навчальних закладах. Разом з тим, праць, в яких би розкривалися сучасні методи та прийоми професійної діяльності концертмейстера хореографічних дисциплін вкрай недостатньо. Відтак, метою статті є з'ясування специфіки діяльності концертмейстера в сфері хореографії у вищому навчальному закладі.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстер – одна з найбільш необхідних професій в музичному мистецтві. Небагато професій можуть зрівнятися з концертмейстерством за своєю функціональністю, адже концертмейстер – це і музикант, який розучує партії з виконавцями, і акомпаніатор, і диригент, і виконавець, і педагог-репетитор. Фактично зміст концертмейстерського мистецтва полягає в триєдності таких складових: соліст, партнер й акомпаніатор. Праця концертмейстера в сфері хореографії – надзвичайно складна і вимагає особливих здібностей та схильності до мистецтва танцю. Знання специфіки хореографічного мистецтва є головною умовою музичного професіоналізму, що передбачає максимальну концентрацію, зібраність, підпорядкування всіх своїх знань танцю [6]. Це і є майстерність концертмейстера.

На жаль, концертмейстери-початківці виявляються не готовими до вирішення поставлених перед ними професійних завдань через відсутність в навчальних планах фортепіанних факультетів профільних вищих навчальних закладів цілеспрямованої настанови на навчання навичкам акомпанування танцю, недостатнє методичне забезпечення, а також часткове вивчення специфіки концертмейстерської діяльності в хореографії. Зазвичай піаніст-випускник відчуває себе не повною мірою підготовленим до концертмейстерської діяльності, оскільки тривалий час займаючись в консерваторії інтерпретацією фортепіанної класичної та сучасної музичної літератури, у хореографічному залі він стикається з необхідністю миттєвого і точного розуміння хореографічних рухів, переконливої імпрізації на заданий ритм, глибокого відчуття природи руху і суті танцю. Крім того, клас кожного викладача-хореографа, його манера і стиль презентації матеріалу суто індивідуальні і неповторні, що висуває додаткові вимоги до концертмейстера. Але саме викладач-хореограф прищеплює концертмейстеру розуміння специфіки рухів, що удосконалює його вміння та навички [4].

Для концертмейстера актуальними є універсальні критерії професійної майстерності: концертмейстерська інтуїція, відчуття стилю, володіння звуком, навички читання з листа і транспонування. Незважаючи на використання традиційних виражальних засобів, професійний концертмейстер повинен вміти творити велике розмаїття настроїв, збагачувати музичну тканину різноманітними гармонічними і тембровими нюансами. Це означає, що різні "заготовки" виключені – за короткий час концертмейстер повинен розглянути і зіграти тільки те, що потрібно викладачеві. Це і є імпровізація, пов'язана з тонкою інтуїцією у відчутті логіки художнього мислення викладача. Деякі хореографи проводять заняття по заздалегідь визначеному плану, комбінації і вправи пропонуються в єдиному, чітко призначеному темпо-ритмі, без відхилень і затримок. В такій ситуації концертмейстеру потрібно встигнути дібрати і зіграти необхідне із музичного матеріалу. Вміння за короткий час дібрати відповідний музичний фрагмент стає необхідною умовою професійної роботи концертмейстера [5].

Слід зауважити, що на заняттях хореографії виконувати імпровізаційний матеріал можна, але є можливість використання також і фортепіанної музики, класичної і сучасної, особливо в повільних комбінаціях. Обдаровані музиканти використовують для імпровізацій заготовки, які одні запам'ятовують, а інші занотують. Основою заготовки є одноступінчастий тематичний матеріал з підписаною гармонійною лінією. Матеріал береться звідусіль: телебачення, радіо, кінофільми, мало відомі збірники. Концертмейстер-професіонал кожну почуту мелодію може адаптувати до будь-якого руху. Класична фортепіанна музика в хореографічному залі звучить незвично, вона не завжди вписується в схему квадрату, але її можна адаптувати під характер і ритм хореографічних рухів – у цьому полягає призначення концертмейстера: зацікавити, заохотити виконавців, полонити їх, грати так, щоб все те, що звучить на роялі, було ритмічно яскравим, художньо переконливим [8].

Творчий підхід до виконання музичного твору пов'язаний з трьома важливими функціями художнього методу. Перша розглядає музику як своєрідну, живу мову, яка виступає провідником думок і почуттів, при цьому головним засобом музичного вираження є інтонація, саме вона виявляє психологічний характер музики. Друга функція виконання музичного твору – це безперервність звучання, що подає звукову тканину в русі, виявляє перехід одних елементів в інші, допомагає знайти відповідне відчуття руху, точно визначити основний темп. Визначення основного темпу – надскладне завдання, яке повинен вирішити музикант, і передбачає визначення основної долі руху, метричної долі темпу (чверть, восьму), що впливатиме на швидкість руху і дасть змогу зрозуміти живу ритмічну пульсацію, яка пронизує собою весь твір, досягти природного, живого виконання. Нарешті, третя функція – необхідність досягти пропорційності цілого та окремих частин. Надмірна швидкість темпу деформує музичний твір, порушує метр і тривалість виконання твору. Темп і відхилення від нього повинні визначатися. Слід також пам'ятати, що кожен динамічний відтінок повинен бути внутрішньо обґрунтованим та правильно дозованим [7].

Культурі музичного супроводу властиві свої особливості: танець майже завжди виконується під музику, яка визначає його темп та метричний пульс, тому найменша асинхронність неминуче подразнює очі і слух глядача. Танцювальна музика має лише один найбільш природний темп, який припускає незначні відхилення, і тільки в цьому темпі можна розраховувати на максимум художнього ефекту виконання.

Питання про необхідність темпової зручності музики по відношенню до танцю порушувались неодноразово, бо техніка танцювальних рухів постійно ускладнювалась, підвищувалися вимоги до чистоти їх виконання. Саме тут і виникли протиріччя. На перший погляд здається, що зручний для артиста темп допомагає представити танець найбільш вигідно. Якщо послідовно дотримуватися принципу зручності, необхідно прискорювати або уповільнювати темп майже в кожному такті, що неминуче позбавить танцювальну музику рівної, пружної, метричної пульсації, і, відповідно, зробить не просто безглуздим, а елементарно неграмотним музичне виконання. Як наслідок – відсутність не лише музичної культури, а й хореографічної. Щоб уникнути цього, бажано домагатися виконання будь-якої відносно завершеної музично-танцювальної побудови в одному взаємоприйнятному для музиканта і танцівника темпі, який повинен бути знайденим та зафіксованим у спільній роботі. При цьому дуже важливо, щоб сторони керувалися художнім розумінням прочитаного тексту, тоді і музикант і танцівник зможуть полегшити один одному виконання їх завдань: у музиканта – це можливість допустимої темпової різниці між частинами музичної форми, у танцівника – продуманий раціональний розподіл танцювального часу між основними та підтримуючими рухами (підготовчими та зв'язуючими) [9]. Істотним кроком у вирішенні цієї проблеми, без шкоди для чистоти та ефектності виконання, є приведення всіх рухів до одного темпового знаменника. Однак й досі переважає тип балетного музикування "під ногу" – теоретично неприпустимий, але такий бажаний для хореографів [2; 11].

Такі трансформації зазвичай має кода у розгорнутих музично-танцювальних формах, здавалося б, повністю стабілізованих за більш ніж вікову історію. Послідовність і повнота цих форм визначені насамперед наявністю в них швидкого фінального танцю (коди), який підсумовує весь попередній музичний розвиток і піднімає його на рівень найвищої віртуозності. Саме віртуозний блиск різноманітних танцювальних епізодів, які начебто змагаються між собою в різних умовах єдиного стрімкого музичного темпу, поспішаючи змінити одне одного в безупинному вихрові, найбільше подобається балетному глядачеві в коді. Така її природна логіка, так думали і створювали її (єдиним стрімким танцем) більшість композиторів, які поважали логіку та глядацьке сприйняття. Коли балетмейстер порушує ці правила, робить незаплановані композитором паузи, то концертмейстер змушений виконувати однотемпову п'єсу всупереч її музикальній логіці. При такій постановочній схемі коду треба починати набагато

повільніше, ніж задумав композитор, а потім "розганяти" темп. Зупинки в кодї, обумовлені фізіологічними потребами виконавців, є не коректними, а головне – не музикальними. В коротких кодах балетмейстери і виконавці обходяться без зупинок, але темпу без зміни не буває [3].

Завдання та обов'язки концертмейстера хореографії, який працює на хореографічному факультеті вищого навчального закладу, визначаються структурою ВНЗ й прийнятою методичною системою професійного навчання. Активна участь концертмейстера в навчальній роботі починається з перших кроків студентів-першокурсників в процесі викладання дисципліни "Мистецтво балетмейстера", і триває протягом усього терміну навчання, до моменту створення випускної роботи. Студенти різняться за художньою спрямованістю їх творчого мислення, емоційно-інтелектуальними інтересами та професійними якостями. Оцінювання їх здібностей потребує уваги й обережності, оскільки в хореографічному мистецтві є не лише амплу танцівника, а й балетмейстера. Це слід враховувати при застосуванні певних прийомів і способів, методично правильних для індивідуального підходу у навчанні мистецтву балетмейстера. Ігнорування творчої природи людини, будь-який примус є неприпустимим і загрожує небажаними наслідками. Тому, отримуючи те чи інше завдання від викладача, музикант повинен, спираючись на свої професійні знання специфіки хореографічної спеціальності, визначити найбільш раціональні шляхи для його виконання. Концертмейстеру хореографії необхідно творчо осмислити поставлені перед ним завдання, рішення яких буде спрямоване на врахування характеру образного мислення, професійних інтересів та вподобань студента. Тільки за цих умов концертмейстер зможе допомогти студенту у визначенні музичного твору, необхідного саме йому на даному етапі навчання [8].

На першому курсі, коли студенти починають освоювати найпростіші форми балетмейстерської творчості (невеликі за розміром сюжетні або безсюжетні етюди на ту чи іншу тему), концертмейстер має право обмежитися тільки імпровізаційним матеріалом. На початкових етапах навчання імпровізаційні вміння концертмейстера разом із хореографічними методами викладача можуть забезпечити ефективно засвоєння студентом-хореографом навчального матеріалу. Саме на початкових етапах, коли поступово формується особистість молодого митця, закладаються його ідейні і творчі позиції. У цьому процесі робота з концертмейстером допомагає студенту підійти до вирішення завдання творчо, розумно, бути більш розкутим в реалізації художньої ідеї.

На старших курсах освоєння виражальних засобів складних хореографічних структур потребує залучення до роботи серйозного за змістом музичного матеріалу. В постановках студентів використовуються майже усі форми та стилі професійної музичної творчості. Концертмейстер хореографії допомагає студентам зорієнтуватися в складних питаннях музичної стилістики, жанрових аспектах, структурних основах сучасної музики. У цьому контексті певні складнощі для майбутнього хореографа виникають при осмисленні циклічних, змішаних та контрастно-з'єднаних форм музичного матеріалу. Проблеми виникають й при необхідності грамотного, з музичної точки зору, формування музичної партитури, яка відповідала б невідкладним навчальним завданням. Наприклад, у програмі дисципліни "Мистецтво балетмейстера" велику увагу звертають на створення танцювальних сюїт, адже у процесі постановки студенти можуть звертатися до зразків класичної та сучасної музики. Імпровізаційних навичок потребують від концертмейстера і такі дисципліни, як "Методика виконання класичного танцю", "Історично-побутовий танець" та ін. Наприклад, майже весь хореографічний матеріал історично-побутового танцю представлений сьогодні в реконструйованому вигляді, тому відновлення хореографії давніх часів здійснюється за допомогою чутливого проникнення в стилістику мови та хореографічних форм певної епохи, шляхом аналізу змісту музичного матеріалу. Це завдання під силу лише музиканту, який знається на тонкощах такої роботи.

Величезного досвіду концертмейстер набуває в роботі з досвідченими викладачами хореографічних дисциплін. З одного боку, хореограф, який володіє професійною майстерністю, – це не лише яскрава, творча особистість, наповнена ідеями, думками, емоціями, а й фахівець, який гостро відчуває музику, миттєво і точно реагує на емоційну складову твору, його художню цінність, внутрішній зміст. З іншого – на роботу концертмейстера хореографії впливає й індивідуальна педагогічна манера викладача. Тому концертмейстеру надзвичайно важливо зрозуміти його методику викладання, художню специфіку хореографії, особливості її виражальних засобів тощо [5]. І тоді концертмейстер стає помічником, асистентом викладача хореографії: знаючи характер, ритм та складові хореографічних завдань, музикант може запропонувати тему, тональність, динаміку, розмір та акценти музичної імпровізації. Адже від вдало дібраного ритму музики залежить успішність виконання поставлених перед студентами завдань.

Саме знанням закономірностей взаємозв'язку музики і танцю, без пізнання яких неможливо якісно виконати музичний супровід в тому чи іншому виді хореографії, визначається практичний досвід концертмейстера. Крім того, у процесі навчання концертмейстер повинен увесь час тримати в полі зору танцівників, миттєво реагувати на зміни в їх сценічній поведінці, а для цього потрібно точно знати танцювальний зміст, пам'ятати як його трактує той чи інший виконавець, знати його темперамент та виконавчу манеру, його індивідуальні фізичні та природні якості. У своїй роботі концертмейстер може стикнутися з різними виконавцями: одні, з яскравими вольовими якостями, визначають умови концертмейстеру в сфері емоційної виразності і темпу; інші – більш пасивні, чекають ініціативи саме від музиканта. Концертмейстеру необхідні професійні вміння для роботи з такими різними, іноді протилежними виконавськими індивідуальностями. Самовираження музиканта тут підпорядковане індивідуальності танцівника. Тому концертмейстер повинен вміти миттєво відгукнутися на наміри виконавця, змінити характер подання музики, інтонаційне нюансування, темп і метро-ритмічну характеристику, що можливе лише за умови досконалого знання музичного супроводу.

Досконалого знання репертуару та специфічних тонкощів, пов'язаних з хореографією, вимагає й репетиційна робота. Концертмейстер повинен уважно спостерігати за тим, що відбувається на занятті і увесь час бути в гармонії з виконавцями, адже темпових градацій в хореографії набагато більше, ніж в фортепіанних творах, бо тіло танцівника – чутливий інструмент, який реагує на зміни темпу. При цьому концертмейстеру не слід досягати механічної синхронності музики та руху, а достатньо точно знати та передбачати потрібний темп, пропонувати його, а музичний розклад рухів залишити на розсуд викладача чи балетмейстера.

Отже, наукова новизна даної статті полягає в з'ясуванні специфіки діяльності концертмейстера у вищих навчальних закладах.

Висновки. Зміст роботи концертмейстера визначається змістом навчального плану і навчальної програми дисципліни, смисловим навантаженням кожного заняття. Професійний концертмейстер творить велике розмаїття настроїв, збагачує музичну тканину різноманітними гармонічними і тембровими нюансами. Творчі задуми викладачів і студентів, індивідуальні шляхи їх реалізації можливі за умови спільної роботи з концертмейстером хореографії.

У грі концертмейстера хореографії повинні бути присутні: професійна техніка виконання, що дає йому змогу грати всі пасажі, кінці фраз, кульмінації; висока художність виконання, вміння музичними засобами відтворювати художній образ; миттєва здатність ансамблевого виконання з танцівником [9]. На заняттях хореографії концертмейстеру доцільно виконувати імпровізаційний матеріал та зразки фортепіанної музики, класичної і сучасної, особливо в повільних комбінаціях. Досконале знання музичного супроводу дає можливість концертмейстеру миттєво відгукнутися на наміри виконавця, змінити характер подання музики, інтонаційне нюансування, темп і метро-ритмічну характеристику.

Подальшого дослідження потребують питання визначення способів акомпанування і принципів добору музичного матеріалу, а також розкрити відмінні особливості музичного супроводу в різних видах танцю.

Література

1. Акомпанемент как профессия и искусство (тексты лекций) / сост. С. В. Савари. – Харьков, 1993 – Вып. 1. – 62 с.
2. Базарова Н. П. Классический танец / Н. П. Базарова. – Санкт-Петербург : Изд-во "Лань", "Издательство Планета музыки", 2009. – 192 с.
3. Балет : энцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
4. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром / Г. А. Безуглая. – Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 260с.
5. Герц І. І. Інноваційні прийоми в опануванні дисципліною "Методика виконання класичного танцю / І. І. Герц // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. – Київ : Міленіум, 2017. – С. 77–86.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності / Т. О. Молчанова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2013. – Вип. 19(1). – С. 212–217.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – Москва : Музыка, 1988. – 240 с.
8. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера / Л. І. Повзун. – Одеса : "Фотосинтетика", 2009. – 106 с.
9. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов. – 3-е изд. – Санкт-Петербург : Изд-во "Лань", 2005. – 496 с.
10. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю / Л. Ю. Цветкова. – Київ : Альтерпрес, 2013. – 324 с.
11. Чурпіта Т. М. Музичне оформлення уроку класичного танцю: метод. рек. / Т. М. Чурпіта. – Київ : КНУКіМ, 2001. – 12 с.

References

1. Savary, S. V. (ed.) (1993). Accompaniment as a profession and art (texts of lectures), num. 1. Kharkov [in Russian].
2. Bazarova, N. P. (2009). Classical Dance. St. Petersburg: Publishing house "Lan", "Publishing house of the Planet of Music"[in Russian].
3. Grigorovich, Yu. N. (ed.) (1981). Ballet: encyclopedia. Moscow: Sov. encyclopedia [in Russian].
4. Bezuglaya, G. A. (2005). Concertmaster of the ballet: Musical accompaniment of classical dance lessons. Work with the repertoire. St. Petersburg: Academy of Russian Ballet. A. Ya. Vaganova [in Russian].
5. Hertz, I. I. (2017). "Innovative techniques in mastering discipline "Method of performing classical dance"". Current problems in the history, theory and practice of artistic culture, num. XXXVIII. Kyiv: Millennium, 77-86 [in Ukrainian].
6. Molchanova, T. O. (2013). "The art of a pianist-concertmaster in the sociocultural context of modernity". Ukrainian culture: the past, modern, ways of development, num. 19 (1). [in Ukrainian].
7. Neigauz, G. G. (1988). On the art of the piano game: Notes of the teacher. Moscow: Music [in Russian].
8. Povzun, L. I. (2009). Ensemble work of pianist-concertmaster. Odessa: "Photosynthetic" [in Ukrainian].
9. Tarasov, N. (2005). Classical dance. School of male performance. St. Petersburg: Publishing house "Lan" [in Russian].
10. Tsvetkova, L. Yu. (2013). Method of teaching classical dance. Kyiv: AlterPres [in Ukrainian].
11. Churpita, T. M. (2001). Musical design of the classical dance lesson. – Kyiv: KNUCiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.11.2017 р.

**ARTISTIC IMAGERY AND AUTHOR'S PECULIARITY IN COMPOSITION
"INTRODUCTION AND TOCCATA" FOR CLARINET AND FORTEPIANO
BY ALEXANDER NEZHIGAY**

The purpose of this article is to found definition of artistic imagery and ideological content for the composition "Introduction and toccata" for clarinet and fortepiano by A. Nezhigay. The target of the publication is also to reveal the most particular genre, performing and artistic-content features of the delineated composition. As a result, this information will have to contribute the widest popularization of the clarinet masterpiece among representatives of wind academic musical-performing art and in the sphere of contemporary pedagogical professional activity. **The methodology** of the represented investigation is formed on the basis of the method of holistic analysis by V. Zuckerman. Performing and comparative-historical methods are involved as well. Practice of specialized observation and generalization constitutes the empirical foundation for this research. **The research novelty** is determined by addressing to recent little-known composition "Introduction and toccata" for clarinet and fortepiano by the renowned Ukrainian composer, a teacher of Dnepropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka, honored art worker of Ukraine A. Nezhigay. First, the masterpiece was performed in 2014 during the concert of contemporary academic music by the composers of Dnipropetrovsk region organization of the national union of composers of Ukraine. The research studies the artistic-imagery content of the work and outlines the bright characterological peculiarity of the clarinet composition in the context of A. Nezhigay's musical creation and the present-day culture-historical period. **The conclusions** of this research lies in claiming artistic and image-emotional picture for the masterpiece, which reflects in heartache of a person in his deep desperation, psychological pulling down (first piece "Introduction"), as well as personal insubordination, confrontation and defeat at the end of the music piece (second piece "Toccatà"). The peculiarity of the composition determinates at the same time particular attribute of the creation by composer-innovator A. Nezhigay, namely his creative untimeliness. A composer-modernist works in the epoch of postmodern, generating bright musical masterpieces in the most characteristic for him culture-historical "captivity", so-called creative inopportunity.

Keywords: artistic image, holistic analysis, a thematic composition, music of modern, peculiarity, expressive means, music of postmodern, epoch, composer.

Левицький Юрій Юрійович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки; Мазур Томас Григорович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Художня образність та авторська специфіка в композиції "Інтродукція і токката" для кларнета й фортепіано Олександра Нежигая

Мета статті полягає у визначенні художнього образу, ідейного змісту твору "Інтродукція і токката" для кларнета й фортепіано Олександра Нежигая. Ціллю публікації також є виявлення найбільш специфічних жанрових, виконавських і художньо-змістовних властивостей означеної композиції, що, як наслідок, зумовить її популяризацію у царині представників духового академічного музично-виконавського мистецтва та сфери сучасної педагогічно-професійної діяльності. **Методологія** наукової розвідки формується на впровадженні методу цілісного аналізу В. Цуккермана. Використовуються виконавський, а також порівняльно-історичний методи дослідження. Емпіричну базу наукової роботи складає практика спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** статті визначається зверненням до сучасного маловідомого твору "Інтродукція і токката" для кларнета й фортепіано зnanого українського композитора, викладача Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, заслуженого діяча мистецтв України О. Нежигая. У дослідженні розкривається художньо-образний зміст твору та окреслюється характерологічна своєрідність композиції у контексті творчості О. Нежигая та сучасного культурно-історичного періоду. **Висновки** стверджують художню, образно-емоційну картину композиції, яка відтворюється в стражданнях людини у її глибокому відчаї, психологічному зламі (перша п'єса "Інтродукція"), а також у людській нескореності, боротьбі й поразці наприкінці твору (друга п'єса "Токката"). Своєрідність даної композиції визначає водночас і самобутню рису творчості композитора-новатора О. Нежигая – творчу невчасність. Композитор-модерніст творить в епоху постмодерна, народжуючи музичні композиції у найбільш характерному для нього культурно-історичному "полоні", так званій творчій недоречності.

Ключові слова: художній образ, цілісний аналіз, непрограмна композиція, музика модерну, музика постмодерну, специфіка, засоби виразності, епоха, композитор.

Левицький Юрій Юрьевич, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки; Мазур Томас Григорьевич, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Художественная образность и авторская специфика в композиции "Интродукция и токката" для кларнета и фортепиано Александра Нежигая

Цель статьи состоит в определении художественной образности, идейного содержания произведения "Интродукция и токката" для кларнета и фортепиано Александра Нежигая. Целью публикации также является

выявление наиболее специфических жанровых, исполнительских и художественно-содержательных особенностей отмеченной композиции, что в результате обусловит её популяризацию в сфере представителей духового академического музыкально-исполнительского искусства и в области современной педагогической профессиональной деятельности. **Методология** исследования формируется на внедрении метода целостного анализа В. Цуккермана. Задействуются исполнительский, а также сравнительно-исторический методы исследования. Эмпирическую базу научной работы составляет практика наблюдения и обобщения. **Научная новизна** статьи определяется обращением к современному малоизвестному произведению "Интродукция и токката" для кларнета и фортепиано известного украинского композитора, преподавателя Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, заслуженного деятеля искусств Украины О. Нежигая. В работе раскрывается художественно-образное содержание произведения и очерчивается характерологическое своеобразие композиции в контексте творчества О. Нежигая и современного культурно-исторического периода. **Выводы** утверждают художественную, образно-эмоциональную картину композиции, которая отображается в страдании человека, в его глубоком отчаянии, психологическом сломе (первая пьеса "Интродукция"), а также в человеческой непокорности, борьбе и поражении в конце произведения (вторая пьеса Токката)". Свообразие данной композиции определяет одновременно и специфическую черту творчества композитора-новатора О. Нежигая – творческую несвоевременность. Композитор-модернист творит в эпоху постмодерна, создавая яркие музыкальные композиции в наиболее характерном для него культурно-историческом "плёну", в так называемой творческой неуместности.

Ключевые слова: художественный образ, целостный анализ, непрограммная композиция, музыка модерна, специфика, средства выразительности, музыка постмодерна, эпоха, композитор.

Frequently, the name of a famous Ukrainian composer, honored art worker of Ukraine A. Nezhigay is connected with the bright pianoforte masterpieces. This can be explained by the fact that his pianoforte creation first of all is full of inspirited romantic idea of syntheses of arts. As result of composer's romantic spirit, we also underline programness of his works. Renowned investigator S. Hananayev, in his dissertation devoted to the relationship of composer, performer and pedagogical school in pianoforte art of the Dnieper region (Pridneprovie), characterizes A. Nezhigay's style by the next words: "The composer materializes a dialog of epochs in compatible at first sight semantic-sounding foundations. Jazz means become antinomies of synthetic style confluence in pianoforte compositions by A. Nezhigay" [3, 6].

Naturally, that A. Nezhigay's creation represents self-styled multi-instrumental groundwork at all versatility of artistic shape of a composer and his natural syntheses. Intonational-sounding world of the master consists not only of pianoforte masterpieces, but also wind instrument music. "Lullaby" for clarinet and fortepiano. "Scherzo" for oboe and pianoforte, "Inspiration" for clarinet and fortepiano, as well as "Introduction and toccata" for clarinet and pianoforte are the examples of the bright artistic creation of A. Nezhigay in the sphere for wind academic musical-performing art.

Note that clarinet's composition "Introduction and toccata" is not similar to sequence of other wind masterpieces by composer from awareness of sounding and artistic coloring of the music. Namely, this significant and essential attribute is conditioned in important degree by the scientific and investigative necessity and topicality of represented article.

It is worth mentioning that A. Nezhigay's music becomes basic subject of scientific analysis for many researchers. Among the most famous investigators of composer's creation we are the following S. Shchitova [6], S. Hananayev [3], I. Ryabtseva [1] and other explorers. However, unfortunately, works of the above mentioned authors do not capture the domain of wind academic music, which becomes peculiar and bright characteristic line of A. Nezhigay's instrumental creation in the early 20th years of XXI century.

The purpose of the present scientific article is to disclose artistic imagery, revealing maximal holistic palette of idea-imaginative content of the masterpiece by Ukrainian composer A. Nezhigay "Introduction and toccata" for clarinet and pianoforte. The important objective vector of this publication also develops the necessity to detect the most particular genre, performing and artistic-content features of the composition.

We should emphasize that the article is postulated by intending popularity of the noted clarinet work among the representatives of wind academic music-performing art and in the sphere of contemporary professional pedagogical and investigative activities.

The method of holistic analysis is magisterial methodologic instrument of this exploration, because it gives the possibility for the most complete characterization of the masterpiece's artistic imagery. Celebrated researcher V. Zuckerman describes the method as "...comprehensive studying of a musical composition in the integrity of its content and form, giving alive representation about process of image-thematic development, [...] in the connections with historical origination, with related its musical phenomena, [...] in unrepeatable, individually particular, that Leo Mazel calls "artistic opening" [4, 24–25].

According to V. Zuckerman the analysis have to lean on: "...direct perception of music and information concerning those social-historical conditions, which generated creation of a concrete composer, his style, different properties and sides of that style" [5, 48].

Consequently, the paramount task of this investigation is discovering clarification of the question about postulate of A. Nezhigay's creation of his epoch. Actually, composer writes at the time great reconstructions – geopolitical and social, therefore it is absolutely understandable, why many of his non-program (athematic) masterpieces are filled with thinking, so-called wandering and searching atmosphere (Symphony № 2), making images of passionate, chaotic struggle (Concert duet for percussion and pianoforte and others).

We can see brightly expressive anti-utopia direction in his compositions. For example, above indicated Concert duet for percussion instruments and pianoforte reflects artistic image of novel by George Orwell "1984". The bells' melody from this musical working is leitmotif of dreams about freedom, drum set

draws into awareness of listeners that it is Winston Smith himself, his constant tries to confrontations and coloring pianoforte's melody executes meaningful function of that "system".

Hence, the conditioning of A. Nezhigay's compositions by the epoch is reflected, first, in the next creative particularity. Ukrainian master, living in authoritarian state, exposed contemporaneity of his epoch for reflection and gave his thinking about it in musical academic masterpieces.

The composer is rushing to answer this question, put in front of him by the modern epoch, namely revealed also in composition "Introduction and toccata". Both pieces are from musical structure. Their place in social-historical existence concentrates just in this free form.

It should be emphasized, that gravitation to free forms in all types of art is characteristic for the epoch disintegration of Christian worldview, nihilism, globalization, crisis in all domain of social life. Both these clarinet academic compositions ("Introduction" and "Toccatà") do not have certain form, they brightly improvisational. However, "Toccatà" has brilliantly expressive necessity in quickly movement by short duration.

Nevertheless, this epoch is also post modern's epoch. Music of underlined culture-historical period is characterized by such attributes as aleatorics, eclecticism and minimalism [2, 91]. These clarinet masterpieces do not include those musical techniques. Instead of this, we can see skills, applying for music modern, such as:

- modernistic (antonymous) concept of time, which has rushing to "solidification" of time ("time-eternity") and aspiration to conciseness and compactness ("time-moment"). We can observe "time-eternity" in the first part "Introduction". This effect is generated by long duration and slow tempo. We see "time-moment" in composition "Toccatà". This consequence, opposite, is produced by quick tempo and short duration, which results in hurrying [2, 91];

- decorativeness constructing of phrases, namely enormous aspiration to underlining and accentuation maximal attention on the particularities. This is manifested in very dynamical shades and lines, emphasizing quarter triplets in "Introduction";

- ornamentality, manifesting in flexibility and so-called grace of musical materiality. Music keeps smoothness, fluency, tuneful and even some viscosity despite of large sounding intervals;

- musical texture, became independent mean of expression in modern's epoch. Musical materiality is indivisible in both clarinet masterpieces. However, playing parts (clarinet and pianoforte) have certain freedom from each other. Consequently, two melodious lines create wide texture layer, namely pianoforte and clarinet is putting expressiveness on each other.

We should emphasize, that means of musical modern and corresponding skills more expand freedom of composer's creative think for that types compositions (introduction and toccata).

As result, saying about A. Nezhigay and the epoch, his creation belongs to, we can generate next conclusion. The author is a composer-modernist, which lives and creates in the epoch of postmodern, but refuses its musical-expressive means and skills. However, composer is reaching maximal stage of wide freedom of expression, thanks to choosing these forms, which amazingly free, on the one hand, and through belonging to music style of modern epoch, on the other hand. Therefore, the author rejects esthetics of musical postmodern in aspiring to freedom and turns out under strong synthetic influence this contemporary esthetics.

Newness of composer's style also concludes the possibility for "Introduction" from above mentioned cycle "Introduction and toccata" to be in role of independent, separate masterpiece, spite of constructed into centuries introduction's function (foundation for further composition).

V. Zuckerman writes: "Sometimes we cannot realize peculiarity of music without detailed clarification for role of this certain part in the hugest indivisibility at analysis of composition, which is characterized as part of biggest integrity (for example, in parsing opera aria, part symphony or sonata and other musical working)" [5, 52].

It is known, that introduction is a little overture or prelude to some composition, which differs from it. It has free form and the same free character. However, introduction is playing role of equivalent part in this clarinet masterpiece. Music of this part reflects self-styled individual image and, on the whole, as already was told, it can play role of a separate musical work for performing.

The role of toccata has been formed for centuries. It a little differs from function of introduction. It also was a brief musical composition, but the most roles were given to fingering and according techniques. It was played as prelude before the more important masterpiece.

The toccata's image for music of XX century is shaped by hammer's hits of an industrial worker and image of marching step of industrial armies. "Toccatà" also executes the of role equivalent part, in analyzing composition, with proper emotional image. It stands separately and traditionally begins with according prelude.

Hence, we must emphasize, that "Introduction" and "Toccatà" from above indicated masterpiece by A. Nezhigay can be considered as bright independent musical piece.

Investigator V. Zuckerman approved the next: "Comparison with related on music vocal and program compositions can greatly contribute discovering of character for musical images at analysis's process of non-program instrumental masterpieces" [5, 53].

"Introduction" can be compared with fragment from fortepiano cycle "The hut on chicken legs" by M. Mussorgsky. The hut displays an image of clock's sketch, drew on the picture by V. Hartmann. But, it is known, music by M. Mussorgsky is not only reverberation of solidified picture. The author animated his compositions, that is why the image is changed and turned into Baba-Yaga (however the tick of the clock is also accentuated and hearable).

The connection of two musical academic works ("Introduction" and "The hut on chicken legs") is consisted in similarity of many applied intonational intervals. Nevertheless, if intervals to seventh down in tempo approximately 160 were used in masterpiece by M. Mussorgsky, then dissonant intervals up in the slowest tempo

100 is included in "Introduction" (seventh, nona, and a lot of little seconds). These intervals denoted tenseness in Baba-Yaga, spite, spontaneous force, then as in "Introduction", thanks to slowest tempo and smoothness melody, these intervals have feelings of suffering, awareness of tragedy, transience and desperation.

Accordingly, the image of piece "Introduction" includes the line of despondency and tragedy, which accompanies listeners till the end. This image is developing. In the small development, which is a little slower than the main parts of the composition, we can see a little fight with flooded emotions. But it breaks down with new tide of the main theme.

Compare "Toccata" with ballad "Forest King" by F. Schubert. These masterpieces are similar in tempo. Analogous rhythmicity and short duration also are applied in the ballad.

"Forest King" was written on the words of ballad "Der Erlkönig" by J. Goethe. The ballad's plot is the following. Farther and son are riding through the forest at night. The son is sick and forest king is appearing to him and calling him. Farther tries calm down the young man, but with each couplet tension is increasing. As result, the son is more frightened. Forest king influences and put more pressure on him and the farther is getting more confused and fears for his child. At the end they came to the place of destination, but the son on the hands of his farther is dead.

Atmosphere of the ballad is amazingly tense. This effect is reached thanks to low register pianoforte with short durations, constantly pulsating melody and change of dynamics depending on what of four roles (author, farther, son or forest king) vocalist performs at the concrete moment.

Therefore, we can imagine so-called confrontation, struggle of an individual. Particularity of fighting of a personality is growing on the background of self-styled "industrial hammers", displaying the fight for opportunity to be what person wants to be. At first, the struggle is dependent on this "industrial" rhythm; however to the middle of composition it takes self-control and remains as such for a long period. As a result, the musical process ends on the rhythmic figure of pianoforte and clarinet, which fuses together. Plaintive whimper on fortissimo remains last from "confrontation".

Thus, the image of "Toccata" is futile, but passionate and cruel fight of individual, bright person for his individuality.

The mentioned above shows that in "Introduction" we see heartache of certain person, brilliantly individual personality. These feelings go through the musical material of the composition and are the self-styled prehistory of the plot of "Toccata", wherein, in its turn, we observe the struggle of this person, unfortunately, futile. The target, approved by A. Nezhigay in this masterpiece, to demonstrate the plot line, where there are sufferings ("Introduction"), confrontation and defeat ("Toccata").

Studying the compositions from the sphere of academic musical performing on professional percussion instruments can be the prospect for future researches of the multifaceted peculiarity of the widespread creation of a famous Ukrainian composer A. Nezhigay.

Література

1. Рябцева І.М. Музичний простір Катеринославщини-Дніпропетровщини першої третини ХХ століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму : Автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І.М. Рябцева. – К., 2011. – 20 с.
2. Скворцова І.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков : Дис. ... канд. искусств. наук : 17.00.02 / И.А. Скворцова. – М., 2010. – 195 с.
3. Хананаев С.В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я : Автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 "Музичне мистецтво" / С.В. Хананаев. – Одеса, 2009. – 18 с.
4. Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа / В.А. Цуккерман // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М. : Сов. композитор, 1970. – С. 19–30.
5. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика малых форм / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 749 с.
6. Щітова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності : Автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 "Музичне мистецтво" / С.А. Щітова. – Одеса, 2006. – 19 с.

References

1. Ryabtseva, I.M. (2011). Music space of Ekaterinoslav-Dnipropetrovsk region on the first third of the twentieth century in the context of the formation of national musical professionalism. Extended abstract of candidate's thesis. Ky' yiv: NatAS [in Ukrainian].
2. Skvortsova, I.A. (2010). Style modern in the Russian musical art of the turn of the XIX–XX centuries. Candidate's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
3. Hananayev, S.V. (2009). Interaction of composer, performing and pedagogical schools in the piano art of the Pridniprov'ia. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesMA [in Ukrainian].
4. Zuckerman, V.A. (1970). On some special types of holistic analysis. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i jetjudy, 19–30 [in Russian].
5. Zuckerman, V.A. (1967). Analysis of musical works. Elements of music and the technique of small forms. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Shhitova, S.A. (2006). Interaction of heterogeneity and addiction in the regional musical culture of Dnipropetrovsk region: from the origins to the present. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesMA [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.11.2017 р.

**РЕМІНІСЦЕНЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
БІБЛІЙНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ:
кінець ХХ – початок ХХІ ст.**

Мета роботи. У статті висвітлено роль ремінісценції як однієї з мистецьких стратегій, що найбільш поширена серед сучасних українських майстрів у роботі із християнською тематикою. **Методологія дослідження** спирається на системний підхід, на базі якого використані іконографічний, компаративний та формальний методи. **Наукова новизна.** На прикладі робіт українських митців 1990-х – 2010-х рр. з Харкова, Львова, Луцька вперше проаналізовано специфіку взаємодії ремінісценції із традиціями християнського церковного мистецтва, зокрема православним іконописним канонам. **Висновки.** У творах простежуються посилання на конкретні сюжети, поширені в церковному живописі (як православному, так і католицькому). Втім, вони є не реплікацією спадку українського або західного церковного мистецтва, це діалог із ним, спроба виявити його неперебутні риси, зрозумілі глядачам різних поколінь. Завдяки можливості інтерпретації матеріалу на різних рівнях (сюжетному, стилістичному, технічному) ремінісценції дають змогу митцям глибше осягнути православний іконописний канон, адже саме дистанція, яка створюється через художнє осмислення, виявляє його знакову природу.

Ключові слова: ремінісценція, сучасне українське мистецтво, християнська тематика, постмодернізм, іконописний канон.

Осадчая Александра Анатольевна, аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств
Реминисценция как инструмент художественной репрезентации библейских образов и сюжетов в творчестве украинских художников: конец ХХ – начало ХХІ в.

Цель. В статье рассмотрена роль реминисценции как одной из художественных стратегий, которая наиболее распространена среди современных украинских мастеров в работе с христианской тематикой. **Методология исследования** опирается на системный подход, на базе которого применены иконографический, компаративный и формальный методы. **Научная новизна.** На примере работ украинских художников 1990-х – 2010-х гг. из Харькова, Львова и Луцка впервые проанализирована специфика взаимодействия реминисценции с традициями христианского церковного искусства, в частности с православным иконописным канонам. **Выводы.** В произведениях прослеживаются ссылки на конкретные сюжеты, распространенные в церковной живописи (как православной, так и католической). Впрочем, они являются не репликацией наследия украинского или западного церковного искусства, это диалог с ним, попытка выявить его непреходящих черты, понятные зрителям разных поколений. Благодаря возможности интерпретации материала на разных уровнях (сюжетном, стилістическом, техническом) реминисценции позволяют художникам глубже постичь православный иконописный канон, ведь именно дистанция, которая создается через художественное осмысление, выявляет его знаковую природу.

Ключевые слова: реминисценция, современное украинское искусство, христианская тематика, постмодернізм, іконописний канон.

Osadcha Oleksandra, Ph.D. student of the Kharkiv State Academy of Design and Arts
Reminiscence as instrument in representation of the Biblical characters and subjects in the Ukrainian art of the late 20th – beginning of the 21st century

Purpose of the article. The paper features the role of reminiscence as one of the artistic strategies, which is widely used by the contemporary Ukrainian artists in the works dedicated to the Christian theme. **The methodology of the research** is connected with the systematic principle, on which base the iconographic, comparative and formal methods have been applied. **Scientific novelty.** For the first time, the article highlights the specifics of the reminiscence's interaction with traditions of the Christian, sacred art, namely the canon of icon painting, analyzed by the works of the artists from Kharkiv, Lviv, and Lutsk. **Conclusions.** Reminiscence as an artistic method and its representation in the works devoted to the religious topic has been considered. Specific attention was paid to the connection of reminiscence and the category of 'memory.'

Key words: reminiscence, contemporary Ukrainian art, Christian theme. Postmodernism, canon of icon painting

Актуальність теми дослідження. Мистецтво і релігія завжди були інструментами осягнення навколишньої реальності, формами екзистенції. Чимало дослідників цих двох феноменів духовного життя людини наголошують на взаємопов'язаності їх генезису. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. стали свідками зміщення акцентів у співвідношенні цих понять. Саме тоді відбулася "ресакралізація" творчості внаслідок зміщення релігії з соціальної авансцени. Нині, попри поширене уявлення про виключно секулярний характер художнього процесу від 1970 – 2010-х рр., для характеристики одного з його мистецьких аспектів фахівці все частіше вживають термін "Нова релігійність".

За своєю сутністю людина є homo religiosus, що існує у двох вимірах – sacrum і profanum. А отже, повнота світу та життя не буде реальною для особистості без унікального досвіду сакрального. Тенденції сучасного художнього життя в різних художніх центрах України красномовно свідчать про поступове повернення біблійної тематики з культурних маргіналій до сфери актуального. Відтак дослідження цього тематичного вектора в мистецтві 1990-х – 2010-х рр. видається нагальним.

У постмодерністському мисленні Біблія сприймається як мета-нарратив, який дозволяє розкрити метафізичні теми. Її місце в контексті суспільства межі тисячоліть розглядається низкою філосо-

фів, релігієзнавців та культурологів (Ю. Хубермас, М. Епштейн, К. Гарт, Ю. Рижов). В межах мистецтвознавства питання функціонування релігійної тематики в сучасному мистецтві розробляються західними фахівцями, такими як Дж. Елкінс, Гр. Хоус, О. Олександрова. Втім, очікувано, що їх дослідження вибудовані на творах західних художників. В контексті вітчизняного сучасного мистецтва дана проблематика досі осмислена фрагментарно – в контексті ширшої міждисциплінарної проблематики (В. Вячеславова) або на прикладі творчості окремих майстрів (Б. Пінчевська, Л. Волошин), що зумовлює назрілість проведення її комплексного аналізу.

Тенденції постмодерністської доби досі себе не вичерпали в рамках сучасного мистецького процесу. Її центральні прийоми проявляються і в роботах, присвячених питанням духовного, сакрального. Втім, аналіз візуального матеріалу показав, що у вітчизняному мистецтві пряма цитата здебільшого замінюється ремінісценцією.

Метою дослідження є аналіз ремінісценції як однієї з мистецьких стратегій, що використовується в українському мистецтві останніх десятиліть у розробці християнської тематики.

Виклад основного матеріалу. В науковій практиці ремінісценцію визначають як відсилання до певного тексту в найширшому розумінні цього поняття – як літературної пам'ятки, так і культурного наративу. Хоча поняття було розроблене в рамках літературознавства, базовий принцип постмодернізму (сприйняття всього світу як тексту) дозволяє використовувати його в рамках теорії та історії мистецтва [1].

Ремінісценція тісно пов'язана із концептом пам'яті: її використання значно збагачує семіотичний простір твору, водночас розраховане на асоціативне сприйняття глядача та вимагає його включення в інформаційне поле, до якого апелює митець, задля розшифрування задуму останнього [6, 43]. Ця риса в цілому притаманна всьому періоду постмодерну, який постійно працював із матеріалом минулого. Ганс-Георг Гадамер так визначив роль пам'яті у культуротворчих процесах сучасності: "І пам'ять, і спогади, що несуть в собі мистецтво минулого, традицію нашого мистецтва та сміливе експериментування, його неймовірні, суперечливі форми, що заперечують самі себе, однаково свідчать про діяльність духу <...> Ми маємо не просто усвідомити, наскільки тісно пов'язані художня форма минулого та її сьогодення руйнація" [3].

Аспектом, що вирізняє ремінісценцію від прямої цитати, є її більш інтуїтивний характер та новаторський потенціал, оскільки замість копіювання мотиву або сюжету вона пропонує їх трансформацію, вираження через нові візуальні форми та символи. Діалогічність (ремінісценція комунікує з глядачем через "нагадування") дозволяє авторам досягнути більш складного рівня організації їх робіт.

Фахівці виділяють три ситуації, коли в мистецтвознавстві використовується поняття ремінісценції: це ремінісценція як прийом створення об'єкту (синонімічна до запозичення, стилізації), спосіб вивчення об'єкта та ідейно-художні ознаки об'єкта [1]. З огляду на візуальні джерела, зібрані для дослідження, ми маємо справу переважно із останньою категорією – ремінісценція як ідейно-художні ознаки об'єкта. В даному випадку відсилки теж можуть створюватись за трьома напрямками – ремінісценції раніше створених тем (мотивів, образів, тощо), ремінісценції форм та ремінісценції технологій. В рамках релігійної проблематики зустрічаються усі три випадки – митці використовують канонічні сюжети, пластичні методи іконопису, часто й традиційні матеріали для церковного живопису (темперні фарби, левкас).

Маємо зауважити, що коли йдеться про ремінісценцію форм, то автори неминуче вдаються до стилізації – прийому, що спирається на художнє узагальнення та типізацію як головні художні інструменти. З їх допомогою створюється такий підхід до пластичної структури твору, що дає натяк на іконописну традицію, але уникає повного її наслідування – митці задовольняються використанням певної іконографічної композиційної схеми, але відходять від пластичної мови іконопису. Зазвичай при цьому зберігаються певні її якості (площинність, локальність кольорів, графічність, деформація форм та пропорцій, використання написів), що органічно влітаються в яскраво виявлену авторську манеру. Остання може набувати найрізноманітніших характеристик – від експресивності до підкресленої декоративності, що дистанціюють зображення від іконних ликів або, навпаки, гіпертрофують його "іконічність", підкреслюючи позачасовість події та сакральність простору (завдяки використанню зворотної перспективи).

Іоанн Дамаскін стверджував, що суть ікони є втіленням невидимого та такого, що не має фігури, але тілесно змальованого, через нашу "слабкість розуміння як Бога, так і Янголів" [5]. Тож канон є як раз спробою вирішення проблеми зображення "незображуваного" шляхом вироблення такої максимально абстрагованої візуальної системи, яка б уособлювала у собі усі базові християнські ідеї. Проте, при роботі з ремінісценцією канон вже не виступає як візуальна мова, що покликана стати матеріальним виразником Першообразу. Відбувається процес вторинної символізації, коли на перший план виступає знаковість засобів художньої виразності, що використовуються в іконописі: вони вказують не на конкретні теософські концепції (бо в цьому випадку їх трансформація була б неприйнятною), а на приналежність до самої християнської традиції, спрямовуючи в такий спосіб вектор уваги того, хто споглядає.

Оскільки в іконографічному плані існує більше усталених варіантів канонічного репрезентації персоналій та епізодів Нового Заповіту, ніж Старого, зрозумілим стає той факт, що художники частіше звертаються до канону працюючи саме над Христологічними або Богородичними мотивами. Як взірці, майстри найчастіше беруть іконографічні типи "Розп'яття" та "Елеуса", що пояснюється їх надзвичайною поширеністю, а відтак і легкістю для дешифрування для глядача. Однак, поряд з ними присутні менш "типові" (себто, менш впізнавані) християнські мотиви, зокрема мотив Страшного Суду. Прикладом його розробки є серія харків'янина Володимир Шапошніков "Апокаліпсис" (1990 р.).

Серія складається з 16 живописних робіт, які зображують події з 1 – 6 глав "Одкровення Іоанна": робота № 1 – Христос у образі першосвященника (глава 1), роботи, № 2 – 8 – послання сімом церквам малоазійським (глави 2 та 3), робота № 9 – відіння Бога на престолі та чотирьох Звірів (глави 4 – 5), робо-

ти № 10 – 13 – зняття чотирьох печатей та видіння чотирьох Вершників Апокаліпсису (глава 6), роботи № 14 – 16 – зняття п'ятої та шостої печаті, покарання людства (глава 6). Домінування жовтого, червоного та зеленого, підкреслена пласкісність усіх елементів, вивернутість простору на глядача, присутність мандорл, ілюстративна "дослівність" усіх композицій (перелічено усі елементи, які загадуються у тексті книги) вказують на очевидні візуальні алюзії на іконопис. Подібне фокусування на детальній відтворенні змісту "Одкровення" є ознакою постмодерністського мислення, яке вирізняється текстоцентричністю.

Слід відмітити, що в традиційному іконописі есхатологічні сюжети майже ніколи не подавались настільки розгорнуто та з таким буквальним слідуванням тексту Біблії. Це досягається за рахунок серійності, яка дозволяє подолати симультанність зображень подій в іконі. Водночас, підкреслюючи процесуальність, митець змушує нас співвідносити усі епізоди між собою та зводити їх в єдину стереоскопічну картинку, цілісний образ. Це збігається із думкою, яку висловив Андрій Тарковський, говорячи про "Апокаліпсис": "Це образ. В тому сенсі, що символ можливо інтерпретувати, то образ – неможливо. Символ можна розшифрувати, точніше, витягнути з нього певний сенс, певну формулу, тоді як образ ми не здатні зрозуміти, а здатні відчуті та прийняти" [11]. В чуттєвому плані серія В. Шапошникова вирізняється піднесеністю, навіть урочистістю, що створюються, не в останню чергу, інтенсивністю колориту. В ній відсутній надрич, відчуття трагічності, які характеризують модерністську інтерпретацію мотиву. Для постмодернізму, за спостереженням німецького культуролога Клауса Шерпе, типовішим є "де-драматизація", позбавлена надії та спрямована на беземоційну констатацію катастрофи [13]. Майстер досягає стану відстороненості завдяки ремінісценції іконописних художніх прийомів: православний канон за своєю природою є "ноетичним" – "умоглядним" (від грец. *poesis* – мислення), отже сприймається нами спочатку на раціональному рівні, вже потім трансформуючись у трансцендентний досвід [2].

Чіткість, впізнаваність візуального повідомлення є обов'язковою вимогою до іконографічної схеми. Саме тому вони не втратили своєї актуальності для мистецтва постмодерністської епохи, яка потребує яскравих культурних маркерів, сплавляючи їх іноді в найнепередбачуваніші поєднання. Так, у низці робіт киянина Петра Бевзи на релігійну тематику 2007-2008 рр. злилися в одне католицькі образи, православна іконографія та народне мистецтво. Роботи 2007 р. ("Католицька Богоматір", "Мадонна Будда", "Нерукотворний образ") написані на дерев'яних дошках олійними фарбами. Центральними автор обрав традиційні християнські образи Марії з немовлям, Оранти та Спаса Нерукотворного. Вирвані із традиційного іконописного композиційного оточення, вони розміщені на поліхромному смугастому тлі, що асоціюється з народними тканинами коцями; ця аналогія підсилюється активною, виразною штучною фактурою). Втім, за контрастним колоритом та композиційною структурою (акцент на одній – двох фігурах, які займають переважну частину площі) його полотна нагадують буддистські танка.

Гіпертрофована "рукотворність" творів долає дистанцію між сакральним і профанним, роблячи матерію медіатором, носієм духовної інформації, яка є багато в чому універсальною для всіх релігій. "Люди шукають Дух у відбитках, шукають свідчення, сліди. А він навколо нас, у нас, скрізь" – написав Петро Бевза у концепції до власної виставки "Нога судьби" [8]. Саме тому автор так вільно виходить за рамки християнського мистецтва, відшуковуючи у ньому універсальні, архетипічні корені. Святі лики із далеких та недосяжних перетворюються на зрозумілих, близьких, уподібнюючись чимось до численних божеств у пантеїстичних віруваннях, відчуття повсякчасної присутності яких складає основу світогляду язичників. При цьому не відбувається остаточного злиття образів із буденністю: центричність, урівноваженість усіх трьох композицій, аскетизм у формотворенні маркують знакову природу зображень, що вказує на їх метафізичний фундамент.

Пластичний код картини близький до абстрактного мистецтва, що виявляється у тотальному домінуванні кольору, декоративних якостей фарб та повному ігноруванні ідентичності, людських проявів героїв – портретність цілком відкидається митцем. Чітка ритміка, задана горизонтальними смугами на тлі формує своєрідну "стихію", з якої постають фігури. Особливо чітко це прослідковується на роботі "Нерукотворний образ", зоровим та змістовим центром якої є лик Христа, що ніби прориває товщу живописних шарів. Подібної, але вже дещо трансформованої, живописної стратегії митець дотримувався й при створенні полотна "Розп'яття" 2008 р. Він вдається до скульптурного осмислення композиції, хрестоподібно розмістивши різновеликі підрамники, на кожному з яких зображено фрагмент розп'яття. Утворений хрест дещо неправильно, невірноваженої форми, що надає йому експресивності, яка стає ще більш очевидною за рахунок аналогічного до робіт 2007 р. потужного колористичного рішення.

З теософської точки зору живописець за характером рецепції образів знаходиться цілком у контексті православного мистецтва, усіяко віддаляючись від їх тілесності. Фігура Ісуса змальована пласкісно, широкими корпусними мазками. Перед нами постає зображення-символ, що не несе певного безпосереднього емоційного переживання, але стає каталізатором ланцюга культурних асоціацій.

Того ж, 2008 р., П. Бевза створює полотно "Успіння", що присвячене одному з дванадцятих церковних свят, яким вшановують смерть та вознесіння Діви Марії на Небеса. Художник звернувся до епізоду смерті Богородиці, який супроводжувався дивами. Як описав цю сцену св. Дмитро Ростовський, "раптово у горниці заблищало невимовне світло Божественної слави, що затьмарило світільники. Ті, кому було відкрито це видіння, вжахнулися. Вони бачили, що дах горниці відкритий і слава Господня спускається з небес, – Сам Цар Слави Христос із тьмою ангелів та архангелів, із усіма небесними силами, святими праотцями та пророками, що колись передвіщували Пресвяту Діву, і з усіма праведними душами наближався до Пречистої Своєї Матері" [9, 109]. Згідно з цим текстом у візантійському церковному живописі в IX-X ст. була сформована іконографічна схема [7]. Зазвичай, у центрі змальовується тіло Марії, до якого підходить Христос, оточений мандорлою та стовпом сяяння. Над Ісусом

зображують ще одну мандорлу, яка символізує присутність Бога-Отця та Святого Духа. Обабіч видніються силуети фігур апостолів, що були перенесенні до Єрусалиму за молінням Діви. Саме це композиційне рішення перейняв П. Бевза для своєї роботи.

З точки зору моделювання форм, вона випадає із низки творів, проаналізованих вище: автор віддаляється від декоративізму, різких контрастів, змінюючи гаму на більш насичену нюансами. Мистець оперує великими колористичними масами, лише злегка "оформлюючи" її за допомогою лінії. На відміну від попередніх робіт, живописна поверхня "Успіння" видається більш примарною, вібруючою. Проте, це полотно продовжує напрямом шукань автора, орієнтованого на відкриття нових шляхів передачі метафізичної цілісності мовою живопису, оминаючи переважаність символами та підтекстами.

Відтворення спіритуалістичної цілісності є однією з головних задач іконопису. Тож однією з його центральних категорій є "лик", який П. Флоренський визначає як явлення духовної сутності [12]. Відповідно, виникає питання відображення зовнішності святих, Христа, Богородиці. Вже протягом багатьох років лучанка Наталя Сацик займається пошуком образу Христа, яким присвячено декілька робіт. Прагнучи "модернізувати", знайти новий ракурс, вона відштовхується, тим не менш, від іконописних традицій, що є досить передбачуваним, оскільки Наталя – випускниця кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Особливо близьким для неї стала естетика української народної ікони, що відчутно в поліптиху "Страсті Христові" (2006 р.). Очевидними точки дотику між цим мистецьким явищем та творами художниці стають після ознайомлення із влучною характеристикою хатніх ікон Л. Герасимчука: "Фактор імітаційності закріпився у народній іконі рисою певного професіоналізму іконописця. Сам прийом імітаційності має на меті шляхом використання мінімальних засобів вираження створити враження живописно-декоративного багатства зображеного, створити метафоричний іконний образ, зробити ікону привабливою і цілком зрозумілою щодо тематичних і сюжетних завдань" [4]. Сам обраний Н. Сацик композиційний прийом – ієрархічне розташування сцен з пасійного циклу (по вертикалі – від входження до Єрусалиму до Вознесіння) на одній зображальній площині – цілком співвідноситься з наведеною тезою й свідчить про акцент на аспекті ілюстративності, оповідності. Близькою до пластики народної ікони є й стилізація фігур Христа та апостолів: "Обличчя святих на таких іконах слабо модельовані, але ясні й виразні, одяг з умовними прикрасами і драперіями – крапками й лініями графічного орнаменту – площинно-декоративний" [4].

Проте, зосередження уваги тільки на моментах подібних "запозичень" було б надто не-об'єктивним: живописець завдяки перспективі та архітектурному оточенню привносить у зображення просторову глибину, про яку не могла йти мова у традиційному іконописі. Щоправда, умовність графічної мови (багато прийомів з якої було застосовано автором) нівелює цей нюанс, роблячи змальований простір ілюзорним.

Окрім образів Ісуса, його учнів, Марії, янголів тощо, Н. Сацик завдяки колористичній і композиційній структурі твору окреслює "живописний підтекст", над-образ: із великих мас темно-сірого вибудовується образ гори – символі сходження, здолання перепон. У цьому контексті згадуються одразу епізоди Преображення на горі Фавор та Нагорної Проповіді як одні з значущих моментів Святого Писання. Решта образів Спасителя у виконанні майстрині мають більш камерний характер, виносячи на перший план концепцію лику. Питання реконструкції зовнішнього вигляду Христа бентежило людство від перших віків християнства. Одним з джерел формування його канонічного "портрету" став уривок з письма до римського сенату проконсула Іудеї Публія Лентула [9, 119]. До перших же станкових образів відноситься "Спас Нерукотворний" – оплічне зображення Ісуса. Саме на цей іконографічний тип орієнтувалася живописець при створенні картини "Христос" (2006). Щоправда, настроєвий посыл у ній значно перевищує той, що зазвичай допускається православ'ям, переживання: самий погляд Месії виражає безмежну скорботу та біль, що стають особливо виразними через видовження його обрисів. Сліди аскези, стоїчності проявляють духовну силу героя, який із сумом та жалістю вдивляється в очі глядача.

Позбавленою такого явно етичного імпульсу є робота Н. Сацик 2007 р. "Jesus Crist", виконана у техніці, що була типова для ранньохристиянських ікон – енкаустиці. Специфічна фактура, яку дає віск, підсилена продряпуванням, створює ефект "випадковості" портрету – він ніби мимоволі залишився як відбиток невидимого на грубій матерії. Ідея "відбитку" нагадує про загальнохристиянську реліквію – Туринську плащаницю, з якою деякі теорії пов'язують походження "Спасу Нерукотворного" [9, 134]. В такий спосіб художник передає власне сприйняття постаті Ісуса, яку важко осягнути: "Я ще Його не знайшла, – пояснює авториня. – Він мені відкривається по частинці, по маленькому сантиметру" [10].

Близькою за наповненням та культурними підвалинами до "Страстей Христових" Н. Сацик є робота Олени Смаги "Хресна дорога" (2008). Майстер задля живописного переказу подій останніх днів земного життя Ісуса звертається до принципу клейм з житійних ікон: поліптих складається із 6 сцен. Колористичне рішення роботи (у порівнянні із картиною колеги з Луцька) ще більш спрощене – палітра наближається до монохромної, із вкрапленням яскраво-оранжевого. Горизонталь формату порушуються вертикальними ритмами витягнутих фігур. Нематеріальність героїв, їх абсолютна інертність відносять теологічну складову картини на другий план, поступаючись місцем естетичній складовій. Аналогічне прагнення до максимальної лаконічності, що граничить із перетворенням зображення на знак, можемо виявити у "Таємній вечері" (2008): Христос та апостоли там репрезентовані лише дуже схематичними ликами, що розташовані навколо прямокутника, який має позначати стіл. Така майже плакатна стислість та легкість руйнування шаблонів свідчить про повне "привласнення" художником сюжету, виведення ремінісценції іконопису на вищий щабель творчого осмислення.

Окрім православного канону, предметом для візуальних ремінісценцій стає також католицьке мистецтво на Біблійну тематику. В порівнянні з православним каноном, католицький вирізняється тяжінням до живоподібності, прагненням дати вірянам духовний досвід через візуальний, а не ноетичний образ. Це призвело до синтезу релігійних сюжетів із реалістичного стилю, який від епохи Ренесансу й до XIX ст. став визначальним у трактуванні Євангельських історій. У своїх полотнах митець Євген Равський використовує стиль старих майстрів: впізнавані композиційні схеми, Караваджівське освітлення, фотореалістичне моделювання фігур поєднуються із сучасно одягненими персонажами, сучасними речами. "Ессе Homo", "Я вірую", "Марнота", "Жертвоприношення" (усі роботи – 2010 р.) – усі роботи артикують до традиції, яка на контрасті із об'єктами, що не відповідають епосі, створюють контраст між позачасовістю тематики та плінністю, мінливістю орієнтирів, які визначають розвиток цивілізації сьогодні.

Висновки. Як продемонстрував аналіз візуального матеріалу, релігійна тематика займає чільне місце в роботах вітчизняних художників. Через історико-культурну ситуацію, що складалася на українських землях століттями, питання духовності й на сучасному етапі сприймаються переважно крізь призму християнської іконописної традиції. Відтак, в творах, дотичних до зазначеної проблематики, чітко простежуються посилання на конкретні сюжети, поширені в церковному живописі (як православному, так і католицькому). Втім, вони є не реплікацією спадку українського або західного церковного мистецтва, це діалог із ним, спроба виявити його неперобутні риси, зрозумілі глядачам різних поколінь. Завдяки можливості інтерпретації матеріалу на різних рівнях (сюжетному, стилістичному, технічному) ремінісценції дають змогу митцям глибше осягнути православний іконописний канон, адже саме дистанція, яка створюється через художнє осмислення, виявляє його знакову природу. Канон являє себе не тільки, і не стільки як носій визначальних теософських засад християнства (фактично, його "кодувальна" функція митцями майже не розглядається), а як маркер, що позначає приналежність, ідентифікацію змісту твору із християнським світоглядом.

Література

1. Багдасарова И. Термин "реминисценция" в искусствоведении (теория вопроса) / И. Багдасарова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2011. – № 130. – С. 205-2013.
2. Бельтин Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М.: Directmedia, 2013. – 540 с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
4. Герасимчук Л. Хатня ікона в українській цивілізації [Електронний ресурс]: веб-сайт спільноти блогів про культуру "Сумно". – 2009. – Режим доступу: <http://lesherasymchuk.sumno.com/article/hatnya-ikona-v-ukrajinskij-tsyvilizatsiji>.
5. Дамаскин И. Три слова в защиту иконопочитания / Иоанн Дамаскин; пер. с греч. А. Бронзова; ред. В. Крохи. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 192 с.
6. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунской. – М.: Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 407 с.
7. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период 1204–1453 гг. / Г.С. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
8. Петро Бевза потриптихує [Електронний ресурс]: веб-сайт інформаційного агенства "Нація". – Режим доступу: <http://nacija.info/?article=2845> (3 квітня 2013). – Назва з екрану.
9. Припачкин И. Иконография Господа Иисуса Христа / И.А.Припачкин. – М.: Паломник, 2001. – 224 с.
10. Рудакевич І. Symbolum Sacrum: у пошуках Божого образу / Іванка Рудакевич // Суботня пошта. – 2009. – №124. – С. 8.
11. Тарковский А. Слово об Апокалипсисе / А. Тарковский // Искусство кино. – 1989. – № 2. – С. 97–98.
12. Флоренский П. Иконостас / Павел Флоренский. – СПб.: "Общество памяти игумении Таисии", 2006. – 192 с.
13. Scherpe K. Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity / K. Scherpe // Cultural Critique. —1986-1987. – № 5. – pp. 95-129.

References

1. Bagdasarova, I. (2011). Term 'reminiscence' in art history (theory of the question). News of the State pedagogic university named after A. Gertsen (Vol. 133), (pp. 205-2013). Saint-Petersburg: State pedagogic university named after A. Gertsen [in Russian].
2. Belting, Kh. (2013). Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Moscow: Directmedia [in Russian].
3. Gadamer, G. (1991). The Actuality of the Beautiful. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Herasymchuk, L. (2009). Home icon in the Ukrainian civilization. Retrived from Community of culture blogs Sumno website: <http://lesherasymchuk.sumno.com/article/hatnya-ikona-v-ukrajinskij-tsyvilizatsiji> [in Ukrainian].
5. John of Damascus (2001). Three Treatises on the Divine Images. Saint-Petersburg.: Azbuka-klassika [in Russian].
6. Zhirmunskiy, V (1977). Literature Theory. Poetics. Stylistics. Moscow: Nauka [in Russian].
7. Kolpakova, G. (2004). Byzantine Art. Late period 1204–1453. Saint-Petersburg.: Azbuka-klassika [in Russian].
8. Petrov Bevza will make a triptych. (2013). Retrived from Natsiia informational agency website: <http://nacija.info/?article=2845> [in Ukrainian].
9. Prípachkin, I. (2001). Iconography of Jesus Christ. Moscow: Palomnik. [in Russian].
10. Rudakevych, I. (2009). Symbolum Sacrum: in search of the God's image. Subotnia poshta, 124, p. 8 [in Ukrainian].
11. Tarkovskiy, A. (1989). The Word about Apocalypses. Iskusstvo kino [Cinema art], 2, pp. 97–98 [in Russian].
12. Florenskiy, P. (2006). Iconostasis. Saint-Peterburg: Obshchestvo pamyati igumenii Taisii [in Russian].
13. Scherpe, K. (1986-1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. Cultural Critique, (Vol. 5), (pp. 95–129). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Стаття надійшла до редакції 18.10.2017 р.

THE STYLISTIC OF SYMBOLISM IN COMPOSER-PERFORMING PRACTICE AT THE END OF 18TH AND THE BEGINNING OF 19TH CENTURIES

The purpose of the research. The study is focused on the disclosure of the role and identification of stylistic particularities of the symbolism in the composer-artistic practice at the 18th – 19th centuries. The positions of intonational approach of Asafiev's school and elaborations of his followers such as Polish (R. Ingarden, Z. Lissa, etc.) and German (D. Kamper, H. Steger, etc.) musicologists, became the **methodological base** of the study. The musicologists given above were able to combine the current stylistic position and pre-symbolic trends. Respectively the works that may shed light on the methodology of the symbolism at the musical-instrumental context were used in this study. **The scientific novelty** of this study lies in accentuating the stylistic features and the role of the symbolic and pre-symbolic characteristics of the instrumental piano specificity at the context of the composer-performing practice at the turn of 18th and 19th centuries. **The conclusions.** Genre preferences in art and in the first place music are determined by pre-symbolic characteristics of the early romanticism for example: the religious symbolism, which evolved under the influence of the "celtomania" and offered the nocturne as an image, which combines the druistic cult of the Moon and the early Christian psalmody; the interest to the topic-signs, genre-signs including genre typologies of the prelude-etude, which in romantic version of the aesthetic "Rapture" captured something, that was considered an ordinary, imperceptible in the aesthetic classification, adopted outside the romanticism; the German "Biedermaeier" is characterized by its attraction to the expression of the "empire style in the chamberness" (provoked to find the art monumentalism in "small" genres like a prelude-etude-nocturne etc.)

Key words: symbolism, romanticism, impressionism, the composer-performing practice.

Трофімов Антон, аспірант Yasar University Graduate School of Social Sciences, Art and Design Proficiency Program

Стилістика символізму в композиторсько-виконавській діяльності: кінець XVIII – початок XIX століття

Мета дослідження. Дослідження присвячене розкриттю ролі та виявленню стилістичних особливостей прояву символізму в контексті культурно-мистецьких тенденцій межі XVIII-XIX століть у сфері композиторсько-виконавської діяльності. **Методологічною основою** дослідження виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва, продовжені розробками польських музикознавців (Р. Ингардена, З. Лісса та ін.), а також німецького музикознавства (Д.Кемпер, Х. Штегер та ін.), які органічно поєднали цю стилістичну позицію з предсимволістськими тенденціями. Відповідно, залучені праці, які висвітлюють методологію символізму в її музично-інструментальному прояві (Ж.Кассу). **Наукова новизна** полягає в тому, що виокремлені стилістичні особливості та роль предсимволістичних і власне символістичних показників у інструментально-фортепіанній специфіці їх переломлення у сфері композиторсько-виконавської діяльності на рубежі XVIII-XIX століть. **Висновки.** Предсимволістські риси раннього романтизму визначають жанрові уподобання у мистецтві в цілому та в музиці в першу чергу, а саме: відображення ознак церковного символізму в мистецтві, що формувалося у руслі "кельтоманії" кінця XVIII – початку XIX ст. і висунуло ноктюрн як образ, що поєднував друїстичний культ Місяця і раннього християнського псалмоспіву; інтерес до тем-знаків, жанрів-знаків, у числі яких жанрові типології прелюдії-етюду (відобразили у романтичній версії естетичного "вознесіння" того, що у прийнятій поза романтизмом естетичній класифікації трактувалося як буденне, непомітне); німецький бідермаєр, з його тяжінням до втілення "ампіру у камерності" (провокував пошуки художнього монументалізму в "малих" жанрах типу прелюдії-етюду-ноктюрну та ін.).

Ключові слова: символізм, романтизм, імпресіонізм, композиторсько-виконавська діяльність.

Трофімов Антон, аспірант Yasar University Graduate School of Social Sciences Art, and Design Proficiency Program

Стилістика символізму в композиторсько-исполнительской деятельности: конец XVIII – начало XIX столетия

Цель исследования. Исследование посвящено раскрытию роли и выявлению стилистических особенностей проявления символизма в контексте культурно-художественных тенденций рубежа XVIII-XIX веков в области композиторско-исполнительской деятельности. **Методологической основой** исследования выступают позиции интонационного подхода школы Б. Асафьева, продолженные разработками польских музыковедов (Р. Ингардена, З. Лиссы и др.), а также немецкого музыковедения (Д.Кемпер, Х. Штегер и др.), органично сочетающие данную стилистическую позицию с предсимволистскими тенденциями. Соответственно, привлечены работы, освещающие методологию символизма в её музыкально-инструментальном проявлении (Ж.Кассу). **Научная новизна** работы заключается в том, что выделены стилистические особенности и роль предсимволистских и собственно символистских показателей в инструментально-фортепианной специфике их преломления в области композиторско-исполнительской деятельности на рубеже XVIII-XIX веков. **Выводы.** Предсимволистские черты раннего романтизма определяют жанровые предпочтения в искусстве в целом и в музыке в первую очередь, а именно: отражение признаков церковного символизма в искусстве, формировавшегося в русле "кельтомании" конца XVIII – начала XIX ст. и выдвинувшего ноктюрн в качестве образа, соединявшего друиетический культ Луны и

раннехристианское псалмопение; интерес к темам-знакам, жанрам-знакам, в числе которых жанровые типологии прелюдии-этюда (запечатлевшие в романтической версии эстетическое "вознесения" того, что в принятой вне романтизма эстетической классификации понималось как обыденное, незаметное); немецкий "бидермайер" с его тяготением к воплощению "ампира в камерности" (провоцировал поиски художественного монументализма в "малых" жанрах типа прелюдии-этюда-ноктюрна и др.).

Ключевые слова: символизм, романтизм, импрессионизм, композиторско-исполнительская деятельность.

Relevance of the research topic. The emergence of symbolism as the art movement was defined by the end of 18th century. At the exact time the phenomenon of W. Blake (a well-known poet, painter, philosopher and mystic in one person) has been formed. Among his disciples it is possible to highlight the "Pre-Raphaelites" of 18th century (who were painters, poets and philosophers at the same time), the "universum" of R. Wagner [9], a whole cohort of French and Russian symbolists and other representatives of this movement from all over the world.

The purpose of the research. The study is focused on the disclosure of the role and identification of stylistic particularities of the symbolism in the composer-performing practice at the turn of 18th – 19th centuries.

The concept of symbolism is inextricably linked to the heritage of ecclesiastical culture of the Middle Ages, the idea of which (the creation of the world by Spirit) confronted the mechanistic materialism of The Enlightenment (the 18th – 19th centuries). That idea characterized the "century of romanticism" (the 19th century) as the age of the religious, in particular, the Orthodox Enlightenment [5, 90-93]. The general lines of W. Blake's imageries of his pictures are the story of the World's creation by perfect beginning and the Christian's martyrdom as the compassionate agenda, for example: "Compassion" (1795), "Elohim creating Adam" (1800). The author (J. Cassou) of the "Encyclopedia of Symbolism" notes: "Three great artists- visionaries – Goya, Blake and Fusli – laid the groundwork of the art development by the end of 18th century, that returned the priority of Spirit over the matter" [4, 37].

It is worth highlighting W. Blake among this triad, due to the "synesthesia" of author's thinking, which became the hallmark of the classic symbolism combining the poetic diction (word) with mystic-religious epiphany in art or in artistic declaration.

It is understood that "sense of touch" of compounds such as poetry-painting, poetry-music-philosophy, music-poetry etc., highlights the symbolic art principle and the relevance of musical-"music" quality of these compounds.

The last one characterized "the music of the sphere" (*musica universalis*), which cannot be heard, but can be imagined, and this music differs significantly from self-contained musical art of the Post-Renaissance Europe. Symbolists cultivated "musical painting" (pre-raphaelites), "musical poetry" (French, Russian symbolism, the symbolism of R. M. Rilke). Their scale presented the allusive constructions formed by the rhythm-phonetic and composite constructions, not as sounds-tones.

Music, in symbolists' view, is valuable of its esthetic abstraction, but not of its romantic-realistic ability "to implement pictures and mores" [4, 20]. Symbolists are not interested in material side of existence. J. Cassou summarizes: "Symbolists ... are wrapped in the mystery of temporality and subjectivity. The requirement to express itself is no longer touching to what is happening in space... It is ready to become a pure pause, suspense or an elusive, even soundless sigh..." [4, 20]. And also "...in the symbolists' age music will become a dominant art, which will comply precisely with its preferences and ambitions" [4, 20].

J. Cassou compiles concisely the idealistic-orientated feature of the World vision: "According to the philosophical dictionary of symbolism, it mainly represents the idealism" [4, 16]. The position of P. Gauguin, for whom the "graphic impression" of Impressionism was "naturalistic-realistic" and who associates himself with symbolism is provided below. "Gauguin cultivated the symbol and the synthesis as opposed to the impressionists, considering their creativity narrow and pointless. In fact, the lifeblood and the vital energy of the Impressionism are determined, above all, by sensation, which brings Impressionism, naturalism and realism together" [4, 16].

The Wagner's philosophic novitiate (the combination of L. Feuerbach's rationalism and irrationalism of A. Schopenhauer in philosophical mysticism of the mystical "musical drama") proved to be a source of the idealists-symbolists' art of church service. "The worship of Wagner giving an important role to the ideas, is shaped in the form of symbols and leitmotifs in the great system of his theatre in Bayreuth, where pilgrims converged to from all over the world" [4, 20-21].

Features of the symbolism (acting as method and style) listed above make it possible to highlight them in acts of art that reflects so-called the transition period, for example the period of changing from classicism to romanticism in the 18th and 19th centuries. However, this set enables finding out many other stylistic and genre typologies, which became noticed much later. W. Blake, an artist, a poet and a philosopher in one person, was a representative of symbolism at the turn of 18th and 19th centuries. His worldview reflected some tendencies of mindset of antirational norms grouped around the activity of masons, who took a seat on the political map of the Europe in the end of 18th century, when they led the French Revolution in 1789.

F. Gets, the author of "The Magic Flute", in dramatization of this book by W. Felsenstein in *Komische Opera Berlin* (1954) [8], noticed "the influence of stonemasons" and "the Egyptian problem" were the main factors that engendering the symbolism of Mozart's "magic flute" and "focusing on the symbolism of the

Egyptian mysteries", which became popular in Vienna [8, 37]. I. Von Born, who was a spiritual leader of the "stonemasons" of Vienna, pointed to the "On the Mysteries of the Egyptians" discovered the mystery of the legacy of priests' union in ancient times. F. Getz draws the parallels between the Mozart, masons and the Masonic orientation of the early romanticists [8, 37].

In our presentation, the focus is on the symbolic attractions of the worldview, which formed an entire interests' field of representatives of the outgoing rationalistic-classicistic generation and the new generation of romanticism. The German Biedermaier (with its analogies in the romantic art of various European countries, in particular Russia and Ukraine, in creation of the directions of the "home" and "provincial" styles by N. Gogol and Russian romanticist Alabiev-Varlamov-Gurilev) had a commitment for the symbolism of "the empire style of the chamberness" – the change of the empire form in a spirit of intimacy and home comfort. The principle (the empire style in intimate) given above implied the pure symbolic capturing, but not the adequate extensive one, and exactly this moment of symbolization was giving a sign of the absurdity of this idea's embodiment. In the end of 18th and the beginning of 19th centuries the Modern had an obvious tendency of showing its Neobiedermaier (the principal miniaturism of Ch. Wolf, "new viennists", who had grown up on extensive operas of Wagner). Returning to the biedermaier as such, it is possible to find the examples of it in creativity of F. Schubert and F. Mendelssohn, so these authors had a lot of pre-symbolic rate of pictures in their music.

The dissertations of I. Botvinov[3] and D. Androsova [1] contain the information about the symbolic features of the F. Schubert's works. The "conciseness" to the song-chamber image as an example of monumental "empire" quality as an example is the Schubert' song named "Der Doppelgänger" (the author of its text is Ch. Cheine), the J. S. Bach' baroque massiveness of which was symbolized by the theme-quote of Fuga by the well-tempered clavier (WTC) and choral texture that were associated with the Lutheran religiosity of this composer. So in music of Schubert's song there is a sign-imagery of the creator of Passions presents as an "excruciating doppelgänger". The lengthy repetitions of the ideas of Bach's instrumental-choral creativity were added to the song by Schubert. It was purely the chamber-"home" context of the song such as.

The example of such understanding of Biedermaier genre, which became one of the romanticism's signs is the "romantic nocturne" crated by J. Field in a spirit of home saloon piano "aria-song without words", but still keeping the conceptual burden of the early Christian religious "three psalms" of the choral and symbolic-monumental music within the meaning [6, 50].

This aspect of symbolic pressure of romantically nocturne is extremely important connecting with understanding the creativity of Chopin, for whom the genre of nocturne was in an important focus (like it does for all the romanticists).

The most amazing example of Biedermaier in popular music is a waltz (a ballroom dancing, which is danced "on the toes"). There is also stated that this dance originates in German peasant music. However, the ballroom-ballet choreography of the dance contained the symbols, which has nothing to do with the German peasant quality of the pillar (by the weight of the body) on every strong downbeat. "Dances on the toes", from which once will stems the dance on pointe of the romantic ballet, owes the folklore layer of Irish-Celts kept their traditions of "de-materialism", including the dance on the toes.

In the encyclopedic edition of Korolov's redaction it is indicated: "At the turn of the 18th – 19th centuries the Celtomania stalked the Europe: all the intellectuals, all the educated people of those time felt obliged to voice publicly their interest in legacy of Celts" [7, 525]. In 1760 the publication of "The Works of Ossian" by J. Macpherson determined the importance of the "Celtic Mysticism" in literature editions; for example, the demonstrative "Celtic Symbols" in young Pushkin's poem – "Ruslan and Lyudmila" (Finn, the magician, the father of Ossian). The modern significance in the popular sphere of Irish dances "on the toes" makes it possible to easily find out the folklore-mental origin of the ballet pointe of M. Taglioni.

And the fact, that German landlers, "raised in the air" by the ballet plasticity of "sliding on the toes" indicates a symbolization in this choreographic "amendment" – the connection with the Celtic traditions, which are topical in cultural predilections. And the fact that the monumental layer of the early Christians' knightly culture was "squeezed" into the unassuming daily life of dance gatherings, makes the "Celtic reference" recognizable.

There is a "hidden baladness" of waltz sounding, if it is meant not by the etymology (a dance song), but by the genre-type, which was formed in Modern times: a massage of irregular situation and regular people, who are eventful dialogueness of the ballad. In waltz the imagery of the "dialogue" of the German and accent Celtic words, the complex of early Christians, are symbolized by the kind of the "melodic float" of the waltz melody, increasing whatever the scheme of rhythm of three beats. So, the romanticism is acutely felt this in waltz drama, filling the images of Ideals and Love with waltz features.

Thus, early romanticism, representing a new way of thinking, was more stylistically more organically addressed to symbolization, to an inadequate artistic manifestation of ideas-images. The experience of religious art was all the more in demand, so romantic ideas lined up in opposition to the rationalistic attitudes of the previous stage of historical human existence. The symbolism of religious ideas, in unity with the stylistic simultaneity of the symbolization of the tendencies was formed by artistic expressiveness, gave rise to the combined intensity of pre-symbolistic acts in the art of the late 18th and early 19th centuries, defining in the romantic age as a whole the essentiality of the symbolic etymology.

One of the sides of the musical senses' symbolization of early romanticism is the prelude-etude, the genre symbiosis, which etymologically related to the religious practice and the idea of the Doctrine in general. Subsequently, the French poet A. Lamartine, whose romanticism from the outset was attracted to spiritualism, according to which the earthly vale is only a pale reflection in the eve of the otherworldly blessedness. So A. Lamartine described the concept of "Preludes" that inspired F. Liszt to create one of the best poems with the same name. Lamartine's religious views, as well as Liszt's, created in the genre content of prelude-pretudes a certain ramified metaphor, one of whose poles was the idea of daily, ordinary manifestation of the church service with the obligatory prelude-orientated the tonality of singing, while the other semantic polarity was the religious idea of the "Earthly prelude" to the life of the Eternal.

The first of the metaphor's components – the prelude-introduction, which is not separable from the "etude", "sketch" of what will become a thematic contour in the melody of the cantal psalm or a fugue built on its motif (the ratio of the "small suite" of the prelude – the fugue of the pre-Bach traditions (the time when the traditions of Bach had not been formed yet). But the antithesis of romantic thinking dictated the combinatorial transformation of the "incompleteness of manifestation" of the artistic setting of the etude – into something opposite: an artistic etude of romanticists-composers. The symbolization of this "miracle of transfiguration" was in some cases just demonstrative – as in the case of the Second etude, op. Chopin, who composed the fingering version of the Etude by I. Moshelles.

The conclusions. So, pre-symbolic discoveries of early romanticism report certain trends in genre prevalence in art and music in the first place:

- the capturing the features of the religious symbolism, which evolved under the influence of the "Celtomania" and offered a nocturne as an image, combining the druistic cult of the Moon and the early Christian's psalmody;

- the interest to the topic-signs, genre-signs including genre typologies of the prelude-etude, which in romantic version of the aesthetic "Rapture" captured something, that was considered an ordinary, imperceptible in aesthetic classification, adopted outside the romanticism;

- the German "Biedermaeier" is characterized by its attraction to the expression of the "empire in the chamberness" (provoked to find the art monumentalism in "small" genres like a prelude-etude-nocturne etc.).

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. ... канд. мистец. Київ, 2005. 17 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: ГМИ, 1963. 375 с.
3. Ботвінова Д. Образний стрій та музична інтонація вокальних циклів Ф.Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера: автореф. дис. ...канд. мистецтв. Київ, 2001. 16 с.
4. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Москва: Республика, 1999. 412 с.
5. Концевич И. Стяжание Духа Святого. Киев, 1990. 52 с.
6. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки. Ч. I-IV. СПб.: Мирт, 2003. 416 с.
7. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Редакция и предисловие К. Королёва. Москва: ЭКСМО, 2005. 797 с.
8. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. 212 s.
9. Pütz A. Von Wagner zu Skrjabin. Kassel: Bosse Verlag, 1995. S. 237.

References

1. Androsova D. Minimalizm v muzytsi: napryamok i pryntsyyp myslennya. Avtoref. ... kand. mystets. Kyiv, 2005. 17 s.
2. Asafiev B. Muzykal'naya forma kak protsess. Lenynhrad: HMY, 1963. 375 s.
3. Botvinova D. Obraznyy striy ta muzychna intonatsiya vokalnykh tsykliv F. Shuberta, R. Shumana, R. Vahnera, H. Malera: Avtoref. dys. ...kand. mystetstv. Kyiv, 2001. 16 s.
4. Kassu Zh. Entsiklopedyya symvolyzma. Moskva: Respublyka, 1999. 412 s.
5. Kontsevych Y. Styazhanye Dukha Svyatoho. Kyev, 1990. 52 s.
6. Uylson-Dykson E. Ystoryya Khrystyanskoy muziky. Ch. I-IV. SPb.: Myrt, 2003. 416 s.
7. Yazicheskyye bozhestva Zapadnoy Evropi. Entsiklopedyya. Redaktsyya y predyslovye K. Korolova. Moskva: EKSMO, 2005. 797 s.
8. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. 212 s.
9. Pütz A. Von Wagner zu Skrjabin. Kassel: Bosse Verlag, 1995. S. 237.

Стаття надійшла до редакції 28.11.2017 р.

**ІМПРЕСІОНІСТСЬКО-СИМВОЛІСТСЬКІ СКЛАДОВІ СТИЛЬОВОГО
НАПОВНЕННЯ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ DES-DUR)
І М. КОЛЕССИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИНИ)**

Мета роботи. Стаття присвячена виявленню стильових ознак імпресіонізму й символізму в творчості Василя Барвінського й Миколи Колесси. **Методологія** дослідження визначена інтонаційним підходом у руслі школи Б. Асаф'єва в Україні. Використовуються методи стильового компаративу й музичної герменевтики, що дає змогу виявити в музикознавчому аналізі стильові зрізи, не відзначені раніше в характеристиці творчості зазначених авторів. **Наукова новизна** дослідження пов'язана з тим, що вперше в музикознавстві України виявлені у фортепіанних композиціях митців ознаки зв'язку з музичним модерном у вигляді використання засобів і виразних компонентів імпресіонізму й символізму. **Висновки.** Аналіз Сонати Барвінського і Сонатини Колесси показовий у виявленні вказаних стильових складових. В межах постмодернізму, стильові тяжіння якого мають неосимволістську спрямованість, вказані апеляції до імпресіонізму-символізму актуалізуються у слуховому сприйнятті композицій західноукраїнських майстрів, заохочуючи відповідні репертуарні вибори виконавців.

Ключові слова: імпресіонізм, символізм, романтизм, стиль у музиці, неокласицизм, музичний жанр.

Чабан Татьяна Игоревна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Импрессионистско-символистские составляющие стиливого наполнения творчества В. Барвинского (на примере Сонаты des-dur) и М. Колессы (на примере Сонатини)

Цель работы. Статья посвящена выявлению стиливых признаков импрессионизма и символизма в творчестве Василия Барвинского и Николая Колессы. **Методология** исследования определена интонационным подходом в русле школы Б. Асаф'єва в Украине. Используются методы стиливого компаратива и музыкальной герменевтики, что позволяет выявить в музыковедческом анализе стиливые срезы, не отмеченные ранее в характеристике творчества указанных авторов. Научная новизна исследования связана с тем, что впервые в музыковедении Украины обнаружены в фортепианных композициях признаки связи с музыкальным модерном посредством использования средств и выразительных компонентов импрессионизма и символизма. **Выводы.** Анализ Сонаты Барвинского и Сонатини Колессы показателен в выявлении указанных стиливых составляющих. В рамках постмодернизма, стиливые притяжения которого имеют неосимволістську направленность, указанные апелляции к импрессионизму-символізму актуализируются в слуховом восприятии композиций западноукраинских мастеров, поощряя соответствующие репертуарные выборы исполнителей.

Ключевые слова: импрессионизм, символизм, романтизм, стиль в музыке, неоклассицизм, музыкальный жанр.

Chaban Tatyana, Candidate of Music History and Music Ethnography Department, Odessa National Academy of Music A.V. Nezhdanova

Impressionist-symbolist components of the stylistic filling of works of V. Barvinsky and M. Kolessa (on the example of the Sonata des-dur of V. Barvinsky and Sonata of M. Kolessa)

Purpose of the Article. The study concentrates on the identification of stylistic indicators of impressionism and symbolism in the works of Vasyl Barvinsky and Mykola Kolessa, in whose traditionalist pro-romantic orientation we find the elements of the impressionist-symbolist expressiveness within a writing style. **The methodology** of the study is determined by the intonational approach within the framework of B. Asafyev's school in Ukraine, methods of stylistic comparative and musical hermeneutics are singled out, which allows us to identify in the musical analysis the stylistic features, which were not previously specified in the characteristic of works of the mentioned authors. **Scientific novelty** of the research occurs because for the first time in musicology of Ukraine, in the piano compositions of the mentioned composers through the analysis were revealed the features of connection with the musical modern in the form of using the means and expressive components of impressionism and symbolism. **Conclusions.** The analysis of Sonata of Barvinsky and Sonata of Kolessa is unique in identifying the indicated stylistic components, which gives these works a special kind of "encryption" of revealing national folkloristic features in them, bringing them closer to neoclassicism in its "soft" manifestation, as observed in the work of M. Medtner, M. Ravel, H. Villa-Lobos and other outstanding composers of the twentieth century. As a part of postmodernism, style fixation of which has a neo-symbolist orientation, mentioned appeals to Impressionism-Symbolism are demonstrated in the auditory perception of the composition of Western Ukrainian masters by encouraging appropriate repertory election of performers.

Key words: impressionism, symbolism, romanticism, decoration, "soft" neoclassicism, sonata.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що предметом осмислення стає творчість композиторів, імена яких мають емблематичний зміст для Західної України і становлять вельми помітні фігури в українському мистецькому просторі у цілому. Тим більш привертає увагу те, що йдеться про виявлення стильових переваг національної інструментальної спадщини, які не прийнято було помічати в характеристиках їх творчості, тоді як їх констатація, з одного боку, уточнює становище названих композиторів у європейському творчому просторі у зв'язку з відгуком на "поклик часу" [1], а, з іншого,

дає відомості щодо складової стилістичної парадигматики національної спадщини в реаліях переплетіння національних і епохальних показників композиторського мислення.

Мета роботи. Стаття присвячена виявленню стильових рис імпресіонізму й символізму у творчості Василя Барвінського й Миколи Колесси, у традиціоналістській проромантичній орієнтації яких у цілому виділяємо, як реакцію авторів на "поклик, дух часу" (за Г. Гегелем [1]), елементи імпресіоністсько-символістської виразності їх авторського стилю. Методологія дослідження визначена інтонаційним підходом у руслі школи Б. Асаф'єва в Україні [7; 8, ін.], виділяються спеціально методи стильового компаратива й музичної герменевтики, що дозволяє виявити в музикознавчому аналізі стильові зрізи, не відзначені раніше в характеристиці творчості зазначених авторів. Наукова новизна дослідження пов'язана з тим, що вперше в музикознавстві України аналізом виявлені у фортепіанних композиціях названих митців риси зв'язку з музичним модерном у вигляді використання засобів і виразних компонентів імпресіонізму й символізму.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанні Сонати В. Барвінського, неодноразово ставали предметом вивчення у музикознавців, у тому числі рівня С. Палишина, В. Козлова, Н. Кашкадамової, в яких підкреслюється академічна значущість і достойний професійний рівень творів цього роду. Названі автори цілком справедливо вказували на романтичні, тобто традиціоналістські засади творчості В. Барвінського.

Романтичні риси сонатного жанру констатував В. Козлов, аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. І це правильно, хоч самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики на символістсько-модерністський "поклик часу". І це маємо прослідкувати в процесі аналізу у фортепіанній сонаті Des-dur. І вже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру "витриманого голосоведення" довіденської італійської сонати. Загалом, оригінальна манера письма композитора, відзначається чіткістю форми, ясністю та завершеністю думки. У тематичному відношенні – це торкання національного фольклору, що є характерною рисою творчого методу композитора, та ряд елементів, притаманних пізньоромантичному-просимволістському стилю. Йдеться про однойменну заміну основної тональності першої частина Des-dur на cis-moll в третій частині, що символічно переводить звучання у "дієзне", тобто психологічно "завишене" виявлення – й одночасно роблячи нахил до "перевернутого" вживання циклізації частин цілого.

Соната Барвінського це розгорнута тричастинність лірико-епічного, оповідального характеру, в якому принципово уникається оркестровість фортепіанного викладу. Навіть якщо не стверджувати фольклорну основу тематичного матеріалу та принципі його розвитку (варіаційна повторність, мотивне та орнаментальне варіювання), свобода ладових інтонацій свідчить про певний вплив народної музики. Застосування фуги і тяжіння до насиченої фактури у фіналі, монотематичні побудови та значні масштаби, засвідчують як романтичні традиції, так і неокласичні-символістські торкання. Твір визначений у трьох частинах, але друга частина чітко розділена за темпово-жанровими і тональними ознаками на дві – Andante і Скерцо, а третя чітко укладається в структуру Теми з варіаціями і Фуги. В результаті маємо дещо на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносної із старовинною сонатою-сюїтою.

В першій частині сонати простежуємо жанрову основу сициліани в ритмо-фактурі, і "скарлаттівська" фактурна скупість надає викладенню дещо від колориту "Казок старої бабусі" С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подаються "тіні дорого серцю минулого", що засвідчує чутливість автора до того, що Г. Гегель кваліфікував як "дух свого часу". В головній партії очевидні моцартіансько-шубертівські торкання у викладенні жанрового тематизму – і цей "вторинний" класично-романтичний стильовий показник співвідносний із "м'яким" символістським комплексом І. Падеревського, М. Метнера.

Виклад розробки являється "варіацією на експозицію", динамічно представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними співставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою, прийом, широко уживаний в імпресіонізмі і символізмі.

Особливою виразною є репризи, в якій відсутній предикт, відновлюється матеріал експозиції з тональним планом, тим "стирається" грань розробка-реприза. Маємо повернення тематизму "на круги своя", що відповідає не лінійній історичній концепції часу, але релігійно-міфологічному його виміру.

Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення, часті невеликі затихання на домінантових гармоніях, а coda повертає нас до початкового темпу й динаміки – все це прийоми "вуалювання сонатності", які знаходимо у сонаті, початок якої маємо у бідермайєрівських засобах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена, інших. Які повною мірою відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця XIX – початку XX ст.

На особливу увагу заслуговує друга частина, яка складається з двох розділів, що асоціюються варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні вказані розділи споріднені, тоді як показаний контраст на основі тональних, темпових та фактурно-жанрових співставленнях. Отже, вказуємо на принципове об'єднання двох - повільного та швидкого розділів – у дусі ренесансної першосонати як інструментального викладення арії й інструментально-моторної варіації на неї ж.

Незвична для романтиків будова фіналу у вигляді вільних варіацій з Фугою. Сонати бароко демонстрували такі структури, в окремих виходах знаходимо це у Віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, №№12, 30 у Бетховена). Фінал Сонати Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання, тут вперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому що тема Варіацій має явний зв'язок із контуром початкової теми Allegro частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного гімноспіву.

У самій темі Варіацій закладена ідея прогресуючого розширення. У Варіаціях спостерігається розширення форми-структури. Завершення у однойменному мінорі *Cis* вказує на прийом старовинної церковної музики у кадансуванні з "п'яккардійською терцією", тобто в однойменному мажорі. Особливо відзначаємо поступне укрупнення структурних елементів у Варіаціях, в деталях фактури, в зростанні динаміки.

Заключна варіація, як чотириголосна Фуга, стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репризі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові "ланцюги" явно спрощують фактуру до двохшарового, двохголосного викладення, яке явно переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи "витримане голосоведення" італійської до-віденської сонати.

Творча постать М. Колесси репрезентує кращі традиції національної композиторської школи. Його доробок загалом представляє собою пізньо-романтичну, за висловленням Кальмучин – Дранчука Т. "трохи модернізовану традицію в її національній інтерпретації" [3, 76]. Такий підхід є закономірним, оскільки творчі здобутки автора в сфері фортепіанної музики виявляють природний синтез модерних тенденцій європейського мистецтва 30-х років із глибинним переосмисленням етнографічної традиції. Недаремно Василь Барвінський одним із перших охарактеризував М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом [3, 76]. Важливою рисою стилістики митця є конкретна програмно-жанрова ідея.

Сама назва жанрового різновиду розглядуваного твору Колесси "Сонатина" виводить на аналогію до відповідного типологічного рішення М. Равеля ("Сонатина" *fis-moll*). Могутня фольклорна спрямованість мислення Колесси співвідносна з фольклористичними виходами вказаного французького метра. Багатогранна трансформація тих впливів визначають мистецьку цінність фортепіанної композиції композитора [3, 76].

Взаємодія з фольклорними елементами відбувається на всіх рівнях музичного твору: образно-емоційному, семантичному, мовностилістичному, конструктивному. Композитор майстерно поєднує у своїй творчості прийоми музичного імпресіонізму-символізму з фольклорною автентичністю тематизму, не застосовуючи при цьому цитат. Відзначені повороти М. Колеси до модерністських рис вираження склалися у 1930-ті роки, тобто в період "традиціоналізації" у цілому стильових тяжінь мистецтва. "Приглушеність" відзначених модерністичних торкань у митця, таким чином, є також свідоцтвом його чутливості до "ідей часу".

Сонатина для фортепіано М. Колесси втілила в собі зовсім нову особливість: це органічне поєднання національно-характерного мелосу карпатського типу з сонатною формою. Тут вперше синтезувалися провідні стильові тенденції ХХ ст. – неокласицизм, імпресіонізм та неофольклоризм. Це відбулося у характері музичного матеріалу, що увібрав в себе ритмо-інтонаційні та структурні ознаки фольклору карпатського регіону.

Привертає увагу тон, яким композитор говорить про свій твір: "... фортепіанна Сонатина, яку написав у 1939 р. звісно, на мене мали вплив і твори того ж жанру Моріса Равеля, і сонатини мого вчителя Новака, але я прагнув передати в ній насамперед національні образи, навіяні фольклором, нашим епосом, легендами. Тому частини Сонатини і мають програмні назви, пов'язані з легендарним образом Довбуша, дуже популярним в нашому мистецтві: "Слідами Довбуша", "Довбуш і Дзвінка", "Біля вогнища". Хоча сама програма є досить умовною, вона має на меті лише окреслити головні настрої і картини, які я прагнув передати в цьому творі" [6, 218]. Подана цитата цікава тим, що в ній композитор прямо вказує на вплив Равеля на свою фортепіанну Сонатину. Звертає на себе увагу зосередження на постаті Довбуша, яка символізує для Західної України національного героя, Довбуш уособлює в собі ідею багатовікової боротьби за незалежність.

Початок Сонатини Колесси з фактурою "романса-аріозо без слів" вводить алюзію до знаменитої Сонати *a-moll* К № 310 В. Моцарта. Паралель Моцарт – Колесса усвідомлюється наявністю "моцартівського міні-кластеру" у вигляді позаакордової ноти (даної форшлагом) у тонічному тризвуку (вертикаль $a-c^1-e^1-h^1$ – див. $a-c^1-e^1-dis^2$ у Моцарта).

Образи "Сонатини" є відвертими та щирими у втіленні синтезу європейського клавірно-фортепіанного фактурного надбання і національно-фольклорних моментів. Поєднання певних європейських і специфічно гуцульських фольклорних елементів торкається мелізматичного ряду тем Сонатини, оскільки органіка його для співочої Гуцульщини не менша, ніж мелізматичний "фльор" рококо. І це закономірним є, бо витоком і для першого, і для другого була фігуративність староцерковного співу, похідного від візантійських джерел.

Лінія музично-драматургічного розвитку класично вибудована і послідовно логічна. Але навмисно підкресленою виступає жорстка монотематична вибудованість усіх тем твору. Так, якщо у головній партії I частини квартовий хід є стрижньовим, але істотно його ж доповнює квінтовым форшлагом даний тон (вертикаль $a-c^1-e^1-h^1$), то у побічній – заповнення пощабельного квінтового обсягу складає суть мелодичної побудови. А щодо фактурного вирішення обох тем, то вони принципово подібні: "аріозо-романс без слів". Так впізнаємо quasi-серійні показники тематичних компонентів, що нагадують відповідні ознаки тематизму циклів французьких клавесиністів ХVІІІ сторіччя, які відверто моделювали форми у К. Дебюссі і у М. Равеля.

Істотну роль відіграє у Сонатині програмність. Кожна з частин має конкретну назву: перша частина – "Слідами Довбуша", друга – "Довбуш і Дзвінка", третя – "Біля вогнища". Звісно, це узагальнений

тип програмності, він передбачає лише створення виразнішого фольклорного колориту. Звертаємо увагу на прелюдійний характер назви I частини ("Слідами Довбуша"), де відсутня постать названого у заголовку персонажа. І в тім характерні коломийкові звороти, домінування гуцульського ладу в ладотональній палітрі в поєднанні з прозорою фактурою і відвертими рисами моцартіанського рококо [9, 155] – дають ємкий образ значущості, національного шанування з посиленнями на сакралізовані культурним пієтетом зразки європейського світу. Теми Колесси збагачені ефектами підголоскового багатоголосся породжують асоціації з неофольклористичними засадами стилю Б. Бартока, проте на українському народнопісенному ґрунті. Все це свідчить про співзвучність художніх пошуків М. Колесси до провідних естетичних установок свого часу [5, 293].

Особливостями цього твору можна вважати безконфліктну драматургію на рівні монотематичної поєднаності музики кожної частини зокрема та тричастинного циклу в цілому. Так вимальовується наближеність до специфіки монотематизму ХХ сторіччя, вибудованого на просерійних і саме серійних засадах, що народжує у фактурі постійні трансформації основних тематичних комплексів. Сонатина, як і більшість творів М. Колесси, є багатотемною і приваблює варіантною "перетикаємістю" яскравих тематичних побудов. В результаті програмні заголовки Сонатини набувають міфологічної "ненаочності", висуваючи в фольклорних алюзіях архетипові стрижні, показові для фольклоризму ХХ сторіччя, відзначеного спіранням на архаїку. Наявність паралелей із Сонатиною М. Равеля надає фольклористським зрізам тематизму певний епохальний універсализм.

Висновки. Аналіз Сонати Барвінського і Сонатини Колесси є оригінальним у виявленні імпресіоністсько-символістських стильових складових, що надає виразності творів особливого роду "зашифрованості" виявлення в них національних фольклористських ознак, наближаючи їх до неокласицизму в його "м'якому" проявленні, як це спостерігається у творчості М. Метнера, М. Равеля, Е. Вілли-Лобоса та інших видатних композиторів ХХ сторіччя. В межах постмодернізму, стильові тяжіння якого мають неосимволістську спрямованість [7, 99-134], вказані апеляції до імпресіонізму-символізму актуалізуються у слуховому сприйнятті композицій західноукраїнських майстрів, заохочуючи репертуарні вибори виконавців.

Література

1. Гегель Г. "Дух свого времени" Der Geistseines Zeit. Інтернетресурс: "Дух свого времени" Der Geistseines Zeit. https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени
2. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. / Н. Горюхіна. – К.: "Музична Україна", 1973. – 310 с.
3. Кальмучин-Дранчук Т. Фортепіанна творчість М. Колесси в контексті проблеми виконавської інтерпретації / Т. Кальмучин-Дранчук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2005. – Вип. VIII. – С. 73-80.
4. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт.послесл. В.М. Толмачев; пер. с фр. – Москва: Республика, 1999. – 412 с.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
6. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса / Л. Кияновська – Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка., вид-во НТШ, 2003. – 294 с.
7. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 2012. – 164 с.
8. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві: автореф. канд. дис. / П. Муляр. – Одеса, ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2009. – 17 с.
9. Хіль О.М. Тема дитинства-юнацтва як фактор жанрової типології фортепіанного концерту в вітчизняній інструментальній музиці ХХ століття : дис. кандидата мистецтвознавства / Хіль Олена Михайлівна. – Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2015. – 155 с.

References

1. Hehel H. "The Spirit of Your Time" Der Geistseines Zeit. Internet resource: "The spirit of your time" Der Geistseines Zeit. Retrieved from [// ru.wikipedia.org/wiki/Spiritoftheday](https://ru.wikipedia.org/wiki/Spiritoftheday)
2. Horyukhina N. (1973). Evolution of the sonata form. Kyiv: "Muzychna Ukrayina" [in Ukrainian].
3. Kalmuchyn- Dranchuk, T. (2005). M. Kolessa's pianoforte work in the context of performance explication problem. Bulletin of the Precarpathian University. Art studies, Vol. VIII, 73-80 [in Ukrainian].
4. Jean Cassou. (1999). Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Lyteratura. Muzyka / Jean Cassou, Pierre Brunel, Francis Claudon. etal.; nauch.redetavt.poslesl. VM Tolmachev; per.sfr. – Moscov: République.- 412 c, fig [in Russian].
5. Kyuanovska, L. (2000). Style evolution of Galician musical culture of the 19th – 20th centuries. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
6. Kyuanovska, L. (2003). Son of the century – Mykola Kolessa. Lviv: Lviv National Musical Academy named after. M. Lysenko., View of NTSh [in Ukrainian].
7. Markova, E. (2012). Problems of musical culturology. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
8. Muliar, P. (2009). The style of the work and performing interpretation in the aspect of classical and aclassical in piano art. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
9. Khil, O.M. (2015). The theme of childhood, youth as a genre factor of typology of pianoforte concert in domestic instrumental music of the 20th century: dis. PH.D. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.11.2017 р.

Yushin GermanTeacher of the Orchestra Instruments chair,
Dnipropetrovsk Glinka Music Academy
academyglinka@meta.ua**Potapov Yaroslav**Teacher of the Orchestra Instruments chair,
Dnipropetrovsk Glinka Music Academy
kam-@ukr.net**TROMBONE PLAYING ART IN THE LIGHT OF MODERN
UKRAINIAN SCIENTIFIC INVESTIGATIONS**

The purpose of this article consists in analyzing and systematizing of contemporary Ukrainian scientific works, dedicated to investigation of playing trombone at the sphere wind academic musically performing art. The purpose also includes the determination of scientific high-priority, but not researched directions in domain of trombone performing. **The methodology** of this disquisition is based on the use of methods of analysis and synthesis, which allows underlining the most characteristic attributes of scientific developments regarding trombone by diverse authors and producing general characterizations for investigative vectors of the series of modern explorers. The authors of represented article apply also comparative and systematic scientific methods, which allow correlating the received facts and implementing its systematization. **The scientific novelty** of this working consists in generalization of contemporary Ukrainian scientific material concerning little-investigated route of wind academic music performing practice, exactly trombone playing art. Revealing of not studied aspects of trombone performing in domestic wind scientific and research thought is also new. **Conclusions.** The concert-solo trombone playing arouses the most scientific interest among researchers. Trombonists' ensemble creation is paid less investigative attention. Technological processes of trombone performing as well as functional peculiarity of key trombone artistic expressive possibilities arouse less scientific interesting among contemporary investigators. Studying technological processes of playing instrument with detecting particularity of sequence of trombone's schools (domestic and foreign) as well as exploring definite artistic means of expressive palette of contemporary trombone compose the line of scientific high-priority directions regarding academic trombone performing.

Keywords: researcher, investigation, trombone, analysis, masterpiece, academic performing.

Юшин Герман Олексійович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки; Потапов Ярослав Олександрович, викладач кафедри "оркестрові інструменти" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Мистецтво гри на тромбоні у світлі сучасних українських наукових досліджень

Метою статті є аналіз та систематизація сучасних українських наукових праць, присвячених дослідженню гри на тромбоні у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва, а також визначення науково-пріоритетних, але ще не досліджуваних напрямів у царині тромбонного виконавства. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методів аналізу і синтезу, які дають змогу виділити найбільш характерні риси наукових праць різних авторів та створити узагальнюючі характеристики дослідницьких векторів низки сучасних вчених. У статті використовуються також порівняльний та системний наукові методи, за допомогою яких зіставляються отримані дані й робиться їх систематизація. **Новизна статті** визначається узагальненням сучасного українського наукового матеріалу щодо недостатньо досліджуваного напряму духової академічної музично-виконавської практики – мистецтва гри на тромбоні. Новим постає й відкриття не вивчених раніше ракурсів тромбонного виконавства у вітчизняній науково-дослідницькій думці. **Висновки.** Найбільше наукове зацікавлення у вчених викликає концертно-сольне тромбонне виконавство. Меншою дослідницькою увагою позначена ансамблева творчість тромбоністів. Технологічні процеси гри на тромбоні, а також функціональна специфіка ключових художньо-виразових можливостей тромбона порушуються у найменшому ступені наукової зацікавленості сучасних дослідників. Серед науково-пріоритетних напрямів академічного виконавства на тромбоні підкреслюється вивчення технологічних процесів гри на інструменті з виявленням специфіки низки тромбонних шкіл (вітчизняних, закордонних), а також дослідження художніх засобів виразової палітри сучасного тромбона.

Ключові слова: дослідження, тромбон, аналіз, твір, академічне виконавство.

Юшин Герман Алексеевич, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки; Потапов Ярослав Александрович, преподаватель кафедры "оркестровые инструменты" Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Искусство игры на тромбоне в свете современных украинских научных исследований

Целью статьи является анализ и систематизация современных украинских научных работ, посвященных исследованию игры на тромбоне в сфере духового академического музыкально-исполнительского искусства, а также определение научно-приоритетных, не исследованных раньше направлений в области тромбонного исполнительства. **Методология исследования** основывается на применении методов анализа и синтеза, которые позволяют выделить наиболее характерные черты научных работ о тромбоне различных авторов и создать обобщающие характеристики исследовательских векторов ряда современных учёных. В статье используются также сравнительный и системный научные методы, с помощью которых сопоставляются полученные данные и осуществляется их систематизация. **Новизна статьи** заключается в обобщении современного украинского научного материала малоисследованного направления духовой академической музыкально-исполнительской практики – искусства игры на тромбоне. Новым является и раскрытие неизученных ракурсов тромбонного исполнительства

в отечественной духовой научно-исследовательской мысли. **Выводы.** Наибольший научный интерес вызывает концертно-сольное тромбонное исполнительство. Меньшим исследовательским вниманием отмечено ансамблевое творчество тромбонистов. Технологические процессы игры на тромбоне, а также функциональная специфика ключевых художественно-выразительных возможностей тромбона затронуты в наименьшей степени научного интереса современных исследователей. В числе научно-приоритетных направлений относительно академического исполнительства на тромбоне отмечается изучение технологических процессов игры на инструменте с выявлением специфики ряда тромбонных школ (отечественных, зарубежных), а также исследование определённых художественных средств выразительной палитры современного тромбона.

Ключевые слова: исследование, тромбон, анализ, произведение, академическое исполнительство.

Statement of the problem. It is known, that scientific activity of musicians on brass and woodwind academic instruments in Ukraine begins from the second half of the 20th century. A researcher, bassoonist M.I. Karaulovsky, being the leader teacher of the specialization of bassoon in Odessa state conservatory named after A.V. Nezhdanova (now Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova), defended the first candidate dissertation on the topic "Expressive means of bassoon" in 1955. Since then dynamic scientific investigative activity at the sphere of wind music performing art constantly is increasing with essentially prevailing of scientific work dedicated to the study professional performing processes on woodwind instruments.

The first fundamental scientific disquisition of the domain of academic playing trombone, namely candidate dissertation on the topic "General consistent patterns controlling of trombone sounding" was defended by the celebrated trombonist S.G. Gorovoy in 1997. The musician was at that time professor of Donetsk state conservatory named after S.S. Prokofiev; now this outstanding researcher is head of the department "Popular Music Art" of the Dnipropetrovsk Music Academy named after M. Glinka.

By this means, studying of academic trombone playing at the domain of Ukrainian instrumental performing musicology begins only from the end of the 20th century.

The denoted direction of scientific investigative activity especially is promoted at the beginning of the 21st centenary in the research work of the leader of Ukrainian teachers-trombonists. Among them there are Ph.D in Art history, professor of the department "Brass wind instruments and percussion" of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Chaikovsky (Kiev), honored artist of Ukraine F.P. Kryzhanovskiy; Ph.D in Art history, professor of the department "Wind instruments and percussion" of Kharkov National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky O.V. Fedorkov; professor of the department "Musical art" of the National University of Culture and Arts (Kiev) G.P. Martseniuk.

Certainly, promoting of scientific activity at the sphere of academic trombone playing formularizes the problem of revealing the most perspective, not studied directions of researching of trombone's art. This, in its turn, generates the necessity of the systematization of already scientifically developed aspects concerning this thematic vector.

The topicality of the delineated topic grows from contemporary performing practice of domestic musicians on wind academic instruments, particularly, trombonists. Their high professional level of performing skill conditions the importance of creating permanently evolving theoretic and methodological base for the artistic practical mastering of the academic instrument.

Outstanding Ukrainian researcher at the scope of wind academic musical performing art, teacher-trumpeter S.D. Tsyulyupa asserted: "Falling behind from practice in the sphere of art carries danger, threat, which can bring to negative consequences. Therefore, the most progressive qualified musicians and teachers of wind academic instruments understand the fact, that it is necessary to supply your creative and pedagogical practical activity with theoretic scientific investigations.

Today, the performing on wind academic instruments and percussion has achieved the certain degree, that further its development is already impossibly without modern scientific investigations, innovational approaches to teaching of special subjects, using in educational process advanced specialized courses, new essential objects, which orientated to European standards and demands of society" [13, 37].

The analysis of the literature. The domestic scientific works, devoted to art of playing trombone, did not become the subject of independent scientific exploration. Undoubtedly, they are a part of other theoretical developments regarding scope of wind academic performing. Among them we should note, in the first place, the fundamental educational tutorial "History of wind musical performing art" by professor V.N. Apatsky, in the second book of which the celebrated researcher discloses theoretical works of Ukrainian performers on wind academic instruments [1]. The article "Scientific working – candidate and doctoral dissertations of Ukrainian performers on wind academic instruments at the 20th – the beginning of 21st century" by S.D. Tsyulyupa [13] takes special place, wherein the investigator chronologically systematizes and laconically analyzes the content of scientific workers of Ukrainian researchers-performers on wind academic instruments.

But, unfortunately, the mentioned above authors do not make the generalization of problem-thematic vectors of explorations of not studied aspects concerning professional performing on wind academic instruments, particularly, playing trombone.

The purpose of this scientific research consists in carrying out analysis and problem-thematic systematization of contemporary Ukrainian investigations dedicated to studying art of trombone playing at the scope of wind academic musical performing culture as well as denoting scientific high-priority and not studied directions of academic trombone performing.

Basic materials. Obviously, that first scientific fundamental disquisition exactly, as above-mentioned, dissertation "General consistent patterns controlling of trombone sounding" [2] by S.G. Gorovoy had thematically determined significance for further research working at the sphere of art of trombone playing. Already in the next 1998, material of dissertational paper by S.G. Gorovoy, supplemented and correspondingly processed, became very popular in the form of monograph "Technology and art of trombone playing (complex analysis of the performing process)" [3].

The technology of generation of trombone sound is revealed amazingly detailed in first part of the edition. Processes of work of lip apparatus, performing breathing, peculiarity of position of arms (hands), head, body and legs of musician are considered deeply by the author. Essential attention is devoted to the form of mouth cavity of performer-trombonist and consideration of psycho-physiological foundation regarding art of trombone playing, discovering the ways for prevention possible professional illness to musicians on wind academic instruments.

Monograph's second part pays attention of investigator to artistic criterion concerning technological processes of playing trombone. Exploring series of expressive means of the academic trombone sounding, a namely timbre, attack (beginning of sound), hatches (touching to sound), dynamic (changing of sound's loudness), vibrato. The defining criterions of workmanship and the role of skills of self-control not only for professional trombonists, but and for musicians on other wind instruments specializations by scientist forms the most important dignity of this paragraph. S.G. Gorovoy compliments hearing and seeing perception of performers' motility, vibratory as well as touchable senses, that, undoubtedly, increase degree of control at the time of immediate performing process.

The continuation of S.G. Gorovoy's scientific activity in the direction of methodological technologic investigative work is logical for the renowned researcher. The explorer pays maximal local attention to trombonist's embouchure (lips apparatus) of academic manner performing at the beginning of the 21st century [5] as well as the scientist implements analysis of innovations and traditions in the methodology regarding training of performers on wind academic instruments [4].

Scientific thought in the sphere of art of playing trombone acquires new priorities in 2006, precisely discovering one of the most sophisticated and ambiguous questions of contemporary musicology – problem of musical genre. The candidate dissertation "Ukrainian concert for trombone in the aspect of becoming and development of genre" [6] by F.P. Kryzhanovskiy amazingly wide reveals trombone performing in context of evolution of the genre of instrumental concert.

The first section of delineated dissertational work "Concert for trombone in European musical culture: history of becoming, development's milestones" reflects maximal panorama of creation of one of the leading genres in the sphere of wind academic musical performing art in the light of playing trombone. The investigator addresses the brightest examples of artistic concerting trombone in period from the second half of the 18th century and the beginning of the 21st century. The researcher reveals such characteristic traits as individualization of solo part, contradistinction of solo performing as well as vocal character of the presentation of solo trombone's part notes in early concerts for trombone (expressive composers' masterpieces L. Mozart, G. Wagensail, M. Haydn, J. Albrechtsberger).

The trombone concerts of romantic period (authors F. David, O. Lange, F. Greffe, E. Reiche) differ brilliant virtuosity and high performing technology. The explorer claims, saying about the development of investigating genre at the end of the second millennium, that "determined two main directions in the evolution of concert for trombone in the 20th century. The first is characterized by aspiration to large-scale development of musical dramaturgy with wide employing divers orchestral means, second is underscored by gravitation to chambering and individualization of part's solo" [6, 6]. The researcher studies the compositions by L. Grundal, D. Millau, A. Tomazi, K. Serotsky, J. Ksenakis and other authors.

The second dissertational section "Ukrainian concert for trombone: milestones of evolution, genre diversity" is described by the period from the second half of the 20th – the beginning of the 21st century. The investigator studies the concerts by E. Zubtsov, A. Znosko-Borovskiy, V. Gomolyaka and L. Kolodub, characterized by the national folk intonations, harmony and rhythmic peculiarities of folk music. The explorer notes symphonized type of writing in bright trombone compositions of V. Zdorov and E. Nesterenko. The masterpieces by A. Roshchenko, A. Kostin are characterized by experimental nature of representation with vivid applying of avant-garde means of artistic expression.

The further energetic scientific activity of F.P. Kryzhanovskiy includes investigating of the interaction academic vocal and instrumental performing as well as, in result, subsequent learning their synthetic perception at the early musical Baroque period [7].

The mainstream new foreshortening in the scientific disquisition concerning art of playing trombone is defined at the dissertation "Ukrainian ensemble of trombones in the context of world musical art" by O.V. Fedorkov [11], which was successfully defended in 2008.

The first dissertational part "Ensemble of trombones as phenomena of musical art: history development" covers maximum possible period of development of trombones ensemble, exactly from early Renaissance and art "Ars Nova" until contemporary postmodern directions. The scientist accentuates attention on universality of sources regarding trombone performing, marked as secular and ecclesiastical sphere employment as well as synthesis with vocal music.

Underlining, that creation of the family of trombones (soprano, alto, tenor, bass) in the 17th century is fateful fulfillment in creating first compositions for these performing group. The researcher analyzes original compositions for ensemble of trombones by L. Beethoven, A. Bruckner, F. Berra, J. Cohan and ascertains affirmation of secular and sacral functions of the art of ensemble of trombones with expressive delineation of its polar imagery: "from severe majesty – until celebrative rejoicing, from accompaniment of spirituals texts until infernal stages" [11, 6].

The phenomenon of Ukrainian trombone ensemble is studied as genre system at the second section of dissertation by O.V. Fedorkov. The investigator pays attention to the most complicated and synthetically ambiguous period regarding development of musical art, a namely the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The "Scherzo" for three trombones by A. Znosko-Borovsky, "Suit on Ukrainian themes" for quartet trombonists by A. Litvinov, Concert for four trombones and percussion by V. Chepelenko, Sonata for quartet trombones and percussion by R. Goltsov, Symphony "Allophones" for quartet trombones, stringed instruments and percussion by V. Patsera.

The researcher summarizes that Ukrainian trombone ensemble in modern stage of its evolution is characterized by "'break through" to the sphere of conceptual genres, controversial dramaturgy; different concerting instruments; enrichment of musical style (attributes of neoclassicism, folk, jazz, neo-romanticism)" [11, 12].

The dissertation "Stages of becoming and problems of development of Ukrainian trombone performing (the end of the 19th – the 20th century): historical and methodological aspects" by G.P. Martseniuk [8], defended in 2011, induces special scientific interesting.

Outstanding scientist explores trombone as ensemble and orchestral instrument, at the first section "General-historical aspects evolution of trombone performing", in the context of creation of Western-European (C. Monteverdi, W. Mozart, L. Beethoven, G. Berlioz, G. Mahler, R. Strauss), Russian (M. Glinka, P. Tchaikovsky, M. Rimsky-Korsakov, I. Stravinsky) and Ukrainian (A. Shtogarenko, M. Skorik, I. Karabits, E. Stankovic) composers.

The second part of dissertation by G.P. Martseniuk is dedicated to the study of the milestones of development of the regional performing school of playing trombone in Ukraine. The author reveals personalities of founders, followers and celebrated representatives of Kiev, Odessa, Lvov, Kharkov and Donetsk trombone's performing schools.

The investigator touches upon the questions of theory and methodology regarding trombone academic performing in the third section of the dissertation. Famous explorer detects the processes of construction of embouchure, concretizes the functions of tongue (attack of sound) and discovers the particularity of performing breathing as well as significance of resonators in playing instrument and concerns the complicated questions of pressure of mouthpiece on lips and elimination of noise defect in the attack of sound.

The G.P. Martseniuk's dissertational work claims the existence of Ukrainian professional trombone's school as technologically particular and artistic peculiar, bright phenomenon of wind instrumental academic musical performing art in total.

Scientific results of Martseniuk's investigative activity gained wide popularity after publishing his monograph "Ukrainian trombone performing in context of European wind instrumental musical art" [9].

It is worth noting also the two successfully defended, but polar different in thematic directing, trombone's dissertations exactly "Solo and chamber compositions in context of becoming of Ukrainian trombone's repertoire (2014) by Ya.P. Sadovsky [10], as well as "Compositional and dramaturgical functions of trombone's timbre in orchestral creation by composers of the 19th century: to the problem of timbre semiology of music" (Odessa, 2015) by Zou Wei [12]. The authors appeal to various kinds of academic performing (solo, ensemble and orchestra), maximally discovering particularity of polar-different types of professional trombonist's practice.

Conclusions. The above mentioned analysis of the candidate dissertations allows ascertaining enormously wide spectrum of thematically investigative directions in the sphere of academic art of playing trombone. Concert-solo trombone performing induces the most scientific interest (F.P. Kryzhanovsky, G.P. Martsenyuk, Ya.P. Sadovsky). Ensemble creation of trombonists attracts less exploratory attention (O.V. Fedorkov, Ya.P. Sadovsky). Technological processes of playing trombone (S.G. Gorovoy) as well as functional peculiarities of key artistic expressive trombone's opportunities (Zou Wei, Odessa) are touched upon least of all by contemporary researchers in the wide scope of wind instrumental music performing art.

Accordingly, the studying of technologic processes concerning playing instrument with detecting professional particularity of series of trombone schools (domestic, foreign), as well as investigating specific artistic means regarding expressive palette of modern trombone with revealing its functional possibilities compose high-priority routes of the min scientific directions of studying the academic art of trombone playing.

The prospect of further exploring of the mentioned subject lies in appealing to educational and methodological developments of the above indicated scientists-teachers and revealing, through their analysis, new topical scientific research vectors.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В.Н. Апатский. – К. : Задруга, 2012. – 408 с.
2. Горовой С.Г. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / С.Г. Горовой. – Харків : 1997. – 19 с.
3. Горовой С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне (комплексный анализ исполнительского процесса) / С.Г. Горовой. – Донецк : Донецкая гос. консерватория им. С.С. Прокофьева, 1998. – 220 с.
4. Горовой С.Г. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах / С.Г. Горовой // Музичне мистецтво. – Вип. 4. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – С. 193–199.
5. Горовой С.Г. Губной аппарат тромбониста / С.Г. Горовой // Музичне мистецтво. – В. 5. – Донецьк : Юго-Восток, 2005. – С. 231–241.
6. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ф.П. Крижанівський. – Одеса : 2006. – 19 с.
7. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко / Ф. Крижанівський // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. – В. 83. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. – С. 60–66.
8. Марценюк Г.П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонного виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Г.П. Марценюк. – Київ : 2011. – 18 с.
9. Марценюк Г.П. Українське тромбонне виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : Інформ.-аналіт. агентство, 2013. – 402 с.
10. Садівський Я.П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Я.П. Садівський. – Київ : 2014. – 16 с.
11. Федорков О.В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О.В. Федорков. – Харків : 2008. – 20 с.
12. Цзоу Вей Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми тембрової семіології музики : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Цзоу Вей. – Одеса, 2015. – 19 с.
13. Цюлюпа С.Д. Науковий доробок – кандидатські та докторські дисертації духовиків України XX – початку XXI століть / С.Д. Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. – В. 8. – Рівне : Волинські обереги, 2016. – С. 37–55.

References

1. Apatskiy, V.N. (2012). The history of wind musical performance art. Book II. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Gorovoy, S.G. (1997). General patterns of sound control trombone. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: XarNU [in Ukrainian].
3. Gorovoy, S.G. (1998). Technology and the art of playing the trombone (complex analysis of the performing process). Doneck: Doneckaya gos. konservatoriya im. S.S. Prokof'eva [in Russian].
4. Gorovoy, S.G. (2004). Traditions and modernity in the method of training artists on wind instruments. Muzychne mystecztvo, 4, 193–199 [in Ukrainian].
5. Gorovoy, S.G. (2005). Trombonists labial apparatus. Muzychne mystecztvo, 5, 231–241 [in Russian].
6. Kryzhanivskaya, F. (2006). Ukrainian concert for trombone in aspect of formation and development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesMA [in Ukrainian].
7. Kryzhanivskaya, F. (2009). Synthesis of vocal and instrumental performances in the era of the early Baroque. Problemy` metodyky ta vykonavstva na duhovyh instrumentah, 83, 60–66 [in Ukrainian].
8. Marcenyuk, G.P. (2011). Stages of formation and problems of development of Ukrainian trombone performance (the end of the XIX – XX centuries): historical and methodical aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiiv: Ky`yivMA [in Ukrainian].
9. Marcenyuk, G.P. (2013). Ukrainian trombone performance in the context of European wind musical art. Kyiv: "Inform.-analit. agentsstvo" [in Ukrainian].
10. Sadivsky, Ya.P. (2014). Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Ky`yivMA [in Ukrainian].
11. Fedorkov, O.V. (2008). Ukrainian ensemble of trombones in the context of world musical art. Kharkiv: XharNU [in Ukrainian].
12. Czzou, Vej. (2015). Compositional and dramaturgical functions of the trombone timbre in the orchestral creativity by composers of the 19th century: to the problem of the timbre semiotics of music. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesMA [in Ukrainian].
13. Cyulyupa, S.D. (2016). Scientific achievements – candidate and doctoral dissertations of Ukrainian wind performers of the XX-th and early XXI centuries. Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku duhovoy muzyky v konteksti nacionalnoyi kultury Ukrayiny ta zarubizhzhya, 8, 37–55 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2017 р.

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Дадіонова Ольга Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії музики
і музичної білорусистики
Білоруської державної академії музики;
Ліхач Тамара Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії музики
і музичної білорусистики
Білоруської державної академії музики;
Баранкевич Лілія Фаїльівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії музики
і музичної білорусистики
Білоруської державної академії музики
barankevichl@mail.ru

РЕЦЕНЗІЯ на монографію О. Л. Зосім "Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір"

Монографія О. Л. Зосім присвячена темі, яка стала для українського вченого-музикознавця дослідницьким полем усієї наукової діяльності. Так, попередня книга "Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях" [1], написана за матеріалами кандидатської дисертації автора, розкривала важливі питання ґенези духовної пісні в східнослов'янському регіоні, була насичена цікавим фактографічним матеріалом, який засвідчив великий шлях, який пройшла релігійна пісня, зазнавши неминучу еволюцію в нових східнослов'янських реаліях, сформувавшись в яскраве явище українсько-білоруської музичної культури.

Тема сакральної музичної творчості, що довгі роки залишалася осторонь основних наукових напрямів музикознавства (особливо в радянські роки), останнім часом переживає підйом і значний інтерес у науковому середовищі, а також у колах зацікавлених читачів. Адже багато фактів, які по крихтах збирає і аналізує О. Зосім, не лише допомагають розкрити багату і різноманітну музичну культуру минулого, а й свідчать про ту важливу духовну/сакральну складову, яка буквально визначала основний вигляд культури епохи Відродження, доби бароко - аж до наших днів. Популярність духовної пісні в європейській музичній традиції дослідниця пояснює такими чинниками, як відповідність сакрального змісту пісень потребам прихожанина, наявністю таких стилістичних рис, як "простота, доступність і зрозумілість текстів, нескладні мелодії" [2, 297]. О. Зосім, проаналізувавши численні (в більшості малодоступні на сьогодні) архівні матеріали з різних бібліотек України, Росії, Польщі, ввела в науковий обіг велику кількість унікального музичного та фактографічного матеріалу. Достоїнством даної монографії є широке охоплення музично-культурних явищ – від XV до початку XXI ст. Автор комплексно представляє українську духовну пісенну культуру як складову східноєвропейської музики - від її формування до різних конфесійних проявів на сучасному етапі. Вражає широта охоплення розглянутих явищ, вільне володіння О. Зосім найбагатшим фактографічним матеріалом, що наводиться в монографії. Новим у музикознавчій науці є розгляд ролі біблійної пісні в репертуарі сучасних протестантів-баптистів.

Дослідження О. Зосім має логічно оформлену розгалужену структуру, в якій особливо виділяються питання порівняльного аналізу і глибоких зв'язків між основними пластами музичної культури, що включає в себе народну творчість, побутову музику і приклади зі східнослов'янської гімнографії, тобто вже професійної композиторської (нехай здебільшого й анонімної) творчості. Ці питання піднімаються в першому розділі "Східнослов'янська духовна пісенність у просторі християнської культури". Розглядаючи релігійну пісню як особливе явище музичної культури різних слов'янських народів, автор не забуває про життя українців, білорусів і поляків у єдиній колись державі: Великому князівстві Ли-

товському, а пізніше – Речі Посполитій, що, звичайно, тільки сприяло розвитку багатьох близьких явищ культури за єдиним європейським сценарієм: "українські та білоруські землі, що входили до Великого князівства Литовського, а згодом Речі Посполитої, були тісно пов'язані з європейською музичною традицією" [2, 14]. Європейську спрямованість музичного мистецтва Білорусі неодноразово відзначає в своїх працях відомий білоруський музикознавець, доктор мистецтвознавства О. В. Дадіонова.

О. Зосім вибудовує своє дослідження за принципом послідовного вирішення складних філософських, культурологічних, естетичних, аналітичних музикознавчих питань, присвячених розгляду місця духовних пісень у християнській культурі та причинам зростання популярності цих пісень серед мирян. Аргументовано звучить теза дослідниці про популярність релігійної пісні доби бароко в масах. У розділі 1.4 "Духовна пісенність у вимірах популярної культури" автор, посилячись на праці українських, російських і білоруських музикознавців і філологів (Л. Корній, Л. Костюковець, Л. Копаниці), розглядає духовну пісню як складову частину популярної культури епохи бароко, доводячи правомірність саме даного терміну, в той час як музикознавці зазвичай вживають термін побутова музична культура. У своїх твердженнях автор монографії підкреслює саме соціокультурний аспект досліджуваного явища, про що раніше, на думку автора, говорилося недостатньо.

Сакральний вимір у другому розділі розглядається в тісному зв'язку з конфесійною приналежністю пісень (православної традиції – розділ 2.2; греко-католицької – розділ 2.3; римо-католицької й протестантської – розділ 2.4) як відображення реалій Нового часу, багато в чому суперечливого. Звідси особливості репертуару, структури богослужінь, канціоналів, що стає дуже цінним для вивчення історії східнослов'янської побутової музичної культури. Адже ці пісні – своєрідне відображення "сакрального універсуму Нового часу" [2, 73]. Особливо відзначимо розгляд протестантських (баптистських) пісенних збірок, раніше заборонених, що є новим словом у сучасному музикознавстві.

Третій розділ присвячений духовним пісням на біблійні (Псалтир Царя Давида) і гімнографічні тексти в східнослов'янській духовно-пісенній традиції. О. Зосім вибудовує цей розділ за двома основними напрямками: 1) пісні на тексти з Псалтиря Давида; 2) зв'язок духовної пісні зі східно-християнською гімнографією. Відзначаючи безперечний факт генетичної єдності духовної пісні та візантійської гімнографії, вчена говорить про перспективність цього напрямку в розробці своєї теми. Незважаючи на те, що автор основний акцент, що багато в чому зрозуміло, робить на українську духовну пісенність (хоча заявлена тема ширше – східнослов'янська пісня), неможливо не погодитися з О. Зосім, яка підкреслює важливість "міцності християнського фундаменту культури слов'янських народів Східної Європи" [2, 222].

Четвертий розділ "Східнослов'янська духовна пісенність у національних координатах" – три нариси про розвиток духовної пісенності в українців, білорусів і росіян. Дотримуючись основного стилю викладу, що включає глибокі узагальнення великої кількості джерел і досліджуваного матеріалу, автор розкриває свою позицію щодо даного явища у зв'язку з особливостями історії, культури та ментальності кожного народу. О. Зосім приводить авторську періодизацію розвитку духовної пісні у трьох народів (наприклад, для українців відзначаються 5 етапів: рукописний, едиційний, поліконфесійний, зарубіжний/діаспорний, сучасний (розділ 4.1)), враховуючи не лише історичні реалії, джерелознавчу базу, а й соціокультурний контекст.

На нашу думку, деякі висловлювання і припущення О. Зосім потребують подальшого розвитку та уточнення. Так, в своїх обґрунтованих міркуваннях про термінологічний апарат, який використовують музикознавці при розгляді пісенного мистецтва України і Росії доби бароко і пізнішого періоду, дослідниця на самому початку монографії розглядає дефініції "конт" і "псалма". Про жанрову термінологічну пару "конт – псалма" пише в своїх дослідженнях кантової культури відома білоруська музикознавець Л. П. Костюковець, даючи чітке розмежування, по суті, одного жанру: конт – твори побутової музичної культури світського змісту (за даними Л. П. Костюковець, у Білорусі та в Україні світські конти з'являються не раніше XVII ст.). Псалми – найбільш ранні твори цього жанру з духовним змістом. У Білорусі вони відомі вже з XV ст. Розуміючи прагнення автора розширити жанрові рамки усталеної термінології, яка не зовсім влаштовує автора монографії через певну термінологічну "плутанину", яку в жанрову термінологію вніс один з перших дослідників музичної культури псалм і контів П. О. Безсонов, про що пише в своїй кандидатській дисертації Л. П. Костюковець, а також не завжди чіткого позначення самого жанру в численних українських рукописних збірниках XVII–XVIII ст., відзначимо, що прирівнювання канта до пісні бачиться нам не дуже виправданим. Пісня – дуже широке, всеосяжне трактування вокального твору. Незважаючи на автентичні позначення "пісня" щодо контів у низці випадків, ми дотримуємося термінології "конт" і "псалма" щодо до вокального жанру, що склався, зі своїм історично позначеним комплексом музично-поетичної стилістики, про що аргументовано пише в своїй монографії, присвячених кантовій культурі Л. П. Костюковець. Далеко не вся сучасна жанрова термінологія, наприклад, фольклорна, відображена в письмових джерелах (той самий духовний стих, билина, історична пісня, балада і низка інших). Не кажучи вже про те, що зрівнювання духовного стиха з псалмами ми розглядаємо як невиправдане, тому що йдеться про різні види музичного мистецтва (народної творчості та побутової), кожен з яких має свою особливу музично-поетичну стилістику. "Зняття" з контів і псалм їх жанрової самобутності й "зрівнювання" їх з піснею, певним чином призводить до "розмивання" жанрових меж.

Захоплення української дослідниці національною тематикою не завжди, на жаль, дозволяє залучати зразки білоруського музичного мистецтва, що вносить свого роду дисбаланс в розгляд східноєвропейської духовної пісні, де східнослов'янською, як правило, виступає українська музична спадщина різних епох. Сподіваємося, що в майбутніх своїх дослідженнях О. Зосім більшою мірою буде звертатися і до білоруського матеріалу, тим більше що в даний час продовжено дослідження католицької музичної традиції у білоруській музиці низкою молодих білоруських музикознавців (А. Комінч, Т. Мартинюк).

Завершуючи рецензію, хотілося б ще раз сказати про велику трудомістку працю, яка була зроблена О. Зосім щодо вивчення східнослов'янської духовної пісні. Комплексний підхід у розгляді багатоскладного пласта (з включенням музики народної, популярної світської і літургічної) музичної пісенної творчості українського, білоруського та російського народів у більш ніж 500-річний період розвитку захоплює. Нехай деякі позиції автора, на нашу думку, можуть викликати дискусію в обговоренні і вимагають подальшого більш детального розгляду, а також залучення нових джерел, головне – в дослідницькому арсеналі сучасного музикознавства з'явилася масштабна праця, яка представляє, немов в археологічному зрізі, пласт духовної пісні різних жанрів – від народних духовних стихів до релігійних гімнів і популярних пісень доби бароко, а також сучасних протестантських гімнів на біблійні сюжети.

Література

1. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. Київ: ДАКККіМ, 2009. 204 с.
2. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

ЗМІСТ

Культурологія

Вєдєнєєв Д. В.	Соціокультурне явище волонтерського руху в сучасній Україні 3
Биркович Т. І., Вільчинська І. Ю.	The museums of Ukraine as the object of the state policy: nowadays [Музеї України як об'єкт державної політики: сучасний стан] 11
Гончарова О. М.	Культурні практики для дітей у художніх музеях США 16
Доній Н. Є.	Gender determination of popular culture at the turn of the 20th and 21st centuries [Гендерне означення популярної культури: межа XX–XXI ст.] 21
Карпенко О. В.	Manipulative information operations: factors of influence on the social unconscious and cultural values [Маніпулятивні інформаційні операції: детермінанти впливу на масове несвідоме та культурні цінності суспільства] 26
Личковах В. А.	Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (Стаття перша) 30
Петрова І. В.	Ренесансна вілла: дозвіллеві практики й культурне споживання 37
Скорик А. Я.	Informational environment: culturological dimension [Інформаційне середовище: культурологічний вимір] 42
Солоха Д. В., Бєлякова О. В.	Роль культурної складової в економічному розвитку регіональної інфраструктури 47
Степанова О. А.	Історичні типи культурної та філософської легітимізації етичних систем 52
Шкіль С. О.	Ідеал християнської культури в документах Всеpravославного собору 57
Денисюк Ж. З.	Репрезетація етнокультурних цінностей у текстах постфольклору 62
Динікова Л. Ш.	The Formation of Crimean Tatar Periodical Press as the Driver of Cross-Cultural Transformations in the Society [Становлення кримськотатарського періодичного друку як чинник крос-культурних трансформацій у суспільстві] 67
Дячук В. П.	Strategies of forming the image of the institution of higher education: socio-cultural dimension [Стратегії формування іміджу закладу вищої освіти: соціокультурний вимір] 71
Коваленко Є. Я.	Культура менеджменту Стародавнього Єгипту, Шумеру та Вавилонії 76
Копієвська О. Р.	Sociocultural mapping: modern challenges [Соціокультурне картування: виклики сучасності] 83
Нікольченко Ю. М., Сабадаш Ю. С.	Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі (скарби X–XIII ст. з Рівненщини) 88
Руденко С. Б.	Музей в Україні: актуальний стан і перспективи інституційного розвитку (на основі досвіду церкви) 92
Олійник О. М.	Культурно-історичні аспекти формування сфери гостинності 97

Мистецтвознавство

Бермес І. Л.	Фестиваль "Лемківська ватра" в Ждіні в історії та культурі субетносу	101
Безручко О. В.	The final stage of research and educational activity of G. O. Avenarius in the field of cinematography [Завершальний період наукової і кінопедагогічної діяльності Г. О. Авенаріуса]	106
Карпов В. В., Сиротинська Н. І.	Neuro-art in the context of creativity [Нейромистецтво у контексті творчості]	110
Мартинюк Т. В.	Про деякі класифікаційно-типологічні характеристики музичного мистецтва менонітів Приазов'я	115
Осадча С. В.	Phenomenon and concept of canon: from canonical form to "creativity spirit" in christianity [Явище і поняття канону: від канонічної форми до "духу творчості" в християнстві]	121
Платонов Б. О. Мазур В. П.	Огляд ринків і прогнозування оціночної вартості художніх творів (Частина II – регіональні ринки)	125
Бойко О. С.	Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва	134
Буркацький З. П.	Досвід віртуозного інструменталізму XIX ст. у формуванні майстерності сучасного кларнетиста	138
Варакута М. І.	About the compositional peculiarities of the secular miniatures in Volodymyr Zybitykyi's choral oeuvre [Про композиційні особливості світських мініатюр у хоровій творчості В. Зубицького]	143
Васильєва Л. Л.	Український кант як жанр "третього пласта": європейський історичний контекст	148
Васюта О. П.	Чернігівська композиторська школа новітньої доби: особливості творчого втілення	152
Гамалія К. М.	Інформаційно-семантичний зміст монумента Рамсеса II у часопросторі	155
Герц І. І.	Музично-хореографічний синтез у балеті Уве Шольца "Велика меса"	160
Донченко Н. П. Нечаснко Т. В.	Постановка мовного голосу як основа опанування артистом майстерністю словесної дії	164
Жишкович М. А.	Щаблі артистичної майстерності оперного співака Ігоря Кушплера	168
Іванніков Т. П.	Гітарна музика Олександра Тансмана : неокласичні дискурси творчості	173
Казначєєва Т. О.	Dance genre synthesis in the opera "Don Juan" by W. A. Mozart [Танцювальний жанровий синтез в опері "Дон Жуан" В.-А. Моцарта]	178
Каплієнко-Ілюк Ю. В.	Peculiarities of program music by Joseph Elgiser (through the example of piano creative works) [Особливості програмної музики Йосипа Ельгісера (на прикладі фортепіанної творчості)]	182
Крипчук М. В.	Тональний образ масового театралізованого видовища в контексті створення загальносценічного художнього образу	187
Кулієва А. Я.	"Наталка-Полтавка" М. В. Лисенка та "Назар Стодоля" К. Ф. Данькевича в контексті вокальних традицій Одеси	191
Мельничук О. М.	The main principles of Mykola Voronyi's theoretical works on theatre and theatrical pedagogy [Основні положення теоретичних праць Миколи Вороного про театр та театральну педагогіку]	196
Потоцька О. В.	The peculiarity of the interpretative thinking in the context of rhetorized piano performing style [Специфіка інтерпретаційного мислення у контексті риторизованого фортепіанно-виконавського стилю]	201
Рижова О. О.	Іконопис Києва та Києво-Печерської лаври: кінець XVII – початок XIX ст. (базові терміни дослідження та їх значення)	206

Романчишин В. Г.	Видовище як складова сучасної культури: до постановки проблеми 213
Татарнікова А. А.	Поетика "Ундини" Е.-Т.-А. Гофмана в контексті становлення німецької національної ідеї 217
Черноіваненко А. Д.	Revisiting the Polygenesis of Musical Art [До питання про полігенезис музичного мистецтва] 223
Юдова-Романова К. В.	Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання 228
Громченко Н. В., Желтобрюхова О. С.	High-positional singing as a problem of vocal-choral academic performing [Високо-позиційний спів як проблема вокально-хорового академічного виконавства] 233
Грузін І. О., Семеряга В. О.	Particularity of using modern types of professional breathing by winders [Специфіка використання сучасних типів професійного дихання у виконавців на духових інструментах] 237
Ільїна Г. А.	Специфіка діяльності концертмейстера хореографії 240
Левицький Ю. Ю., Мазур Т. Г.	Artistic imagery and author's peculiarity in composition "Introduction and toccata" for clarinet and fortepiano by Alexander Nezhigay [Художня образність та авторська специфіка в композиції "Інтродукція і токато" для кларнета й фортепіано Олександра Нежигая] 245
Осадча О. А.	Ремінісценція як інструмент художньої репрезентації біблійних образів та сюжетів у творчості українських митців: кінець ХХ – початок ХХІ ст. 249
Трофимов А.	The Stylistic of Symbolism in Composer-Performing Practice at the End of 18th and the Beginning of 19th Centuries [Стилістика символізму в композиторсько-виконавській діяльності: кінець ХVІІІ – початок ХІХ століття] 254
Чабан Т. І.	Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини) 258
Юшин Г. О., Потапов Я. О.	Trombone playing art in the light of modern Ukrainian scientific investigations [Мистецтво гри на тромбоні у світлі сучасних українських наукових досліджень] 262

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Дадіомова О. В., Ліхач Т. В., Баранкевич Л. Ф.	Рецензія на монографію О. Л. Зосім "Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір" 267
---	--