

ISSN 2312-4679

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS
THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHANOVA ACADEMY OF MUSIC

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК
Культурологія. Філологія.
Музикознавство

Випуск II (5), 2015

INTERNATIONAL JOURNAL
Culturology. Philology.
Musicology

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. II (5). – 238 с.

У збірнику наукових праць вміщено статті науковців, викладачів, докторантів та аспірантів, у яких висвітлено актуальні питання культурології, філології і музикознавства, а також запропоновано погляди науковців щодо розв'язання проблем сучасної науки за вказаними напрямками.

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Герчанівська П. Е. – голова редколегії, д. культ., професор (Україна, м. Київ); *Самойленко О. І.* – заст. голови редколегії, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); *Кравченко А. І.* – відп. секретар, к. мист. (Україна, м. Київ); *Астаф'єва О. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Москва); *Більченко Є. В.*, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); *Волков С. М.*, д. культ., професор (Україна, м. Київ); *Городенська К. Г.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Демска-Тренбач М.*, професор (Польща, м. Варшава); *Дианова В. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Жукова Н. А.*, д. культ., професор (Україна, м. Київ); *Іконникова С. М.*, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Калько М. І.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Черкаси); *Кікоть А. А.*, д. культ., доцент (Україна, м. Харків); *Козаренко О. В.*, д. мист., професор (Україна, м. Львів); *Личук М. І.*, к. філол. н., доцент (Україна, м. Київ); *Маркова О. М.*, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); *Медушевський В. В.*, д. мист., професор (Росія, м. Москва); *Мосолова Л. М.*, д. мист., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Ожоган В. М.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Сабадаш Ю. С.*, д. культ., професор (Україна, м. Маріуполь); *Співак Д. Л.*, д. філол. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); *Степаненко М. І.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Полтава); *Шинкарук В. Д.*, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); *Шульгіна В. Д.*, д. мист., професор (Україна, м. Київ); *Щедрін А. Т.*, д. культ., професор (Україна, м. Харків); *Ястжебський М.*, д. філос. н. (Польща, м. Люблін).

Рецензенти:

Бондарева О. Є., д. філол. н., проф. (Україна, м. Київ), Станіславська К. І., д. мист., проф. (Україна, м. Київ), Петрова І. В., д. культ., проф. (Україна, м. Київ)

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 29 вересня 2014 року № 1081 як фахове видання з мистецтвознавства, культурології

Журнал індексується в міжнародних базах даних:

Science Index (ПІНЦ); International Impact Factor Services; Google Scholar;
Journals Impact Factor; BASE; Research Bible; InnoSpace;
Scientific Journal Impact Factor.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол № 2 від 27. 10. 2015 р.

За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2

Герчанівська Поліна Евальдівна
доктор культурології, професор
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
nikipolly@hotmail.com

**ДІАЛОГІЗАЦІЯ ЯК СУЧАСНА ФОРМА ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ
СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ**

Стаття присвячена вивченню перспектив розвитку глобалізаційних процесів у світі; проаналізовано основні чинники діалогічного повороту у міжнародних стосунках. Запропоновано авторський концепт феномену діалогізації як нової форми інтернаціоналізації суспільного життя; розроблено теоретико-методологічну модель дослідження цього феномену в контексті міжнародної практики та осмислено його парадигмальні основи. Також дано оцінку парадіалогу як форми дискурсивної практики.

Ключові слова: інтернаціоналізація, глобалізація, діалогізація, діалог, парадіалог.

Герчановская Полина Эвальдовна, доктор культурологии, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Диалогизация как современная форма интернационализации общественной жизни

Статья посвящена изучению перспектив развития глобализационных процессов в мире, проанализированы основные факторы диалогического поворота в международных отношениях. Предложен авторский концепт феномена диалогизации как новой формы интернационализации общественной жизни, разработана теоретико-методологическая модель исследования данного феномена в контексте международной практики, осмыслены его парадигмальные основы. Дана оценка парадіалога как формы дискурсивной практики.

Ключевые слова: интернационализация, глобализация, диалогизация, диалог, парадіалог.

Gerchanivska Polina, Doctor of Cultural Studies, Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Dialogization as a modern form of internationalization of public life

The objective of the article is to study prospects of development of the globalization processes, as well as analysis of the phenomenon dialogization as a new form of internationalization of public life. It is shown that globalization has revealed a range of problems both within civilizations and between civilizations. The crisis of globalization demanded its critical reinterpretation and the change of a scientific paradigm. It led to the formation of dialogization as a new phenomenon of intercultural interaction with a new semantic content.

The basic factors of the dialogic turn in international relations are examined, in particular: 1) global and local conflicts in the structure of the international community; 2) the conflict between civilizations and peoples with different cultures and religions; 3) the conflict between Russia and Ukraine; 4) the confrontation between East and West of Ukraine.

It is proposed the architectural concept of dialogization; theoretical and methodological model of the study of this phenomenon in the context of international practice is developed; its paradigmatic foundations are studied. The concept is based on the paradigm that dialogization is a form of objective process of internationalization of public life. It is shown that the essence of the internationalization as an objective process of social development lies in the development and convergence of nations and peoples.

It is shown that the internationalization has gone through several stages in its formation and functioning. Each stage has its own content, which reflects the degree of maturity of a society and civilization as a whole, and is manifested in a specific form (comprehensive communications, cooperation, integration, and globalization). The criteria for determining the forms are the level of international exchange, the breadth and depth of mutual influence and interdependence of nations; the ratio of national and international public life of nations.

Dialogization is the modern form of internationalization of public life, which is based on the communicative principle. It is based on the concept of dialogue among peoples. Dialogization does not deny completely the ideas of globalization and adopts a positive one, which were accumulated in its architectonic, in particular, the idea of multiculturalism.

Awareness of the unity and diversity of the world; recognition of identity and self-worth of each of the national culture, as well as multivector character of their development; tolerant attitude to the culture of others are the main principles of dialogization. Attention should be focused on differences and on the community of national cultures as com-

ponents of the global cultural space. We asks weather on this basis it is possible perception of the culture of Another, its features, generated by the specifics of the living conditions, national traits and traditions.

The presence of desire and the willingness of communicators to express own position on problem questions; their willingness to accept and appreciate the position of partner; readiness for active interaction; presence of a common content platform in solving of the discussed problem are the basic conditions of dialogic interaction.

However, the result of dialogue often depends not only on the logical and factual arguments but on the balance of development and rapprochement of nations and peoples. Reducing the role of one of the components leads to distortions in the dynamics of inter-ethnic and international interaction. The necessary conditions for the success dialogization are firstly, the reliance on universal human values; secondly, a tolerant attitude to the culture of the Other. Tolerance should be a worldview principle in architectonic dialogization and informative landmark of the value system of society and outgrow in awareness a particular goals, consisting in maintaining stability in the world space.

In practice, the dialogue often replaced by paradiologue. Essentially a couple of dialogue is a form of simulation dialogue and the language of demagogy, which leads to a mystification of the real logic of the dialogue process. Manipulating by public consciousness, paradiolog blurs the line between informing and amusement of media public and brings the action in the game plane, which affects not only the method of supplying the information, but also on its structure and content.

Thus, the global crisis in the contemporary world actualized problem of scientific comprehension of the cultures interaction at all its levels and strategic modeling, design and forecasting of processes of international relations. It has defined a critical rethinking of globalization as a form of internationalization of social life and had activated search for theoretical and practical paradigms that would ensure effective international cooperation within the international community. The analysis showed that today globalization as a form of internationalization of social life, is replaced by dialogization, which focuses on dialogue.

Key words: internationalization, globalization, dialogization, dialogue, paradiolog.

В останні десятиліття у науці з усією виразністю починає проявлятися тенденція до вивчення комунікативного аспекту міжнародних стосунків. Цей діалогічний поворот був викликаний усе зростаючою потребою в радикальній зміні тієї соціокультурної ситуації, що склалася у сучасному світі. Йдеться про моделі універсальної (глобальної) цивілізації та конфлікти, які детерміновані західним універсалізмом. Метою статті є вивчення перспектив розвитку глобалізаційних процесів у світі та аналіз феномену діалогізації як нової форми інтернаціоналізації суспільного життя.

У процесі свого розвитку глобалізація виявила цілий спектр проблем як усередині цивілізацій, так і між цивілізаціями у цілому й, у першу чергу, загострила протиріччя глобального та локального в структурі світового співтовариства. Постало питання: що спровокувало виникнення цієї опозиції. В основі глобалізаційної моделі лежить презумпція мультикультуралізму як суспільного феномену "співіснування багатьох різноманітних етнічних, культурних, конфесійних груп в одному і тому самому соціальному просторі" [12, 14], а ключовим принципом – збереження культурних коренів кожного етносу як основної одиниці поліетносфери. Насправді, це – ідеальна модель. Якщо мультикультуралізм і рівноправність національних культур існують *de jure* і закріплені "Загальною декларацією ЮНЕСКО" [2], то *de facto* вони залишаються лише як намір.

Головна причина такого становища – протиріччя між прагненням Заходу до гегемонії на світовій арені й орієнтацією народів на самоідентифікацію. Захід, інтегруючи слабкі країни у глобальну систему, в якій він домінує, за допомогою міжнародних інститутів активно нав'язує їм власну політику (економічну, політичну, культурну, правову) та західну модель демократії. Зворотним боком єдиного соціокультурного простору стає інтенсифікація відтоку інтелектуального потенціалу з "малих" країн до країн сильних в економічному та політичному плані.

Якщо при моделюванні системи господарства концепція глобалізації спирається на закономірні принципи ринкової економіки, при моделюванні її політичної організації – на принципи демократії, то при конструюванні культурного процесу уніфікований підхід викликає глибокі сумніви.

Сьогодні Захід так і не зміг перемогти ті непорозуміння, що пов'язані з етнокультурною різноманітністю. Тому паралельно зі зростанням західного універсалізму активізується процес усвідомлення людиною своєї належності до певної етнічної спільноти. Психологічні чинники цієї інтенсифікації однакові для всього людства в епоху радикальних перетворень, що викликають соціальну нестабільність, – це пошук життєвих орієнтирів. Все більше уваги приділяється способам життєдіяльності попередніх поколінь, люди звертаються до віри, традицій, норм і цінностей, що були вироблені їх пращурами. Усвідомлюючи себе частиною певної етнічної спільноти з її усталеними характеристиками, людина відчуває психологічну захищеність у нестабільному світі.

Падіння комунізму зміцнило на Заході думку, що ідеологія демократичного лібералізму тріумфально перемогла у всьому світі, й тому вона універсально прийнятна. Однак, як відзначає У. Кимліка [9], у західному суспільстві принцип рівності прав розповсюджується лише на людей, які належать

до християнської європейської культури та поділяють її головні цінності. Усі інші культурні спільноти (етнічні групи, релігійні конфесії тощо), як правило, зазнають різних форм політичної, економічної або культурної дискримінації. Іншими словами, принцип рівноправності апріорно розповсюджується на обмежене коло спільнот, інші опиняються у становищі маргіналів. Для них формується система нормативних заборон, що веде до конфліктогенності усередині суспільства і провокує міжетнічні конфлікти, й як реакція на мультикультуралізм, виникли різноманітні моделі міжкультурних відносин, що ґрунтуються на диференціації національних культур (У. Кимліка, Ч. Кукатас) [9; 10].

Отже, актуальною проблемою глобалізації стає антагонізм між прагненням Заходу насаджувати універсальну західну культуру і втратою її привабливості для інших народів.

Однак центральним і найбільш небезпечним аспектом глобальної політики з'явився конфлікт між цивілізаціями та народами з різною культурою та релігією. Як показав С. Хантінгтон, саме "зіткнення цивілізацій є найбільшою загрозою миру в усьому світі" [6, 9]. На глобальному рівні світової політики основні сутички відбувається між Заходом і рештою світу, між християнською і мусульманською цивілізаціями. Глибокий антагонізм ідентичностей, що лежить в основі багатьох військових конфліктів (між арабами та ізраїльтянами, албанськими мусульманами та сербами, індійцями та пакистанцями, іспанськими мусульманами й християнами, шрі-ланкійськими буддистами й тамілами, ліванськими шіїтами й маронітами), спровокував безліч терористичних актів у різних кутах планети.

Сьогодні Близький Схід та Північну Африку захлеснула хвиля міжобцинних та міжетнічних конфліктів, що підігриваються мусульманською войовничістю й призводять до дестабілізації міжнародних відносин. Це стало об'єктивною причиною зростання міграційних процесів з мусульманського світу в Європу, і, як наслідок – підвищення рівня безробіття в країнах Європейського Союзу й намагання обмежити потік мігрантів, що викликає напруження на Заході.

Ситуація загострюється різким збільшенням кількості соціальних та політичних гравців у сучасному світі (зокрема, посилення могутності Китаю). Небезпечним наслідком глобального економічного й соціального розвитку країн стало також розповсюдження військового потенціалу в світі, що, по-перше, дозволяє окремим країнам домагатися панування над іншими країнами своєї цивілізації і свого регіону і, по-друге, дає їм засіб відбиття вторгнення в їхню цивілізацію або регіон будь-якої іншої зовнішньої держави [6, 288].

Отже, важливою проблемою людства в архітектоніці глобалізації є протистояння цивілізацій.

Не менш складними є також протиріччя, що виникли на пострадянському просторі, зокрема між Росією та Україною. Зупинимось докладніше на цій проблемі. Обидві країни належать до слов'янського культурного ареалу, православної у своїй більшості культури та мають багатий історичний досвід тісних взаємостосунків. Тож постає питання: у чому полягає причина сучасного конфлікту між цими країнами. По-перше, загострення бінарної опозиції: "сильне почуття національної ідентичності українців" – "російські імперські амбіції". Зі здобуттям незалежності Україна активно намагається вийти з-під російського контролю та сфери її впливу, одночасно зростає спрямованість Росії на гегемонію у пострадянському просторі.

По-друге, існування важливих невирішених питань, серед яких: Крим, права росіян на Україні, Чорноморський флот, економічні відносини. Незважаючи на цивілізаційну спільність країн, саме ці фактори призвели до сучасного військового протистояння України та Росії, що поглибилось через активне втручання Заходу в цій конфлікт.

Якщо обмежитись українським питанням, то є ще одна причина конфлікту – протиріччя між Сходом і Заходом України. Чинники, що обумовили появу різнополносності культур, різноманітні, зокрема: відмінність історичної долі регіонів; тривале їхнє існування в різних імперських системах із різною релігійною спрямованістю; розбіжності у динаміці соціально-економічного розвитку; неоднаковість у характері й орієнтації міжкультурних контактів; різниця у природних умовах, що обумовила специфіку життєдіяльності людей.

Змістовим ядром обох регіональних культур є український варіант християнства, в основі якого лежить язичницько-християнський синкретизм. Утім, для українського Заходу характерна спрямованість на західноєвропейську гілку християнства, західну культуру, в якій домінує католицизм і греко-католицька віра. Схід, навпаки, тяжіє до православ'я, православної культури. Разом з цим диференціація християнства на конфесії у західному регіоні та розкол православ'я на сході України призвели до того, що в межах кожного регіону сформувалися кілька споріднених локальних культур.

Сьогодні Схід країни являє собою конгломерацію локальних культур з домінуванням православної спрямованості, Захід – конгрегацію культур, орієнтованих на західноєвропейський варіант християнства. Усі ці фактори протягом століть сприяли формуванню специфічних регіональних культурних рис, обумовлюючи ціннісну різновекторність і регіональну самоідентифікацію людей. До

цього слід додати суперечності, що обумовлені нестабільністю влади в Україні та її взаємовідносинами з суспільством, а також падіння життєвого рівня населення.

Останні події в Україні свідчать про зростання рівня конфронтації в українському суспільстві. Збройний конфлікт на Донбасі актуалізував проблему воєнних біженців і "дітей війни". Все більш очевидним стає питання щодо співпраці та конструктивного діалогу між різними регіонами України – сходом і заходом, центром, півднем і північчю. Потрібне розвінчування нав'язаних пропагандою стереотипів, пропагандистських кліше щодо регіонального протистояння, детермінованого розмаїттям економічної, політичної, історичної та культурної спадщини та регіональної ідентичності.

Таким чином, болісною проблемою сучасності для українського суспільства є такі бінарні опозиції як Росія – Україна, Схід – Захід України. Проте це – лише вершина айсберга, ім'я якому – міжнародні та міжетнічні конфлікти.

Отже, глобалізація, з одного боку, показала, що світ взаємозалежний, з іншого – загострила комплекс протиріч усередині світового співтовариства.

Сьогодні ми є свідками біфуркаційного переходу глобалізаційних процесів у нову форму міжнародних стосунків – діалогізацію. Про "діалогічний поворот" у світовому співтоваристві заговорили філософи, культурологи, соціологи, політологи, які виявилися одностайні у думці, що розгортання діалогу (міжцивілізаційного, міжетнічного, між владою і суспільством тощо) є єдина альтернатива сучасному негативному сценарію розвитку стосунків між цивілізаціями та народами. Ці тенденції знайшли відображення у численних формах діалогу постмодерністського дискурсу, а також самих різних моделях демократії, що акцентують її комунікативний (дискурсивний, інформаційний тощо) аспект.

Утім, парадоксом сучасних соціальних і гуманітарних наук є ситуація, коли очевидна актуальність і злободенність діалогізації сусідить з великими лакунами в її теоретичному осмисленні. Практична реалізація проекту "діалогічного повороту" потребує розуміння феномену діалогізації та його відмінностей від інших форм дискусійної взаємодії (наприклад, у лінгвофілософському ключі).

Діалогізація є однією з форм об'єктивного процесу інтернаціоналізації суспільного життя, її основною парадигмою є розвиток концепту діалогу як у площині національної культури, так і в полі міжнародних відносин. Цілком очевидно, що традиційні структурно-лінгвістичні моделі діалогу [1; 3; 11] принципово недостатні для опису цього соціокультурного феномену. Потрібно розробити адекватну теоретико-методологічну модель дослідження феномену діалогізації у контексті міжнародної практики, осмислити його парадигмальні основи, що ведуть до зміни наукових парадигм. Для цього був використаний метод наукового передбачення, сутність якого полягає в обґрунтованому передбаченні процесу розвитку інтернаціоналізації суспільного життя та його наслідків.

Вихідні орієнтири для осмислення основної проблеми дослідження слід шукати в природі феномену інтернаціоналізації суспільного життя, сутність якого полягає у розвитку та зближенні націй і народів. У своєму становленні й функціонуванні інтернаціоналізація пройшла кілька етапів, кожний із яких має свій зміст, що відбиває ступінь зрілості суспільства та цивілізації в цілому і проявляється у певній формі. Критеріями для визначення форм є: рівень міжнаціонального обміну; широта і глибина взаємовпливу і взаємозалежності націй; співвідношення національного й інтернаціонального в суспільному житті народів.

На першому етапі, в період становлення інтернаціоналізації, основною її формою були всебічні зв'язки, що виявилось у розширенні обміну в різних сферах суспільного життя та впливі його на розвиток національних культур. Слід підкреслити, що "головним і найбільш діючим засобом встановлення зв'язків між співтовариствами людей споконвічно були ринок, обмін, торгівля" [7, 82]. На другому етапі стосунки між націями і народами поглиблюються, розширюються і переростають у нову форму – співробітництво. Відбувається активний процес пристосування національних культур до взаємодії, формування між ними стійких зв'язків, які поступово набувають системного характеру.

На третьому етапі якісні зрушення в системі міжнародних відносин детермінують виникнення іншої форми інтернаціоналізації – інтеграції, основними ознаками якої є: регулювання процесу міжнаціональної взаємодії, кооперування, поява міжнародних організацій. Практика міжнародних відносин на цьому етапі виступає як особлива форма регулювання міжнародних контактів різних країн, у процесі яких виробляються спеціальні органи та об'єднання, що здійснюють спрямовану й широку політику культурної взаємодії (наприклад, ООН, ЮНЕСКО). Інтеграційні процеси в Європі почалися після Другої світової війни, коли Європа розділилася на два антагоністичні блоки: з одного боку, західна Європа під американським впливом, з іншого – східна Європа під радянським контролем. Якщо на заході Європи інтеграція відбувалася на економічній основі, то на сході – склалася радянська модель інтеграції за ідеологічними принципами.

У другій половині ХХ ст. формується інша форма інтернаціоналізації – глобалізація, що характеризується комплексною взаємозалежністю націй та народів і передбачає орієнтацію суспільства на

ідеал певної інтегративної цивілізації як єдиного планетарного соціокультурного комплексу. Криза глобалізації на початку XXI ст., що обумовлена загостренням протиріч на національному та міжнародному рівнях, детермінувала критичне переосмислення цього явища й активізувала пошук теоретико-концептуальних і прикладних парадигм, що забезпечили б ефективну взаємодію всередині світового суспільства.

Сьогодні відбувається об'єктивна зміна наукової парадигми. Ця світоглядна трансформація спровокувала формування нової форми інтернаціоналізації – діалогізації – з новим змістовим наповненням. Однак діалогізація не відрікається повністю від ідей глобалізації, а бере на озброєння те позитивне, що було накопичено в її архітектоніці, й у першу чергу – ідею мультикультуралізму.

Зі зміною форми переосмислюється також стратегія у вирішенні проблеми взаємодії культур як глобальної проблеми людства, що спрямована на розвиток порозуміння між людьми, групами та народами з різними світоглядами, на підвищення рівня їхньої співпраці. Ключову роль у діалогізації відіграють комунікативні процеси, а важливим механізмом їх упровадження є діалог. Однак у рамках діалогізації він не вписується у своє традиційне поняття, виступаючи інструментом інтерактивного обміну між суб'єктами з різним етнічним, культурним, релігійним і мовним минулим та спадщиною з метою економічної, політичної, соціальної та культурної інтеграції монокультурних спільнот.

Головними принципами діалогізації є усвідомлення єдності та різноманіття світу; визнання своєрідності й самоцінності кожної з національних культур, а також полівекторного характеру їх розвитку; толерантне ставлення до культури Іншого.

Транспонуючи теорії діалогістики на матрицю діалогізації, можна концептуалізувати основні умови діалогічної взаємодії: наявність у комунікантів бажання й готовність висловити свою позицію з проблемних питань; їх готовність сприйняти й оцінити позицію партнера; готовність до активної взаємодії; наявність загальної змістової платформи у вирішенні обговорюваної проблеми.

Отже, діалогізація – це сучасна форма інтернаціоналізації суспільного життя, що ґрунтується на комунікативному принципі.

Однак результат діалогу часто залежить не стільки від логічних і фактичних аргументів, скільки від балансу процесів розвитку й зближення націй і народів. Зменшення ролі одного з компонентів призводить до перекосів у динаміці міжнаціональної та міжетнічної взаємодії. Прикладом тому є наслідок національної політики, що проводилась у радянський період: керівна роль приділялася зближенню національних культур, у той час як інший компонент – розвиток припинювався, що призвело до згладжування різноманітності національних культур. Саме ці симптоми простежуються в архітектоніці глобалізації. Розв'язання цих протиріч можна досягнути шляхом інституційного регулювання діалоговими процесами з урахуванням національних інтересів.

Важливими факторами, що сприяють позитивному діалогу є наявність спільних інтересів та ціннісних орієнтацій комунікантів. Утім, чи можна говорити про продуктивність діалогу між суб'єктами з різними світоглядними системами, наприклад між тоталітарним Сходом і Заходом з його республіканським ідеалом свободи особистості. Така постановка питання є проблематичною через відсутність спільної платформи для діалогу. Акцент на синтез цінностей, що широко поданий у сучасному західному політичному дискурсі [8], на наш погляд, є утопічним.

Утім діалог, причому діалог ефективний, між цивілізаціями і народами, що стоять на різних світоглядних позиціях, цілком можливий. Необхідними умовами успіху діалогізації є: опора на загальнолюдські цінності; вільний обмін поглядами та ідеями між людьми та народами; накопичення критичної маси людей, орієнтованих на міжкультурний діалог; толерантне ставлення до культури Іншого.

Зазначимо, що феномен толерантності має контекстуальний та еволюційний характер і залежить від ступеня його включення в ціннісно-нормативну систему конкретного суспільства. Примітно, що вперше в європейській історії проблема толерантності виникла саме на релігійному рівні, і первісний зміст терміна був – віротерпимість. Здавалось би, віра повинна породжувати милосердя і терпимість, однак у дійсності релігійна людина може легко впасти у спокусу фанатизму. Історія показала, що немає нічого більш складного, ніж бути толерантними до людей з іншими релігійними переконаннями.

В основі цього явища лежить уявлення про непогрішимість власних ідей та тверда упевненість у помилковості інших поглядів. Тобто, цей процес завжди відбувався у постійній опозиції Я-Інший. Толерантне ставлення до людей, які відрізняються своїми переконаннями і навичками, потребує розуміння, що істина не може бути однозначною – вона багатогранна і що існують інші думки, які здатні пролити світло на сутність питання. Необхідне усвідомлення того, що за власне зовнішніми людськими відмінностями (різний колір шкіри, розріз очей), за різноманіттям поглядів ховається щось більш важливе – належність до людства у цілому. З'ясовуючи цінності, орієнтації, оцінки, моделі поведінки Іншого, необхідно шукати не те, що роз'єднує людей, а те, що їх єднає. Лише тоді вони спроможні стати відкритими до діалогу.

У цьому ракурсі на перший план виходить осмислення цінності культурної різноманітності, визнання за людиною невідчужуваних прав і свобод, уважне ставлення до Іншого, повага інших поглядів, традицій, стилів, практик релігійного життя без внутрішньої згоди з ними. В умовах демократії діалогізм сприяє встановленню і підтримці плюралістичного балансу духовного життя суспільства, що забезпечується як самими його членами, так і певними інституціями.

В архітектоніці діалогізації толерантність повинна стати світоглядним принципом, змістовим орієнтиром ціннісно-нормативної системи суспільства, перерости в усвідомлення конкретної цілі – підтримку стабільності у світовому просторі.

Утім, на практиці діалог часто підмінюється парадіалогом, і, перш за все, у медійній сфері (телевізійні ток-шоу, політичні дискурси тощо), що використовується як інструмент влади політичних еліт. За визначенням С. Поцелуєва, "під парадіалогом ми розуміємо один із різновидів квазидіалогічного дискурсу, що характеризується симуляцією і пародіюванням діалогічної логіки розгортання предметної програми комунікації і заміною її набором логічних і прагматичних нісенітниць" [4, 80]. Власне, парадіалог є формою симуляції діалогу, мовної демагогії, що веде до містифікації реальної логіки діалогічного процесу.

С. Поцелуєв розрізняє три типи парадіалогу: "абсурдистський, нонсенсний і парадоксалістський" [5, 233]. За його визначенням, якщо хоча б один із учасників парадіалогу налаштований на предметну розмову, то має місце абсурдистський діалог, у якому ця предметна інтенція зводиться до абсурду. Головною відмінною рисою нонсенсного діалогу виступає безпредметність дискурсу всіх учасників спілкування, що, як правило, припускає наявність псеводіалогічної ситуації. Парадоксалістський діалог має місце у випадку парадоксальної комунікативної поведінки хоча б одного з учасників спілкування. Типовим випадком такого діалогу є спілкування у рамках "комунікативних пасток" (double bind).

Маніпулюючи суспільною свідомістю, парадіалог стирає грані між інформуванням і розвагою медійної публіки, переносить дію в ігрову площину, що позначається не тільки на способі подачі інформації, але й на її структурі та змісті. Зокрема, цьому сприяє загальна орієнтація ток-шоу на вибір сенсаційно-розважальних тем та його учасників. Через різноманітні форми дискурсу (медійна, перформанс, хепенінг, флешмоб тощо), парадіалог апріорно адресується інфантильній публіці, яка жадає розваг, що сприяє парадіалогізації публічного простору і блокує доступ до критичних аргументів.

Отже, глобальні кризи у сучасному світовому просторі актуалізували такі проблеми, як: взаємодія культур на усіх її рівнях; стратегічне моделювання, проектування і прогнозування процесів розвитку міжнародних стосунків. Це детермінувало критичне переосмислення глобалізації як форми інтернаціоналізації соціокультурного життя та пошук теоретико-концептуальних і прикладних парадигм, що забезпечили б ефективний міжкультурний зв'язок усередині світового співтовариства. Проведений аналіз показав, що сьогодні у світі відбувається об'єктивний процес зміни глобалізації на нову форму інтернаціоналізації – діалогізацію, в якій ключову роль відіграють комунікативні процеси, що орієнтовані на вирішення глобальних проблем людства за допомогою діалогу.

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 412 с.
2. Декларация принципов терпимости, утвержденная резолюцией 5.1 Генеральной конференции ЮНЕСКО от 16 ноября 1995 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zakon1.rada.gov.ua/cgi/bin/laws/main.cgi?nreg=995_503&p=1272455534137886.
3. Лотман Ю. М. Семиотика культуры. Асимметрия и диалог. Избранные статьи в 3-х т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александре, 1992. – Т.1. – 1992. – С. 46–57.
4. Поцелуев С.П. Диалог и квазидиалог в коммуникативных теориях демократии : Монография / С.П. Поцелуев. – Ростов н/Д: СКАГС, 2010. – 496 с.
5. Поцелуев С.П. Диалог и парадіалог взаимодействия в политической практике коммуникативного общества: дис. ... д-ра полит. н. : 23.00.01 / Сергей Петрович Поцелуев. – Ростов-на-Дону, 2010. – 439 с.
6. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. – М: АСТ, 2003. – 603 с.
7. Цивилизация, культура, личность / под ред. В. Ж. Келле. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 224 с.
8. Etzioni A. The End of Cross-Cultural Relativism / A. Etzioni // Alternatives, Social Transformation and Humane Governance. – April-June 1997. – Vol. 22. – № 2. – P. 177–189.
9. Kymlicka W. Immigration, Multiculturalism and the Welfare State / W. Kymlicka // Ethnicity and International Affairs. – Vol. 20.3. – Fall. – 2006. – P. 1–20.
10. Kukathas Ch. The Liberal Archipelago: A Theory of Diversity and Freedom / Ch. Kukathas. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 292 p.

11. Mead Joas H.G.H. A Contemporary Re-Examination of His Thought / Joas H.G.H. Mead. – Cambridge: MIT Press, 1997. – 175 p.
12. Moore W. Global Sociology: The World as Singular System / W. Moore // American Journal of Sociology. – NY. – 1966. – Vol. 7. – P. 475–482.
13. Zarif J. M. Reflections on Terrorism, Dialogue and Global Ethics / J. M. Zarif // Seton Hall Journal of Diplomacy and International Relations.– 2001/2002. – Vol. 3. – №. 1. – P. 21–25.

References

1. Bakhtin, M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian].
2. Declaration of Principles on Tolerance, adopted resolution 5.1 of the General Conference of UNESCO of 16 November 1995. Retrieved from http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=995_503&p=1272455534137886 [in English].
3. Lotman, Y.M. (1992). Semiotics of culture. Asymmetry and dialogue. Tallinn: Alexander. Vol. 1 [in Russian].
4. Potseluev, S.P. (2010). Dialogue and communication theories kvazidialog in democracy. Monograph. Rostov-on-Don: SKAGS [in Russian].
5. Potseluev, S.P. (2010). Dialogue and cooperation in the political paradialog practice communicative society: Doctor's thesis. Rostov-on-Don [in Russian].
6. Huntington, S. (2003). The Clash of Civilizations (T. Velimeeva, Y. Novikov, Trans). Moscow: LLC "Publishing ACT" [in Russian].
7. Kelle, V. (Eds.). (1999). Civilization, culture, identity. Moscow: Editorial URSS [in Russian].
8. Etzioni, A. (1997). The End of Cross-Cultural Relativism. Alternatives, Social Transformation and Humane Governance, Vol. 22 (2), 177-189 [in English].
9. Kymlicka, W. (2006). Immigration, Multiculturalism and the Welfare State. Ethnicity and International Affairs, Vol. 20.3, 1-20 [in English].
10. Kukathas, Ch. (2003). The Liberal Archipelago: A Theory of Diversity and Freedom. Oxford: Oxford University Press [in English].
11. Mead, Joas H.G.H. (1997). A Contemporary Re-Examination of His Thought. Cambridge: MIT Press [in English].
12. Moore, W. (1966). Global Sociology: The World as Singular System. American Journal of Sociology, Vol. 7, 475-482 [in English].
13. Zarif, J. M. (2001/2002). Reflections on Terrorism, Dialogue and Global Ethics. Seton Hall Journal of Diplomacy and International Relations, Vol. 3 (1), 21-25[in English].

УДК 94 (477.54-25) : 172.4

Кислюк Костянтин Володимирович
доктор культурології, професор,
професор кафедри культурології та медіа-комунікацій
Харківської державної академії культури
k_k_v@ukr.net

"РУХЛИВЕ ПОГРАНИЧЧЯ" ХАРКІВЩИНИ В КОНТЕКСТІ "ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ"

У статті розглянуто соціокультурну еволюцію Харківщини XIX–XX ст. у контексті "гібридної війни". Зазначено, що регіон є "рухливим пограниччям" з перевернутими соціокультурними пріоритетами, яке може змістити їх у будь-яку сторону в доволі стислі терміни. Для значної маси міських верств прогресивними є поширені в Росії патерналістські цінності, які асоціюються з претензіями Харкова на майже столичний масштаб і блиск.
Ключові слова: "гібридна війна", культурологія, пограниччя, українська культура, Харків.

Кислюк Константин Владимирович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры

"Подвижное пограничье" Харьковщины в контексте "гибридной войны"

В статье рассмотрена социокультурная эволюция Харьковщины XIX–XX ст. в контексте "гибридной войны". Отмечено, что регион представляет собой "подвижное пограничье" с перевернутыми социокультурными пріоритетами, которое может сместить их в любую сторону в довольно сжатые сроки. Для значительной массы городских слоев прогрессивными являются распространенные в России патерналистские ценности, которые ассоциируются с претензиями Харкова на почти столичный масштаб и блеск.

Ключевые слова: "гибридная война", культурология, пограничье, украинская культура, Харьков.

Kisliuk Konstantin, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Cultural and mediaco-communications chair, Kharkiv State Academy of Culture

"Moving borderland" of kharkiv region in the context of the "hybrid warfare"

In the article the sociocultural evolution of Kharkiv XIX–XX in the context of "hybrid warfare" was studied. This region is noted as a "moving frontier" with inverted socio-cultural priorities that can displace them in any direction in a short time. For large masses of urban population are progressive the Russian paternalistic values, associated with Kharkiv as a very big city in the Empire.

Key words: "Hybrid warfare", culturology, borderland, Ukrainian culture, Kharkiv.

Ретроспективно оцінюючи перші півтора роки, що минули від початку війни з Росією, слід одразу визнати – зберігається цілковита реальність втрати Україною державності та територіальної цілісності. Парадоксально, але застереження щодо подібного розвитку подій обговорювалися впродовж усього періоду незалежності не тільки окремими публіцистами, але й у звітах таких поважних організацій, як Інститут стратегічних досліджень. При цьому ніхто не міг передбачити, наскільки глибинними та швидкоплинними можуть виявитися відцентрові процеси.

Актуальність осмислення цієї ситуації, причому не стільки в її поточній кон'юнктурі, скільки в соціокультурних витоках, полягає, передусім, у необхідності обґрунтованої відповіді на російську пропагандистську концепцію України як failed state, органічно неспроможної до власного націє- та державотворення. Крім того, об'єктивний аналіз певних соціокультурних тенденцій має стати в нагоді для визначення змісту та конкретних регіональних форм стратегії національно-патріотичного виховання. В умовах триваючої "гібридної війни" це постає на порядку денному не менш важливим завданням, ніж зміцнення обороноздатності країни та проведення ефективних економічних реформ. Наявна наукова література завдяки працям Д. Багалія, О. Епштейна, І. Лаврентьева, Т. Коломієць, Л. Мачуліна, Д. Міллера, О. Лейбфрейда, Ю. Полякова, С. Посохова, Ю. Шкодовського та багатьох інших доволі детально та всесторонньо відтворила історію Харкова від давнини до початку ХХІ ст., однак через відсутність самої проблеми зосередила увагу на урбаністичній трансформації Харкова "від фортеці до столиці".

Метою нашої роботи є концептуалізація соціокультурних причин підвищеної вразливості цього регіону в контексті війни з Росією. Предметом розгляду в цій статті став справ у Харківській області обрано тому, що її цілковито правомірно слід сприймати як "третій воюючий регіон". Дотепер його не радять відвідувати своїм громадянам США, Франція та Польща. Зазначимо лише, що полем бою, за відсутності прямої воєнної інтервенції "північного сусіда", залишаться умонастрої людей. Саме їх аналіз стане центром нашої уваги.

Методологічно, на нашу думку, пояснення особливостям суспільної свідомості харків'ян слід шукати в специфіці тривалої соціокультурної еволюції Харкова (міста, де мешкає і працює більша половина цілої області) ХІХ–ХХ ст. Соціокультурні обґрунтування, вочевидь, слід вважати "середнім арифметичним" між студіями надто глибинних чи надто кон'юнктурних факторів.

Насправді, навряд чи доречно піддатися спокусі шукати надто широкі пояснення хвилеподібного піднесення проросійських орієнтацій у регіоні загальним трендом до "емансипації" в Європі та світі численних етнокультурних меншин. Саме він уже призвів до подвоєння кількості державних утворень на політичній мапі і відновлення напівзабутих у перші десятиліття глобальної доби точок напруження у британській Шотландії, бельгійській Валлонії, іспанській Каталонії, навіть в італійській Венеції. Хоча етнічна складова в нашому матеріалі таки наявна, її не можна назвати домінуючою. Значно правильніше назвати той "гібридний конфлікт", який маємо, конфліктом цивілізаційним, зіткненням сил прогресу та традиціоналізму, глобалізму й антиглобалізму, демократії та неоімперіалізму.

Загальні чинники, найімовірніше, слід шукати в архетипових особливостях української ментальності, що базується на загальнокультурній специфіці аграрних суспільств, однак скорельована в Україні наявністю величезної пограничної периферії. На наш погляд, подібного рівня фактори даються взнаки, наприклад, у визначенні українцями засобів спротиву прямій військовій агресії. У випадку нападу на Україну приблизно чверть громадян (23,8%) мають намір боронити її зі зброєю в руках, трохи більше чверті (28,6%) збираються брати участь в акціях громадянської непокори [4]. На органічному миролюбстві постійно наголошують у популярній патріотичній телерекламі: "Ніхто з нас не народжений для війни". Подібна диференціація (зрозуміло, достатньо умовно) спостерігається серед військових на Донбасі. Найактивніші учасники бойових дій – офіційно оформлені або неоформлені добровольчі загони (наприклад, Добровольчий Український корпус "Правого Сектору", полк "Азов" тощо). З нашої точки зору, ці дані доволі адекватно відображають факт співіснування, навіть у часи розквіту Козацької напівдержавності ХVІ–ХVІІІ ст., порівняно невеликої кількості козаків із незліченно більшою кількістю мирних "гречкосіїв".

У поточній ситуації можна констатувати, що обмеженими мобілізаційними можливостями вдалося вирішити лише так само обмежене завдання – відновити контроль над половиною двох областей (Донецької та Луганської), у травні 2014 року майже повністю охоплених сепаратистським рухом. Але уявімо, що в серпні 2014 року в Україну вдерлися б не 8 кадрових російських батальйонно-тактичних груп, які діяли достатньо успішно з огляду на їх сили та засоби, а хоча б 50? Розроблювані плани передбачають окупацію всієї Лівобережної України за 14 днів [10].

Натомість, так би мовити, поверхові фактори найчастіше пов'язуються з успішним застосуванням Росією інформаційної війни. Соціологічні опитування підтверджують, що найуразливішими для пропаганди виявилися не гендерні, вікові, освітні групи, а саме територіальні громади. Індекс її результативності в лютому 2015 року виявився найбільшим у Харківській і Одеській областях, а також на Донбасі. У цих регіонах він сягнув 50%, у 4 рази перевищивши показники Західного регіону [5]. Водночас, у контексті розглядуваної проблеми слід зазначити два моменти. По-перше, центральна влада жорсткіше контролює теле- і радіоефір Харкова, ніж в інших вразливих областях. Крім того, на ефективності інформаційної війни на Харківщині не могло не позначитися помітне зменшення довіри до російських ЗМІ [13]. Після відімкнення російських ЗМІ ще навесні 2014 року прийом передач з Росії можливий тільки в прикордонних місцевостях і через супутникові антени. Лише 9% жителів Харківської області дивляться російське телебачення, 5% – читають російську пресу, 3% – слухають радіо. Як джерела проросійських матеріалів залишаються Інтернет (37%) та дуже поширений у регіоні часопис "Вісті" (38%) [9]. При цьому в інтернет-просторі за два останні роки дуже швидкими темпами популяризується Facebook, активно відтісняючи "Однокласників" і "В Контакте", а "Вісті" після тривалого тиску правоохоронних органів і зміни редакційного складу помітно скорегували зміст і форму подання матеріалів. Нарешті, навіть за умови відсутності єдиної державної інформаційної політики і скоординованої контрпропаганди, українські олігархічні групи, які володіють найбільшими медіа-активами, практично консенсусно й однаковими висловами подавали інформацію і про анексію Криму, і про війну на Донбасі. Жителі Харківської області демонструють 85–100% користування загальнонаціональними ЗМІ, хоча рівень довіри до них є фактично на третину нижчим порівняно із загальноукраїнськими показниками [9].

Динамічні соціокультурні процеси на Харківщині розпочалися від XIX ст., коли місто остаточно втратило статус військової фортеці й почало розвиватися як торговельно-ремісницький центр. При цьому воно зберігало свої адміністративні функції як губерньської столиці. Таким чином, Харків здобув перевагу над величезною кількістю інших міст, які виникали на півдні тодішньої Російської імперії, на територіях, приєднаних внаслідок успішних російсько-турецьких війн і остаточної ліквідації козацької напівдержавності.

На той час, як зазначає Д. Багалій, Харків являв собою типово "малоруське" місто, населення якого здебільшого зберігало одяг, мову та звичаї своїх українських предків [2, 130], адже місто було засноване в середині XVII ст. переселенцями з Київської, Волинської та Подільської губерній, почасті й "Левобережної Малоросії", Чернігівської та Полтавської губерній [1, с. 53].

Саме на цьому соціокультурному тлі став можливим феномен "Харківських Афін", першого осередку національного Відродження в Україні. Однак дотепер ніхто не звертав увагу на те, що переміщення центру цього Відродження зі сходу на захід, з подальшою радикалізацією, переходом від культурно-просвітницької стадії до політичної, збіглося з початком активного урбаністичного поступу Харкова від другої чверті XIX ст. Унаслідок цих процесів межі міста та його територія швидко зростали. Змінювався етнічний і соціальний склад населення, приріст якого забезпечували вихідці з великоруських губерній. Особливо велелюдним цей потік став після "воли", скасування кріпацтва в Російській імперії. Дійсно, тільки за 1880–1900-і рр. населення Харкова подвоїлось, досягнувши майже 200 тис. мешканців, тобто за 20 років воно зросло більше, ніж за попередні 80. Подібними темпами населення продовжувало збільшуватись в 1900–1917 рр. – до майже 400 тис., при цьому середньорічний приріст виявився нижчим, ніж у більшості великих російських і українських міст.

Ще в середині XIX ст. Д. Багалій виокремлював особливий тип "харківця", "щось середнє між малоросом і великоросом" [2, 131]. 1897 року Всеросійський перепис населення зафіксував, що 63,17% тодішніх харків'ян – росіяни, а українців – 25,92 %. Причому, сам Багалій мав "повну підставу" підозрювати, що значна кількість мешканців Харкова соромилася свого "хохляцького походження" й зреклася його саме під час перепису. Аналогічне етнічне співвідношення спостерігалось серед населення інших великих міст в українських губерніях Російської імперії (Києві, Одесі, Катеринославі).

Важливо підкреслити, що зазначені процеси супроводжувалися формуванням особливої харківської міської субкультури, яка розповсюджувалася на широкі кола городян.

Ще на початку XIX ст. Харків із десятима тисячами мешканців став одним із небагатьох міст Російської імперії, в якому було відкрито університет. Подія відбулася, головним чином, завдяки тому,

що тільки місцеве дворянство зібрало для цього понад 400 тис карбованців – більшу частину необхідної суми. Саме цей акт і задав той завеликий масштаб, якого міська харківська субкультура намагалася дотримуватися й у подальшому. Після Вітчизняної війни 1812 року, цього разу завдяки зусиллям головно купецтва, у Харкові спорудили майже 90-метрову дзвіницю Успенського собору, що залишається другою за висотою в Україні після Лаврської дзвіниці в Києві й може претендувати на гідне місце в переліку найвищих православних храмів і дзвіниць [12].

Орієнтація на великий масштаб доповнювалася в Харкові потягом до зовнішнього блиску та розкошів. Це ставало можливим завдяки чотирьом великим місцевим ярмаркам й постійно діючим торговельним шляхам. Як писав сучасник, "торговля в Харькове производится во всякое время золотыми и серебряными изделиями, галантерейными, шелковыми, бумажными, полотняными, фарфоровыми, хрустальными, медными, железными и другими товарами: книгами, картинами, сукном, мебелью, музыкальными инструментами, дамскими уборами, чем всем гостинный двор и магазины довольствуют все соседние губернии" [7, 14].

Усі ці зовнішні розкоші у I пол. XIX ст. сусідили з пилом і багнюкою, настільки сильною, що дощової восени учням оголошували на 2–2,5 місяці спеціальні канікули, адже в усьому місті тільки площа перед поштовою конторою була замощена камінням. За винятком центру, місто було забудоване одноповерховими дерев'яними, глинобитними будиночками [15, 29]. Понад 90% одноповерхових будівель нарахував в Харкові навіть перепис 1926 року. Пил в Харкові здолали тільки в міжвоєнний період 1920–1940-і рр., збільшивши площі зелених насаджень у десятки разів, а посправжньому багатопверховим Харків став лише після масової житлової забудови 1960–1980-х рр.

Прискорення темпів урбанізації в 1890–1910-х рр., відкриття великих промислових підприємств, активна участь робітників у революційних подіях 1900-х рр. (робочі маніфестації тоді збирали не менше учасників, ніж акції "російської весни" при загальному міському населенні всемеро меншому за сучасне), утім, не змінили соціального складу населення міста. Наприкінці XIX ст. торгівля, ремесла, прислуга забезпечували зайнятість не менше, як третини населення, у перше десятиліття XX ст. питома вага міських верств сягала 40% [6, 11]. Саме ці верстви були основною аудиторією численних розважальних закладів популярного на той час кафешантаного типу – таких, як "Малий театр", знову-таки, найбільший на Півдні Росії, або "цирк Я. Нікітіна" із залом на кілька тисяч місць. У цій популярній культурі, нехай опосередковано, відчувався присмак російськості, як-от на естраді, де панував так званий циганський романс, який був ближчим не до автентичного табірному фольклору, а до російської міської любовної пісні. Авжеж, саме через обидві імперські столиці світові культурні новинки від XIX ст. досягали харківських споживачів. В означену добу місто стало одним із центрів російського футуризму, у ньому працювало багато відомих у майбутньому митців Росії (О. Аверченко) [8, 108].

Порівняно з розквітом ранньої масової культури національний рух у колишніх "українських Афінах" занепадав. Хоча тривала науково-дослідна діяльність Історико-філологічного товариства при Харківському університеті, мали місце видання літератури українською мовою, постановка п'єс українських драматургів народною мовою на сцені Народного дому, виконання українських народних пісень та творів українських композиторів під час музичних антрактів у народних читальнях, декламування віршів в українському відділенні ім. Тараса Шевченка в першій безплатній народній бібліотеці, вивчення українського національного орнаменту в художній школі В. Й. Бородавського тощо [8, 80].

У 1920-х рр. Харків, тодішня столиця Радянської України, вдруге в своїй історії став центром національного руху – "Розстріляного Відродження". При цьому перепис 1926 року чітко зафіксував, що в населенні міста переважають за етнічним складом уже українці – 38,4% (частка росіян – 37%, євреїв – 19,4%). Ці показники помітно поліпшилися згідно з Всесоюзним переписом 1939 року, який налічував у місті 48,4% українців і 32,9% росіян [14, 270]. З нашої точки зору, пояснити цю ситуацію можна почасти міграцією до "першої столиці" сільського населення, передусім, з найближчих місць Харківської губернії, майже 80% якого, навіть 1897 року, становили саме українці. Утрата столичного статусу на міграційному прирості населення Харкова не позначилася жодним чином. Його темпи в міжвоєнний період були найбільшими за всю харківську історію, випереджали темпи урбанізації інших великих міст Радянської України. Крім того, у Харківській губернії від дореволюційних часів набули поширення різні народні промисли, які сучасні дослідники почали розглядати як фактор національного відродження. Адже основні заняття визначали специфіку життя, менталітет і систему цінностей майстрів, зацікавлювали українську інтелігенцію, забезпечували сталість етнокультурної традиції [11, 11].

Але ось що цікаво. Переважна більшість українців у Харкові 1920-х рр. компактно мешкала на околицях, тримала домашнє господарство, перебувала на службі [6, 242]. Тому можна припустити,

що в соціокультурному плані вона зберігала наступництво із субкультурним типом харківського міщанина, блискуче зображеного в п'єсі Миколи Куліша "Мина Мазайло", завжди готового відцуратися рідного коріння заради благозвучнішого прізвища Мазенін. Очевидно, що цей тип кількісно переважав оспіваний Миколою Хвильовим тип українця як активного "азійського конкістадора".

Увесь повоєнний етнокультурний розвиток Харкова в 1940–1980-і рр. відзначався загальним трендом до русифікації українського населення Харківщини. Щоправда, за переписами 1989 та 2001 років кількісно частка українців серед населення Харкова, порівняно з попереднім періодом, лише незначно коливалася в межах 50%. Однак російську мову визнавали за рідну більшість харків'ян – майже дві третини. Зросла й питома вага етнічних росіян – до понад 40%. Наймасовішими каналами такої русифікації слід вважати змішані шлюби (до половини з числа тих, які уклали українці) та російськомовність медійного простору (на ті самі 2/3), яка зберігалася в 1990–2000-і рр. У цілому, хоча ступінь "проросійськості" міста за 100 років так і не повернувся до індикаторів початку ХХ ст., усе ж таки виявився майже в півтора рази вищим за сучасні загальноукраїнські показники й порівнюваним з показниками українопроблемних Донецької та Луганської областей.

Суттєві обмеження, накладені відомою Постановою ЦК КПРС і РМ СРСР про усунення надмірностей у проектуванні і будівництві від середини 1950-х рр., пригальмували харківську тенденцію до великих масштабів, але не подолали її. Саме тому в місті було встановлено найвищий в Україні 20-ти метровий пам'ятник Леніну. Важливіше, на нашу думку, те, що саме в цей період остаточно відбулася перверсія соціокультурних цінностей, значима в контексті розглядуваної нами проблеми, проте підготовлена усією попередньою соціокультурною еволюцією Харківщини. Узагалі-то, своєрідний ціннісний універсум притаманний будь-якій межовим територіям. Однак у цьому разі йдеться не про змішування, а радше, підміну соціокультурних полюсів. Для переважної більшості харків'ян найвищої значимості набули патерналістські радянські цінності, правонаступником яких вважає себе Росія. Такі подібні своєю величиною до "великих" харківських масштабів, вони вдало маскували всі інфраструктурні недоліки надто швидко зростаючого міста, його економічну й освітню підпорядкованість визначеним Центром пріоритетам, усунення від прийняття важливих рішень, навіть у межах української республіканської периферії. Найактивнішим носієм таких поглядів постала нова інтелігенція, котра працювала в численних наукових і навчальних закладах Харкова, зважаючи на сформовану від дореволюційних часів мережу (уважається, що кожен сьомий учений України – харків'янин, кожний п'ятий науковий заклад розміщений у Харкові). Значно більш освічена та кваліфікована, ніж дореволюційні міські "верстви", вона не надто далеко від них відійшла в субкультурному сенсі – як через властиву будь-якому "інтелігенту" (на відміну від "інтелектуала") підвищену ідеологічну заангажованість, так і через неорганічність, розривчастість трансляції культурної традиції в процесі її формування. Отже, і нині половина жителів Сходу (51%) пов'язує своє життя з російськими цінностями [3], ба більше, вважає ці цінності прогресивними, протиставляє західним цінностям як занепадаючим.

У період незалежності головним фактором, який не сприяв поверненню Харкова до національних традицій, стала глибока економічна криза. Навіть 2007 року, після семирічного кон'юнктурного зростання, специфічно зорієнтована промисловість Харкова не досягла показників 1990 року. Цю економічну прогалину не змогли компенсувати ані найбільший у Східній Європі торговельний майданчик Барабашово, ані додатковий ресурс під Євро-2012, ані активна присутність харківських еліт (Є. Кушнар'ов) на найвищих рівнях влади в Україні. Як наслідок, населення Харкова за 1991–2015 рр. не тільки зменшилось абсолютно, майже на 150 тис. людей. У його структурі збільшилася частка старших вікових груп, для яких найкращі часи дотепер асоціюються з радянським минулим. У соціокультурному сенсі це означає, що Харків виявився неспіввимірним зменшеному масштабу Української держави, на відміну, наприклад, від Києва чи Дніпропетровська, які помітно підвищили свій соціокультурний статус, значно поліпшивши при цьому етнокультурні та мовні пропорції, а тому стали в авангарді війни за незалежність у 2014–2015 рр.

Водночас, цінність великих масштабів у свідомості місцевих мешканців стала певною мірою запобіжником проти участі в початковому варіанті проекту Новоросії як конфедерації з "народних республік". У дилемі між "першою столицею України" та "Харківською народною республікою", значна частина харків'ян обирала перший варіант. У червні 2015 року, за даними групи "Інформаційний опір", майже дві третини опитаних у тій чи іншій формі надали перевагу збереженню міста і регіону в складі єдиної Української держави.

При цьому, привабливість безмежного "руського миру" не щезла. Тому цілком правомірно протиставляти йому альтернативу Харкова як заснованого і розбудовуваного поколіннями українців "глобального міста", з численними навчальними і науковими центрами міжнародного рівня, постійними світовими культурними заходами, мільйонами іноземних туристів, представництвами провідних

компаній світу, сучасною, високотехнологічною, сервісною, відкритою економікою. Альтернатива, яка можлива лише в умовах поглиблення інтеграції України до європейського та світового соціокультурного простору і в напрямі якої цілеспрямовано здійснено поки що єдиний крок – відкрито підприємство Харкова у США.

Таким чином, в історико-культурній ретроспективі Харків і Харківська область не просто підтвердили свій статус географічного пограниччя української та російської культур. На нашу думку, це "рухливе пограниччя" з перевернутими соціокультурними пріоритетами, яке може змістити їх у будь-яку сторону в доволі стислі терміни. Рух до національної єдності вможливує наявність великої етнокультурної української периферії не тільки в районах Харківської області, але й сусідніх Сумській і Полтавській областях, багато вихідців з яких працюють чи навчаються саме в Харкові. Крім того, він можливий за умови приходу до місцевої влади групи ефективних, хоча й не надто чесних, проукраїнських "кризових менеджерів". Так відбулося в Дніпропетровську у 2014 році, де було мобілізовано проукраїнський ресурс, навіть, проти бажання значної частини населення та політичних еліт. Натомість, як засвідчують дослідження фахівців Київського міжнародного інституту соціології, вже короткотривале перемир'я та відсутність прямої воєнної агресії РФ за кілька місяців в півтора рази (!) збільшили чисельність позитивно налаштованих до Росії мешканців Сходу і Півдня країни, тоді як у загальнонаціональному масштабі цей показник перебуває на історичному мінімумі. Утім, порушені питання потребують у перспективі детальнішого дослідження.

Література

1. Багалей Д. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905). Историческая монография. В 2-х т. Т. 1 : XVII–XVIII вв. – Репринт. изд. – Харьков, 1993. —572 с.
2. Багалей Д. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905). Историческая монография. В 2-х т. Т. 2 : XIX – начало XX в. – Репринт. изд. – Харьков, 1993. – 560 с.
3. Динаміка позитивного ставлення населення України до Росії і населення Росії до України ("кінець нерозділеного кохання українців до Росії") [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kiis.com.ua/>. – Назва з екрана.
4. Думки і погляди населення України стосовно методів опору інтервентам / окупантам: вересень 2015 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kiis.com.ua>. – Назва з екрана.
5. Индекс результативности российской пропаганды [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // <http://www.kiis.com.ua>. – Назва з екрана.
6. История города Харькова XX ст. / А. Н. Ярмаиш, С. И. Посохов, А. И. Эпштейн и др. – Харьков : Фолио, Золотые страницы, 2004. – 686 с.
7. Квитка Г. Ф. Харьков и уездные города. – Харьков, Мачулин, 2006. —192 с.
8. Коломієць Т. В. Культура Харкова на зламі століть (кінець XIX – початок XX ст.) : монографія / Т. В. Коломієць, О. Н. Ярмаиш. – Харьков : Вид-во Нац. ун-ту внутр. справ, 2003. – 256 с.
9. Опрос медиа потребителей: Харьковская область [Электронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.slideshare.net/umedia/ss-53370238>. – Загл. с екрана.
10. План нападения России на Украину.... [Электронний ресурс]. – Режим доступа : <https://psb4ukr.org/241237-reshenie-na-primenenie-gruppirovki-vojsk-sever-v-specialnoj-operacii-po-napadeniyu-na-ukrainu>. – Загл. с екрана.
11. Прилипченко Н. С. Еволюція художніх текстильних промислів Слобожанщини в контексті української культури другої половини XIX – початку XX ст. / Н. С. Прилипченко : автореф. дис. ... канд. культурології, 26.00.04 – українська культура. – Харків : ХДАК, 2014. – 18 с.
12. Список самых высоких православных храмов и колоколен [Электронний ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Загл. с екрана.
13. Українці поступово відмовляються від споживання російських ЗМІ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://umedia.kiev.ua/meda-demokratya/dosldz/700-ukrayinc-postupovo-vdmovlyayutsya-vd-spozhyvannya-rosyyskih-zm.html#.ViJKxOygsrW>. – Назва з екрана.
14. Харків. Збірник архівних документів і матеріалів / гол. ред. С. І. Посохов. – Харків : Вид-во нац. ун-ту внутр. справ, 2004. – 320 с.
15. Харьков вчера, сегодня, завтра / Ю. М. Шкодовский, И. Н. Лаврентьев, А. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова ; худ.-оформитель А. С. Юхтман. – Харьков : Фолио, 2002. —206 с.

References

1. Bahaley, D. (1993). History of city Kharkiv of 250 years of its existing (1655-1905) : into 2 Parts. Part. 1 : XVII–XVIII centuries. Kharkov [in Russian].
2. Bahaley, D. (1993). History of city Kharkiv of 250 years of its existing (1655-1905) : into 2 Parts. Part. 2. : XIX–the beginning XX centuries. Kharkov [in Russian].

3. Dynamics of positive opinion Ukrainian people to Russians and Russian people to Ukraine. ("the end of the Ukrainian love to Russia"). Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
4. Thoughts and opinions of the Ukrainians about methods of fighting with intervents. September, 2015. Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
5. Index of results of Russian propaganda Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/>. – Nazva z ekrana [in Ukrainian].
6. Yarmysh, A. N., Posokhov, S. Y., Epshtein, A. Y. (2004). History of city Kharkiv in the XXth century. Kharkiv: Folyo, Zolotue stranytsu [in Russian].
7. Kvytka, H. F. (2006). Kharkov and uezdnye towns. – Kharkov: Machulyn [in Russian].
8. Kolomiets, T. V., Yarmysh, O.N. (2003). Culture of Kharkiv in the range of centuries (the end of the XIX – the beginning of the XX centuries). Kharkiv : Vyd-vo Nats. un-tu vnutr. Sprav [in Ukrainian].
9. Exit-poll of media consumers: Kharkiv region. Retrieved from <http://www.slideshare.net/umedia/ss-53370238>. [in Russian].
10. The plan of Russia's attack Ukraine. Retrieved from <https://psb4ukr.org/241237-reshenie-na-primenenie-gruppirovki-vojsk-sever-v-specialnoj-operacii-po-napadeniyu-na-ukrainu> [in Russian].
11. Prylypchenko, N. S. (2014). Evolution of art textile crafts of Slobodia region in the context of Ukrainian culture the second half of the XIX – the beginning of the XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
12. The list of the highest Orthodox cathedrals and bell towers. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
13. The Ukrainians gradually deny consuming Russian mass media. Retrieved from <http://umedia.kiev.ua/meda-demo-kratya/dosldz/700-ukrayinc-postupovo-vidmovlyayutsya-vid-spozhyvannya-rosyjskikh-zm.html#.ViJKxOygsrW> [in Ukrainian].
14. Posokhov, S. I. (Ed.). (2004). Kharkiv. Collection of archive documents and materials.. – Kharkiv : Vyd-vo nats. un-tu vnutr. Sprav [in Ukrainian].
15. Shkodovskiy, Yu. M., Lavrentev, Y. N., Leibfreid, A. Yu., Poliakova, Yu. Yu. (2002). Kharkiv yesterday, today, tomorrow. Kharkov : Folyo [in Russian].

УДК 7.04.17

Павлова Олена Юрївна

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики, естетики та
культурології Київського національного
університету імені Т. Шевченка
pavlova081@mail.ru*

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ПОЛЕ ЛІКВІДНОСТІ МОДЕРНУ

У статті розкривається поняття візуальної культури, а також процес оформлення методологічних стратегій його вивчення. Доводиться, що генеза даної предметної сфери пов'язана з кризою лінгвістичного повороту, що був базовим для культури Модерну, зокрема, для філософсько-культурологічного дискурсу ХХ ст. Формування простору візуальної культури є симптомом розриву / ліквідності (З. Бауман) культури модерну та її текстуальної орієнтації.

Ключові слова: візуальна культура, Модерн, ліквідність Модерну, лінгвістичний поворот, візуальний поворот.

Павлова Елена Юрьевна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Т. Шевченко

Визуальная культура как поле ликвидности Модерна

В статье раскрывается понятие визуальной культуры, а также процесс оформления методологических стратегий его изучения. Доказывается, что генезис данной предметной области связан с кризисом лингвистического поворота, который был базовым для культуры Модерна, в частности, для философско-культурологического дискурса ХХ в. Формирование пространства визуальной культуры является симптомом разжижения / ликвидности (З.Бауман) культуры модерна и ее текстуальной ориентации.

Ключевые слова: визуальная культура, Модерн, ликвидность Модерна, лінгвістичний поворот, візуальний поворот.

Pavlova Olena, Doctor of Sciences in Philosophy, professor, professor of the Ethics, Aesthetics and Cultural studies chair, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Visual culture as a field of liquidity Modern

The article deals with the concept of visual culture and process of formation of methodological strategies to study it. It is proved that the genesis of the subject area related to the crisis linguistic turn, which was the base for the

Modern culture, particularly in philosophical and cultural discourse XX century. Formation of visual culture space is a symptom of thinning / liquidity (Z. Bauman) culture and its modernity textuality orientations.

Key words: visual culture, modern, modern liquidity, linguistic turn, visual turn

Виникнення візуальної культури як предметної сфери дослідження стало результатом довгих та складних методологічних пошуків та емпіричних примножень. Для деяких критиків візуальна культура залишається просто "історією образів", що містить семіотичні поняття репрезентації (Н. Брізон, М. Холлі та К. Моксей) [8]. Таке визначення створює корпус матеріалу, настільки великого, що жодна людина, чи навіть жоден інститут не в змозі коли-небудь охопити це поле. Для інших теоретиків поява проблемної сфери візуальної культури означає виникнення соціології візуального, що являє собою "соціальну теорію видимості" (С. Дженкс) [9, 12] або "візуальну соціологію" (П. Штомпка) [4], де фотографія стає методом дослідження. Ці підходи можна звинуватити у тому, що візуальне має велику автономію від інших культурних смислів, які претендують на дотик до реального досвіду. Важливим етапом становлення візуальної теорії як предметної сфери стало видання в середині дев'яностих років програмної збірки, відредагованої та репрезентованої теоретиком даної сфери, професором нью-йоркського університету Н. Мірзоевим. Метою нашого дослідження є обґрунтування візуальної культури як поля міждисциплінарного дослідження, становлення якого позначає зсув культурної парадигми від Модерну до Премодерну та, відповідно, до змісту питання про завершеність (ліквідність) самого модерного проекту.

Візуальна культура стає формою міждисциплінарного поля дослідження в сенсі, наданому концептом Р. Барта: "Для того щоб здійснити інтердисциплінарну роботу, не достатньо взяти "предмет" (тему) та спрямувати дві чи три науки до неї. Інтердисциплінарне дослідження полягає у створенні нового об'єкту, який не відноситься до жодної з них" [6]. Як нещодавно аргументував один з теоретиків комунікативних досліджень Б. Мак-Нейр, ця робота спричиняє збільшення рівнів невизначеності, ризиків та свавілля, чим було до цього часу" [10, 11]. Оскільки візуальна культура є до сих пір більше ідеєю створення, чим чітко визначеним існуючим полем, метою цього дослідження є допомогти визначенню візуальної культури та проясненню її базових концептів.

Кожна історична форма культури має власну "домінанту орієнтації" в чуттєвому способу сприйняття світу. Якщо сакроцентризм Премодерну був зорієнтований на примат віри, то в центрі уваги постсучасності стоїть наочне, що є не просто відображенням, репрезентацією дійсності. Сучасна людина може внести корективи як у фотографію власного дому, що знята з орбітального супутника, так і в рентгенівський знімок своїх внутрішніх органів. Постмодерний суб'єкт сам оцінює відповідність важливого моменту, зафіксованого у кадрі своїм очікуванням про нього. Цифрові технології здатні вдосконалити навіть дивовижне.

Верховність нової образності є очевидною, але не прозорою. Вона потребує пояснення, а також відпрацювання навігації в цій новій тотальності, в "океанічному світовідчутті" якої загубилися всі демаркаційні лінії. Між тим, візуальна культура як теоретичне поле є не чітко окресленою мапою, але путівником, що організує, оспівує, спокушає рухом лабіринтами нової візуальної образності. Така собі нитка Аріадни в потоці бачення має бути, принаймні для науковця.

Коли Тезея афіняни попросили оповісти про пригоди у мінойців, він оповів подорож танком журавля, що почав ритуально виконувати на честь звільнення від Мінотавра. Лише нелінійність танка може відтворити рух та боротьбу у лабіринті. Навіть послідовність мови є надто раціональною для сублімаційного відчуття жаху та задоволення. Оповідь та зображення є уламками синкретизму ритуальної містерії танцю. Як візуально можна зобразити ініціатичне блукання світом мертвих, що являє собою оповідь про зіткнення з Мінотавром? Лише орнаментально, наскільки геометрична ритмічність меандру дозволяє візуалізувати нелінійність руху танка (але досі меандр залишається закарбованим в мозаїку підлоги багатьох, навіть християнських, храмів). Раціональність та репресивність Модерну втратили можливість вписання в лабіринти нелінійного.

Н. Мірзоев наголошує на відмінності методологічних настанов спостереження режимів бачення, візуалізованості та їх розуміння [11, 5]. Чи присутні у нього дільтеєвські конотації розуміння як базовий принцип наук про дух? Не можна сказати остаточно. Але розуміння як настанова наукового пізнання безумовно складає фундамент міждисциплінарного поля візуальної культури. До візуальної специфіки Постмодерну можна застосувати формулювання А. Аппадурія, хто охарактеризував "комплексний, дублюючим, диз'юнктивний порядок Постмодерну, такої точності, що не очікується" [5]. В якому співвідношенні є оптичний режим Постмодерну, та чим він відрізняється від візуальних орієнтацій Модерну, який сам по собі є складним, динамічним явищем.

Німецький соціолог Постмодерну Скот Леш визначає історичну періодизацію Модерну як: 1) реалізм – перший етап Модерну, де репрезентація є відображенням єдиної реальності, їх співвідношення є принципом тотожності; та 2) модернізм, де репрезентація стає самодостатньою та сама стає джерелом множинних реальностей [1, 20]. Дотичний діапазон історичних форм розмивання культурного коду Модерну можна зустріти в класифікації Н. Мірзоева. Постмодернізм він визначає як критичний модернізм, тобто широкий комплекс ідей та методів репрезентацій, що простягаються від всеосяжної віри у прогрес до піднесення абстрактного живопису або модерного роману. Зараз ці значення репрезентацій вже не здаються такими переконливими та потребують появ альтернатив як способу тиражування реальності. Як результат, домінуючим стилем Постмодернізму оголошується іронія: відомий після праць Ф. Джеймсона пастиш, що критикується в значенні результату постмодерної аномії.

Для прояснення специфіки поля візуальної культури постмодернізм важливо зрозуміти як кризу модерністської та модерної культур, що спричинена провалом їх власної стратегії візуалізації. Іншою мовою, це візуальна криза культури, що створює постмодерний код та ставить під сумнів текстоцентричність культури Модерну. Н. Мірзоев формулює це так: в той час, коли культура "доби друку", безперечно, не збирається зникати, чарівність візуального та його впливи, що були ключовою особливістю модернізму, породжують постмодерну культуру, що є найбільш постмодерною, коли вона є візуальною. Капіталізм "доби друку" XIX ст., що описаний Б. Андерсоном, поступово здає позиції під тиском лавини візуальних образів, що значно заперечують можливість рефлексивних зусиль суб'єкта та значно інтенсифікують швидкість інформаційного повідомлення. Саме завдяки неможливості адекватності рефлексії постсучасного стилю культури, не може бути однозначним вектор від Гутенберга до Інтернету, але який спричинює необхідність реверсних зусиль культури, на думку італійського семіотика У.Еко.

Н. Мірзоев заперечує актуальність старих медіа та відповідного лінгвістичного повороту. Дефрагментована та фрагментована культура, яку ми називаємо постмодернізмом, є найкращим уявленням і розумінням видимості, що лише у XIX ст. була класично репрезентована у газеті та романі. Лише статус високої культури та пафос елітарності (згадаємо потреби джентльмена, сформульовані А. Конан Дойлем та його персонажем Шерлоком Холмсом: чистий комірець, гарний обід та свіжа газета) дозволяли зберегти настанову "читкою зримості" (М. Бахтін) естетичну диспозицію.

Модерна естетизація злочину демонструє відмінність між раціональністю оптикоцентризму Модерну та принциповою позарефлексивністю візуальної культури Постмодерну. Просвітницький ригоризм передбачав моралізаторське засудження злочину, що достатньо очевидно навіть в творах Маркіза де Сада. Цей перший претендент на епатажність в європейському мистецтві супроводжує кожний несанкціонований суспільством рух такими сентенціями, що дійсно складає "ідеальну пару" Імануїлу Канту (С. Жижек). Дослідник новоєвропейських методів покарання М. Фуко так характеризує зсув у культурних настановах класичного раціоналізму: "Зникли ж вони (моралізаторські памфлети з засудженням страченого), коли з'явилася абсолютно нова література про злочини – література, в якій злочин прославляється, але тому, що є одним з витончених мистецтв; бо може бути справою одних лише виняткових натур; бо показує жахливість і мерзенність сильних світу цього; тому що злодійство – ще один вид привілейованості: від пригодницького роману до де Квінсі, від "Отрантського замку" до Бодлера відбувається естетичне переосмислення злочину, що є також присвоєнням злочинності в прийнятних формах" [2].

Естетизація злочину є ознакою причетності до елітарної культури. Розумова зверхність злочинця дозволяє уникнути поля підозри. Проникнути крізь видимість пристойності може лише інший геній – сищик. Боротьба двох світлих розумів і складає жанр поліцейського роману.

Кожен персонаж репрезентується через специфіку візуальних практик, де рефлексивні зусилля виступають продовженням режиму бачення. Автор "Скандалу в Богемії" характеризує свого головного персонажа Шерлока як найдосконалішу машину мислення та спостереження/споглядання, яку коли-небудь бачив світ. Недарма спекулятивний розум перевершує дискурсивне мислення (І. Кант, Ф. Гегель). Холмс є майстром дедуктивного методу та послідовності, що нагадає нам опис "Герольда раціоналізму" Р. Декарта. Для обох прояснення очевидності речей, що залишаються непрозорими для інших, є підставою для гри розуму.

Проте вшанування аристократичних нахилів – це, перш за все, уподобання міщан-шляхтичів. Недарма жанр детективу стає фундаментом масової культури. Так само як кримінальна хроніка стає атрибутом останньої сторінки друкованих медіа. Розслідування шахової партії великих розумів детективу в домашніх капцях приватного комфорту виявляється набагато більш приємним, ніж акваріумні кабінети офісного планктону, що придатні для проникнення поглядом. Інтимність світу рома-

ну доповнює публічну збайдужілість посадових інструкцій. Проте "література та лихо" (Ж. Батай) – це лише перший крок на шляху до видовищності злочину.

Модерна культура зорієнтована на постійний привілей друкованого слова як найвищу форму інтелектуальної практики, та видимість візуальних репрезентацій як другосортних ілюстрацій ідей. Постмодерн як поле візуальної культури оскаржує цю гегемонію, формулює те, що У. Мітчел називає "пикторальною теорією". З цією позиції Н. Мірзоев зазначає, що постмодерна філософія та наука використовують пикторальне більше, ніж текстуальне. Тобто модель світу як написаного тексту, що домінувала в багатьох інтелектуальних дискусіях хвилі таких лінгвістично-центрованих рухів як структуралізм та навіть постструктуралізм, піддається сумніву в епоху Постмодерну. Він посилається на авторитет Мітчела, який постулює, що пикторальна теорія походить від усвідомлення того, що різноманітні візуальні практики (вуайеризм, погляд (витріщання як довгий розгляд), зирк (погляд мельком), спостереження, нагляд) виходять за межі лінійної настанови друкованого тексту, а інтерпретативний потенціал розшифрування "візуального досвіду" не може бути повністю експлікований в моделі текстуальності [12, 16].

Аналізуючи історичні типи, Н. Мірзоев протиставляє світ-як-картину світові-як-тексту (інша історична іноформа візуального). В іншому контексті він згадує про світ-як-книгу, що відповідає оптиці середньовічної культури. Нам видається, що цю класифікацію можна уточнити. Тим самим історична динаміка візуальної культури являє наступні модифікації: світ-як-книга – відповідає Премодерну (символічність тексту, ієрархія, скарочетризм), світ-як-картина – ранній Модерн (цілісність в чуттєвих образах, секулярна ієрархія), світ-як-текст – пізній Модерн (секулярна децентрованість). Не можна провести чітку демаркаційну лінію між минулим (габермасівське питання – чи завершеним є проєкт модерну? – залишається актуальним) та сьогоденням (постмодерном). Як аргументує професор історії мистецтв Університету Веллінгтона Джеффри Батчен, "під загрозою розчинення кордонів та опозицій у пост-модерні передбачуються зображення, що не є чимось особливим по відношенню до окремої (часткової) технології або постмодерністського дискурсу, але є більш ніж фундаментальною умовою самої сучасності" [7, 28].

Дотичним для розуміння співвідношення Модерну та Постмодерну буде формулювання З.Баумана про наявність твердого (солідного) та рідкого (ліквідного) етапів модерну, головна відмінність яких є наявність трансцендентального суб'єкту. Німецький філософський авторитет М.Гайдеггер наголошує, що термін "картина" означає конструкт уявлення, що опредметнюється. Людина в "час картини світу" перетворюється на позицію такого сущого, яке усьому сущому задає міру і приписує норму. Суб'єкт все піддає сумніву, але сам залишається твердим ядром першої історичної форми Модерну. Тоді як на другому етапі розмивається навіть сам солідний стрижень, здійснюється "смерть суб'єкта", "смерть автора".

Оптика Постмодерну формує нову настанову образності, яка характеризується фрагментарністю (що відрізняє її від цілісності картини світу та є деієрархічною). Це не режим бачення не картини, але токена (пам'ятка, знак, прикмета, сувенір, жетон, талон), де візуальне підриває домінацію текстоцентризму та суперечить будь-якій спробі визначити культуру суто лінгвістичними термінами. Підрив рефлексивних настанов Модерну, перш за все, настанови всезагальності, повертає увагу людини до споглядання одиничного, абсолютизації його чуттєвої безпосередності, але чуттєвої безпосередності зору, що містить також багато конотацій.

Важливим для розуміння своєрідності режиму бачення Постмодерну є феномен візуалізації речей, які самі по собі є не візуалізованими. Більше того, Н. Мірзоев заперечує розуміння візуальної культури як короткозорого фокусування на візуальному як елімінації з усіх інших відчуттів, як часто уявляли. Він вважає важливим питання, чому "культурні ландшафти" (М. Бахтін) Модерну та Постмодерну є такими дотичними для трансляції досвіду у візуальній формі. Серед перших, хто звернув увагу на цей феномен, був німецький філософ Мартін Гайдеггер, хто називав це піднесенням картини світу. Він зауважував, що картина світу (world picture світ як картина) не означає картину світу (picture of world відображення, зображення світу), але світ стає зрозумілим та схопленим як картина ... М. Гайдеггер пише: "Що таке – картина світу? Мабуть, зображення світу. Але що називається тут світом? Що значить картина? Світ тут виступає як позначення сущого в цілому" [3, 49]. Картина світу Середньовіччя не змінюється, замінюється картина світу Модерну, проте швидше світ стає картиною, що є специфічною ознакою модерної епохи.

Н. Мірзоев погоджується з баварським мислителем, що візуальна культура не залежить від картини як способу зображення, але полягає в цій модерній тенденції до картини або до візуалізації існування. Ця візуалізація робить модерний період радикально відмінним від античного та середньовічного світу, в якому світ розумівся як книга. Більш важливо, щоб картину можна було зрозуміти не як

репрезентацію, тобто штучну конструкцію бачення в імітації об'єкту, але як відображення, або навіть ідентичність цьому об'єкту. М. Фуко пояснює трансформацію епістеми від подібності до тотожності.

Так, для Премодерну, наприклад, візантійської церкви ікона була не картиною, а символом священного, і багато середньовічних реліквій отримували свою силу від буття як частки священного або божественного тіла. Н. Мірзоев підкреслює, що сила ікони як символу священного була нещодавно продемонстрована італійськими пожежниками, які ризикували своїм життям, рятуючи туринську плащаницю, яка закарбувала образ Христа. Боротьба іконоборців та шанувальників ікон являє собою протиріччя та коливання монотеїстичної релігії в складній оптиці сакрального. В православній церкві іконостас відгороджує вівтар, де здійснюється, так би мовити, професійне служіння Богу від загальної маси віруючих. Навпаки, Північне Відродження виходить за межі символізації. Геніальний твір Ван Ейка (Гентський вівтар) не стає еманациєю священного, а сама картина серцевиною теофанії.

Н. Мірзоев вважає, що в протилежність, модерний період створює численні репрезентації, тиражування образності, так, що стає неможливим відрізнити одне зображення від одного. Саме такий історичний період відомий німецький філософ Вальтер Беньямін назвав "епохою механічної репродукції". Така технологія візуалізації стала тотальною, навіть примусовою. Генеалогія такого режиму бачення має багато джерел походження: від діагнозу середньовічного "витріщання" до візуалізації економіки в XVIII ст., та до достовірності фотографії як провідного засобу для сприйняття реальності у XIX ст. Апофеозом драматичного ефекту візуалізації стали медичні техніки, коли все – від активності головного мозку до серцебиття – зараз трансформується комплексною технологією приладів у візуальний патерн. Нью-йоркський професор вважає, що цей приклад доводить, як візуалізація не усуває лінгвістичний дискурс, але робить візуальну комунікацію більш зрозумілою, швидкою та ефективною. Максимальна інтенсифікація інформаційного повідомлення досягається саме візуальними практиками. Дискурсивні тут суттєво поступаються образам.

Таким чином, розмиття Модерну, перехід його з "твердої фази" (солідної) до "рідкої" (ліквідної) отримує достатньо чіткі критерії, зокрема, такі, як втрата людиною статусу трансцендентального суб'єкту. Ця трансформація супроводжується зсувом в режимі бачення. Якщо ранній Модерн був "часом картини світу", що забезпечував легітимацію презумпції власного/оригінального погляду на світ, то пізній Модерн формує настанову лінгвістичного повороту, де чітка центрованість губиться в "іграх означуваного та означника", в складній динаміці сигніфіканта, сигніфіката та референта. Наступний візуальний або "пикторальний" (У. Мітчел) поворот є виходом за межі диференціації режиму Модерну. "Дедиференціація" (термін Скота Леша) забезпечує не лише форму інтеграції сигніфіканта та сигніфіката, але й нову форму співвідношення сигніфіканта та референта. Референт сам по собі стає носієм семіотичних значень. Відповідно візуальне завдяки безпосередності та трансгресивності отримує новий вимір та стає носієм комунікації, забезпечує інтенсифікацію інформаційного повідомлення та мережевий тип зв'язку.

Література

1. Леш С. Соціологія постмодернізму / Леш С.; [пер. з англ. Ю. Олійнік]. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
2. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Фуко М. ; [пер. с франц. В. Наумова]. – М.: Ad Marginen, 1999. – 460 с. – Режим доступа: http://royallib.com/book/fuko_mishel/nadzirat_i_nakazivat_rozdenie_tyurmi.html
3. Хайдеггер М. Время картины мира / Хайдеггер М. // Время и бытие: Статьи и выступления; [пер. с нем. В. Библихин]. – М.: Республика, 1993. – С. 41 – 63. – (Мыслители XX века).
4. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник/ Штомпка П.; [пер. с польск. Н. Морозовой]. – М.: Логос, 2007. – 168 с.
5. Appadurai A. Disjuncture and Difference in Global Cultural Economy // The Globalization Reader/ edited by F. Lachner, J. Boli. – Massachusetts: Blackwell Published Ltd, 2000 – P. 322 – 330. – Режим доступа: http://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn21w10/appadurai_ps.pdf
6. Barthes R. Jeunes Chercheurs. – Режим доступа: <http://blog.nearfuturelaboratory.com/2010/06/29/partial-truths-to-do-something-interdisciplinary/>
7. Batchen G. Spectres of Cyberspace // Artlink. Vol. 16. – № 2. Winter. – P. 25 – 28.
8. Bryson N., Holly M., Moxey K. Introduction // Visual Culture: Images and Interpretations. – Hanover, London: Wesleyan University Press, 1994. – P. XV – XXIX.
9. Jenks C. Visual Culture. – London: Routledge, 1995. – 207 p.
10. MacNair B. An Introduction to Political Communication. – London: Routledge, 1995. – 211 p.
11. Mirzoeff N. What is visual culture? // The visual culture. Reader / edited by N. Merzoeff. – L., N.-Y.: Routledge, 1995. – P. 3 – 13.
12. Mitchell W. Picture Theory. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 445 p.

References

1. Lash, S. (2003). *Sociology of Postmodernism* (U. Oliynik, Trans.). – Lviv: Kalvariia [in Ukrainian].
2. Foucault, M. (1999). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. (V. Naumova, Trans.). – Moscow: Ad Marginen. Retrieved from http://royallib.com/book/fuko_mishel/nadzirat_i_nakazivat_rogdenie_tyurmi.html [in Russian]
3. Heidegger, M. (1993). *Time of the picture of the world. Time and Being: articles and speeches*. (V. Bibihin, Trans.). (pp. 41-63). Moscow: Respublica [in Russian].
4. Shtompka, P. (2007). *Visual sociology. Photo as a method of the research*. Text book. (N. Morozovoy, Trans.). – M.: Logos [in Russian].
5. Appadurai, A. (2000). *Disjuncture and Difference in Global Cultural Economy. The Globalization Reader*. F. Lachner, J. Boli (Eds). (pp. 322 – 330) Massachusetts: Blackwell Published Ltd. Retrieved from http://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn21w10/appadurai_ps.pdf [in English].
6. Barthes, R. *Jeunes Chercheurs*. Retrieved from <http://blog.nearfuturelaboratory.com/2010/06/29/partial-truths-to-do-something-interdisciplinary> [in English].
7. Batchen, G. *Specteres of Cyberspace*. Artlink. Vol. 16, 2, Winter, 25 – 28 [in English].
8. Bryson, N., Holly, M., Moxey, K. (1994). *Introduction. Visual Culture: Images and Interpretations*. (pp. XV-XXIX). Hanover, London: Wesleyan University Press [in English].
9. Jenks, C. (1995). *Visual Culture*. London: Routledge [in English].
10. MacNair, B. (1995). *An Introduction to Political Communication*. London: Routledge [in English].
11. Mirzoeff, N. (1995). *What is visual culture? The visual culture. Reader*. (pp. 3-13). L., N.-Y.: Routledge [in English].
12. Mitchell, W. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press [in English].

УДК[001.2+378]001.895

Кириленко Катерина Михайлівна
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
katerinasophia@ukr.net

ОСНОВОПОЛОЖНІ КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКІ ПІДВАЛИНИ СТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ НА ПРИКЛАДІ ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ КУЛЬТУРИ

Нині широко обговорюється створення умов самореалізації творчої особистості з метою формування її інноваційної культури. В статті автор аналізує пріоритетні завдання, що мають бути зреалізовані, досліджує інноваційне середовище освітніх закладів культури, яке потребує оновлення в напрямку створення інноваційного освітнього простору. Відстоює необхідність впровадження інноваційних освітніх технологій, що спрямовані на актуалізацію творчого потенціалу особистості та на забезпечення інтерактивної взаємодії викладача і студентів. У статті автор обґрунтовує необхідність підготовки майбутніх діячів культури до інноваційної діяльності, окреслює етапи даного процесу. Домінуючу роль у формуванні інноваційної культури майбутнього діяча культури відіграє створення освітньо-креативного середовища у вищому навчальному закладі культури. Інноваційно зорієнтована вища культурологічна освіта – це виклик часу та пріоритетне завдання для тих, хто в ній працює. Автор аналізує основні принципи інноваційної освіти, чинники інноваційного навчання майбутнього діяча культури у ВНЗ культури, характерні риси, що мають бути притаманні навчальному закладу культури, який обирає стратегію формування інноваційної культури студентів.

Ключові слова: інноваційна культура, інноваційне освітнє середовище, інноваційна освіта, творчий потенціал особистості.

Кириленко Катерина Михайлівна, кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой философии Киевского национального университета культуры и искусств

Основополагающие культурфилософские основы создания инновационного образовательного пространства на примере высшего учебного заведения культуры

Сейчас широко обсуждается создание условий для самореализации личности с целью формирования ее инновационной культуры. В статье автор анализирует приоритетные задачи, которые должны быть реализованы, исследует инновационную среду образовательных учреждений культуры, которое нуждается в обновлении в направлении создания инновационного образовательного пространства. Отстаивает необходимость внедрения инновационных образовательных технологий, направленных на актуализацию творческого потенциала личности и

на забезпечення інтерактивного взаємодіяння викладача та студентів. В статті автор обґрунтовує необхідність підготовки майбутніх діячів культури до інноваційної діяльності, описує етапи даного процесу. Домінуючу роль у формуванні інноваційної культури майбутнього діяча культури грає створення освітньо-креативного середовища в ВНЗ культури. Інноваційно орієнтоване вище культурологічне освітнє – це виклик часу і пріоритетна задача для тих, хто в ній працює. Автор аналізує основні принципи інноваційного освітня, фактори інноваційного навчання майбутнього діяча культури в ВНЗ культури, характерні риси, які повинні бути присущі освітньому закладу культури, який вибирає стратегію формування інноваційної культури студентів.

Ключові слова: інноваційна культура, інноваційна освітня середовище, інноваційне освітня, творчий потенціал особистості.

Kyrylenko Catherine, PhD, associate professor, the Head of the Department of Philosophy of Kyiv National University of Culture and Arts

Fundamental cultural and philosophical foundations of creation of innovative educational space by the example of high school of culture.

Nowadays the creation of conditions for self-realization of creative personality in order to develop its innovation culture is widely discussed. In the article the author analyzes the priorities, which should be implemented, explores innovative environment of educational institutions of culture, which needs to be updated towards the creation of innovative educational space. She defends the need to implement innovative educational technologies aimed at updating the personality's creative potential, and to provide interactive cooperation of teacher and students. The author substantiates the necessity of preparing of future figures of culture to innovative activity, describes the stages of the process. The dominant role in the formation of innovation culture of the future figure of culture plays a creation of educational and creative environment in high school of culture. Higher education in the field of culturology, that is innovatively oriented, is a challenge of time and priority for those who work for it. The author analyzes the basic principles of innovative education, innovative teaching's factors of the future figure of culture in the high school of culture, characteristics that should be inherent to the educational institution of culture, which elects the strategy of forming students' innovation culture.

Key words: innovative culture, innovative educational environment, innovative education, personality's creative potential.

В сучасному світі, що стрімко еволюціонує та творчо оновлюється, розвиток творчого потенціалу особистості є пріоритетним завданням. На його розв'язання традиційно спрямована система культурологічної освіти, яка передбачає виховання як окремо взятої творчої особистості, так і цілої плеяди науковців-культурологів, управлінців, менеджерів тощо для сфери культури.

Про творчість як основоположне начало всього існуючого писали ще Платон та Шеллінг, пізніше А. Бергсон, К. Ясперс, Т. де Шарден та ціла плеяда інших філософів, творчість яких можна віднести до найрізноманітніших напрямків філософування. Нині наукові студії торують свій шлях у напрямку вивчення творчості як забезпечення можливості майбутнього, як напрямку пошуку шляхів та методів його творення. На ґрунті ідей "етики благоговіння перед життям" (А.Швейцер), на основі численних праць діячів Римського клубу (А.Печчеї, Г.Кан, Ч.Рейч, Д.Медоуза, Дж.Форрестер, Ж.Фурастьє), а також ряду інших філософів (напр., Ф. Фукуями) все частіше в науковій літературі говорять про нову форму культури сучасності, що здатна наблизити сучасне людство до вирішення його нагальних проблем. Її позначають терміном інноваційна культура, який, втім, має і ряд інших контекстуальних трактувань. Вивченням інноваційної культури займається багато дослідників (Г. Тренквіст, Б. Санто, Т. Давіла, Дж. Епштейн, Р. Шелтон, А. Ніколаєв, А. Постряков, С. Биконя, В. Гусєв, Ю. Карпова, Б. Лісін, В. Фокіна і ін.). [3], [6] Все більше уваги починають приділяти питанням формування інноваційної культури, її потужному педагогічному потенціалу (О. Козлова, Р. Міленкова, О. Амацьєва, Н. Гавриш, В. Носкова, А. Кальянов, О. Єфросініна, Л. Єлізарова, А. Герасимов, І. Логінов, Л. Холодкова і ін.). Втім, питання інноваційної культури діячів культури дотепер широко не висвітлювалось. Хоча саме від них як від теоретиків та практиків культуротворчого простору залежить багато в чому її майбутнє. Вивченню можливостей формування інноваційної культури діячів культури шляхом створення інноваційного освітнього простору вищого навчального закладу культури присвячена дана стаття.

Особлива увага найширшого загалу теоретиків та практиків вже тривалий час приділяється вивченню можливостей та використанню потенціалу креативних технологій, що здатні стимулювати розвиток творчої особистості в сфері культури. Провідну ланку в процесі виховання та навчання творчої особистості відіграє освіта. Нині прийнято говорити про такі види освіти, як: формальну освіту, неформальну освіту та інформальну освіту. Попри великий інтерес сучасної людини до всебічного пошуку нових знань, до самореалізацій на ґрунті перманентного освітнього пошуку (інформальної освіти), традиційна формальна культурологічна освіта (як у контексті її предметного наповнення, так і у аспекті її змістового стрижня) лишається домінуючою. Втім, нові виклики часу

стимулюють її до розвитку та самовдосконалення; граничною метою зазначених процесів є створення сприятливих умов для особистісної самореалізації творчої особистості з метою формування її інноваційної культури.

В даному процесі слід вказати на ряд пріоритетних стратегій: 1) Забезпечення змістової цілісності культурно-освітнього процесу, відповідно до рівня розвитку сучасного наукового знання та викликів часу. На сьогодні навчально-виховний процес у рамках традиційних педагогічних систем не в змозі підготувати фахівця до реального життя, без належної модернізації він не в змозі підготувати конкурентно спроможного фахівця в галузі культури. 2) Оптимізація інноваційного середовища ВНЗ культури за допомогою педагогічно керованої дії. Оптимальність цього простору визначатиме умови і можливості особистісного розвитку і розвитку інноваційної культури студентів. Ефективність процесу розвитку інноваційної культури залежить, з одного боку, від зовнішніх умов, від того культурно-освітнього середовища, в яке включений студент, з іншої – від його зустрічної активності, прагнення стати особистістю, проявити себе як особистість в безперервно змінних умовах. 3) Гуманітаризація освітнього процесу. Без цієї базової умови принципово не можливо сформуванню інноваційну культуру фахівця. Теоретична база гуманітарної освіти включає наступні компоненти:

- філософський – забезпечує цілісне знання про світ, суспільство і людину;
- історичний – дозволяє пізнати закони еволюції культури, науки, суспільства та поведінки людей;
- культурологічний, заснований на вивченні закономірностей розвитку культурних систем, суспільних цінностей, інтересів;
- психологічний – пояснює поведінку людей з погляду їх мотивів, соціальних установок;
- педагогічний – дає розуміння шляхів формування людини як особистості;
- соціологічний – заснований на вивченні поведінки людей в соціумі і функціонуванні суспільних інститутів.

Дослідженню цих та інших якостей інноваційного середовища освітніх закладів (і/або інших колективів) присвячені роботи авторів: Г. П. Баглаєва, Е. Д. Базай, А. І. Барановського, Т. Богданової, І. Г. Богуславської, А. І. Бочкарева, Л. Г. Вікторової, В. В. Докучаєвої, Ю. В. Качиної, В. П. Кваші, Н. В. Конопліної, Е. Б. Лисіна, Л. В. Лобанової, В. Л. Матросова, Л. Л. Ордіної, І. Е. Панової, В. Руденка, А. В. Теркіної, Н. І. Гендіної та ін.

В цих роботах переконливо показано, що людина одночасно є продуктом і творцем цього середовища, що й уможливило формування її інноваційної культури. Чим повніше особистість використовує можливості інноваційного середовища, тим більш успішно відбувається її саморозвиток [4].

Нині найбільш продуктивно на формування інноваційної культури особистості впливає таке інноваційно-діяльнісне середовище, яке спрямоване на розвиток інноваційних знань, інноваційного способу мислення та інноваційності особистості студента. Особлива увага у ньому приділяється розвитку креативності суб'єктів діяльності. При цьому креативність розуміється як інтегральна стійка характеристика особистості, що визначає її здатність до творчості, до прийняття нових, нестандартних рішень, до генерування оригінальних і корисних ідей.

Формування інноваційно-діялісного середовища культурологічного освітнього навчального закладу повинне базуватися на засадах: цілеспрямованої навчальної діяльності; проблемно-креативної спрямованості і інтерактивної організації навчально-пізнавальної діяльності; інноваційної навчально-пізнавальної діяльності, що передбачає постійну актуалізацію знань, умінь і навичок з метою набуття нового пізнавального досвіду; формування інноваційних умінь, зумовлених змістом і особливостями професійної підготовки з культурологічних спеціальностей; інноваційної спрямованості культуротворчої діяльності студентів в аудиторній та позааудиторній роботі [7].

Розвиток інноваційних знань, інноваційного способу мислення та інноваційності особистості студента потребує сформулювати такі основні вимоги до єдиного освітнього простору інноваційно-діялісного середовища освітньої установи: телекомунікативності – можливості оперативного інформаційного обміну між різними суб'єктами; інформаційної відкритості – доступності всього обсягу інформації, яка циркулює і зберігається в середовищі; імітаційного моделювання – можливості заміни реальної інноваційної діяльності середовища її імітаційними моделями; адаптивності – можливості гнучкої організації інноваційно-діялісного середовища відповідно до професійних цілей та вирішуваних завдань; регулювання часу підготовки – можливості проведення навчальних заходів у темпі, визначеному цільовою установкою; багаторівневості – можливості побудови необхідного інноваційно-діялісного середовища на всіх рівнях; ієрархічності – можливості делегування всім учасникам навчальних заходів усіх повноважень відповідно до встановленої ієрархії рівнів; при цьому кожен рівень використовує послуги більш низького (в ієрархії) рівня і делегує свої повноваження більш високому

рівню; цілісності інформації – можливості забезпечення гарантованого збереження інноваційного простору при будь-яких діях (наприклад, за відмови технічних і програмних засобів); доступності інформації – можливості забезпечення безперешкодного доступу до інформаційного простору інноваційно-діяльнісного середовища всіх учасників освітнього процесу; конфіденційності інформації – можливості розмежування доступу до інноваційного простору шляхом делегування відповідних повноважень учасникам освітнього процесу; однорідності – можливості, з одного боку, узгодженості форматів інформаційних об'єктів як у структурі інноваційного простору, так і в ієрархії структур інформаційного простору учасників освітнього процесу, а з іншого – розробка інструментарію, який забезпечує відповідну обробку інформаційних об'єктів; економічності – збалансування та раціоналізація витрат на навчальні заходи щодо підвищення їх раціональності при збереженні та посиленні їх інноваційного потенціалу.

Нині організація взаємодії студентів і викладача здійснюється переважно на репродуктивному рівні. Найчастіше студенти та викладачі не усвідомлюють єдиної мети спільної діяльності, хоча викладачі орієнтують студентів на взаємодію, проте це здійснюється непослідовно, і викладач постає в активній ролі організатора, а студент – у ролі пасивного виконавця. При цьому викладач не завжди усвідомлено вибудовує моделі організації взаємодії, а студенти відповідно "стихийно" вибирають форму поведінки як відповідь на запропоновану модель організації взаємодії. Викладач комплексує визнати, що сам навчається у процесі навчання інших; а студент не завжди готовий до рівноправних, але толерантних стосунків із викладачем, до розуміння того, що викладач має поставати у ролі рівноправного учасника діалогу.

З метою вирішення даної проблеми ми пропонуємо впровадити таку технологію організації інтерактивної взаємодії викладача і студентів в освітньому процесі ВНЗ культури, яка включає: актуалізацію проблеми вибору способів організації педагогічних систем; обґрунтування значимості інновацій та змін, які вони викликають; обговорення розробленої технології організації інтерактивної взаємодії суб'єктів освітнього процесу; вироблення спільної мети та спільного пошуку викладачем та студентом шляхів її реалізації при вивченні навчальних дисциплін; розроблення індивідуальної програми діяльності з організації інтерактивної взаємодії зі студентами (проведення інтелектуальних "батлів", дискусійних клубів, круглих столів, рольових ігор, інтелектуальних перформансів тощо).

Технологія організації інтерактивної взаємодії викладача і студентів має бути зреалізована за двома напрямками: розгортання взаємодії студентів і викладача в логіці вивчення теми; реалізація технології організації взаємодії у логіці одного конкретного заняття. Саме цим досягається кумулятивний результат інтерактивної взаємодії студентів і викладача: рівність активностей, спільна діяльність, розподіл ролей.

Нині особливо нагально (оскільки технології відомі та описані, але ще не стали реаліями щоденного життя) постає необхідність в оновленні освітнього простору вищого навчального закладу культури з метою надання студентам, що там навчаються, можливостей для реалізації інноваційної діяльності протягом професійної підготовки, формування їх інноваційних умінь, які мають бути зумовлені змістом і особливостями професійної діяльності у галузі культури. Акцент має бути зміщений у напрямку залучення студентів до різноманітних видів інноваційної діяльності. [5]

У підготовці майбутніх культурологів до інноваційної діяльності можна виділити кілька етапів.

Етап перший. Розвиток творчої індивідуальності майбутнього фахівця, формування у нього здатності формулювати, аналізувати та вирішувати творчі завдання, використовувати технології творчого пошуку: самостійно екстраполувати раніше засвоєні знання та вміння на новий контекст, бачити альтернативи відомих рішень, вміти комбінувати, розвивати основи креативного мислення.

Етап другий. Засвоєння основ інноваційної діяльності. Студенти знайомляться із соціальним і науковим контекстом інновацій, творчо інтерпретують альтернативні нововведення, знайомляться із різними типами інноваційної діяльності тощо.

Етап третій. Оволодіння технологіями інноваційної діяльності. Студенти знайомляться з методикою складання проекту інноваційної діяльності, етапами реалізації, аналізують і прогнозують подальший розвиток нововведення, труднощі впровадження.

Етап четвертий. Практична робота на експериментальному майданчику з упровадження нововведення, здійснення корекції, відстеження результатів експерименту, самоаналіз інноваційної діяльності [2].

Основною метою створення освітньо-креативного середовища у вищому навчальному закладі культури має бути розвиток творчого потенціалу особистості, формування у неї потреби до творчого саморозвитку. Основними вимогами до освітньо-креативного середовища мають бути високий ступінь проблемності й активності освітньої діяльності, безперервність і наступність процесу навчання. На нашу думку, важливий та ще повною мірою не використаний потенціал освітніх інновацій закладений у їх прикладному характері, у їх можливостях формувати інноваційну здатність мислення майбутнього діяча культури.

Цей потенціал мусить актуалізувати інноваційно зорієнтована вища культурологічна освіта [1]. Це така освіта, яка заснована на нових знаннях та інноваційній динаміці. Інноваційна динаміка – логічна послідовність технологій перетворення нових знань у технічну або соціальну реальність, перетворення наукових знань у товар або послугу. Характерні властивості інноваційної освіти – антропоцентризм, самоврядування та професіоналізм. Цілями інноваційної освіти є: формування високого рівня інтелектуального та духовного розвитку студента; створення сприятливих умов для формування у студентів навичок наукового стилю мислення; навчання студентів застосовувати нововведення як у професійному житті, так і в соціально-економічному просторі.

Інноваційна освіта охоплює собою як студента, так і педагога, кожен із них окремо, а також вони разом як сумарне емпатичне начало є суб'єктом освітнього процесу.

Стрижневим компонентом інноваційної освіти має бути "професіоналізм", а саме: майстерність фахівця у вирішенні ним своїх професійних завдань; його здатність як фахівця до якісної діяльності, до нестандартних рішень, до реалізації творчого підходу; високий інтелектуальний та духовний потенціал, який є фундаментом його професійної діяльності; володіння фахівцем базовими кваліфікаціями та компетенціями власної професії. Як студент, так і викладач мають відповідати цим параметрам.

Інноваційним технологіям підготовки фахівців у ВНЗ мають бути притаманні такі властивості: відкритість майбутньому, гнучкість; інтеграція всіх способів освоєння людиною світу; розвиток і включення до світоглядної системи особистості синергетичних уявлень про відкритість світу, цілісність та взаємозв'язок людини, природи й суспільства; вільне використання різних інформаційних систем; особистісна спрямованість, орієнтація на певного студента, певного викладача; психологічна установка студента та викладача на "над-завдання", яким є саморозвиток; зміна ролі викладача: перехід від монологічного спілкування до діалогового спілкування, до спів-праці викладача зі студентом, їх спів-творчості у нових, нетривіальних ситуаціях.

Отже, інноваційна освіта організовує навчальний процес як перманентний рух від загальнокультурних знань та вмінь, оволодіння якими передбачає майбутня професія студента, до технологічних, саме це забезпечує майбутньому спеціалісту розуміння способів та методів розв'язання професійних завдань, а також до методологічних знань та вмінь, це дозволяє відстежувати власне професійне зростання, формувати основи інноваційного мислення.

Основними принципами інноваційної освіти є: вироблення навичок логічного мислення і здатності до самостійного формулювання визначень понять; оволодіння вміннями виявляти підґрунтя для побудови класифікацій і типологій і самостійно будувати їх; формування навичок самостійного моделювання явищ і процесів; оволодіння вміннями вирішувати нестандартні завдання, які передбачають самостійний пошук додаткової інформації та шляхів її опрацювання; вироблення нових підходів до аналізу проблемної ситуації та розвиток здатності до системного бачення об'єкта дослідження, це націлює індивіда на успішну самореалізацію в інноваційній діяльності. Інноваційна освіта, в свою чергу, повинна формувати систему стійких "генеруючих" стереотипів мислення, що є основою появи креативних форм мислення. [5]

На ґрунті реалізації цих принципів постають наступні чинники інноваційного навчання майбутнього діяча культури у ВНЗ:

- творчий особистісний розвиток у якості майбутнього висококваліфікованого фахівця;
- демократизація діяльності суб'єктів навчального процесу, формування в ході їх взаємодії емпатичних стосунків;
- гуманізація освітнього простору ВНЗ;
- спрямованість викладача на творчий підхід у викладанні, на вмотивування активного творчого навчання студента, на прояв з його боку власної ініціативи;
- відповідальність студента за власне формування як майбутнього культуролога і перед собою, і перед суспільством;
- постійна модернізація навчального процесу (його засобів, методів, технологій, матеріальної бази тощо), це є вкрай важливим чинником формування інноваційного мислення майбутнього фахівця культурології в сучасному суспільстві.

Підсумовуючи, можемо сформулювати наступні висновки: навчальний заклад культури, який обирає стратегію формування інноваційної культури студентів, відзначається тим, що спрямовує свої зусилля на розвиток життєздатної особистості, відкритої до нового, що прагне досягти власного успіху, здійснюючи вклад в інноваційний розвиток суспільства. Розвиток особистості майбутнього культуролога з такими характеристиками залежить від комплексу створених у ВНЗ умов для самореалізації та високої мотивації всіх учасників навчально-виховного процесу. Насамперед, у ВНЗ має бути сформоване інноваційно-діяльнісне середовище, принципами формування якого є: цілеспрямована навчальна діяльність

(ЦНД); проблемно-креативна спрямованість і інтерактивна організація навчально-пізнавальної діяльності; інноваційна навчально-пізнавальна діяльність, що передбачає постійну актуалізацію знань, умінь і навичок з метою набуття нового пізнавального досвіду; формування інноваційних умінь, зумовлених змістом і особливостями професійної підготовки зі спеціальності "Культурологія"; інноваційна спрямованість культуротворчої діяльності студентів в аудиторній (згідно зі спеціалізацією) та позааудиторній роботі.

В вищих навчальних закладах культури України є всі можливості сформувати інноваційно-діяльнісне освітнє середовище з метою виховання інноваційно орієнтованих спеціалістів; і дані процеси вже стартували. Їх аналіз та вивчення має стати предметом якнайширшого вивчення.

Література

1. Гусев В. Формування інноваційної культури як пріоритет державної інноваційної політики / В. Гусев // Освіта і управління. – 2003. – Т. 6, Ч. 2. – С. 85–92.
2. Демчук М. И. Системная методология инновационной деятельности: учеб. пособие / М. И. Демчук, А. Т. Юркевич. – Минск : РИВШ, 2007. – 304 с.
3. Друкер П. Ф. Задачи менеджмента в XXI веке : пер. с англ. / П. Ф. Друкер. – Москва : Вильямс, 2007. – 235 с.
4. Коюда О. П. Інноваційна культура та її характерні особливості / О. П. Коюда, О. А. Небилиця // Проблеми науки. – 2009. – № 7. – С. 15–20.
5. Кремень В. Г. Людина перед викликом цивілізації: творчість, людина, освіта / В. Г. Кремень // Феномен інновацій: освіта, суспільство, культура / за ред. В. Г. Кременя. – Київ : Пед. думка, 2008. – С. 9–48.
6. Лисин Б. К. Инновационная культура / Б. К. Лисин // Инновации. – 2008. – № 10. – С. 49–53.
7. Ордіна Л. Л. Культуротворче середовище вищого навчального закладу як педагогічний феномен / Л. Л. Ордіна // Викладання психолого-педагогічних дисциплін у технічному університеті: методологія, досвід, перспективи : Міжнар. наук. конф. – Київ, 2009. – С. 59–60.

References

1. Husiev V. (2003). Formation of culture of innovation as a priority of state innovation policy. *Osvita i upravlinnia*, 6 (2), 85-92 [in Ukrainian].
2. Demchuk M. Y. (2007). System methodology of innovation: Proc. allowance. Mynsk : RYVSh [in Belarus].
3. Druker P. F. (2007). The objectives of management in the XXI century. Moskva: Vyliams [in Russian].
4. Koiuda O. P. (2009). Innovation culture and its characteristics *Problemy nauky*, 7, 15-20 [in Ukrainian].
5. Kremen V. H. (2008) The man with the challenge of civilization, art, people, education. *Fenomen innovatsii: osvita, suspilstvo, kultura* (pp. 9–48). Kyiv : Ped. Dumka [in Ukrainian].
6. Lysyn B. K. (2008). Innovative Culture. *Ynnovatsyy*, 10, 49–53[in Russian].
7. Ordina L. L. (2009). Culture-medium higher education institution as a pedagogical phenomenon. Teaching psychological and pedagogical disciplines in the technical university: methodology, experience, perspective: *Intern. Science. Conf.* (pp. 59–60). Kyiv [in Ukrainian].

УДК 930.85: 338.48

Божко Любов Дмитрівна
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Харківської державної академії культури
bozhkolubov@rambler.ru

БЕКПЕКІНГ: ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Простежено історію розвитку бекпекінгу як нового соціально-культурного явища; зроблено огляд результатів досліджень цього явища західними вченими. Доведено, що мобільність як така стає істотним ресурсом у прагненні до термінальних цінностей, при цьому із засобу все більше перетворюючись на самоцінність. Бекпекінг як соціально-культурне явище і нова соціальна практика мобільності на Заході вже має свою історію розвитку і сформувався як новий науковий напрям досліджень. Проведене дослідження дозволяє виділити два етапи в розвитку бекпекінгу: перший етап (1960 – 1989) – формування бекпекінгу як соціально-культурного явища і нової глобальної практики мобільності; другий (1990 – теперішній час) – етап теоретичної рефлексії та інституалізації нового наукового напрямку досліджень.

Ключові слова: глобальна практика соціальної мобільності, бекпекінг, бекпекер, глобалізація.

Божко Любов Дмитрівна, кандидат історических наук, докторант Харківської державної академії культури, доцент

Бекпекинг: генезис и еволюция

Прослежена історія розвитку бекпекинга як нового соціально-культурного явлення, зробаний огляд результатів досліджень цього явлення західними ученими. Доказано, що мобільність як така, стає важливим ресурсом в прагненні до кінцевих цінностей, при цьому з засобу все більше перетворюється в самоцінність. Бекпекинг як соціально-культурне явлення і нова соціальна практика мобільності, на Заході вже має свою історію розвитку і сформувався як нове наукове напрямлення досліджень. Проведене дослідження дозволяє виділити два етапи в розвитку бекпекинга: перший етап (1960 – 1989 гг.) – формування бекпекинга як соціально-культурного явлення і нової глобальної практики мобільності; другим (1990 – теперішнє час) – етап теоретическої рефлексії і інституалізації нового наукового напрямлення досліджень.

Ключеві слова: глобальна практика соціальної мобільності, бекпекинг, бекпекер, глобалізація.

Bozhko Lubov, associate professor, PhD in History, Doctoral student of Kharkiv State Academy of Culture

Bekpeking: genesis and evolution

The article is about of one of the little-known topic in Ukraine, backpacking as a new social practice of mobility. The author researches the history of backpacking development as a sociocultural phenomenon and familiarizes us with results of researches this phenomenon by western scientists. The article resumes that mobility becomes essential resource in the desire to terminal values and at the same time mobility turns from the resource to the value by itself. At the West backpacking as sociocultural phenomenon and new social practice of mobility already has its own history of development and had formed as a new school of science researches. Assigned research makes it possible to mark out two stages of backpacking development: first stage (1960 – 1989) is the backpacking formation as sociocultural phenomenon and new global practice of mobility; second stage (1990 – present time) is a period of the theoretical reflection and instutualization of a new school of science researches.

Key words: global practice of social mobility, backpacking, backpacker, globalization.

Кінець ХХ – початок нинішнього століття характеризуються збільшенням впливу глобалізації на всі сфери життя суспільства, в тому числі на туризм. Туризм у сучасних умовах являє собою явище глобального транснаціонального масштабу. У зв'язку з цим відзначається поява нових видів туризму, пов'язаних, перш за все, з широким розповсюдженням інтернету, розвитком нових технологій і зміною у світосприйнятті. Насамперед, це розвиток традиційних форм мобільності та формування культури нової мобільності. Традиційні форми мобільності, не зважаючи на кризу, зазнають істотних змін. Світ навколо нас дійсно стає більш мобільним, переміщення стають масштабнішими і різноманітнішими. До старих форм мобільності додаються нові, пов'язані з використанням нових форм зв'язку, отримання інформації та навігації. Нова мобільність трансформує основні форми світосприймання і практики, а саме простір і час. Нові, гібридні форми мобільності поступово набувають характеру буденності, вони стають самою культурою повсякденності.

Туризм як глобальна практика соціальної мобільності сьогодні представляє, перш за все, комунікацію, спрямовану на набуття нових знань, вражень, досвіду, душевного комфорту. Відомий теоретик туризму Дж. Уррі розвиває ідею про те, що подорожують не лише туристи, а й предмети, образи культури; складається загальна "мобільна культура". При цьому численні види самої мобільності: фізична, уявна, віртуальна, добровільна, вимушена є складовими "мобільної культури", витоки якої сягають епохи зародження масового туризму початку ХХ ст. [5, 147].

Сучасні люди живуть в постійному русі, громадянин глобального соціуму мігрує планетою, реалізує право проводити дозвілля та "споживати" різні місця, демонструючи соціальну установку на космополітизм по відношенню до інших культур, спільнот, акторів. Відомий соціолог З. Бауман пише про те, що постмодерн перевернув співвідношення осілих і кочівників: "... жителі прокинулися, стали переміщатися, щоб знайти своє місце – місце на землі, місце в суспільстві, місце в житті ... "Світ сам себе переколює за міркою кочівника". Міркуючи про сучасний "синдром туриста", З. Бауман бачить значення туризму в забезпеченні платформи для дослідження відмінностей і несхожості [1]. Важливою рисою багатьох сучасних туристів є небажання "зливатися з натовпом", пошук своїх напрямів, агентів, видів туризму. Подорож, як і колись, залишається "реалізацією мрії і планів", "поглядом за обр'ї", тому що "повсякденність вбиває", а подорож рятує від рутини буднів, веде до звільнення від незнання, стереотипів, вантажу проблем. Туризм видається одночасно і полем свободи, і способом її здобуття через подолання бар'єрів несвободи.

Однією з таких нових форм соціальної мобільності є бекпекинг (backpacking). Бекпекер (від англ. "backpack" – "рюкзак") – це мандрівник, який здійснює самостійні подорожі за невеликі гроші, найчастіше принципово відмовляючись від послуг туроператорів. З поняттям "бекпекер" і "бекпе-

кінг" на території СНД ознайомилися не так давно, на відміну від Заходу, де бекпекерський рух сягає корінням субкультури "хіпі" і має 40-річну історію. Серед вітчизняних публікацій немає наукових досліджень на цю тему. На Заході феномену бекпекінга присвячено цілий ряд досліджень [32]. Перш за все, це роботи С. Белла [8], І. Кохена [9-12], П. Пірса [26].

Мета статті – простежити історію розвитку бекпекінгу як соціально- культурного явища і ознайомитися з результатами досліджень цього явища західними вченими.

В останні десятиліття рух бекпекерів стрімко набирає обертів. Найчастіше – це студенти і люди, що не обтяжені повсякденною роботою або сім'єю, і мають якийсь дохід для здійснення подорожей. План маршруту розробляє особисто бекпекер. При цьому його дії не обмежені ніякими умовами туроператорів. Одна з головних умов його подорожі – побачити максимум за мінімум фінансових витрат. Такі люди користуються найдешевшим транспортом, ночують у найдешевших готелях або наметах, споживають невибагливу їжу. Подорожують бекпекери, як правило, поодинокі або групою у складі не більше 2-3 осіб.

Початком бекпекінгу вважаються 1960 – 1970 рр., коли тисячі хіпі (європейців і американців) почали подорожувати до Південно-Східної Азії в пошуках свого власного раю, дешевої "трави" і сексуальної свободи. У ті роки можна було проїхати від Лондона до Індії або Сінгапуру за маршрутом, який у середньовіччі називали Шовковим шляхом, а в епоху "дітей квітів" – "хіпі-стежкою". Тегеран, Багдад і Кабул того часу були мирними, безпечними і квітучими містами, де довговолосі європейці могли насолоджуватися ліберальним ставленням до наркотиків і східною гостинністю. Самостійний туризм перетворився на масове явище.

Справжній ривок у розвитку бекпекінга стався в 1972 р., коли подружжя Уїллер випустили свій перший путівник "Lonely Planet". У наші дні, у кожного бекпекера є подібний путівник з адресами гестхаусів, дешевих кафе та іншої корисної інформації [21]. Подружжя Уїллер зібрали і структурували інформацію про дешеві їдальні, кафе, готелі, кемпінги та гостьові будинки, що могла б бути корисною для бекпекерів. Путівник відразу став популярний, але бекпекери вважають, що саме з нього почалося поступове розхитування основ цього виду туризму, адже це була спроба якось організувати мандрівників.

Девіз вільних мандрівників – якомога менше витрат. Тому вони їздять тільки до недорогих країн і зупиняються у дешевих готелях (для таких відпочиваючих існують навіть спеціальні, п'ятицентрові готелі). Проста їжа, невибагливий побут і позитивний погляд на світ – у цьому весь бекпекер. Така пригода для них може тривати місяцями або навіть роками, відлік часу особливо ніхто не веде. Мета таких мандрівок – ознайомлення з місцевою культурою, а на це потрібен час. Мандрівник займається шопінгом виключно за потреби.

Основна складова бекпекінгу – спонтанність. Такий мандрівник пересувається з країни в країну за невизначеним у часі маршрутом. Зокрема, в Австралії половина доходу від туристичного бізнесу – це прибуток саме від бекпекерів. Цю країну вони обрали для тривалого перебування [6]. У деяких країнах існують негласні вікові обмеження для таких подорожей. Це час між закінченням навчання і початком кар'єри. Згідно з дослідженнями Всесвітньої конфедерації молодіжного студентського та освітнього туризму (WYSETC), більша половина жителів західних країн у віці від 18 до 34 років подорожували світом. Лише п'ята частина з них їздила за путівкою, а 80% прокладали шлях без сторонньої допомоги, бронюючи авіаквитки в інтернеті, організовуючи проживання і транспорт на місці. Згідно статистики, у середньому тривалість поїздки бекпекера складає 63 дні, а кожен десятий молодий мандрівник залишає домівку більше ніж на півроку [4]. У деяких країнах, наприклад, у Великобританії та Ізраїлі, прийнято їхати з дому на рік (у першому випадку – після школи, у другому – після армії). Сприятливим для розвитку бекпекерства стало падіння "залізної завіси" – у результаті для мандрівників відкрилися десятки держав Східної Європи, Азії та Африки.

Еволюція явища пов'язана з розвитком інтернету як форуму для обміну інформацією про країни. Зважитися на подорож тепер зовсім не страшно, як раніше. Але, разом з тим, у "кочівника" зникло відчуття власної винятковості. Дізнавшись "про собі подібних", вільні мандрівники відчули себе сірою масою. Тож з часом бекпекерство вступило в "фазу спокою", але не в фазу згасання. Сьогодні воно, як і раніше залишається одним з найбільш масових явищ у постіндустріальному світі. Таким чином, за останні тридцять років бекпекінг переріс з маргінальної активності небагатьох "дрифтерів" [9] у всесвітнє явище "глобальних кочівників" [30]. Навіть з точки зору людей консервативних професій його учасники, мандруючи світом, закладають фундамент своєї кар'єри. "Роботодавці обожають людей з досвідом подорожей. Це – деталь, яка найкраще прикрашає резюме", – вважає соціолог з Манчестерського університету Тім Еденсор. Претендент на посаду, який мандрував упродовж року де-небудь в Азії, має переваги перед конкурентом. Вважається, що такий досвід піднімає люди-

ну на новий інтелектуальний рівень. "Самостійна подорож стала чимось на зразок обряду ініціації молодої людини на Заході. Тінейджер, який виїхав на рік після закінчення школи, отримує більше знань про світ, ніж за всі роки, проведені за партою", – пише Еденсор. Але чимало й таких, хто відправився розширювати свої горизонти на четвертому і навіть п'ятому десятку. Багато з них – цілком відбулися і аж ніяк не бідні люди. Таким чином, вже досить давно, виник феномен "флешпекера" – людини з "сяючим рюкзаком". У таких рюкзаках знайдеться і дорога знімальна апаратура і найсучасніші засоби зв'язку. Перед флешпекером не стоїть завдання всілякої економії коштів, але головний принцип – свобода пересувань і максимум вражень – залишається незмінним. Як висловлюється Рольф Поттс, письменник і теоретик сучасного кочівництва, довга, іноді багаторічна подорож стала невідмінним елементом життєвого плану людини [28].

Аналіз англійської наукової літератури дозволяє прослідкувати генезис та еволюцію бекпекінга як культурного явища на Заході. Одним із культурних символів у мобільному світі є вільний мандрівник – бекпекер. Бекпекерів можна зустріти в кожному куточку земної кулі, від віддалених сіл у горах Гіндукушу до центрів Лондона або Парижа. Вони несуть із собою не тільки свій фізичний багаж, але й культурний, будучи носіями культури країни проживання [30]. Цей субринок є малобюджетним, більшість учасників подорожують поодинокі або невеликими групами. Для бекпекерів цікавим є місцевий спосіб життя [18; 19; 27]. Їхня рекреаційна діяльність, швидше за все, зосереджена навколо природи (наприклад, трекінг), культури (село, місто чи інше місце перебування), або пригоди (наприклад, рафтинг або їзда на верблюдах) [20]. Це пов'язано з тенденцією бекпекерів сприймати подорож більш широко, ніж інші туристи, шукаючи незвичайне в різних місцях і новий досвід [16]. Жорсткий бюджет багатьох туристів значною мірою пов'язаний з більшою тривалістю їх подорожей [15]. Коен розглядає образ бекпекера як "цікавого і підприємливого мандрівника в пошуках "автентичного" досвіду" [11, 21].

У деяких країнах посилюється візовий режим для тих громадян, які хочуть затриматися довше звичайних туристів (наприклад, у Бутані бекпекерам вхід закритий необхідністю купувати зовсім недешеві тури [10; 14; 17; 18]. Довіра була підірвана стереотипом образу бекпекера як неохайної, аморальної людини, що вживає наркотики, можливо, через його зв'язки з "хіпі" і "бродягами" періоду 60 – 70-х рр. У той же час, незалежні мандрівники (бекпекери) активно заохочуються на Мальдівах [22]. Їх кочовий спосіб життя підтримується доступністю міжнародних поїздок, зростаючою мережею бюджетних хостелів і туристичних компаній, а також підвищенням гнучкості ритму життя і роботи людини.

Сьогодні все ще залишається відкритим питання, чому так багато людей стають "глобальними кочівниками"; що вони отримують від своїх подорожей. На думку деяких авторів, наприклад, Westerhausen, все більша кількість людей реагують на відчуження сучасного суспільства, прийнявши за образ життя туриста [33].

Туристи найчастіше ідентифікуються в залежності від їх поглядів і мотивів подорожі [31]. Деякі з головних мотивів: ідея подорожі як втеча від буденності; можливість випробувати себе і зануритися в різні культури; шанс для особистого росту і розвитку; випробування себе в складних ситуаціях і пізнання інших культур. Деякі з них мають бажання спілкуватися і зустрічатися з іншими мандрівниками, які знаходяться в тій же точці планети, а деякі бекпекери розглядають подорож як можливість підвищення соціального статусу після повернення їх з походу в очах друзів і родичів [25].

Для вивчення цього культурного явища при "Асоціації освіти, туризму і відпочинку" (ATLAS) у 2002 р. була створена група "Backpacker Research Group" (BRG) і розроблена програма досліджень [30, 6-13]. BRG повинна була виступати в якості платформи для дискусій і дебатів між дослідниками бекпекінгу по всьому світу і розвитку спільних програм досліджень і публікацій. Так аналіз бібліографії, складений членами ATLAS Backpacker Research Group (BRG) показав, що з 76 датованих посилань, пов'язаних з бекпекінгом і молодіжним туризмом, тільки 11 були опубліковані до 1990 року [30, 4]. Це був рік, в якому термін "бекпекер" був вперше відзначений в науковій літературі [26].

Першим результатом діяльності BRG став випуск збірника "The Global Nomad: Backpacker Travel in Theory and Practice Greg Richards and Julie Wilson (eds)" [30], де основними авторами виступили дослідники з університетів у Великобританії, Німеччині, Австралії та Нової Зеландії. Інформацію про діяльність ATLAS BRG можна знайти в Інтернеті на сайті www.atlas-euro.org. Зростаючий інтерес до цієї теми підкреслює той факт, що ATLAS BRG тільки тепер має більш ніж 30 членів у 11 країнах світу. До недавнього часу велика частина досліджень припадала на країни, де вплив бекпекінга особливо очевидний, особливо в Південно-Східній Азії, Австралії та Новій Зеландії [13; 18; 23; 29].

У 2008 р. вийшов другий збірник наукових праць, присвячених різним аспектам бекпекінга: "Backpacker Tourism: Concepts and Profiles" [7]. Це друга об'ємна програма досліджень з бекпекінгу, розроблена Backpacker Research Group (BRG) з Асоціації ATLAS. Коло дослідників з різних питань

бекпекінга розширилося, у роботу включилися дослідники з Великобританії, Німеччини, Іспанії, Нідерландів, Фінляндії, Австралії, Нової Зеландії, Японії, Кореї, Ізраїлю і Малайзії.

Зокрема, записки Рольфа Поттса із задоволенням публікували National Geographic Traveler, The New York Times Magazine, Slate.com, Conde Nast Traveler, Outside, The Believer, The Guardian, National Public Radio й інші засоби масової інформації. Відомі портали мандрівників усього світу – Salon.com і World Hum – давно визнали його своїм заслуженим колумністом. Пригоди і спрага мандрівників провели Рольфа через 60 країн і шість континентів. Він сплавлявся на рибальському човні по річці Меконг в Лаосі, їздив автостопом по Східній Європі, пройшов пішки Ізраїль, перетнув Бірму на велосипеді, добрався з Каліфорнії в Аргентину на своєму Ленд Ровері. Він паралельно з колонками в ЗМІ почав писати і видавати книги. Його вже називають Джеком Керуаком нашого інтернет-століття, тому що він так само, як колись американський письменник, виводить своїх читачів на Дорогу. Книга Рольфа Vagabonding (Поневіряння, Мандрівка) – гімн самотійним одиночним подорожам – зазнала вже 11 видань і була перекладена на кілька мов.

Якщо говорити про Україну і Росію, то бекпекінг тут ще перебуває в зародковому стані. Під ним маються на увазі саме подорожі за межами країни (внутрішні кочівники-номади традиційно іменуються "похідниками", "байдарочниками", "гірниками" і т.п.). Апологетом російського бекпекінга називають мандрівника В. А. Шаніна. Він активно просуває ідеї бекпекінга в Росії і навіть створив декілька сайтів на цю тему. Розмірковуючи про суть явища, він виділяє три рушійні цілі російського бекпекерства – відпочинок, заробіток, пригоди. Сам мандрівник, починаючи з 1991 року побував у 90 країнах світу, на всіх континентах, за винятком Антарктиди. Здійснив три навколосвітні подорожі, в тому числі автостопом – на попутних машинах, літаках, вантажних суднах.

Багато людей починають власні подорожі з організованих турів, потім, побачивши справжнього бекпекера, вони самі відчувають бажання стати таким. Мабуть, сьогодні український та російський бекпекер відрізняється від західного дещо більшою екстремальністю. Цікаві зауваження стосовно відмінностей українських та російських бекпекерів від західних колег наводить один з відчизняних бекпекерів: "Звичайний український чи російський бекпекер – це людина 30-ти років з душевними шуканнями. Ніхто не поїхав до Азії просто для того, щоб подорожувати. Парадокс також у тому, що українські та російські "вільні мандрівники", як правило, багаті та успішні. А решта – не настільки цінує свободу, щоб обміняти на неї свій пляжний all inclusive [3].

Бекпекерський досвід багатьох українських та російських мандрівників свідчить, що європейський бекпекер – це людина у віці 23-х років. На думку одного з російських бекпекерів: "У Європі легке комфортабельне життя, люди дорослішають пізно. Їх 23 – це наші 14. Говорити з ними практично ні про що, зате в кожному безмежні запаси цуценьчої захопленості. Критичне осмислення світу відсутнє в принципі. Тим не менше, з цими людьми можна легко спілкуватися на банальні теми і особливого роздратування вони не викликають. Хоча трапляються досвідчені овочі, яких Азія розслабила до межі. Тут дуже низький ритм життя, і якщо ти був не надто працьовитий удома, тут маєш усі шанси перетворитися на тварину, яка тільки спить, їсть, вживає наркотики і займається безжальним швидкісним серфінгом в Інтернеті" [2].

Таким чином, мобільність як така стає істотним ресурсом у прагненні до термінальних цінностей, при цьому із засобу все більше перетворюючись на самоцінність. Бекпекінг як соціально-культурне явище і нова соціальна практика мобільності на Заході вже має свою історію розвитку і сформувався як новий науковий напрям досліджень. Проведене дослідження дозволяє виділити два етапи в розвитку бекпекінгу: перший етап (1960 – 1989 рр.) – формування бекпекінгу як соціально-культурного вища і нової глобальної практики мобільності; другий (1990 р. – теперішній час) – етап теоретичної рефлексії та інституалізації нового наукового напрямку досліджень.

Бекпекерський рух в Україні і Росії, де він тільки зароджується, також потребує вивчення і теоретичного узагальнення. В Україні, яка вибрала шлях до євроінтеграції, необхідно розвивати бекпекерський рух, адже саме бекпекери є першопрохідцями і першовідкривачами нових напрямів розвитку туристичного ринку.

Література

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества : пер. с англ. / З. Бауман. – М. : Весь Мир, 2004. – 188 с.
2. Дикая Азия [Электронный ресурс] // Livejournal. – Режим доступа: <http://mikle1.livejournal.com/2158948.html>. – Загл. с экрана.
3. Рагозин Л. Бэкпекеры – кто они? [Электронный ресурс] / Леонид Рагозин // Индостан: путеводитель по Южной Азии. – Режим доступа: http://www.indostan.ru/novosti/101_2301_0.html. – Загл. с экрана.

4. Пелевин А. Налегке. "Свободные путешественники" совершают кругосветки и открывают новые направления [Электронный ресурс] / А. Пелевин // Турбизнес. – 2010. – № 14. – Режим доступа: <http://www.tourbus.ru/article/1832.html>. – Загл. с экрана.
5. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация / Дж. Урри // Массовая культура: современные западные исследования: Сборник статей. – М.: Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2005. – С. 136-150.
6. Australian Tourism Export Council: Backpacking Tourism Advisory Panel. New Business Development to Drive Backpack Sector [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://groups.yahoo.com/group/green-travel/message/1072>. – Загл. с экрана.
7. Backpacker Tourism: Concepts and Profiles / eds.: Kevin Hannam, Irena Ateljevic. – Channel View Publications, 2007. – 284 p.
8. Bell C. The big 'OE': Young New Zealand Travellers as Secular Pilgrims / Claudia Bell // Tourist Studies. – 2002. – N 2. – P. 143–158.
9. Cohen E. Toward a Sociology of International Tourism / Erik Cohen // Social Research. – 1972. – Vol. 39, N 1. – P. 164–182.
10. Cohen E. Nomads from Affluence: Notes on the Phenomenon of Drifter Tourism / Erik Cohen // International Journal of Comparative Sociology. – 1973. – Vol. 14, N 1/2. – P. 89–103.
11. Cohen E. Marginal Paradises: Bungalow Tourism on the Islands of Southern Thailand / E. Cohen // Annals of Tourism Research. – 1982. – Vol. 9. – P. 189–228.
12. Cohen E. Backpacking: Diversity and Change / Erik Cohen // The Global Nomad : Backpacker Travel in Theory and Practice / eds.: G. Richards, J. Wilson. – Clevedon : Channel View Publications, 2004.
13. Elsrud T. Time Creation in Travelling : The Taking and Making of Time Among Women Backpackers / Torun Elsrud // Time and Society. – 1998. – Vol. 7, N 2/3. – P. 309–334.
14. Erb M. Understanding Tourists : Interpretations from Indonesia / Maribeth Erb // Annals of Tourism Research. – 2000. – Vol. 27, N 3. – P. 709–736.
15. Gibbons S. M. A Study of the International Backpacker Visitor to New Zealand : Building a Profile to Assess Value and Impact / S. M. Gibbons, C. T. Selvarajah. – Albany : Department of Management Systems, Massey University, 1994.
16. Haigh R. Backpackers in Australia / R. Haigh // Occasional Paper. – Canberra : Bureau of Tourism Research, 1995. – N 20.
17. Hall C. M. Tourism in the Pacific Rim : Developments, Impacts and Markets / C. Michael Hall. – 2nd ed. – Melbourne : Addison Wesley Longman, 1997. – 226 p.
18. Hampton M. P. Backpacker Tourism and Economic Development / M. P. Hampton // Annals of Tourism Research. – 1998. – Vol. 25, N 3. – P. 639–660.
19. Loker L. The Backpacker Phenomenon II : More Answers to Further Questions / L. Loker. – North Queensland : James Cook University, 1993.
20. Loker-Murphy L. Young Budget Travelers: Backpackers in Australia / Loker-Murphy L., Pearce P. L. // Annals of Tourism Research. – 1995. – Vol. 22, N 4. – P. 819–843.
21. Lonely Planet Travel Guides and Travel Information [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lonelyplanet.com/>. – Загл. с экрана.
22. Lyon J. Maldives / Lyon J. – Hawthorn : Lonely Planet, 1997. – 197 p.
23. Murphy L. E. Exploring Social Interactions of Backpackers / Laurie Murphy // Annals of Tourism Research. – 2001. – Vol. 26, N 1. – P. 50–67.
24. Noy C. Introduction: Backpacking as a Rite of Passage in Israel / Chaim Noy, Erik Cohen // Israeli Backpacker : From Tourism to Rite of Passage. – New York : State University of New York Press, 2005. – P. 1–43.
25. Ooi N. Backpacker Tourism: Sustainable and Purposeful? : Investigating the Overlap Between Backpacker Tourism and Volunteer Tourism Motivations / Natalie Ooi, Jennifer H. Laing // Journal of Sustainable Tourism. – 2010. – Vol. 18, N 2. – P. 191–206.
26. Pearce P. L. The Backpacker Phenomenon: Preliminary Answers to Basic Questions / Philip L. Pearce. – Townsville : James Cook University of North Queensland, Department of Tourism, 1990. – 178 p.
27. Riley P. J. Road Culture of International Long-Term Budget Travelers / P. J. Riley // Annals of Tourism Research. – 1988. – Vol. 15, N 2. – P. 313–328.
28. Rolf Potts – пишущий бродяга [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teletravelhd.tv/intervyu/item/23-rolf-potts---pishuschiy-brodyaga>. – Загл. с экрана.
29. Ross G. F. Backpacker Achievement and Environmental Controllability as Visitor Motivations / Glenn F. Ross // Journal of Travel and Tourism Marketing. – 1997. – Vol. 6, N 2. – P. 69–82.
30. The Global Nomad: Backpacker Travel in Theory and Practice / eds.: Greg Richards, Julia Wilson. – Channel View Publications, 2004. – 298 p.
31. Uriely N. Backpacking experiences: a Type and Form Analysis / Natan Urielya, Yuval Yonayb, Dalit Simchai // Annals of Tourism Research. – 2002. – Vol. 29, N 2. – P. 520–538.
32. Van Gennep A. The Rites of Passage / Arnold Van Gennep. – London : Routledge and Kegan Paul, 2004. – 198 p.
33. Westerhausen K. Beyond the Beach: An Ethnography of Modern Travellers in Asia / K. Westerhausen. – Bangkok : White Lotus, 2002. – 280 p.
34. Wood K. The Good Tourist / K. Wood, S. House. – London : Mandarin, 1991. – 256 p.

References

1. Bauman Z. (2004) Globalizacija. Posledstvija dlja cheloveka i obshhestva [Globalization. The consequences for the individual and society]. (Trans). Moscow: Ves Mir. [in Russian].
2. Dikaja Azija [Wild Asia]. Livejournal. (n.d.). mikle1.livejournal.com. Retrieved from <http://mikle1.livejournal.com/2158948.html> [in Russian].
3. Ragozin, L. Bjekpjekery – kto oni? [Backpacker – who are they?]. Indostan: putevoditel po Juzhnoj Azii – Hindustan: Guide to South Asia. (n.d.). indostan.ru. Retrieved from http://www.indostan.ru/novosti/101_2301_0.html. [in Russian].
4. Pelevin, A. (2010) Nalegke. "Svobodnye puteshestvenniki" sovershajut krugosvetki i otkryvajut novye napravlenija [lightweight. "Free travelers" make the world tour and open up new areas]. www.tourbus.ru. Turbiznes – Tourist Industry, Vol. 14. Retrieved from <http://www.tourbus.ru/article/1832.html> [in Russian].
5. Urry, J. (2005) Vzgljad .apadnye issledovanija – Popular culture: modern Western research. Moscow: Research Foundation "Pragmatics of culture", 136-150 [in Russian].
6. Australian Tourism Export Council: Backpacking Tourism Advisory Panel. New Business Development to Drive Backpack Sector. (n.d.). groups.yahoo.com. Retrieved from <http://groups.yahoo.com/group/green-travel/message/1d072> [in English].
7. Hannam, K. & Ateljevic, I. (Eds.). (2008). Backpacker Tourism: Concepts and Profiles. Clevedon: Channel View Publications[in English].
8. Bell, C. (2002) The big 'OE': Young New Zealand Travellers as Secular Pilgrims. Tourist Studies, 2, 143–158[in English].
9. Cohen, E. (1972). Towards a Sociology of International Tourism. Social Research, 39, 1, 164–182 [in English].
10. Cohen, E. (1973). Nomads from Affluence: Notes on the Phenomenon of Drifter-tourism. International Journal of Comparative Sociology, 14, 1–2, 89–103 [in English].
11. Cohen, E. (1982). Marginal Paradises: Bungalow Tourism on the Islands of Southern Thailand. Annals of Tourism Research, 9, 189–228 [in English].
12. Cohen, E. (2004). Backpacking: Diversity and Change. In G. Richards & J. Wilson (Eds.), The Global Nomad: Backpacker Travel in Theory and Practice (pp. 43–59). Clevedon: Channel View Publications [in English].
13. Elsrud, T. (1998) Time Creation in Travelling : The Taking and Making of Time Among Women Backpackers. Time and Society, 7, 2/3, 309–334 [in English].
14. Erb, M. (2000) Understanding Tourists : Interpretations from Indonesia. Annals of Tourism Research, 27, 3, 709–736 [in English].
15. Gibbons, S. M. & Selvarajah, C. T. (1994). A Study of the International Backpacker Visitor to New Zealand : Building a Profile to Assess Value and Impact. Albany : Department of Management Systems, Massey University [in English].
16. Haigh, R. (1995) Backpackers in Australia Occasional Paper. Canberra : Bureau of Tourism Research, 20 [in English].
17. Hall, C. M. (1997)Tourism in the Pacific Rim : Developments, Impacts and Markets. 2nd ed. Melbourne : Addison Wesley Longman [in English].
18. Hampton, M. P. (1998) Backpacker Tourism and Economic Development. Annals of Tourism Research, 25, 3, 639–660 [in English].
19. Loker, L. (1993) The Backpacker Phenomenon II : More Answers to Further Questions. North Queensland : James Cook University [in English].
20. Loker-Murphy, L. & Peirce, P. P. (1995). Young Budget Travellers: Backpackers in Australia. Annals of Tourism Research, 22, 4, 819–843 [in English].
21. Lonely Planet Travel Guides and Travel Information (n.d.). www.lonelyplanet.com. Retrieved from <http://www.lonelyplanet.com/>[in English].
22. Lyon, J. (1997) Maldives. Hawthorn : Lonely Planet [in English].
23. Murphy, L. E. (2001). Exploring Social Interactions of Backpackers. Annals of Tourism Research, 26, 1, 50–67 [in English].
24. Noy, C. & Cohen, E. (2005) Introduction: Backpacking as a Rite of Passage in Israel. Israeli Backpacker : From Tourism to Rite of Passage. New Yoek : State University of New York Press [in English].
25. Ooi, N. & Laing, J. (2010) Backpacker Tourism: Sustainable and Purposeful? : Investigating the Overlap Between Backpacker Tourism and Volunteer Tourism Motivations. Journal of Sustainable Tourism, 18, 2, 191–206 [in English].
26. Pearce, P. L. (1990) The Backpacker Phenomenon: Preliminary Answers to Basic Questions. Townsville : James Cook University of North Queensland, Department of Tourism.
27. Riley, P. (1988). Road Culture of International Long-Term Budget Travelers. Annals of Tourism Research, 15, 2, 313–328 [in English].
28. Rolf Potts – pishuschiy brodyaga [Rolf Potts – writing characters Hobo]. teletravelhd.tv. Retrieved from <http://teletravelhd.tv/intervyu/item/23-rolf-potts-pishuschiy-brodyaga> [in Russian].
29. . Ross G. F. (1997) Backpacker Achievement and Environmental Controllability as Visitor Motivations. Journal of Travel and Tourism Marketing, 6, 2, 69–82 [in English].

30. Greg Richards, G. & Wilson, J. (2004). (Eds.). The Global Nomad: Backpacker Travel in Theory and Practice. Channel View Publications [in English].
31. Uriely, N., Yonay, Y., & Simchai, D. (2002). Backpacking Experiences: A Type and Form Analysis. *Annals of Tourism Research*, 29, 2, 520–538 [in English].
32. Van Gennep A. (2004). *The Rites of Passage*. London : Routledge and Kegan Paul [in English].
33. Westerhausen K. (2002) *Beyond the Beach: An Ethnography of Modern Travellers in Asia*. Bangkok : White Lotus [in English].
34. Wood K. & House S. (1991) *The Good Tourist*. London : Mandarin [in English].

УДК 791(477).(075.8)

Вовкун Василь Володимирович
кандидат культурології, професор кафедри
сценічного та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
art_office@ukr.net

СЦЕНА ТА СЦЕНІЧНИЙ КОМПЛЕКС

У статті розглянуто сценічний та глядачевий простір, задіяний для проведення масового видовища, що може розташовуватися за двома принципами: внутрішнім або зовнішнім. Основою сценічного і глядачевого простору вважається простір театральний, що бере свій початок від давньогрецьких театральних споруд. Сцена або кін в перекладі з давньогрецької – намет, шатро, де первісно актори готувалися до вистави. Саме видовище відбувалося в тій частині театру, яка мала назву оркестра.

Ключові слова: сцена, сценічний комплекс, глядачевий зал, масові видовища, сцена-коробка, сцена-арена, просторова і симультанна сцени.

Вовкун Василий Владимирович, кандидат культурологии, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Сцена и сценический комплекс

В статье рассмотрено сценическое и зрительное пространство, задействованное для проведения массового зрелища, которое может располагаться по двум принципам: внутреннему или внешнему. Основой сценического и зрительного пространства считается пространство театральное, которое берет свое начало от древнегреческих театральные сооружений. Сцена или кин в переводе с древнегреческого – палатка, шатер, где первоначально актеры готовились к спектаклю. Само зрелище происходило в той части театра, которое называлась оркестра.

Ключевые слова: сцена, сценический комплекс, зрительный зал, массовые зрелища, сцена-коробка, сцена-арена, пространственная и симультанная сцены.

Vovkun Vasyi, PhD in Cultural Studies, Professor at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Stage (Stage and Stage Complex)

This article describes stage and audience space in mass spectacles that can be of two different layouts: internal or external.

The essence of stage and auditorium is deemed to be a theatrical space, which originates from ancient Greek theater buildings. In the past, a scene (from ancient Greek σκηνή skēnē – en. stage) referred to a tent or a marquee, where initially actors were preparing for performances. The performance itself was held in a part of the theater, which was then called an orchestra (from ancient Greek ὀρχήστρα).

Any theatrical space layout is based on two models in locating performers and spectators with respect to one another – centrally and axially. According to the basic theater-building principle, the theatron or stage is located in front of the viewers and they are on the same axis with the performers. In the central layout, spectators are surrounding the stage from four or fewer sides.

There are also two ways to correlate with both layouts that are essential for all types of stages – clear or partially clear distinction between the stage area and auditorium or their complete merger into a single nonseparated space. Depending on the given solutions, one can determine the classification of different stage layouts: black box, stage arena, spatial and simultaneous stages.

A stage with one side open to spectators is called a black box. The black box refers to the axial type of theater with clear separation of the two spaces.

Stage arena is round (eg. circus) with the gallery for spectators allocated around the proscenium. The stage arena refers to a typical centerstage theater where both the stage and the auditorium spaces are merged.

Spatial stage (or thrust) is another kind of stage arena, which also refers to a centerstage theater. In contrast to the stage arena, the proscenium space is partly surrounded by the spectator seats. Spatial stage may be both axial and central. It is also often combined with a black box. Because of no curtains, both stage arena and spatial stage belong to and are called open-type stages.

Ring stages can be of two types – closed and open. This is the stage platform constructed in a shape of a movable or immovable circle, whereas in the middle there are places for the audience and they create a merged space. Ring stage refers to an axial type.

The essence of simultaneous stages is that performances may take place at the same time at various scenic sites around the auditorium. This theatrical space solution allows complete merger of the scenic and auditorium areas. This kind of stages does not belong to any particular type.

All the existing forms of theatrical space (internal and external) somehow improvise the above-mentioned stage-versus-auditorium layouts.

Black box is considered to be a basic stage. Knowing its composition, it is quite easy to operate any of its varieties.

The box itself consists of three areas – stage floor, trap room and resonators.

The total stage is broken down into conventional plots called ground plans. Ground plan delineation begins from the red line. Initially, there is Plan 0, followed by Plan 1, Plan 2, etc. right to the back wall of the stage. Backstage legs and top masking borders often serve as plan boundaries. Top masking borders tend to be hung on the same place full-time. The legs are often soft tissues or hard decorations hung on the both sides of the stage and close its side parts. The borders are also legs, but hung horizontally across the top of the scene. They serve for covering the overhead band – the lighting that illuminates the stage from above, and other technical equipment. Actually, the legs and the top masking borders define the area and the limits of each plan.

Thus, the stage is divided into the performance area (stage play) and offstage (backup). The performance area is actually the stage floor, which lies within the regular visibility from the auditorium. All that is outside the performance stage refers to backstage or backup space. It also includes galleries, bridges, portal legs and towers, resonators and more.

There are no specific requirements for the sizes of standard black boxes and their backstage spaces. They can be different, while maintaining the fundamentals laid down in the rules.

During mass shows (state, folk or youth), external or outdoor solutions are mainly used. They are temporarily mounted of hardwares on squares, streets, stadiums, performance fields etc. Hence, the auditorium space occupies areas adjacent to the stage and together they create a scenic installation.

An external stage or a scenic installation can be made in any possible shape to reflect stage classification based on its respective internal composition and depending on the directing and artistic solutions. All those forms should reiterate the already known internal stage and auditorium layouts.

Key words: stage, stage installation, auditorium, mass spectacle, black box, stage arena, spatial stage, simultaneous stage.

Для втілення масового видовища необхідний певний простір, що передбачає наявність сцени та глядачевого залу. Саме від їхнього співвідношення, а також від форми, масштабу та масштабності залежить взаємозв'язок між виконавцями та глядачами, атмосфера та умови сприймання дійства. Тільки при живому співвідношенні цих взаємопов'язаних складових можливе міфівтілення. Сценічний і глядачевий простір, об'єднуючись, творять єдину цілісність через яку проходять енергетичні хвилі і їхнім найвищим проявом є катарсис – духовне співпереживання.

Сценічний та глядачевий простір, задіяний для проведення масового видовища, може розташовуватися за двома принципами: внутрішнім або зовнішнім. За внутрішньою побудовою сцена та глядачевий зал знаходяться у спеціально для цього збудованому приміщенні: театр, концертний зал, цирк і т.д. А за зовнішньою побудовою сценічний простір повстає із сценічних металевих конструкцій під відкритим небом: майдан, стадіон, співоче поле тощо.

Внутрішня побудова сцени. Основою сценічного і глядачевого простору вважається простір театральний, що бере свій початок від Древньогрецьких театральних споруд. Сцена або кін в перекладі з давньогрецької – намет, шатро, де первісно актори готувалися до вистави. Саме видовище відбувалося в тій частині театру, яка мала назву оркестра.

У будь-якій формі театального простору лежать два принципи розташування виконавців і глядачів по відношенню один до одного: центровий принцип і який проходить по осі. За основним принципом побудови театру сцену розташовано перед глядачем фронтально і вони знаходяться на одній осі з виконавцями. За центровим – місця для глядачів оточують сцену з чотирьох і менше сторін.

Сутнісним для усіх видів сцени є також два способи співвідношення обох просторів – чітке або частково чітке розмежування об'єму сцени і глядачевого залу чи їхнє повне злиття в єдиному нерозмежованому просторі. В залежності від названих рішень можна визначити класифікацію різних за формою сцен: сцена-коробка, сцена-арена, просторова і симультанна сцени.

Сценічна площадка з однією відкритою для глядача стороною називається сценою-коробкою. Сцена-коробка відноситься до осьового типу театру з чітким розмежуванням обох просторів.

Сцена-арена має круглий кін (наприклад, у цирку) навколо якого розміщено місця для глядачів. Сцена-арена відноситься до типового центрального театру, в якому простір сцени і залу злиті воедино.

Просторова сцена – різновид сцени-арени, що також відноситься до центрального типу театру. На відміну від сцени-арени кін просторової сцени частково оточений місцями для глядачів. Просторова сцена може бути і осьового типу і центрального. Вона також часто поєднується зі сценою-коробкою. Из-за відсутності в них завіси, сцена-арена і просторова сцена відносяться до сцен відкритого типу і називаються відкритими.

Кільцева сцена буває двох типів – закрита і відкрита. Це сценічна площадка побудована у вигляді рухомого чи нерухомого кола, в середині якого знаходяться місця для глядачів і вони творять єдиний простір. Кільцева сцена відноситься до розгляду осьових сцен.

Суть симультанної сцени полягає в тому, що дія видовища відбувається одночасно на різних сценічних площадках, розташованих у глядачевому залі. За таким вирішенням театрального простору досягається повне злиття сценічного і глядачевого простору. Така сцена не відноситься до якогось конкретного типу.

Всі існуючі форми театрального простору (внутрішній і зовнішній) так чи інакше імпровізують названі принципи взаєморозміщення сценічної площадки і глядачевого залу.

Базисною сценою вважається сцена-коробка. Знаючи її побудову, можна легко оперувати будь-якими іншими її різновидностями.

Сценічна коробка складається з трьох основних частин: планшет (кін), трюм і голосники.

Планшетом називається підлога сцени, в яку може бути вмонтоване коло чи інші підйомні сегменти, що рухаються. Планшет служить місцем для побудови сценографії (декорацій) та гри виконавців.

Трюм – приміщення, що знаходиться під сценою. У трюмі можуть знаходитися механізми приводу кола, підйомник площадок та інше сценічне обладнання.

Голосники – решітчаста стеля сцени. На голосниках розміщуються блоки декорацій, софитник підйомів та інше верхнє технічне обладнання.

Передня частина планшету зі сторони глядачевого залу називається авансценою.

Сцена з'єднується з авансценою за допомогою архітектурної арки і називається порталом сцени. А простір, що знаходиться у внутрішній частині порталної арки є дзеркалом сцени. В театрах класичного типу дзеркало сцени трохи менше за розміри порталу, бо воно зверху обрізується спеціальною падугою – арлекіном. Арлекін служить для того, щоб перекидати дорогу основної завіси. У сучасних рішеннях сцени арлекін може бути й відсутнім.

По обидва боки від планшету сцени знаходяться допоміжні приміщення – кишені. Кишені служать для розміщення та зберігання сценічного оформлення.

Задня частина планшету називається ар'єрсценою.

Ар'єрна, або задня частина сцени, як і кишені, – окремий додатковий простір, що прилягає до задньої частини сцени і також використовується для зберігання декорацій, технічного обладнання тощо. Іноді ар'єрна площа використовується в сценічному дійовому просторі і на ній монтується сценічне оформлення.

На межі авансцени і планшету сцени проходить червона лінія, по якій проходить театральна чи пожежна завіса.

Загальна площа сцени розбивається на умовні ділянки, що називаються планами сцени. Відлік планів починається з червоної лінії. Спочатку іде нульовий план, за ним перший, другий і т.д. до задньої стіни сцени. Границями планів часто служать куліси і падуги, що, як правило, висять на постійних місцях. Куліси являють собою м'які тканини або жорсткі декорації, що підвішені з двох сторін сцени і закривають її бокові частини. Падуги – це ті ж куліси, але підвішені зверху горизонтально поперек сцени. Вони служать для перекриття софитів – освітлювальних приладів, що освітлюють сцену зверху, а також іншого технічного обладнання. Власне, куліси і падуги визначають площу та границю кожного плану.

Таким чином, площа сцени ділиться на дійову частину (сценічна дія) і закулісну (допоміжну). Дійовою частиною називається планшет сцени, що лежить в рамках нормальної видимості із глядачевого залу. Все, що знаходиться поза межами дійової сцени відноситься до закулісного, допоміжного простору. До нього також відносяться галереї, перехідні мостики, порталні куліси і башти, голосники тощо.

Розміри сцени-коробки класичного типу і її закулісний простір не є обов'язковими, вони можуть бути різними, зберігаючи принципові основи, що закладені в нормах.

Зовнішня побудова сцени. Під час проведення масових видовищ (державних, народних, молодіжних) здебільшого використовується принцип побудови зовнішньої сцени або сцени під відкритим небом.

тим небом, що тимчасово монтується з металоконструктиву на площах, майданах, стадіонах, співо-чих полях і т.п. Тоді глядачевий простір обіймає прилеглу до сцени територію і разом вони творять сценічний комплекс.

Зовнішню сцену або сценічний комплекс можна змонтувати будь-якої форми, що відповіда-тиме класифікації сцени за принципом внутрішньої побудови, в залежності від режисерсько-художніх рішень. І всі ці форми повторюватимуть вже відомі принципи взаєморозміщення сценічної площадки і глядачевого простору.

Класичною зовнішньою сценою можна вважати також сцену-коробку, яка суттєво відрізня-ється від внутрішньої сцени-коробки, а в чомусь повторює її. Основними частинами зовнішньої сце-ни-коробки є: сценічний подіум, портали і дах.

На сценічному подіумі може розташовуватися звукове та світлове обладнання, проєкційні та світлодіодні екрани, піротехнічне обладнання, музичні інструменти, сценічне оформлення, одяг сце-ни (спеціальна тканина або захисні та рекламні сітки і банери), обладнання для підігріву та охоло-дження і найголовніше учасники видовища (виконавці, технічний та обслуговуючий персонал).

Внутрішня частина під сценічним подіумом може стати трюмом і використовуватися як ко-мора для боксів, чохлаві та контейнерів з-під сценічного обладнання. Під високим сценічним подіу-мом можна розташувати та оформити тимчасові гримерні кімнати для виконавців. Високий сценіч-ний подіум потребує використання сходів – їх можна розташувати з будь-якого боку сцени. З переду подіум декорується банером чи сценічною тканиною.

Портали – бічні металеві конструкції-вежі, що прилягають до сценічного подіуму. В них част-ково розміщується звукове обладнання, а також можуть монтуватися проєкційні чи світлодіодні ек-рани. Портали декоруються спеціальною сіткою, що не заважає роботі звукового обладнання. Вона також може нести художню або рекламну функцію.

Сценічний дах монтується на порталах і на задній ар'єрній стінці. Він не лише захищає технічне обладнання та виконавців від опадів чи пекучого сонця, а й використовується як конструкція подібно голосникам для розміщення світлового обладнання чи іншого додаткового технічного устаткування.

Сценічний комплекс в залежності від поставлених художньо-дизайнерських завдань та техні-чних умов монтується з відповідних за міцністю та розмірами сценічних конструкцій. Від міцності й надійності конструктиву та їх професійного монтажу залежить безпека учасників та глядачів масово-го заходу, що перебувають на сцені та біля неї.

Сценічний комплекс – це сукупність зведених сценічних конструкцій на певній ділянці, до якого входять: сценічний майданчик, рубка для керування сценічним обладнанням (звук, світло то-що), острівні портали та подіуми, сценічна огорожа, глядацькі трибуни.

Для забезпечення нормальних умов праці технічного та обслуговуючого персоналу, а також учасників масового заходу зовнішню сцену часто відгороджують міцною та з'єднаною між собою металевою огорожею (турнікетами).

Сценічний комплекс повинен не тільки витримати навантаження усього розміщеного на ньо-му технічного обладнання, а й пориви вітру і дощу, удар блискавки чи струму (для цього необхідно мати громовідвід або заземлення).

Сценічний комплекс потребує підключення до потужного джерела електропостачання або вимагає використання автономного генератора.

Монтаж сценічних конструкцій проводиться згідно з планом сценічного майданчика та стро-ками обговорених із Замовником. Згідно з цим складається графік завезення обладнання і черговість всіх видів робіт. Час і кількість монтажників на монтування сцени розраховується з урахуванням об-сягу виконуваних робіт.

Монтаж будь-яких сценічних конструкцій виконується в кілька етапів:

- Збір та монтування базових елементів конструкції
- Монтування настилів
- Збір та монтування фермових конструкцій (або фермового каркаса)
- Збір та монтування даху сцени
- Збір та монтування додаткових конструкцій для сцени (звукові портали, башти, пультові)

Збір та монтування базових елементів конструкції проводиться з врахуванням розмітки буді-вельного майданчика. В якості базових елементів використовуються поворотні домкрати й настанов-ні елементи, регулювання яких дозволяє легко і швидко виставити необхідний рівень сценічної кон-струкції на будь-якій нерівній поверхні. Всі настановні елементи мають спеціальний фланець, в який встановлюються і фіксуються за допомогою клинів горизонтальні елементи (ригелі та діагоналі). Спеціальний стакан настановного елемента служить для установки вертикальних елементів, стійок,

які оснащені такими ж фланцями через кожні 0,5 м. Після виставлення рівня базової конструкції сцени, встановлюються посилені вертикальні елементи, для монтування спеціальних настилів. Далі каркас конструкції повинен бути ретельно перевірений в місцях з'єднання елементів.

Монтування настилів проводиться на посилені частини металевих каркаса сцени (U-образні посилені ригеля). При необхідності використовується додаткове кріплення, яке забезпечує жорстке з'єднання щитового настилу з метало-каркасом.

Збір та монтування фермових конструкцій (або фермового каркаса) відбувається за наступним принципом. В залежності від конструкції сцени, фермові елементи можуть бути різної форми і конфігурації, а також, мати різні типи з'єднання. З урахуванням цих особливостей визначається подальший порядок побудови та встановлення фермової конструкції при монтажі сцени або сценічного комплексу.

Збір та монтування даху сцени так само залежить від типу конструкції. Часто використовувани варіанти дахів для сценічних конструкцій поділяються на легкі тентові або металеві дахи.

Легкі тентові дахи збираються вручну і мають швидко-збірний фермовий сталевий або алюмінієвий каркас з тентовим покриттям. Ферми збираються в єдину каркасну структуру, після чого натягаються тенти. За допомогою спеціальних механічних (елеватори) або електричних (лебідки) підйомних пристроїв, готовий дах піднімається на потрібну висоту.

Металеві дахи складаються із сталевих фермових каркасів і спеціальних металевих касет. Монтаж елементів фермової секції даху проводиться на землі, а потім за допомогою підйомного крана секції встановлюються і закріплюються на бічних вежах сцени або сценічного комплексу. Далі фахівці-монтажники встановлюють металеві касети на встановлених фермових секціях.

До додаткових сценічних конструкцій відносяться звукові портали, звукові башти, пультові та ін.

Збір та монтування звукових порталів та пультових здійснюється у тому ж порядку як і в монтажі основної конструкції сцени.

Монтаж звукових порталів може здійснюватися одночасно з монтуванням основної конструкції сценічного комплексу або сцени, якщо самі звукові портали входять до складу основної конструкції.

Монтування пультової (місце розташування звукорежисерського та світлового устаткування) здійснюється перед сценою. В залежності від масштабу та масштабності масового заходу конструкція пультової вежі може мати одноярусну або багатоярусну структуру.

Монтаж сценічних конструкцій можуть здійснювати тільки професіонали. Якісне монтування та демонтаж сценічного обладнання – одна з найважливіших умов проведення масового видовища. На сьогодні існує багато професійних компаній з досвідом та робочим стажем, які пропонують на ринку послуги із монтування та демонтування сценічних комплексів.

Література

1. Базаков В. Техника и технология сцены. – М.: Искусство, 1976. – 250 с.
2. Бачелис Т. Эволюция сценического пространства. – М.: Наука, 1978. – 268 с.
3. Келлер М. Этот фантастический свет. Искусство и проектирование сценического освещения. М.: Искусство. – 2004. – 242 с.

References

1. Bazakov, V. (1976). Techniques and stage technology. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bachelys, T. (1978). Evolution of stage space. Moscow: Nauka [in Russian].
3. Keller, M. (2004). This fantastic light. Art and projection of the stage illumination. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Горбань Юрій Іванович
кандидат культурології, доцент
кафедри книгознавства і бібліотекознавства,
директор наукової бібліотеки
Київського національного університету
культури і мистецтв

КОНСЕРВАЦІЯ ДОКУМЕНТІВ У БІБЛІОТЕКАХ

У статті розкриваються поняття термінів консервація, превентивна та фазова консервація документів. Проаналізовані принципи відбору документів для першочергової консервації. Розглянуто основні варіанти превентивної та фазової консервації, вплив складу паперу на процес руйнування документу. Досліджено питання застосування новітніх технологій зберігання документів у бібліотеках, постійного моніторингу стану документів. Проаналізовано методи зберігання документів у бібліотеках, з'ясовано їх переваги й недоліки; встановлено, що фазова консервація зарекомендувала себе як ефективний превентивний метод забезпечення зберігання документів у бібліотеках.

Ключові слова: консервація, превентивна консервація, фазова консервація, документ, папір, бібліотека.

Горбань Юрій Іванович, кандидат культурології, доцент кафедри книгознавства і бібліотекознавства, директор наукової бібліотеки Київського національного університету культури і мистецтв

Консервация документов в библиотеках

В статье раскрываются понятия терминов консервация, превентивная и фазовая консервация документов. Проанализированы принципы отбора документов для первоочередной консервации. Рассмотрены основные варианты превентивной и фазовой консервации, влияние состава бумаги на процесс разрушения документа. Исследован вопрос применения новейших технологий хранения документов в библиотеках, постоянного мониторинга состояния документов. Проанализированы методы хранения документов в библиотеках, выяснено их преимущества и недостатки, установлено, что фазовая консервация зарекомендовала себя как эффективный превентивный метод обеспечения сохранности документов в библиотеках.

Ключевые слова: консервация, превентивная консервация, фазовая консервация, документ, бумага, библиотека.

Горбань Юрій, PhD in Culturology, Associate Professor at the Department of bibliography and library science, director of the Scientific Library of Kyiv National University of Culture and Arts

Preservation of documents in libraries

The article deals with the concept of preservation terms, and preventive conservation documents phase. Analyzed the principles of selection of documents for priority conservation. The basic options and preventive conservation phase, the influence of the composition of paper to document the destruction. The question of new technologies in libraries store documents, continuous condition monitoring instruments. The methods of storing documents in libraries, determine their strengths and weaknesses, found that conservation phase proved to be an effective preventive method of storing documents in libraries.

Key words: preservation, preventive conservation, conservation phase, document, paper, library.

Одним із основних завдань бібліотек є зберігання різних видів документів. Бібліотеки ввібрали в себе духовні й матеріальні надбання попередніх поколінь і зберегли їх до наших днів. В умовах динамічного розвитку інформаційного суспільства в глобальному масштабі дедалі актуалізується потреба зберігати друковані та рукописні матеріали. Особливого значення набуває зберігання документів як оригінального й неповторного надбання певного історичного періоду з урахуванням особливостей національного та культурно-духовного розвитку суспільства, що потребує ресурсів і змін до широкого застосування основних напрямів консервації документів та запровадження інноваційних технологій їх зберігання.

У першій половині ХХ ст. визначення терміну "консервація" запропонував відомий польський реставратор Б. Марконі: "Консервація включає всі заходи і дослідження, метою яких є охорона об'єкта від руйнувань і підтримка його в доброму стані, з урахуванням заходів естетичного змісту". У такому формулюванні термін "консервація" стає близьким до багатьох понять, якими визначаються дії щодо документа.

У книгознавстві і бібліотекознавстві під консервацією документів розуміється забезпечення їхнього зберігання за допомогою дотримання відповідного режиму зберігання, стабілізації та рестав-

рації. Консервація (лат. "conservatio" – збереження) – дії, спрямовані на довгострокове збереження об'єктів.

Принципи відбору документів для першочергової консервації передбачають вибір об'єктів і визначення форм консервації, які здійснюються в точній відповідності з результатами комплексної наукової експертизи й ґрунтуються на чотирьох основних критеріях: унікальності, історико-культурній цінності документа, його фізичному стані, частоті використання читачами [4].

1. Унікальність – критерій, який відокремлює документ від основної маси документів. Це рукописи, рідкісні книги, архівні матеріали. Для них обов'язково створюються кращі умови зберігання й, за необхідності, застосовуються реставрація й стабілізація.

Для величезного обсягу документів, що не є унікальними, але містять важливі відомості, застосовуються три інші критерії.

2. Історико-культурна цінність. До цієї групи документів для першочергової консервації відносять документи, які мають історико-культурну цінність.

3. Фізичний стан документа – це рівень зміни властивостей матеріалу, з якого виготовлений документ, під впливом факторів зовнішнього середовища. Першочергової консервації в цій групі знають документи, які мають значні пошкодження.

4. Частота використання документів читачами. Черговість консервації документів за наведеними вище критеріями коригується згідно з частотою й характером їх використання.

Незадовільний стан фондів бібліотек потребує застосування комплексу напрямів поліпшення їхнього зберігання. Пріоритетні напрями консервації документів у сучасному бібліотекознавстві:

- створення й підтримка нормативного режиму зберігання документів у бібліотеках;
- запровадження превентивної і фазової консервації документів;
- розроблення методів масової стабілізації документів;
- розвиток масової реставрації документів.

Реалізація цих напрямів дасть можливість найбільш оперативно й ощадливо забезпечити захист максимально великої кількості документів.

Для оперативного і якісного відбору документів на першочергову консервацію, визначення форм консервації необхідні:

- комп'ютерне забезпечення для створення бази даних, з якої можна одержати статистичні й аналітичні відомості по кожному документу або групі документів;
- кадрове й матеріально-технічне забезпечення сучасних технологій консервації;
- наявність інструментальної бази для фізико-хімічних і біологічних досліджень;
- наявність системи порівняльних оцінок виробничих затрат працівника і вартості необхідних технологічних процесів консервації.

Консервація документа включає в себе превентивну (профілактичну) і фазову консервацію.

Превентивна (профілактична) консервація застосовується як сукупність дій з метою захисту видань і рукописів від зовнішніх впливів шляхом забезпечення нормативних умов зберігання й використання, тобто створення й підтримки сприятливих режимів зберігання (світлового, температурно-вологісного, санітарно-гігієнічного) і застосування фазового зберігання. Превентивна консервація передбачає профілактичні заходи, спрямовані на запобігання руйнуванню документів, забезпечує фізичний захист об'єктів культури й історії при найменших витратах як у процесі їхнього зберігання, так і при використанні, в тому числі й експозиційному, завдяки чому зменшуються витрати на реставраційні роботи [3].

Термін "превентивна консервація" ввели американські фахівці в 60-х роках ХХ ст., проте ідея превентивної консервації існувала, принаймні, з часів грецької й римської античності. У кодексах етики консерваторів, прийнятих у ряді країн, підкреслювалося, що всі дії консерваторів повинні ґрунтуватися на повазі до культурної цілісності об'єкту, його фізичного, історичного й концептуального значення.

У бібліотечній практиці переваги надаються різним формам превентивної консервації, яка дає змогу якнайкраще забезпечити збереження значної кількості документів із мінімальним втручанням у структуру самих документів. Одним з видів консервації є фазове зберігання документів. ДСТУ ГОСТ 7.50:2006 Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Консервація документів. Загальні вимоги (ГОСТ 7.50-2002, IDT) визначає фазове зберігання документа в будь-якій фазі його стану в контейнері з нешкідливого матеріалу [5].

Фазова консервація – розміщення документа зі зруйнованою матеріальною основою в контейнері, який виготовлений з безкислотного матеріалу, з одночасним обмеженням його використання [2].

Термін "фазова консервація" вперше запровадили у Відділі консервації Бібліотеки Конгресу США в середині 70-х років ХХ ст. [8]. Однією з перших колекцій цієї Бібліотеки, для якої було засто-

совано фазове зберігання, стала європейська колекція книг із права. Це тисячі томів у шкіряних та пергаментних оправах із численними механічними пошкодженнями. Причиною їх було значне читачське навантаження та фізичне зношення через часте переміщення з полиці на полицю. Документи цієї колекції були розміщені у футлярах-обгортках. Конструкція використаних коробок отримала назву "фазовий контейнер", вона була розроблена на основі японсько-китайських футлярів-обгорток для традиційних східних книг без твердої оправи. У подальшому фазова консервація застосовувалася для збереження матеріалів, пошкоджених під час надзвичайних ситуацій, зокрема пожеж або води [6, 20].

Упровадження фазової консервації фондів та інших заходів із питань збереження ґрунтуються на знанні основних сучасних властивостей паперу як матеріальної основи переважної більшості бібліотечних документів. Це дає змогу не лише вчасно виконувати відновлювальні та стабілізаційні операції щодо кожного бібліотечного документа, який цього потребує, а й використовувати найсучасніше обладнання та найефективніші засоби [6, 24].

На процеси старіння паперу, на якому виготовлені документи, впливають фактори зовнішнього середовища. Зокрема, підвищення вологості температури повітря, наявність у структурі паперу іонів металу, які є каталізаторами процесів окислення; забруднення повітря оксидами та підвищення концентрації озону і кисню в навколишньому середовищі також сприяють прискореному старінню фондів. Відомо також про негативний вплив ультрафіолетових променів.

Папір, у складі якого застосовано сульфатну целюлозу, руйнується менше, ніж ті види друкованої продукції, до складу паперу якої входить сульфідна целюлоза та деревна маса. Зокрема, ця проблема вирішується через впровадження технології фазового зберігання. Вона передбачає створення специфічного бар'єру між середовищем зберігання і документом. Документи з підвищеною кислотністю паперу ($\text{pH} < 6$) зазнають неводної нейтралізації. Видання, що мають шкіряну або пергаментну оправу, передаються на чищення і зм'якшення [9].

У сфері консервації постійно широко застосовуються нові технології. Так, Бібліотека Конгресу ліцензувала технологію обробки книг діетилцинком. Публічний архів в Оттаві з 1979 р., а Національна бібліотека Франції з 1987 р. мають установки для масової нейтралізації кислотності паперу за технологією "Wei-To" (метоксиметилкарбонатом магнію в суміші органічних розчинників). З 1987 р. Британська бібліотека застосовує процес зміцнення паперу книг за допомогою щепленої співполімеризації: полімеризація мономерів відбувається в структурі аркуша паперу під дією γ -радіації низької інтенсивності. Корпорація FMC у Північній Кароліні (США) розробила ефективний метод масової обробки паперу книг, який забезпечує не тільки нейтралізацію її кислотності, а й зміцнення: використовується карбонізований алкоксигліколат магнію.

Залежно від фінансових і кадрових можливостей бібліотеки можна запроваджувати різні варіанти фазової консервації документів:

- закупівля технологічної лінії, відповідного матеріалу (безкислотного картону) та підготовка спеціалістів для обслуговування лінії;
- виготовлення засобів для фазового зберігання документів із безкислотного картону ручним способом фахівцями, які пройшли стажування в спеціалізованих консерваційних центрах;
- виготовлення контейнерів, коробок, папок, конвертів, футлярів для книг та інших документів із відповідних, спеціально підібраних, вітчизняних витратних матеріалів власними силами або шляхом розміщення замовлення на їх виготовлення на державних чи приватних підприємствах свого міста [6, 24].

Позитивні аспекти фазової консервації документів з ослабленою з різних причин матеріальною основою:

- зменшення негативного впливу аварійних ситуацій;
- документ під час використання зазнає менших механічних навантажень від тертя на бібліотечній полиці, а також при знятті його з полиці;
- зменшення негативної дії випромінювання природного світла та штучного освітлення електrolамп;
- захищення поверхні документа від часточок пилу та інших твердих домішок, недопущення їх попадання на оригінали документів;
- мінімізація негативного впливу факторів навколишнього середовища;
- захист документів від механічного пошкодження під час їх транспортування [7, 22].

З використанням нових технологій у бібліотеках унікальні та цінні видання підлягають різним видам копіювання, що негативно відображається на їхньому стані. Тому для зберігання окремих оригіналів історично-цінних документів необхідно застосувати фазове зберігання в коробках з безкислотного картону, що зводить до мінімуму негативний вплив навколишнього середовища на документ.

Книги з пошкодженими оправами та книжковими блоками з численними механічними розривами також підлягають фазовій консервації до моменту виконання індивідуальної реставрації. Книги в пергаментній оправі та ті, в яких застосовано пергамент, підлягають першочерговій фазовій консервації, оскільки пергамент більше реагує на коливання відносної вологості повітря в сховищах.

З розвитком технології фазового зберігання почали виготовлятися такі види упакування, як контейнери різних видів, форм та розмірів: коробки, папки, конверти, футляри для книг та інших документів на папері, а також контейнери для фотодокументів, що відповідають особливим додатковим вимогам. Ідеальними контейнерами є склеєні коробки, виготовлені ручним способом із полотна та картону, який має відповідні показники нейтральності. Їх перевага в тому, що вони забезпечують надійний захист документа та міцніші від контейнерів інших видів [4].

Найбільш розповсюдженими для фазової консервації документів у бібліотеках світу є коробки з безкислотного картону, виготовлені на спеціальному механічному обладнанні. Вони значно дешевші, забезпечують досить надійний захист, їх простіше виготовити.

Контейнери, які застосовуються у фазовій консервації, виконують безліч функцій у зберіганні й використанні документів: механічно захищають документ при його бібліотечному і читачькому користуванні; захищають книги від стирання на стелажах, а також при зніманні зі стелажів; захищають від дії світлового випромінювання – як природного, так і штучного; приймають на поверхню максимум пилових часток, запобігаючи осіданню їх на документи; слугують буфером між книгою й несприятливими факторами зовнішнього середовища; допомагають зберегти документи при їхньому транспортуванні, захищаючи від механічних і фізико-хімічних впливів; в аварійних ситуаціях першими приймають на себе дію пошкоджуючих факторів (води, вогню, диму, кіптяви тощо).

Книга перебуває в мікрокліматичному контейнері на своєму місці в книгосховищі весь період до реставрації. Її можна проглядати, вивчати й навіть видавати читачеві, якщо пошкодження її структури є невеликим. Фазова консервація зарекомендувала себе як ефективний превентивний метод забезпечення зберігання фондів [1].

Фазова консервація може бути одним з основних способів зберігання великих обсягів бібліотечних фондів. Вона знаходить все більше прихильників серед бібліотечних працівників, тому що дає змогу в досить короткий термін провести заходи щодо порятунку великої кількості пошкоджених документів.

Практичне впровадження фазового зберігання документів потребує організації нової служби в бібліотеці або перерозподілу обов'язків між деякими існуючими підрозділами. У бібліотеках, які запровадили фазову консервацію, організація всієї роботи розпочиналася та проводиться на основі розробленої технологічної схеми.

Технологічна схема фазової консервації фондів включає всі основні виробничі процеси, а для відбору документів та виконання моніторингу за станом документа, що підлягає фазовій консервації, розробляється відповідна інформаційна карта. Структура інформаційної карти, як свідчать літературні джерела, має універсальну форму, а деякі деталі та елементи її можуть відрізнятися і доповнюватися в кожній бібліотеці окремо [3].

Для гарантування збереження документів, які підлягають фазовій консервації, необхідний постійний моніторинг документів у трьох напрямках: 1) за станом самого документа та його наявності в контейнері; 2) мікрокліматом у контейнерах; 3) температурно-вологісним режимом сховища, в якому вони зберігаються. Документи з ознаками мікологічного та ентомологічного пошкодження повинні обов'язково підлягати дезінфекції та дезінсекційній обробці до їх розміщення в контейнері. Контейнерне зберігання – це спеціальний бар'єр між оточуючим середовищем та документом для його захисту. Тому потрібно постійно контролювати мікроклімат у контейнерах [6, 23].

Результати дослідження показали, що у сучасному книгознавстві та бібліотекознавстві під консервацією документів мається на увазі забезпечення їх зберігання за допомогою дотримання відповідного режиму зберігання, стабілізації і реставрації. Сучасна бібліотечна практика надає перевагу формі консервації, яка дозволяє максимально підвищити захист можливо більшої кількості документів, з мінімальним втручанням консерватора у структуру документа. Такою формою визнана превентивна (профілактична) консервація як сукупність дій з метою захисту видань і рукописів від зовнішніх впливів шляхом забезпечення нормативних умов зберігання й використання, тобто створення й підтримки сприятливих режимів зберігання (світлового, температурно-вологісного, санітарно-гігієнічного) і застосування фазового зберігання. Превентивна консервація передбачає профілактичні заходи, спрямовані на запобігання руйнування документів, тоді як фазова консервація – це вміщення документа зі зруйнованою матеріальною основою в контейнер, виготовлений із безкислотного матеріалу, з одночасним обмеженням його використання. Обидва методи мають свої переваги й недоліки,

проте можна з досить високим ступенем об'єктивності стверджувати, що фазова консервація зарекомендувала себе як ефективний превентивний метод забезпечення зберігання документів у бібліотеках.

Література

1. Горбань Ю. І. Традиції та новації зберігання книжкових пам'яток як культурних цінностей / Ю. І. Горбань // Вісн. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 2. – С. 70–74.
2. Горбань Ю. І. Фазова консервація як технологія зберігання книжкових пам'яток / Ю. І. Горбань // Українська культура: виклики сьогодення. – К., 2012. – С. 595–600.
3. Долбенко Т. О. Зберігання документів у бібліотеках : навч. посіб. / Т. О. Долбенко, Ю. І. Горбань. – К. : Ліра-К, 2015. – 284с.
4. Інструкція про порядок відбору цінних, рідкісних документів та колекцій (зібрань) з бібліотечних фондів до Державного реєстру Національного культурного надбання України / М-во культури України // Офіц. вісн. України. – 2001. – № 51. – Ст. 2318. – С. 512.
5. Консервація документів. Загальні вимоги : ДСТУ ГОСТ. 7.50.2006 – Введ. 2007.07.01. – К. : Держспоживстандарт України, 2007. – III. – 10 с.
6. Основные правила хранения и использования библиотечных фондов, разработанные ИФЛА / сост. и ред. Э. П. Эдкок при участии М. Варламоф и В. Кремп ; Междунар. федерация библиотечных ассоц. и учреждений, Основ. прогр. "Сохранность и консервация", Совет по библиотечным и информ. ресурсам. – М. : Рудомино, 1999. – 72 с.
7. Основные технологические процессы реставрации документов : учеб. пособие / авт. и сост.: С. А. Добрусина, Е. С. Чернина, Н. Б. Лебедева, Е. М. Лотцманова ; ред. Э. Г. Вершинина. – СПб : [б. и.], 2002. – 65 с.
8. Отуньє Д. Національні програми збереження документів : історія розвитку / Д. Отуньє // Вісн. Кн. палати. – 2003. – № 12. – С. 44–47.
9. Шурубур А. Забезпечення збереженості документальних фондів у сучасних умовах / А. Шурубур // Наук. пр. Нац. б-ки України імені В. І. Вернадського. – 2001. – Вип. 7. – С. 50–62.

References

1. Gorban, Y.I. (2012a). Traditions and innovations of book monuments storing as cultural property. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 70–74 [in Ukrainian].
2. Gorban, Y.I. (2012b). The phase preservation as technology of book monuments storing. Xth Cultural reading dedicated to the memory of Vladimir Podkopayev "Ukrainian culture: current challenges": Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Kyiv. (pp. 595–600) [in Ukrainian].
3. Dolbenko, T.O. & Gorban, Y.I. (2015). Storing of documents in libraries. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
4. Instructions on selection of valuable, rare documents and collections (gatherings) from library funds to the State Register of National Cultural Heritage of Ukraine. *Ofitsiynyi visnyk Ukrainy*, 51, article 2318, 512 [in Ukrainian].
5. Conservation of documents. Requirements. (2007). DSTU 7.50.2006 from 7th January 2001. Kyiv: Derzhspozhyvstandart Ukraine [in Ukrainian].
6. Edkok, E. P. & Varlamof, M. & Kremp, V. (Eds.). (1999). Basic rules for storage and use of library funds designed by IFLA. Moscow: Rudomino [in Russian].
7. Dobrusina, S. A. & Chernina, E. S. & Lebedeva, N. B. & Lotsmanova, E. M. (2002). Basic processes of restoration of documents. E. G. Verшинina (Ed.). Sankt-Peterburg [in Russian].
8. Otunye, D. (2003). National programs for documents' saving: history of development. *Visnyk knyzhkovoyi palaty*, 12, 44–47 [in Ukrainian].
9. Shurubura, A. (2001). Ensuring the preservation of documentary funds under current conditions. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*, 7, 50–62 [in Ukrainian].

Доманська Олена Анатоліївна
кандидат культурології, доцент,
докторант Національного педагогічного
університету ім. М.П. Драгоманова

МІФОРЕЛІГІЙНІ ВІРУВАННЯ ЯК ОСНОВА ЦІННІСНОГО НАРАТИВУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядається зв'язок міфологічних та релігійних уявлень давніх слов'ян з подальшим розвитком самих структур духовного освоєння світу. Вони являють собою ціннісні нарративи, які транслюються у формі релігійних вірувань, суспільно-ідеологічних концептів, національних прагнень. Висловлюється думка, що сценарій національного розвитку має розглядатись в контексті історичних особливостей формування міфореелігійної свідомості та християнізації протоукраїнського етносу. Пропонуються і розробляються ідеї ціннісної енергії та ціннісно-вольового устремління.

Ключові слова: міфореелігійні уявлення, нарратив, пасіонарність, ціннісна енергія, протоукраїнський етнос, двовір'я, християнство, національна свідомість.

Доманская Елена Анатольевна, кандидат культурологии, доцент, докторант Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова

Мифореелігійні веровання як основа ціннісного нарратива української культури

В статье рассматривается связь мифологических и религиозных представлений древних славян с дальнейшим развитием самих структур духовного освоения мира. Они представляют собой ценностные нарративы, которые транслируются в форме религиозных верований, общественно-идеологических концептов, национальных устремлений. Высказывается мысль, что сценарий украинского национального развития должен рассматриваться в контексте исторических особенностей формирования мифореелігійного сознания и християнізації прото-українського етносу. Предлагаются и разрабатываются идеи ценностной энергии и ценностно-вольового устремления.

Ключевые слова: мифореелігійні представлення, нарратив, пасіонарність, ціннісна енергія, пред-український етнос, двоєверіє, християнство, національне свідомість.

Domanska Olena, PhD in Cultural Studies, associate professor, Doctoral student of National M.P. Dragomanov Pedagogic University

Myth-religious beliefs as the basis of values narrative of Ukrainian culture

The article analyzes the relationship of mythological and religious beliefs of the ancient Slavs and further development of the structures themselves of the spiritual development of the world. It represents the valuable narratives that are broadcast in the form of religious beliefs, social and ideological concepts, national aspirations. It has been suggested that the scenario of national development should be seen in the context of the historical features of formation of myth-religious consciousness and Christianization of pre-Ukrainian ethnoses.

It substantiates the idea that a mythological component of the study of the character and method of formation of national cultural space (according to the onto-epistemological principle) includes the starting point and the core of all future path of the national history. Let us try to formulate this basic methodological principle of consideration.

Considering the fact that the establishment of the truth presented or used in the different sources of facts can not be performed as final and absolute, its seen possible approach, according to which a particular interpretation of the fact (as is already undergone certain value reduction author (narrator, researcher, repeater)) may be considered in its ontological reflection with the considering the following historical "attraction" it by this or that model of the future development of events that underlie the consideration and interpretation of the historical scenario that is already was implemented. It allows us to consider alongside existing versions of understanding of the historical and cultural events and phenomena, possible models arising from the other options of interpretation or considering the hidden semantic overtones available in consideration of the aforementioned circumstances. From aforementioned it follows that the assertion that the current state of any phenomenon – in this case, the modern Ukrainian cultural space, like any other, but taken at different stages or one that is seen with other research position – is variable.

Proposed and developed the ideas of the energy of values and value-willed aspirations. The energy of values is the energy, which in the possession of members of a particular community (passionaries), allowing them to create a new religious system, scientific theories, to build magnificent buildings, forming new patterns of behavior, create a new ethnic system, the new ethnicity, and which reveals itself historically. It is proved that the value-willed aspiration of community is not yet a sufficient expression of the spirit of the people as the invincible desire to assert its independence in the fight against the invaders, or the manner of expression, which realizes itself in the manifestations of a special poetics of folk art and the construction of speech, forms of artistic and esthetic reflection of reality etc. Value-willed aspirations

embodied in the actions of the ethnic group that is not yet fully pronounced as ethnic community with its established outside the territory, language, customs and beliefs certain outlines of unity, a kind of prototype ethnic freezing and ethnic archetypal crystallization.

It is shown that about pre-religious mythological beliefs and representations Ukrainians we can speak highly conditional and is not necessary to combine it's in a stable and coherent system, from which it could consistently bring it's organic infusion in the spiritual space of the monotheistic religions, because themselves beliefs were quite colorful and itself ethnic group (it can be considered an ethnic foundation of the nation) was quite fluid and unstable.

It proposed the idea that the Ukrainian myth (which need to be referred to as the main value-power reactor consolidation and development of the nation) included not sample the further development and self-realization, it's acted only as the method and form of potentiation of the space-time of unfolding in the cultural space of the future's of Ukraine uncertain at that time the scenario of historical destiny of the people.

It is proved that the ethnic group that has been integrated into the state unity of Kievan Rus did not have an inner need to accept Christianity, was not ready to take any form of monotheistic religion. Christianity was not a deep, sound, spiritually of endured (and accepted radical) form of the people's faith. External manifestation of national actions, external bursts, which are often interpreted later by historians and cultural studies as evidence of the struggle for the Christian, especially the Orthodox faith, were the result of other factors: the need to release the energy of values of actions. Proposed the idea that the national narrative of values and its effectual sense of values (the national idea) emerged only after the passage of the "incubation period" in 1991 with the emergence of the sovereign state of Ukraine.

Keywords: myth-religious beliefs, narrative, passionarity, the energy of values, proto-Ukrainian ethnos, dual faith, Christianity, national consciousness.

У формуванні глибинних засад духовності будь-якого народу, у тому числі українського, чільне місце належить міфорелігійному світогляду. Розуміння процесів становлення та поширення первісних міфорелігійних вірувань як основи формування світоглядно-пізнавальної системи уявлень українського протоетносу є важливим напрямом досліджень координат української культури у генезисі та перспективі сьогоденного розуміння актуальних проблем розбудови національного культурного простору.

До теперішнього часу тема представленості міфологічної складової у формуванні світоглядних уявлень українського етносу в його наскрізному ціннісному аспекті залишалась поза увагою науковців. Виявлення та дослідження вказаного зв'язку рухалось з певним історичним запізненням, оскільки аналіз міфології та пантеону слов'янських божеств (включно з міфологією нижчого рівня – демонологією) розпочався лише від середини 60-х років ХХ століття, коли почали більш широко застосовуватись попередньо розроблені у світових дослідженнях основні теоретико-методологічні підходи у напрямку створення єдиної системи вивчення міфорелігійних уявлень. Велика кількість робіт, які віддзеркалюють міфорелігійні уявлення українського народу, зокрема, праця І. Франка, М. Маркевича, П. Іванова, В. Милорадовича, В. Гнатюка та інших відомих дослідників і сьогодні залишаються важкодоступними для широкого кола пошуковців. Однак, протягом останніх десятиліть дослідницька увага була приділена широкому колу питань, пов'язаних з вивченням самих різних аспектів формування матеріальної і духовної культури прадавнього слов'янського етносу, зокрема, глобальній історії українського етносу з моменту його зародження до сучасності (С. Семенюк), розгортання українського феномену як частини загальної історії людства з урахуванням його ціннісної основи (Ю. Присяжнюк), дослідженням глибинних історичних основ української етнопсихології (В. Янів), основних періодів історичного розвитку населення території України у прадавній період (Д. Телегін), впливу близькосхідних елементів на ідеологію найдавнішого населення Північного Причорномор'я (С. Пустовалов) а також ідеології скіфів (Д. Раєвський), походження Русі (О. Пріцак), походження скіфів (В. Мурзін), походження українського народу (В. Петров, Г. Півторак), вивченню релігії і культів міфічної Ольвії (А. Русаєва), язичництву Давньої Русі та давніх слов'ян (Б. Рибаків), українській міфології (В. Войтович, М. Васильєв), обрядів ініціації у давніх слов'ян та українців (В. Балушко), у змістовній розробці яких з необхідністю були висвітлені окремі аспекти проблеми формування ціннісної системи давніх слов'ян, що мали своїм корінням міфорелігійні уявлення.

Однак, зв'язок міфорелігійних уявлень давніх слов'ян з подальшим розвитком самих структур духовного освоєння світу, що транслюються у вигляді ціннісних наративів, які маніфестують себе у формах значущих історичних феноменів (релігійно-конфесійних віруваннях, суспільно-ідеологічних концептах, національних прагненнях) не став предметом наукових розвідок українських дослідників. Метою статті є визначення деяких загальних підходів до розуміння та розробки проблематики міфорелігійних уявлень давніх слов'ян та їх впливу на формування української культури.

Міфологічна складова вивчення характеру та способу формування національного культурного простору згідно онто-гносеологічного принципу містить у собі вихідний пункт і серцевину всього подальшого шляху національної історії. Спробуємо сформулювати цей основний методологічний

принцип розгляду. Зважаючи на те, що встановлення істинності наведених чи використаних у різних джерелах фактів не може бути здійснене як остаточне і абсолютне, можливим вбачається підхід, згідно якого те чи інше трактування факту, як таке, що вже піддане певній ціннісній редукції автора (оповідача, дослідника, ретранслятора), може бути розглянуте у її онтологічній рефлексії з урахуванням наступного історичного "притягування" ним тієї чи іншої моделі майбутнього розвитку викладених подій, що лежать в основі розгляду і трактування історичного сценарію, що вже реалізований. Це дозволяє розглядати поряд з існуючими варіантами розуміння історичних та культурних подій і явищ, можливі моделі, що впливають із інших варіантів тлумачень чи з урахуванням прихованих смислових обертонів, наявних у розгляді всіх означених обставин. Із вищезазначеного випливає те твердження, що актуальний стан будь якого феномену, у даному випадку сучасного українського культурного простору, як і будь-який інший, але взятий на іншій стадії та такий, що розглядається з інших дослідницьких позицій, є змінною величиною.

Важливим інструментом у ході подальшого викладення є поняття ціннісної енергії. Воно, певною мірою, розкривається далі у тексті й є частково наближеним до поняття "народний дух" Гердера і переважно спирається на поняття Л.Гумільова "пасіонарність", смисл якого можна розуміти в аспекті, що нас цікавить, та передати наступним чином – це енергія, якою володіють представники певної спільноти (пасіонарії), що дозволяє їм створювати нові релігійні системи, наукові теорії, будувати величні споруди, виробляти нові стереотипи поведінки, створювати нову етнічну систему, новий етнос, що виявляє себе історично [1]. Поняття "народний дух" і "пасіонарність" відмінні від понять "ціннісної енергії" та "ціннісно-вольового устремління". Ціннісно-вольове устремління спільноти не є ще достатнім вираженням духу народу як незламного прагнення відстоювати свою незалежність у боротьбі з загарбниками, чи тим способом вираження, що реалізує себе у проявах особливої поетики народної творчості і побудови мови, формах художньо-естетичного відображення дійсності тощо. Не є воно і вираженням устремлінь до опанування новим простором та авантюрного тяжіння етнічної групи, яке рухало конкістадорів на пошуки Ельдорадо, а Колумба на відкриття Вест-Індії. Мова йде про втілення у діях етнічної групи, яка ще не є повною мірою вираженою етнічною спільнотою зі своїми усталеними межами території, мови, звичаїв та вірувань певного обриса єдності, своєрідного прототипу етнічного застигання та етнічної архетипальної кристалізації. Коли сама племінна людинність не є вже нестійкою, легкою етнічною сполукою, а досягає консистенції в'язкості та застигання по аналогії з хімічними процесами, на стадії чого вимальовуються структури релігійної, соціальної, державної, правової організації суспільства. Але вони відрізняються достатньою відкритістю та вразливістю для зовнішніх втручань, з одного боку, з іншого – вони можуть на основі зовнішніх викликів бути як швидко зруйновані, але зафіксовані в історичних оповідях як реально існуючі стани майбутнього культурного простору певної нації, так і стимульовані для прискорення процесів власної консолідації та соціального застигання і опанування структурою внутрішньою в межах зміцнення означених вище структур та інститутів, так і зовнішньою в межах застигання самого просторово-часового континууму, в яких ці структури розташовуються.

Почнемо з, вочевидь, характерного, притаманного самій українській ментальності і духовності (оскільки воно стало фактом наукової рефлексії) положення: релігійна духовність українця виражається насамперед "...у якійсь підсвідомій впевненості в існуванні чогось надприродного, в Божій всеприсутності" [2; 22]. Спробуємо визначити, чи можна на основі вже відомих даних з періоду найдавнішої історії українського протоетносу знайти причини такого стану речей.

Про до-релігійні міфологічні вірування і уявлення українців можна говорити досить умовно та й, мабуть, не варто об'єднувати їх у стійку й цілісну систему, з якої можна було б послідовно вивести їх органічне вливання в духовний простір монотеїстичної релігії, оскільки і самі вірування були достатньо строкатими, і сам етнос, що його можна вважати етнічним фундаментом нації, був достатньо плінним та нестійким. Однак, достеменно ми можемо розглядати у різні часові періоди і у різних напрямках просторово-географічного спрямування впливи кіммерійців (9-7 ст. до н.е., скіфів (7-3 ст. до н.е.), сарматів (2 ст. до н.е), фракійських племен (рубіж та 1 ст. нашої ери) кельтів, тощо. Однак, для нас вирішальним залишається інше твердження. Вплив можна здійснити на утворення, що вже має певну самостійну феноменальність, достатньо виражений ціннісно-вольовий імпульс (про це формулювання йшлося вище), спрямований на власне збереження та, відповідно, спротив зовнішнім впливам, а, значить, йдеться про засновки власної ціннісної структури, що мають лежати в основі подальшої розбудови культурного простору. Що можна віднести до таких засновків у слов'янській культурі?

Узагальнені риси, які можна віднести до культурно-релігійної традиції, що йде у річищі світової – це подібність поховального обряду у представників ямно-катакомбної культури (4 тис. до н.е.) до обрядів поховання у давньоєгипетській культурі (особливості пози поховання покійника, мо-

делювання черепів, розмальовування фарбою, процедури, подібні до муміфікації); кіммерійський, скіфський культ Богині-матері або Рожаниці (пам'ять про цей культ в образі Діви – цариці русалок, збереглась в українському фольклорі, є згадки про неї і в "Слові о полку Ігоревім"). Єдині мотиви скіфського, сарматського та фракійського культу бога війни та меча як його уособлення просліджуються у слов'янських віруваннях (грецький Арес, римський Марс та слов'янський Яр, Ярило, Ярун). Культ бога сонця і вогню має відповідність в українській міфології у Білобогові – богові Сонця, творця землі, води і світла. Він пізніше трансформувався в українському православ'ї в образі святого Георгія як втілення перемоги сонця над темрявою, переможцем над злими силами, захисником народу. Значного поширення та впливу набувають у ці періоди магичні практики, що у культурі кельтів мають носіями друїдів, а у культурі слов'ян – волхвів. Важливість відзначення саме цього спільного аспекту зазначених культур у тому, що саме магичні обряди і дії мали найбільш реальне практичне значення у давніх культурах як охоронний, ціннісно-вольовий, ідеологічно-філософський (як функціональний прообраз) світоглядний чинник, що є не тільки спільним для будь-яких етнічних спільнот різних часових і просторових конфігурацій, але й відноситься, при подальшому збереженні його значення для певних культур, зокрема, української, до показника природної належності її до архаїчної. Певний вплив на формування міфорелігійних дохристиянських вірувань етносів на території України мали також германські та гуно-болгарські кочові іраномовні племена (гуни, аври, болгари, хозари).

Міграційні процеси, які відбувались під час періоду Великого переселення народів (II-VII ст.), практично захопили весь континент та змінили його політичний, культурний, етнічний та релігійний вигляд. Типовими за способом їхнього формування та способом змістовного наповнення періоду, що безпосередньо передував початку утворення перших форм державності, були уявлення етапу духовного міфологічно-релігійного становлення. Ними можна вважати уявлення давніх слов'ян демонологічного змісту. До них відносяться типові для більшості народів уявлення, що склались у формах тотемізму, фетишизму, анімізму, первісної магії (віра в існування двійника душі у зіниці ока, пташки у грудях, крові, що має особливі, надприродні властивості тощо).

Тип вірувань, що склався на цій основі – демоністичний – можна віднести до продуктів власного релігійстворення слов'ян. До найбільш поширених істот цієї сфери духовних вірувань відносяться упирі – уособлення темних і ворожих сил природи. Саме до цих витоків сягає тема "заложних" мерців, що має непересічне значення для розкриття сутності ціннісного нарративу; до них щільно приєднується такий персонаж української демонології як русалки – антропоморфні духовні істоти, що мають амбівалентну міфологічну характеристику і слугують своєрідною з'єднувальною ланкою з традиційними язичницькими, християнськими та іноетнічними віруваннями. Не менш поширеними були повір'я про відьом та чортів. Їхні функціонально-ціннісні характеристики зв'язку з їхньою роллю у формуванні ціннісної національної свідомості і значення як трансформованого чинника ціннісного впливу на пізніше розгортання головного ціннісного українського нарративу в його історії.

Водночас, сучасні дослідники прадавньої міфорелігійної свідомості українців твердять про виїняткову важливість та глибину міфосвітогляду давніх українців. Історико-фольклорний та етнографічний матеріал, праці відомих учених, дослідників, інші джерела не лише України, а й Польщі, Білорусі, Росії, Болгарії, Німеччини, Індії, Греції, прибалтійських країн підводять до висновку, що українська міфологія не тільки одна з найдавніших у Європі, а й у світі. Доказом може бути хоча б те, що ця багатюща духовна скарбниця (окрім міфології, це й способи будівництва святилищ, творіння скульптур, винайдення меандрового орнаменту та багато іншого) виникла за чотири, п'ять, а можливо й більше тисячоліть до античного світу [3; 223].

Однак, головний висновок з цього достатньо розлогого розгляду полягає у наступному: наявність різних типів міфологічних вірувань і культово-обрядових дій інших культурних спільнот не може бути підставою для пояснення подальшого історичного двовір'я (наукова назва цього явища православно-язичницький синкретизм) українського етносу, оскільки ніяких домінуючих впливів та чи інша міфологічна установка не мала, а її структура не була чимось виїнятковим на тлі загальної системи міфологічних уявлень, що вироблялись і впливали на народи різних культур. Що ж тоді може бути використано як підстава для онтогносеологічної трансформації ціннісних смислів минулого?

Важливу характеристику для розуміння міфу у визначеній для нас функції нарративу та більш глибокого його розуміння дає Р.Барт. Для розуміння сутності підходу Р.Барта, не аналізуючи множини інших важливих смислів, які неодноразово досліджувались і розглядались у працях, присвячених його концепції міфу, сформулюємо ключову для даного фрагменту тезу, що має бути поясненою далі. На думку Р.Барта, міф є універсальним пристроєм (насправді це слово слід сприймати дуже умовно, воно є тільки вимушеною даниною невідповідності мови тим феноменам, яка вона як предмет дис-

курсу намагається описати) який несе у собі послання свідомості до самої себе, використовуючи при цьому будь-який доступний матеріал.

Розглянемо приклад, який він ретельно аналізує у своїй праці "Міф сьогодні". Мислитель зауважує, що сутність міфу не визначається ні тим, про що він розказує, ні його матеріальним носієм, оскільки будь-який предмет може бути довільно наділений значенням: стріла, яку приносять на знак виклику теж є повідомленням. Міфічне повідомлення формується з певного матеріалу, вже обробленого для цілей певної комунікації; оскільки будь-які матеріальні носії міфу, образотворчі чи графічні, припускають наявність свідомості, яка наділяє їх значенням, то можна міркувати про них незалежно від їхньої матерії [4].

Отже, існує нарратив- певне повідомлення, яке міф несе свідомості, використовуючи для цього фактично будь-який матеріал. Але хто є джерелом цього повідомлення? Адже на початку воно вже є. Той хто його сприймає, теж має своє скло-свідомість (якщо користуватись метафорою Р.Барта) для сприйняття і воно може бути іншим, ніж у "відправника". Але у цьому, здається, і полягає сутність справи. Повідомленню не має бути важливо, який матеріал воно зустрине для передачі себе самого, не важливим є, що за скло-свідомість сприйме повідомлення. Адже міркувати про повідомлення можна, як зазначає філософ, незалежно від його матерії, тобто воно може постати каменем, стрілою, словом, пісню, оповіддю. Повідомлення вже оброблене для цілей його прийому. З цього можна вивести думку, що повідомлення сформоване тим, хто його послав, таким чином, що воно обов'язково доходить до адресата, незалежно від умов його прийому. Тобто, історичних умов, у яких опиняється свідомість людини. Але з цього може випливати і наступне твердження: якщо прийом здійснюється незалежно від умов свідомості, яка сприймає, то саме послання є посланням свідомості самій собі. Тобто, воно нікуди не зникає і не трансформується. Воно постійно змінює зміст, та, знаходячи йому адекватну форму, тільки виконує функцію передачі чогось у нові умови самого себе. Тобто міф – це спосіб збереження свідомості самої себе. Однак, якщо свідомість – тільки спосіб відображення (у даному випадку ми свідомо не включаємо у її розуміння властивості відтворення та творення реальності, бо про них, власне, і йдеться відносно предмету розгляду), то зміст послання для свідомості не є важливим. Адже вона ні на чому не затримується, вона тільки відображує. Тому можна припустити, що зміст повідомлення важливий людині (і спільноті людей, що об'єднуються за ознакою цієї значущості). Що ж їй дійсно важливо?

Будемо виходити з того, що філософ довів, що насправді функцією міфу є нести послання, і це послання, для того щоб бути прочитаним і сприйнятим, має бути "запаковане", поміщене у певну обгортку. Мета цього поміщення не тільки в тому, щоб зберегти його автентичний смисл і зміст протягом тривалої історичної одисеї, на яку розрахований міф, а й у тому, щоб у певний історичний момент воно "розгорнулось" перед тим, кому призначене. Так, це послання – слово, яке потрібно донести і передати. Але тут справа все ж таки в іншому. Людина не тільки пасивний передавач послання у своїй історії. Вона його активний користувач та інтерпретатор. Однак, слово "інтерпретатор" слід розуміти зовсім по-іншому, ніж ми б розуміли роль інтерпретатора як історика в сучасній парадигмі суб'єкт-об'єктного пізнання. Тут йдеться про те, що міф як вмістилище і носій ціннісної енергії заряджає нею реальність та змінює її в момент відповідного дотику тих елементів зовнішньої реальності – суб'єктів, носіїв свідомості, відповідних елементів самої реальності, які певним чином пристосовані, налаштовані, сформовані на її сприйняття. Можна сказати й так: послання, яке несе міф, весь час інтерпретується в ході здійснення своєї власної місії бути Словом (нарративом), але в системі плоских історичних координат сприйняття воно не може бути прочитаним безпосередньо.

Саме тому ми спробуємо сформулювати на підставі вищенаведеної методологічної установки наступну позицію. Її формулювання може слугувати ключовим для розуміння тих процесів, які відбулись надалі на території України. Воно також, на наш погляд, є знаковим стосовно головної духовної таємниці, що може бути локалізована концептуально як сакральний міф або нарратив нації. Але у тому його аспекті, що виражає його власну недовершеність в плані відсутності (історично тимчасової) у ньому цілісної картини світу та недоконаності його (тобто духовного нарративу, таємного міфу) щодо надання певного зразку дії, як це закладено у функції міфу, а побудованого за відкритим сценарієм. Фактично даним положенням ми стверджуємо, що український міф (про який потрібно говорити як про головний ціннісно-енергетичний реактор консолідування та розвитку нації) містив у собі не зразок подальшого розвитку і власної реалізації, а виступав тільки як спосіб і форма потенціювання просторово-часового розвитку, що розгортає у культурному просторі майбутньої України невизначений на той час сценарій історичної долі народу.

Отже, духовність українця, як було зазначено вище, виражалась у підсвідомій впевненості в існуванні чогось надприродного, в Божій всеприсутності. А тепер додамо це твердження до низки

інших, того, вже наведеного джерела, згідно з якими, можна стверджувати про чужорідність християнства в тій соціально-історичній формі, яка протягом тривалого часу не тільки нав'язувалась українському етносу, але й "шматувала" його духовні сили, ментальні здібності та етно-психологічні кондиції. "Як засвідчує історія, релігійний чинник сам по собі в Україні ніколи не відігравав ролі визначального фактора етнотворення і етноінтеграції. Хоча такі риси духовності українців, як висока чуттєвість, перевага почуттєвого над інтелектуальним і вольовим, певний індивідуалізм, прагнення до духовного усамітнення, висока витривалість і терпеливість, меланхолія, якась життєва невпевненість, а також труднощі землеробської долі й прагнення віднайти заступника від усіх тягарів соціального, господарчого та національного життя й послужили сприятливим ґрунтом для включення релігії в процес національної ідентифікації. Проте підміна в українців національного почуття релігійним ("ми православні"), протиставлення релігійного МІ національному, що відбувалося протягом століть нашої історії, вели до деградації етнічної самосвідомості українців, внутрішньо національних чвар на релігійній основі" [2; 24]. Це положення як констатація певної даності є достатньо очевидним та незаперечним як факт історичного розвитку етносу.

У зв'язку з цим припустимо, що вихідна ситуація появи християнства на території України має бути розглянута не з позицій його необхідного поширення у подальшому історичному розвитку, а як випадкова, певною мірою, і, як така, що своєю випадковістю, тобто постійною наявністю достатньо впливової маси ціннісної енергії іншого спрямування, впливає на розвиток обставин, постійно створюючи дестабілізуючі та непевні чинники розвитку ситуації. Йдеться про українську "метафізичну провину". Детально ми не можемо розглядати у даному контексті смисл і зміст українського "відкритого національного міфу" як проживання та позбавлення від метафізичної провини, оскільки це потребує подальшого ґрунтового розгляду. У даному пункті важливо встановити її наявність та знайти логічні підстави для об'єднання визначених положень у цілісність розгляду.

Без будь-якого наполягання на абсолютності чи обов'язковості поданих нижче міркувань спробуємо у річищі означеного на початку онто-гносеологічного принципу припустити, що етнос, який був об'єднаний у державну єдність Київська Русь, не мав внутрішньої потреби приймати християнство, був не готовий приймати будь-яку форму монотеїстичної релігії. Християнство не було глибокою, продуманою, вистражданою духовно та прийнятою радикально народною свідомістю формою віри. Його поширення та історичні перипетії становлення свідчать про недостатність ціннісної енергії, широких мас і "елітних" верств українців, аби зрозуміти його істинно радикальний трансформаційний потенціал для світогляду людини віруючої. Наявність щільної та у духовному сенсі "темної" маси ціннісно необробленого та непридатного для цих цілей людського "матеріалу" в силу, в першу чергу, його історичної неготовності, духовної "незайманості" могла спричинити і спричиняла протилежні наслідки. З одного боку, вона виявляла себе у реакції не сприйняття нової релігії та у спробах зберегти язичницькі культури та їхню атрибутику; з іншого – у покірливості чи достатньо мирному сприйнятті різноконфесійних впливів і була трактована в історії почасти як риси терплячості тощо. Насправді це були прояви ціннісної індиферентності народу, головне життя колективної свідомості якого перебувало в обіймах синкретичного міфологічного сприйняття (про це було сказано вище). Зовнішні прояви народної дії, його зовнішні сплески, що частіше за все трактувались пізніше істориками та культурологами як свідчення боротьби за християнську, в першу чергу, православну віру, були результатом впливу іншого чинника: необхідності вивільнення ціннісної енергії дії, яка могла бути скерованою за інших історичних обставин у будь-яке річище чи здійснюватись, як це неодноразово і в минулій європейській історії демонстрували революційні перетворення суспільства, під гаслами необхідності релігійних перетворень, і вже у теперішній час демонстрували політичні технологи, для реалізації інтересів різних ідеолого-політичних угруповань. За необхідності "інкубаційного періоду" історичного визрівання власного ціннісного нарративу, його дієвий ціннісний зміст і смисл (національна ідея) був невідомий аж до появи суверенної держави Україна у 1991 році.

Перспектива подальших досліджень визначена можливостями використання методологічного потенціалу поняття енергія як ключової категорії пізнавального апарату природничих наук відносно процесів, що відбуваються у соціальному середовищі, зокрема, це стосується розуміння ціннісної енергії як основної рушійної сили етносів, що маніфестує себе у історичному міфонаративі спільноти, виявляється у особливостях ментальності, визначає риси національного характеру.

Література

1. Гумилев Л.Н. От Руси к России. Конец и вновь начало / Л.Н. Гумилев. М.: Эксмо, 2008. – 672 с.
2. Історія релігії в Україні: навч. посіб. / Нац. акад. наук України, Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди, від-ня релігієзнавства; за ред.: А.М. Колодного, П.Л. Яроцького. К.: Знання, 1999. –735 с.

3. Тищенко О.О. Тенденція трактування дохристиянської міфології заснованого на міфологічних уявленнях фольклору давньоукраїнськими літописами / О.О. Тищенко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. Запоріжжя: ЗНУ, 2008. – №1. – С. 220-225.

4. Барт Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994. – С. 72-130.

References

1. Gymilev, L. (2008). From Russ to Russia. The End and again the Beginning. Moscow: Eksmo [in Russian]
2. Kolodnuy, A.M., Yarotcky, P.L. (Eds.) (1999). History of religion in Ukraine. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
3. Tuschenko, O. O. (2008). Tendency of understanding pre-Christian mythology based on the mythological believes of folklore in the ancient Ukrainian manuscripts. Visnuk Zaporizskogo nacionalnogo universutety. Filologichni nauku, 1, 220-225.
4. Bart R. (1994). Myth today. Selected works: Semiotics. Poetics. Moscow: Progress [in Russian].

УДК 027.5:023.5:351.75.5 "192/193"

Каракоз Олена Олександрівна

кандидат історичних наук, доцент

кафедри книгознавства і бібліотекознавства,

заступник декана факультету культурології

Київського національного

університету культури і мистецтв

karakoc@ukr.net

ІДЕОЛОГІЧНІ ЗМІНИ У КАДРОВОМУ СКЛАДІ БІБЛІОТЕКАРІВ (20-30-ті рр. ХХ ст.)

Розкрито основні напрями радянської цензурної політики, що призвела до ідеологічних змін у складі бібліотекарів у найпоширенішій мережі публічних бібліотек; йдеться про класові та етнічні "чистки" серед бібліотечного персоналу; проаналізовано резолюції та постанови, видані радянськими цензурними інституціями, згідно з якими здійснювалась перекваліфікація бібліотечних працівників.

Ключові слова: цензура, радянська цензура, доба тоталітаризму, радянська цензурна політика, ідеологічні зміни, чистка, кадрова чистка, бібліотека, бібліотекар, бібліотечний персонал

Каракоз Елена Александровна, кандидат исторических наук, доцент кафедры книговедения и библиотечного дела, заместитель декана факультета культурологии Киевского национального университета культуры и искусств

Идеологические изменения в кадровом составе библиотечных работников (20-30-е гг. XX в.)

Раскрыты основные направления советской цензурной политики, которая привела к идеологическим изменениям в составе библиотечных работников в распространенной сети публичных библиотек; говорится о классовых и этнических "чистках" среди библиотечного персонала; проанализированы резолюции и постановления, изданные советскими цензурными учреждениями, согласно которым осуществлялась переквалификация библиотечных работников.

Ключевые слова: цензура, советская цензура, эра тоталитаризма, советская цензурная политика, идеологические изменения, чистка, кадровая чистка, библиотека, библиотечный персонал.

Karakoz Elena, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of bibliography and library science, Deputy Dean Faculty Cultural Studies of Kyiv National University of Culture and Arts

Ideological changes in the staffing of librarians (20-30th XX cent.)

It outlines the main directions of the Soviet censorship policy, which led to the ideological changes in the composition of librarians in the distributed network of public libraries; it speaks of class and ethnic "cleansing" among library staff; analyzed the resolutions and decrees issued by the Soviet censorship institutions, which are carried out according to the retraining of library workers.

The basic directions of Soviet censorship policies that led to the ideological changes in the most wide spread network of librarians in public libraries, which carried information and library provision of population. The author of the effects of censorship on the Soviet authorities in carrying out personnel policy in public libraries of Ukraine which was aimed at transforming the minds of professional librarians. Analyzed the resolutions and ordinances issued by Soviet censorship institutions, under which carried retraining of librarians in turn negatively affected the development of the library profession.

Receive detailed information on seminars and courses of qualifications among librarians for their conversion from the Enlightenment to distributors Soviet censorship policy.

The basic instructions according to which the librarians had to perform the function of propaganda, distribute among readers agitation and propaganda literature, influence the choice of readers of books treating the contents in accordance with the basic tenets of the materia list doctrine, which was founded by Communist ideology.

Based on archival documents the author shows the personnel policy of censorship as the main instrument of the regime's repressive system, which was realized through a class and ethnic "cleansing" among librarians with a view to the emergence of low-skilled specialists in libraries that do not even have secondary education. Analyzed the manipulation, control-Ban, repressive and punitive functions Soviet censorship that was imposed deliberately and systematically on the basis of anti-human and anti-democratic laws through repression and terror against the librarians who were real experts in their field.

Key words: censorship, Soviet censorship, the era of totalitarianism, the Soviet censorship policy, ideological changes, trimming, trimming personnel, library, librarian, library staff.

В умовах незалежності і суверенітету України, періоду національно-культурного відродження, розбудови її державності важливого значення набуває питання об'єктивної оцінки всіх періодів і проблем вітчизняної історії, особливо тих її сторінок, які протягом тривалого часу не виправдано замовчувались. Перед історичною бібліотекознавчою наукою постало завдання заповнити істотні прогалини, що мають місце в дослідженні історії бібліотек України, реконструювати історичний процес у його повному обсязі і багатогранності. Вивчення історії бібліотечної справи доби тоталітаризму нерозривно пов'язане з дослідженням радянської цензури, що складала основу державної інформаційної політики. Цензура інформаційно забезпечувала насильницьку політику радянської влади, проведення класових та етнічних "чисток" серед бібліотекарів у найпоширенішій мережі публічних бібліотек, що здійснювали інформаційно-бібліотечне забезпечення всіх верств населення. Запровадження радянської цензурної політики у бібліотеки України призвело до ідеологічних змін у кадровому складі бібліотекарів, що негативно позначилось на розвитку бібліотечної професії.

В цьому контексті вивчення основних засад запровадження цензури у бібліотеки України набуває актуальності, оскільки аналіз змісту і засобів, а також наслідків української радянської бібліотечної цензури сприятиме якісно новому рівню знань про історію бібліотечної справи. Актуальність запропонованої наукової розробки посилюється тим, що об'єктивне вивчення основних проявів державної і політичної цензури у всіх напрямках роботи бібліотек України, в тому числі й у здійсненні кадрової бібліотечної політики сприятиме реконструкції історії бібліотечної справи України доби тоталітаризму.

Об'єктивне вивчення історії бібліотечної цензури стало можливим після проголошення державної незалежності України, коли дослідники одержали доступ до архівних матеріалів із спецфондів і звільнилися від гніту ідеологічних догм, що дозволило ввести до наукового обігу численні документи і матеріали, які впродовж тривалого часу через політичні заборони не були доступними. Історіографічний аналіз праць, присвячених даній проблематиці засвідчив, що дослідження останніх років містять доволі великий фактичний матеріал, який містить інформацію про деякі аспекти прояву радянської бібліотечної цензури.

Значний інтерес у межах дослідження становить монографія Г. Касьянова та В. Даниленка "Сталінізм на Україні: 20-30-ті роки" (1991), в якій вчені дійшли висновку, що запровадження тотального контролю держави над друком та бібліотеками значно полегшувало встановлення суцільної одноманітності у галузі культури [4].

В монографії Т.Ківшар йдеться про запровадження цензури в бібліотечну справу України перших років радянської влади, яке відбувалось методами застосування "чисток" фондів та "етнічних" і "класових" чисток серед бібліотечного персоналу [5]. Про основні напрями цензурної діяльності по контролю за бібліотечною, музейною та книготорговельною сферою йдеться у монографії О.О. Федотової [8].

Вивченню деяких аспектів запровадження радянської цензури у бібліотечну справу присвячені наукові дослідження російських науковців. Заслуговує увагу праця М. Афанасьєва "На пике социальных потрясений" (1994 р.), в якій зроблено спробу зіставити факти та проаналізувати цензуру за радянської влади, що формувала інформаційно-бібліотечну політику. Автор розкрив процес трансформації бібліотек з інформаційних установ на ідеологічні [2].

Слід відзначити публікацію Ю. Клімакова "Слово о Ленинском наследии в библиотечном деле", в якій проаналізовано ідеологічне керівництво радянською владою та його негативні наслідки у реалізації принципу комуністичної партійності у бібліотечній справі, на думку якого – це, передусім, була жорстка цензура, створення спецхранів, планомірна чистка фондів бібліотек та кадрова чистка від так званих "класово непридатних елементів у бібліотеках" [6].

Одним з проявів запровадження радянської бібліотечної цензури була кадрова "чистка" бібліотечного персоналу. Деформувались не тільки книжкові фонди і професійні настанови деяких бібліотекарів.

У творах багатьох політичних діячів порушувалось питання, пов'язане із запровадженням цензури у суспільне життя. Так, відомий український партійний діяч Д.З. Лебідь, наголошував: "...Цілим фронтом постало для нас питання боротьби проти буржуазної ідеології. Шляхи визначено: потрібні засоби і практика для того, щоб зменшити розкладаючий вплив гнилої буржуазної культури, що намагається зараз, спираючись на НЕП, знову обплутувати психологію робітників і селян. На цьому фронті партія повинна поглибити розмах роботи, як з живими провідниками ворожої нам ідеології, так і з неживими; антирадянські партії, різні ліберальствующі вчені та інтелігенція мають бути поставлені на таку відстань від робітників і селян, з якої вони могли б робити тільки те, що їм наказує влада" [10, 34].

Ось такими засобами реалізовувалася радянська цензурна політика у культурне життя. Як зазначають Г.В. Касьянов та В.М. Даниленко, "Культура вважалася "тереном" ідеології, тому й методами боротьби проти "ворожих впливів" були такими самими як і у "ідеологічній боротьбі" [4, 174].

Ідеологічні зміни у складі бібліотекарів почали відбуватися ще на початку 20-х років, чому значною мірою сприяли курси, організовані бібліотечним підвідділом впродовж червня – липня 1919 р., метою яких було перетворення бібліотекарів на реалізаторів радянської культурної політики. На даних курсах бібліотекарі засвоювали основні методи та засоби здійснення цензурного контролю над читачами відповідно до бібліотечної ідеології, якою визначались стратегічні завдання бібліотеки у радянському суспільстві [3, 125].

Бібліотека та бібліотекар ставали активними провідниками бібліотечної цензурної політики. Крім того, згідно з принципом комуністичної партійності, який було покладено в основу комуністичної ідеології, яка впроваджувалась у бібліотеки, у просвітніх установах мали працювати люди не стільки освічені, скільки класово обізнані.

На думку В.І. Леніна, кожен агітатор та пропагандист, який працює у бібліотеці, повинен належати до партії: "Он является представителем борющегося класса и партии, которая господствует и должна господствовать над громадным государственным аппаратом. ..." [7, 28].

У березні 1921 р. було прийнято резолюцію "Про Головополітпросвіту та агітаційно-пропагандистські завдання партії", де було зазначено, що одним з основних завдань Головополітпросвіти (Головне управління у справах просвітництва) є залучення до політико-просвітницької діяльності членів партії, які мали досвід агітаторів-пропагандистів [9, 23]. У складі даного підвідділу було сформовано секції, які здійснювали керівництво читанням, голосні читання... та в яких створювались так звані інститути для підготовки кадрів кваліфікованих бібліотекарів [3, 126].

Бібліотеки поступово перетворювалися на заклади політосвіти та сприяли виробленню у читачів нового соціалістичного світогляду. А бібліотекарі, у свою чергу, перевтілювалися з просвітителів на реалізаторів радянської цензурної політики.

У 1922 р. на засіданні Головополітпросвіти порушувалося питання про підбір нових кадрів. У своїй доповіді Диманштейн зазначив, що "...в библиотеках работают в основном библиотекари, лояльно относящиеся к советской власти". Після цього засідання Головополітпросвітою 3 січня 1922 р. було прийнято циркуляр, згідно з яким мала відбутися "чистка" бібліотечного персоналу [3, 127].

У цей час з'являється нове покоління бібліотекарів зі своїми поглядами, які відповідали основним догмам, встановленим радянською владою. Як справедливо зазначив М. Афанасьєв, "...у ці роки з'явився як новий читач, так і новий бібліотекар, який за своїм походженням був робітником чи селянином і звісно не мав спеціальної бібліотечної освіти, але він повністю розділяв ідеологічні позиції нової влади" [2, 4].

Кадрова чистка 20–30-х років остаточно змінила образ бібліотекаря. З цього приводу Ю.В. Климаков зазначає: "Саме в ці роки почалось масове проникнення в бібліотечну середу людей випадкових, малоосвічених. Не було жодної позірної політичної компанії", починаючи від викорінення "релігійних забобон" і закінчуючи боротьбою з так званими ворогами народу, в якій би не брали участь бібліотека та бібліотекарі [6, 116].

За таких умов поступово формувались нові погляди на діяльність бібліотек взагалі. Бібліотекарям нав'язували думку про те, що бібліотека – це не культурно-просвітницька установа, а центр систематичної пропаганди комунізму. Бібліотекарів змушували використовувати при роботі з читачами методи, які повністю відповідали нормам, встановленим тоталітарним режимом, коли одна група ідеологів присвоїла собі право виховувати усіх інших. Диктатура пролетаріату, встановлена комуністами, вимагала від бібліотекарів виконувати пропагандистську функцію, розповсюджувати серед читачів агітаційну та пропагандистську літературу. І у той самий час впливати на вибір читача-

ми літератури, трактуючи зміст книг згідно з основними постулатами матеріалістичного вчення, на якому була заснована комуністична ідеологія. Система комуністичного ладу змусила бібліотекарів забути про їх справжнє покликання – бути просвітителами, які повинні знайомити читачів з літературою будь-якого спрямування, в тому числі надавати інформацію про різні партії, які існують у країні, але у той самий час надавати читачам можливість вільно вибирати книги згідно з їх уподобаннями. Бібліотекарі не повинні слугувати цензурі – вони повинні бути висококваліфікованими помічниками читачів у наданні потрібної інформації [3, 128].

Бібліотекарів так званої старої школи звільняли, оскільки вони вважали, що призначення бібліотекарів слугувати читачам, а не ідеології, бути просвітителами, які допомагають користувачам отримувати цікаву для них інформацію, а не нав'язувати їм ту літературу, зміст якої відповідає основним правилам, встановленим представниками радянської влади. Цензурний нагляд реалізовувався в культурному житті країни не тільки ідейними засобами, а й за допомогою боротьби проти носіїв ворожої ідеології, при якій застосовувались більш репресивні методи.

У березні 1921 р. Наркомос (Народний комісаріат освіти) подав до комісії, однієї з функцій якої було здійснення "чистки" особового складу радянських установ, список неблагонадійних для радянської влади осіб. Серед інших представників було прізвище відомого бібліотечного діяча Б. Боровича, завідділу Харківської громадської центральної бібліотеки, консультанта Наркомосу з бібліотечної справи, члена педагогічної ради і лектора школи для підготовки позашкільних представників Всеукрдержвидаву [3, 126].

Як засвідчують архівні документи, в результаті перестановки кадрів у бібліотеках працювали люди, які були не досить освіченими у бібліотечній справі. Так, у циркулярному листі ЦК КП(б)У СНК УРСР до Головополітпросвіти у 1930 р. наголошувалось, що одним з найважливіших завдань є підбір бібліотечних робітників, професійні якості та рівень знань яких повинні відповідати правилам, встановленим більшовиками. Зокрема, у листі зазначалось: "Не менее важным представляется вопрос о подборе соответствующих библиотечных работников. Последние зачастую совершенно неграмотны политически и не имеют никакой социальной подготовки [14, 23]. Это часто приводит к весьма оригинальным казусам, в роде таких, например, что библиотекарь, классифицируя полученную литературу по отделам внес книгу Бухарина "Атака" в военный отдел, только потому что название очень уж напомнило военщину. Другой библиотекарь на просьбу рабочего дать ему начальную книгу по политэкономии отпустил ему новейшую проблемы в политической экономике, книгу которую затрудняется прочитать даже среднее подготовленный читатель. Случаи такие не единичны, и поэтому вопрос о переподготовке библиотечных работников приобретает актуальное значение" [15, 18].

На засіданні культпропвідділу ЦК КП(б)У (8 березня 1931 р.) особлива увага акцентувалась на відсутності "політичноозброєних" бібліотечних працівників. У своїй доповіді один з представників культпропвідділу І.А. Новіков у своїй доповіді наголосив: "Коли говорити за кадри взагалі, так треба казати, що нашим культробітникам треба підтягуватись... Я хочу пристосувати слова Сталіна, які він сказав відносно адміністраторів: що то за адміністратор, який не озброєний політично". Кочубей на засіданні навів такий приклад, який засвідчує про кваліфікацію кадрів бібліотекознавчих працівників на шахтах і копальнях: "За листопад було видано 1687 книжок, з них 119 – політичних, у грудні – жодної політичної книжки. Між іншим, бібліотекаршею працює дівчина 17 років, яка не знає бібліотечної справи. Це говорить про те, що ніякої підготовки бібліотечних кадрів не було" [12, 38].

Цього самого року НКОУРСР видав постанову "Про стан бібліотечної роботи в УРСР", де наголошувалось про суттєві хиби у бібліотечній роботі, відсутність єдиної політики комплектування бібліотечних фондів, невідповідність завданням соціалістичного будівництва кадрового складу бібліотек, не дотримання "класової лінії" [3, 130].

20 березня 1932 р. було видано резолюцію першої всеукраїнської культконференції "Про завдання профспілок у світлі постанов XVII партконференції", в якій про бібліотечну роботу зазначалось: "Профорганізації повинні налагодити керівництво бібліотечною роботою, вжити рішучих заходів до поліпшення якісного складу бібліотекарів, припинити плінність їх та організувати систематичну роботу навколо перекваліфікації і готування нових кадрів бібліотекарів. Порушити питання перед НКО УСРР про утворення на Україні, зокрема, в Донбасі кількох бібліотечних технікумів та річних і шестимісячних курсів" [13, 36].

Кадрова політика спрямовувалась, насамперед, на появу в бібліотеках політично свідомих бібліотекарів. В основному посаду бібліотекаря займали "робочі-комуністи", або "комуністи-пропагандисти". Тут виникає доречне запитання, яким чином представники радянської влади могли вимагати виявлення професіоналізму від таких "спеціалістів", які навіть не знали як шукати книгу, необхідну для задоволення читачьких потреб.

Для перетворення бібліотеки на активного чинника будівництва української пролетарської культури, було вирішено:

- переглянути бібліотечні кадри, рішуче висуваючи ідеологічно стійких робітників, з метою комплектування робітничих бібліотек;
- залучити керівництво профспілок до здійснення контролю за усіма напрямками роботи бібліотек;
- встановити планову систему розповсюдження масової, політичної, профспілкової книжки з метою найповнішого забезпечення цією книжковою продукцією фондів бібліотек.

Для здійснення поставлених завдань Наркомос України запланував провести "бібліотечний похід", до якого було залучено комсомольські та партійні організації [3, 131].

Під час здійснення "бібліотечного походу" представники радянського керівництва занепокоїлись наповненістю бібліотек дореволюційними кадрами, серед яких могли бути приховані "вороги народу". Вони знайшли у Кременчуцькій громадській і Маріупольській центральній бібліотеках, Чернігівській державній бібліотеці, які видавали читачам "контрреволюційну", "шкідливу" літературу. Крім того, у Київському окрузі інспекцією було виявлено 80 % шкідливої літератури. У 1923 р. київські дослідники дійшли висновку, що основна частина читачів представлена буржуазною напівінтелігенцією, тобто міщанами: "Это библиотечные гробокопатели, книжные черви. Положитесь на чутьё всякой мертвчине: они просят именно книги, которые необходимо изъять: Вербицкая дю Терайль, Поль-де Кок, Голицын, Брошковский, Мещерский" [1, 95].

Проведення кадрової політики, що полягало у поновленні кадрового складу бібліотек, вимагало організації системи середньої і вищої бібліотечної освіти, яка б забезпечила планомірну підготовку бібліотекарів, збільшуючи серед них питому вагу робітників і селян. Хоча все-таки залишились бібліотекарі, по-справжньому віддані своїй праці, і які бачили своє призначення і обов'язки по-іншому, ніж інші – у створенні фонду, з метою надання інформації, яка дійсно цікавить людей, задоволенні потреб читачів; бути справжніми жерцями скарбів світової літератури.

Так, у 1929 р. у Дніпропетровську було розкрито змову бібліотекарів-"шкідників", які діяли у Центральній бібліотеці профспілки залізничників, і, як писала газета "Пролетарій", десять років під самим носом у Дорпрофспілки нахабно та відкрито проводили контрреволюційну діяльність, спрямовану на піддрив цієї роботи. Завідувача Дніпропетровською центральною бібліотекою Староверова і його заступника Бертенєва, звинуватили у тому, що вони протягом 10 років з "винятковим нахабством" відкрито розгорнули контрреволюційну діяльність, спрямовану на піддрив роботи на всьому культурному фронті". Оскільки з 65 тис. книжкового фонду більшість виявилася ідеологічно невитриманою, а переважна кількість – контрреволюційною, у переліку пунктів звинувачення йшлося і про зловмисне приховування літератури, розвал роботи бібліотеки. І це мало трагічне завершення: працівники бібліотеки були засуджені на 8 і 6 років з повною конфіскацією майна й позбавленням у правах" [3, 132].

Цензурна політика, що здійснювалась по відношенню до бібліотечних працівників, призвела до "чисток" бібліотечного персоналу, до їх перекваліфікації. Так званий "ефект цензора" вкорінювався у професіональній свідомості більшості бібліотечних працівників, тоталітарний лад поступово перетворював їх на реалізаторів радянської цензури, які гальмували процес формування загальнолюдських та особистісних норм поведінки і що є притаманним самодостатній особистості, визначаючи рівень її культури. Справжніх знавців своєї справи – бібліотекарів "старої школи" звільняли з роботи, оскільки вони вважали своїм призначенням здійсненню культурно-просвітницької діяльності, а своїм обов'язком – надавання допомоги читачам у задоволенні їх інформаційних потреб, а не примушувати їх читати літературу догматичного змісту. Система комуністичного ладу у 20-30-х роках ХХ ст. змусила бібліотекарів забути про їх справжнє призначення і перетворила їх професію на неprestижну та низькооплачувану. "Чистки" серед бібліотечних працівників здійснювалась цілеспрямовано та планомірно на підставі антигуманних і антидемократичних законів, за допомогою репресій і терору проти бібліотекарів, які були справжніми знавцями своєї справи. Поступово кадрова цензурна політика, що запроваджувалась у бібліотеках, стала основним знаряддям репресивної системи правлячого режиму.

Література

1. Ашаренкова Н.Г. Вплив цензури на діяльність публічних бібліотек України(20 – 30 – рр ХХ ст.)/ Н.Г. Ашаренкова // Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика: зб.ст.- Київ, 2001.- Вип.5.- С. 93-101.
2. Афанасьев М. На пике социальных потрясений /М. Афанасьев // Библиотека.– 1994. –№ 6. – С. 2 – 6.

3. Каракоз О. Цензура в публічних бібліотеках України 1917-1939 рр.: монографія.- Київ: Видавництво Ліра- К, 2015. – 180 с.
4. Касьянов Г.В. Сталінізм на Україні: 20-30-ті роки / Г.В.Касьянов, В.М. Даниленко.- Київ: Либідь, 1991.-342.
5. Ківшар Т.І. Український книжковий рух як історичне явище (1917 – 1923 рр.) / Т.І. Ківшар.– Київ : Логос, 1996. – 344 с.
6. Климаков Ю.В. Снова о ленинском наследии в библиотечном деле /Ю.В. Климаков // Библиотековедение. – 1994. – № 4. – С. 112–120.
7. Столяров Ю. Н. В.И. Ленин: Швейцарско-американская система или централизация / Ю.Н. Столяров // Сов.библиотековедение.-1991.-№5.-С.24-34.
8. Федотова О. О. Політична цензура друкованих видань в УСРР-УРСР (1917-1990 рр.): монографія. - Київ : Парламентське вид-во, 2009. —352 с.
9. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України) – Ф. 166. – Оп.1. – Спр.547. –Арк 29.
10. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.2016. –Арк.49.
11. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.2886. –Арк 209.
12. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.4176. –Арк 197.
13. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.4196. –Арк 46.
14. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.6646. –Арк 205.
15. Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України). – Ф. 1. – Оп. 20. – Спр.6647. –Арк 307.

References

1. Asharenkova N.H. (2001) The impact of censorship on the activities of public libraries in Ukraine (20 – 30 – ies XX cent). *Ukraina XX st.: kultura, ideolohiia, polityka*. (Issue 5), (pp. С. 93– 101). Kyiv [in Ukrainian].
2. Afanasev M. (1994). At the height of social unrest. *Byblyoteka*, 6, 2 – 6 [in Russian].
3. Karakoz O. (2015). *Censorship in public libraries in.: 1917-1939 in Ukraine* Kyiv: Vydavnytstvo Lira- K [in Ukrainian].
4. Kasianov H.V. (1991). *Stalinism in Ukraine: 20-30 years*. Kyiv: Lybid, [in Ukrainian].
5. Kivshar T.I. (1996). *Ukrainian literary movement as a historical phenomenon (1917 – 1923 rr.)*. Kyiv : Lohos, [in Ukrainian].
6. Klymakov Yu.V. (1994). *Again on the Leninist heritage in libraries*. *Byblyoteka*, 4, 112–120 [in Russian].
7. Stoliarov Yu. N. (1991). *V.Y. Lenyn: Swiss-American system and the centralization*. *Sov.byblyotekovedeniye*, 5, 24-34 [in Russian].
8. Fedotova O. O. (2009). *Political censorship of publications in the USSR, the Ukrainian SSR (1917-1990)*. Kyiv : Parlamentske vyd-vo [in Ukrainian].
9. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*– F. 166. – Op.1. – Spr.547.-Ark 29 [in Ukrainian].
10. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*– – F. 1. – Op. 20. –Spr.2016.-Ark.49 [in Ukrainian].
11. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*– – F. 1. – Op. 20. – Spr.2886.-Ark 209 [in Ukrainian].
12. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*– – F. 1. – Op. 20. -Spr.4176.-Ark 197 [in Ukrainian].
13. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*– – F. 1. – Op. 20. -Spr.4196.-Ark 46 [in Ukrainian].
14. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*.– F. 1. – Op. 20. -Spr.6646.-Ark 205 [in Ukrainian].
15. *Central State Archives of higher authorities and government of Ukraine (Ukraine CSAHA)*.– F. 1. – Op. 20. -Spr.6647.-Ark 307 [in Ukrainian].

Попович Олена Вікторівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
Державного вищого навчального закладу
"Приазовський державний технічний університет"
elena_popovich52@mail.ru

ФЕНОМЕН АДАПТАЦІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

В історії становлення уявлень про феномен адаптації його розглядали не тільки як двигун еволюційного процесу, а й як фактор формування суспільства та культури в ньому. У цьому контексті саме суспільство та культура в ньому розуміється як продукт особливості, притаманної тільки людині, адаптації до зовнішнього середовища.

Складність явища, а, отже, і поняття слугує витоком щонайменше двох підходів до диференціювання рівнів адаптації: перший враховує функціональні ознаки, якість системи, що проходить адаптацію, другий – аналізує характеристики безпосередньо процесу адаптації. Застосування першого підходу дозволяє розглядати адаптацію в системі "організм – середовище", другого – у системі "індивід – культурне середовище".

Ключові слова: адаптація, соціальна адаптація, гомеостаз, компенсація, суспільство, культура.

Попович Елена Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры философских наук Государственного высшего учебного заведения "Приазовский государственный технический университет"

Феномен адаптации: культурологический анализ

В истории становления представлений о феномене адаптации его рассматривали не только как двигатель эволюционного процесса, но и как фактор формирования общества и его культуры. В этом контексте общество и его культура понимается как продукт особой, присущей только человеку, адаптации к внешней среде.

Сложность явления, а, следовательно, и понятия служит источником по меньшей мере двух подходов к дифференцированию уровней адаптации: первый учитывает функциональные признаки, качество системы, которая проходит адаптацию, второй – анализирует характеристики непосредственно процесса адаптации. Применение первого подхода позволяет рассматривать адаптацию в системе "організм – среда", второго – в системе "індивід – культурная среда".

Ключевые слова: адаптация, социальная адаптация, компенсация, общество, культура.

Popovych Olena, PhD in Pedagogics, associate professor of philosophy chair, Pryazovski State Technical University

The phenomenon of adaptation: cultural analysis

Cultural analysis of the phenomenon of adaptation is urgently needed, as the scientific discourse confirms the diversity within the meaning of adaptation and missing not only an integrative concept, but consistency in terminology of allied sciences.

Considering the cultural adaptation as a process of active adaptation of the individual or group to the environment, it should be analyzed not only the environment that is changing, but the changes of the individual or group in the process of adaptation. The systematic approach to understanding the two-level nature of the adaptation allows us to see the positive and negative factors influencing the development of the individual as an adaptation system.

Key words: adaptation, social adaptation, compensation, society, culture.

Культурологічний аналіз феномена адаптації, на нашу думку, вкрай необхідний, оскільки в наукових дискурсах утверджується різноманіття у розумінні адаптації та відсутня не тільки інтегративна концепція, а й узгодженість у термінологічному апараті дотичних наук. На це вказують самі дослідники явища адаптації, які належать до різних галузей знання. Зокрема, Л. Корель, А. Налчаджан, М. Ромм, Ю. Урманцев [7; 8; 12; 16]. Необхідність інтегрального бачення феномена адаптації відповідає потребам глобального контексту культуротворення, який засновується на креативності як принципі самовизначення людської діяльності. Саме цим і обумовлюється актуальність теми дослідження.

Значний внесок у дослідження проблеми адаптації належить таким видатним науковцям, як А. Маслоу, Р. Мертон, Ж. Піаже, К. Роджерс, Т. Парсонс, Т. Шибутані, ідеї яких виходять за межі окремих галузей наукового знання. Величезна робота проведена багатьма дослідниками у психології та педагогіці, зокрема, В. Верещагінін, Б. Паригінін, І. Мілославова, Н. Сарджвеладзе та ін.

Широко відомі розвідки філософів, зокрема, К. Абульханової-Славської, Л. Буєвої, Г. Осипова, О. Руткевича, завдяки яким були сформовані концептуальні засади теорії соціальної адаптації.

Отже, аналіз ступеню наукової розробленості проблеми дозволив виявити багатоаспектність з одного боку, і розпорошеність – з іншого, у тлумаченні феномена і поняття адаптації. Тому ставимо собі за мету – подати системне бачення адаптації, розкрити її сутність і зміст, застосовуючи міждисциплінарний підхід.

У межах еволюційної теорії Ч. Дарвін дав одне з перших тлумачень сутності адаптації, розвинуто у так звану "статистичну" (або ймовірнісну) теорію адаптації, а французький зоолог Ж. Б. Ламарк розглядав проблему адаптації з позицій організоцентричної теорії еволюції, яка пояснювалася саме адаптаційними змінами в окремих організмах.

Після завершення розробки еволюційної теорії Ж.-Б. Ламарком та Ч. Дарвіном подальший розгляд проблеми адаптації, її онтогенетичного та філогенетичного аспектів призвів до кваліфікування адаптації як загального принципу взаємодії індивіда та середовища.

У подальшому розвитку науки величезне значення мали дослідження біологічних, фізіологічних та медичних аспектів феномену адаптації. Американський фізіолог У. Кеннон, стверджуючи, що потреби організму визначають його діяльність, спрямовану на зняття цієї потреби, увів до науки поняття гомеостазу, наголошуючи, що вчення про гомеостаз – це вчення про життєві процеси, що мають єдину мету: підтримку постійності умов життя у внутрішньому середовищі. Поняття "гомеостаз" позначає складну сукупність адаптаційних механізмів та реакцій, що спрямовані на компенсацію наслідків вилучення або стримування факторів, що діють на гомеостатичні системи як з зовнішнього, так і з внутрішнього середовища.

Експериментами та осмисленням їх результатів було встановлено, що фундаментальна ознака самоорганізації – зворотній зв'язок – присутня не тільки на біологічному рівні, після чого відомий психолог Ж. Піаже, який характеризував адаптацію як фактор, що забезпечує рівновагу між впливом організму на середовище та зворотнім впливом середовища, поширив свій аналіз з органічної адаптації на психічну і запропонував розглядати увесь розвиток психічної діяльності як функцію адаптивного процесу. У цьому сенсі "інтелект з його логічними операціями, що забезпечує сталу і, разом з тим, мобільну рівновагу між універсумом та мисленням, подовжує та завершує сукупність адаптивних процесів" [11, 64].

Як зазначають автори підручника з патологічної фізіології М. Зайко та Ю. Биць, у разі захворювання, коли вплив патогенного фактора настільки великий, що звичайних адаптаційних механізмів уже недостатньо, гомеостаз порушується, але у відповідь на "аварійний" сигнал "в реакцію організму втручаються, крім адаптивних, так звані компенсаційні механізми, які відрізняються від адаптаційних якісно та різними завданнями" [9, 35]. Отже, якщо стисло охарактеризувати відмінності дії зазначених механізмів, то принциповим є те, що адаптація утримує гомеостаз в нормі, а компенсація відновлює його в умовах, коли він вже порушений і є загроза подальшої його руйнації [9, 52-54]. Це свідчить про те, що обидві функції впорядкування роботи організму – й адаптація, і компенсація – перебувають під контролем і управлінням одного й того ж координаційного центру і це, на нашу думку, вищий сенсорний орган – нервова система.

Ще на початку вивчення проблеми адаптації дослідники звернули увагу на можливість застосування поняття адаптації не тільки до аналізу біологічних або психологічних систем, але й до соціальних. Зокрема, французький соціолог Ж. Тард, який досліджував процеси, що мали місце усередині груп та поміж групами людей виявив інтерес до проблеми вивчення адаптації як соціального явища. Таким чином, поняття адаптації було піддане екстрадиції з суспільних наук, де тлумачилося як процес пристосування людини до умов соціального середовища.

Досліджуючи й осмислюючи важливість феномену соціальної адаптації, інший англійський учений Е. Гідденс визначає це суспільне явище як процес соціалізації або пристосування до виконання певної ролі [3, 107], а Т. Парсонс розглядає соціальну адаптацію як речовинно-енергетичну взаємодію індивіда або спільноти з зовнішнім середовищем, що являє собою "одну з чотирьох функціональних умов існування соціальної системи (разом з інтеграцією, досягненням мети та збереженням ціннісних зразків), яким усі соціальні системи мають відповідати, щоб вижити" [4, 117]. Дещо інший, прагматичніший зміст поняття адаптації, відстоює С. Фролов, пропонуючи розуміти під соціальною адаптацією процес пристосування індивідів до організаційної культури, колективу, умов праці" [17, 373].

Як видно з наведених визначень, дослідники по-різному тлумачать явище адаптації в культурі і соціумі, що спонукає нас вважати за доцільне звернутися до культурологічного аналізу проблеми. Так, з точки зору Ю. Урманцева, відомого дослідника природи адаптації, система є адаптивною, якщо при такій зміні в її оточенні або внутрішньому стані, що знижує ефективність виконання нею своїх функцій, вона змінює свій стан або стан навколишнього середовища так, щоб збільшити свою ефективність [16, 21-35].

Вже з цього короткого огляду концептуальних визначень предмета нашого аналізу стає очевидним, що в понятті "адаптація" узагальнюються діалектичні відносини між організмом як біологічною системою та середовищем, і воно включає у свій зміст функціональну ознаку (якість системи) спроможності пристосовування до змін; самі зміни, що приводять систему до зміцнення негентропійних (антиентропійних) процесів, до стабілізації, а також природа і роль механізмів через які здійснюються ці зміни та сам процес адаптації (пристосовування).

Складність явища, а, отже, і поняття слугує витоком щонайменше двох підходів до диференціювання рівнів адаптації: перший враховує функціональні ознаки, якість системи, що проходить адаптацію, другий – аналізує характеристики безпосередньо процесу адаптації. Застосування першого підходу дозволяє розглядати адаптацію в системі "організм – середовище", другого – у системі "індивід – соціокультурне середовище".

Але й розрізнення біологічного та соціокультурних рівнів адаптації не дає можливості відобразити те, що суспільство є не тільки адаптивною (на кшталт біологічних), а й "адаптивно-адаптуючою" (за Е. Маркаряном) системою, оскільки людська діяльність має перетворювальну природу.

Окрім того, як зазначає А. Петровський, відомий аналізом адаптивної спрямованості психічних процесів та поведінки людини, зафіксовані випадки неадаптивної діяльності індивіда, що пов'язана з ситуаціями, коли його особистісний розвиток передбачає порушення існуючої рівноваги з зовнішнім середовищем [10].

Можна вважати, що існування типу неадаптивної діяльності індивіда вимагає додаткового уточнення змісту поняття адаптації. Таке уточнення має врахувати цінні зауваження дослідниці соціології адаптації Л. Корель, яка наголошує, що існуючі визначення адаптації не виходять за межі конкретних наук [7, 32] і є, по-перше, полісуб'єктивними, оскільки як суб'єкт адаптації розглядаються або особистість, або певна соціальна система, та, по-друге, різноаспектними, оскільки розглядаються окремі сторони процесу адаптації з ігноруванням інших [7, 37].

Автор статті поділяє позицію М. Ромма, який вважає, що соціальна адаптація особистості відзеркалює процес або результат активної гармонізації зовнішнього або внутрішнього настрою особистості за допомогою адекватних стратегій пристосовування і визначає її як "... процес / результат перетворення та/або інтерпретації об'єктивного соціального світу, себе у цьому світі та суб'єктивного образу цього світу в собі, а також формування на цій основі індивідуального адаптивного простору і персональної ідентичності, що задають смисли індивідуальної життєдіяльності та спрямованість індивідуальної адаптації в соціумі" [12, 22].

Виходячи з надбань культурологічної інтерпретації адаптації, слід поширювати поняття "адаптація" на людину при розгляді її буття, при чому не лише в аспекті її пристосовування до природного середовища.

Зрозуміло, що функція адаптації діє на різних рівнях, і теза про те, що вона стає другорядною впродовж історичного розвитку людства здається нам дещо перебільшеною. Вважаємо, що проблеми культурної та особистісної адаптації людини в тій або іншій формі існують у будь-якому історичному типі суспільства, супроводжуючи людину в плинні усього її життя.

Аналіз процесу культурної адаптації індивіда ускладнюється наявністю рівнів, кількість і відмінність яких визначається розумінням індивіда не тільки як істоти, що діє у фізичній, але і в культурній (соціальній, психологічній) площині, відчуженій від нього і репрезентованій у культурних утвореннях. Як відзначає А. Єсін, культура породжує нові сутності, що мають ідеальний характер, і їх можна побачити в передумові мотивації поведінки: "...людина може побороти страх смерті, якщо на смерть її веде обов'язок, честь, патріотизм, надія на загробне існування тощо" [6, 6]. Різницю між людиною та твариною цей автор бачить у тому, що людина створює цінності, вищі за сенс індивідуального існування.

На думку Е. Фромма, одна частина з цих індивідів проходить "статичну", а інші – "динамічну" адаптацію [18, 192]. При статичній адаптації цінності та типи поведінки людей не змінюються, натомість динамічна адаптація змінює людину – в разі успішної адаптації людина пристосовується до нових умов, а при невдалій – спостерігається або невроз, або деструктивна поведінка [18, 193].

Слід наголосити на тому, що в разі часткової адаптації людина може не приймати інкорпорованих суспільством цінностей, але поводить себе з повагою до них, а усвідомлюючи невідповідність ситуації, вона внутрішньо засуджує свої дії, внаслідок чого розвивається процес відчуження її "Я".

Також слід звернути увагу на імовірність різних типів реакцій на зміну цінностей.

Слід погодитись з думкою Л. Волинської [2] про те, що певний ступінь дезадаптованості до змін умов або змісту існування притаманний майже усім людям і може мати свій прояв у різних сферах буття індивіда: у праці; у спілкуванні або міжособистісних стосунках; в емоційній сфері; у родинних відносинах тощо.

Отже, розглянувши сутність і зміст феномену адаптації крізь призму різних підходів, слід зробити такий загальний висновок.

Складність явища адаптації, а, отже, і поняття слугує витоком щонайменше двох підходів до диференціювання рівнів адаптації: перший враховує функціональні ознаки, якість системи, що проходить адаптацію, другий – аналізує характеристики безпосередньо процесу адаптації. Застосування першого підходу дозволяє розглядати адаптацію в системі "організм – середовище", другого – у системі "індивід – культурне середовище".

Дієвим, на наш погляд, видається дослідження феномену адаптації, що може стати своєрідним підґрунтям і стимулом для подальших наукових розвідок стосовно компенсації та компенсаційно-креативної функції культури в її безмежному просторі впливів.

Література

1. Бергер В. Я. Методологические аспекты изучения адаптивных явлений / В. Я. Бергер // Вопросы теории адаптации : тр. Зоол. ин-та АН СССР. – Л. : Наука, 1987. – Т. 160. – С. 13–30.
2. Вольнская Л. Б. Адаптация человека в социокультурной среде / Л. Б. Вольнская. – М. : МАКС Пресс, 2008. – 240 с.
3. Гидденс Э. Б. Социология / Э. Б. Гидденс ; пер. с англ., науч. ред. В. А. Ядов ; общ. ред. Л. С. Гурьевой, Л. Н. Посилевича. – М. : Эдиториал УРСС, 1999. – 703 с.
4. Джери Д. Большой толковый социологический словарь : в 2 т. / Д. Джери, Дж. Джерри ; пер. с англ. Н. Н. Марчук. – М. : Вече : АСТ, 1999. – Т. 1. – 544 с.
5. Дриккер А. С. Эволюция культуры: скорость переработки информации и демографический процесс / А. С. Дриккер // Фундаментальные проблемы культурологии. – М. : Новый хронограф ; СПб. : Эйдос, 2009. – Т. 5 : Теория и методология современной культурологии / отв. ред. Д. Л. Спивак. – С. 133–141.
6. Есин А. Б. Введение в культурологию: Основные понятия культурологии в систематическом изложении / А. Б. Есин. – М. : Академия, 1999. – 216 с.
7. Корель Л. В. Социология адаптации: вопросы теории, методологии и методики / Л. В. Корель. – Новосибирск : Наука, 2005. – 423 с.
8. Налчаджан А. А. Социально-психологическая адаптация личности: Формы, механизмы, стратегии / А. А. Налчаджан. – Ереван : Луйе, 1988. – 145 с.
9. Патологічна фізіологія : підручник / за ред. М. Н. Зайка, Ю.В. Биця, О.В. Атамана та ін. – К. : Вища шк., 1995. – 615 с.
10. Петровский А. В. Теория личности с позиций категориального анализа психологии / А. В. Петровский // Психология личности в трудах отечественных психологов. – СПб. : Питер, 2000. – С. 75–83.
11. Пиаже Ж. Природа интеллекта / Ж. Пиаже // Психология развития; под ред. А.К. Болотовой и О.Н. Молчановой. – М. : ЧеРо, 2005. – С. 203–211.
12. Ромм М. В. Философия и психология адаптивных процессов / М. В. Ромм. – М. ; Воронеж : Изд-во Моск. психолого-социального ин-та : МОДЭК, 2006. – 284 с.
13. Рэдклифф-Браун А. Р. Структура и функция в примитивном обществе : очерки и лекции : пер. с англ. / А. Р. Рэдклифф-Браун. – М. : Восточная литература : РАН, 2001. – 304 с.
14. Сарджвеладзе Н. И. Личность и ее взаимодействие с социальной средой / Н. И. Сарджвеладзе. – Тбилиси : Мецниереба, 1989. – 204 с.
15. Северцов А. С. Теория эволюции / А.С.Северцов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005.– 380 с.
16. Урманцев Ю. А. Природа адаптации (системная экспликация) / Ю. А. Урманцев // Вопросы филологии. – 1998. – № 12. – С. 21–35.
17. Фролов С. С. Социология организаций / С. С. Фролов. – М. : Гардарики, 2001. – 384 с.
18. Фромм Э. Бегство от свободы // Фромм Э. Догмат о Христе. – М. : Олимп : АСТ-ЛТД, 1998. – С. 176–414.
19. Шибутани Т. Социальная психология / Т. Шибутани ; пер. с англ. В. Б. Ольшанского. – Ростов н/Д.: Феникс, 1999. – 544 с.

References

1. Berger, V.Y. (1987). Methodological aspects of the study of adaptive phenomena. Questions of the theory of adaptation. (Issue 160). (pp. 13-30). Leningrad: Nauka [in Russian].
2. Volynskaya, L.B. (2008). Human adaptation to socio-cultural environment. Moscow: MAKS Press [in Russian].
3. Giddens, A. (1999). Sociology. Moscow: Editorial URSS [in Russian].
4. Jerry, D. (1999). Large Explanatory Dictionary of Sociology: 2 Issues (N. Marchuk, Trans.). Moscow: Veche: AST, Issue 1 [in Russian].
5. Drikker, A. S. (2009). Evolution of Culture: processing speed and demographic process. Fundamental Problems of cultural studies. Theory and Methodology of modern culturology. (Issue 5). (pp. 133-141). Moscow: The new chronograph, St. Petersburg.: Eidos [in Russian].

6. Esin, A.B. (1999). Introduction to cultural studies: Concepts of Cultural Studies in the systematic exposition. Moscow: Academy [in Russian].
7. Korel, L.V. (2005). Adaptation Sociology: Theory, Methodology and Methods. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
8. Nalchadzhan, A.A. (1988). Psychosocial adaptation of personality: forms, mechanisms, strategies. Yerevan: Luye [in Russian].
9. Zayka, M.N., Bytsya, Yu. B., Ataman, O.V. et al. (1995). Pathologic physiology: a textbook. Kyiv: Higher school [in Ukrainian].
10. Petrovsky, A.V. (2000). Theory of personality from the point of view of psychology analysis. Psychology of personality. (pp. 75-83). St. Petersburg: Piter [in Russian].
11. Pyazhe, J. Nature of intelligence Psychology of development. A.K. Bolotovoy, O.N. Molchanovoy (Eds). (pp. 203-211). Moscow: CheRo [in Russian].
12. Romm, M.V. (2006). Philosophy and Psychology adaptive processes. Moscow, Voronezh: Edition by Moscow psychological and social institute [in Russian].
13. Radcliff-Brown, A.R. (2001). Structure and Function in primitive society: Essay and Lectures: translated from English. Moscow: Eastern literature: Russian Academy of Sciences [in Russian].
14. Sarjveladze, N.I. (1989). Personality and its interaction with the social environment. Tbilisi: Metsniereba [in Russian].
15. Severtsov, A.S. (2005). Theory of evolution. Moscow: VLADOS [in Russian].
16. Urmantsev, Yu. A. (1998). Nature of adaptation (system explication). Problems of Philosophy, 12, 21-35 [in Russian].
17. Frolov, S. (2001). Sociology of organizations. Moscow: Gardariki [in Russian].
18. Fromm, E. (1998). Escape from Freedom. The doctrine of Christ. Moscow: Olympus: AST-LTD [in Russian].
19. Shibutani, T. (1999). Social psychology. Rostov na Dony: Phenix [in Russian].

УДК 316. 356. 2 (058.8)

Жовнерчук Сергій Адольфович
*Заслужений діяч мистецтв України,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ПРАВОВІ ТРАДИЦІЇ КУЛЬТУРИ СІМЕЙНИХ ВІДНОСИН

У статті аналізуються особливості українського сімейного права, яке у моральному вимірі будується на засадах взаємної любові й поваги у подружжі й інших членів родини, вимогливої батьківської любові, шанобливого ставлення дітей до своїх батьків і старших у родині за віком, терпимості і прагнення конструктивного розв'язання ймовірних конфліктів, взаємної моральної відповідальності й підтримки.

Ключові слова: культура, право, традиції, правові традиції, шлюб, сім'я, сімейні відносини.

Жовнерчук Сергей Адольфович, Заслуженный деятель искусств Украины, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Правовые традиции культуры семейных отношений

В статье анализируются особенности украинского семейного права, в моральном измерении строящимся на основе взаимной любви и уважения супругов и других членов семьи, требовательной родительской любви, уважительного отношения детей к своим родителям и старшим в семье по возрасту, терпимости и стремления конструктивного решения вероятных конфликтов, взаимной моральной ответственности и поддержки.

Ключевые слова: культура, право, традиции, правовые традиции, брак, семья, семейные отношения.

Zhovnerchuk Sergiy, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the National Academy of Culture and Arts **The legal traditions of the family relations' culture**

The article analyzes the peculiarities of the Ukrainian family law, in the moral dimension being built on the basis of the mutual love and respect for spouses and other family members, demanding parental love and respect of the children to their parents and elders in the family by age, tolerance and desire for constructive solution of the possible conflicts, the mutual moral responsibility and support.

In the Russian philosophical and sociological historiography the family is defined as the based on the marriage or blood ties small group of the people whose members are bound by the community life, the mutual moral responsibility and mutual support. The relationship based on the love, friendship and boundless trust are formed and approved within the family. The marriage – the historically conditioned authorized and regulated by the society form of the relationships of the men and women, which determine the quality of the rights and duties among themselves and against children, – contribute the family stability. Approval of the marriage by the society provides its support and protection.

True, it is appropriate to assume the continued relevance of the marriage as the core foundation of the family, otherwise it probably would not be subject to the law like the friendship.

The foreign and domestic researchers H. Garo, M. Hrymch, V. Ivanov, A. Ivanovska, J. Isayevych, T. Pol-yashenko, J. Fedoriv and others engaged with the study of the legal traditions of the family relations' culture.

However, it should be noted that in the modern Ukrainian cultural studies it lacks the research of the establishment and functioning of the traditions of the legal national culture. The above equally applies to the legal traditions of the culture of the family relations.

The culture of family relationships defines the ethics of the family communication with a certain regulatory framework related to the historical era, national culture and adopted ethical norms and religious canons.

Under the influence of the ethnic and cultural traditions in the Ukraine by the end of the nineteenth century the customary law was the main factor of the regulating of the social relations, especially in the family home, which later gave way to the laws of the civil and family legal. The positions of the modern family law and formed given the large extent, however, the historical experience. Reasonably to assume that the preservation and enhancement of the legal traditions of our people, particularly in the area of the family, contribute to the cultivation of the uniqueness and authenticity of the national legal culture, its reproduction in the theory and practice of the family law of the modern Ukraine.

Key words: culture, law, traditions, legal traditions, marriage, family, family relations.

Сім'ю у вітчизняній філософсько-соціологічній історіографії прийнято визначати як засновану на шлюбних або кровноспоріднених зв'язках малу групу людей, членів якої зв'язують спільність побуту, взаємна моральна відповідальність і взаємодопомога. У рамках сім'ї складаються й утверджуються стосунки, засновані на любові, дружбі й безмежній взаємній довірі. Стабільності сім'ї сприяє укладання шлюбу – історично зумовленої санкціонованої й регульованої суспільством форми взаємин чоловіка та жінки, що визначають якість прав та обов'язків між собою і щодо дітей. Схваленням суспільством шлюбу передбачає й його підтримку, і охорону. Щоправда, доречно припустити неминущу актуальність шлюбу як стрижневої основи сім'ї, інакше, ймовірно, він не став би предметом законодавства на зразок дружби.

Вивченням правових традицій культури сімейних відносин займалися зарубіжні та вітчизняні дослідники: Г. Гаро, М. Гримич, В. Іванов, О. Івановська, Я. Ісаєвич, Т. Поляшенко, О. Федорів й ін.

У дисертаційному дослідженні Г. Гаро, аналізуючи норми цивільного та сімейного права в Україні та зарубіжних країнах, визначає особливості законодавчого регулювання сімейно-шлюбного союзу шляхом укладеного шлюбного договору. Дослідниця розкриває особливості шлюбного договору як правового інституту на підставі аналізу законодавства, а також теоретичний та практичний досвід спеціалістів з сімейного права, надаючи науково обґрунтовані практичні рекомендації з вдосконалення національного законодавства у сфері шлюбного договору [2].

М. Гримич у своєму дисертаційному дослідженні проаналізувала особливості формування і становлення звичаєво-правової традиційної української культури у ХІХ – початку ХХ ст. Розглянувши правові аспекти функціонування українського звичаєвого інституту власності, М. Гримич проаналізувала взаємодію звичаю і права у контексті "жіночого права", інституту прийматства, внутрішнь-осімейних та позасімейних договірно-зобов'язальних та економічних традицій [5]. Дослідниця відзначає відмінності між народним звичаєвим правом та культурним правом, обґрунтовуючи зазначену відмінність різними видами юридичних уявлень, які не дозволяють узагальнити досвід народного права, застосовуючи норми юридичної теорії [4, 10].

У роботі О. Івановської аналізується роль інституту права у регулюванні сімейно-шлюбних стосунків у житті українців. Останні охоплюють перші правові дії родини з новонародженого, дошлюбні відносини української молоді, сімейне право у сфері усиновлення та ін. [8].

В дисертації Т. Поляшенко аналізується правова регуляція суспільного життя в Україні ХХ – початку ХХІ ст. Авторка аналізує особливості та специфіку розвитку українських правових норм, втілених у звичаєвому сімейному праві, розкриває історичну еволюцію останнього та використання його елементів у правовій культурі України ХХ – ХХІ ст. [13].

Однак слід констатувати, що у сучасній українській культурології бракує досліджень становлення та функціонування традицій вітчизняної правової культури. Зазначене рівною мірою стосується й правових традицій культури сімейних відносин. Тому метою представленої статті є відтворення розвитку правових традицій культури сімейних відносин.

Культуру сімейних стосунків визначає етика сімейного спілкування з певною нормативною базою, пов'язаною з особливостями історичної епохи, національної культури, прийнятих морально-етичних норм та релігійних канонів.

Сімейним кодексом України шлюбом визначається сімейний союз чоловіка й жінки, зафіксований у державному органі запису актів громадянського стану. А його найважливішою ознакою є добровільна згода подружжя за досягнення належного шлюбного віку. Культура сімейно-шлюбних

відносин українського народу будується на засадах кордоцентричності й гендерної рівності. Зокрема, шлюб як родинний союз чоловіка й жінки, супроводжуваний клятвеною обітницею, прийшов на зміну давнішому умиканню або побранню (похідне брати у значенні "умикати", викрадати) [6, 650].

Важливим для упорядкування шлюбно-сімейних стосунків в умовах класового суспільства є сімейне право, яке є комплексом правових норм та принципів, що регулюють і охороняють особисті й майнові відносини, пов'язані із шлюбом та належністю до сім'ї. Звідси предметом цього різновиду права виступає сукупність відносин, які регулюються і охороняються відповідними нормами та принципами з приводу особистих немайнових та майнових прав і обов'язків, пов'язаних з проблемами шлюбу та сім'ї. Сучасне сімейне право, що функціонує в Україні, є системою правових норм з врегулювання особистих та майнових стосунків в родині подружжя, у тому числі опікунів, піклувальників та підопічних, патронатних вихователів з їх вихованцями, й інших правових відносин членів сім'ї й їхніх родичів [15].

Юридична кодифікація сімейно-шлюбних відносин сягає своїми історичними коренями доби рабовласницького суспільства. Зокрема, закони царя Вавилону Хаммурапі, які діяли з XVIII ст. до н.е., містили 282 статті й регулювали переважно кримінальні відносини, проте в них частково відбилися й нормування сімейно-шлюбних відносин. За відсутністю навіть обмеженої гендерної рівності, жінці з привілейованої верстви зазначеним кодексом дозволялося здійснення операції з купівлі-продажу, бартеру, грошового кредитування тощо.

Юридична правомірність шлюбу мала фіксуватися укладанням спеціального договору. Зрада дружини вважалась тяжким злочином і каралася жорстокою смертю: за умови доведення чоловіком подружньої невірності дружину разом з коханцем топили зв'язаними. Щоправда, зраджений чоловік з кохання до своєї дружини або з благородства міг помилувати її. До смертної кари засуджувався й майбутній чоловік за згвалтування нареченої в її батьківському будинку.

Належне місце сімейно-шлюбна проблематика посідає у кодексах Римського права, зокрема, у статтях розділу цивільного права під назвою "Lex Iulia de adulteriis" ("Юліївський Закон про перелюбство"), виданого у 18 р. до н. е. імператором Августом Октавіаном. За справедливим зауваженням видатного дослідника античної культури О. Лосева, всенародний досвід безособової соціальності з винятковою розсудливістю й нещадною, жорстокою, нелюдською логікою втілений у нормах римської юриспруденції, набув світового значення [12, 14-15].

У Київській Русі сімейні стосунки носили патріархальний характер, ґрунтуючись на монополізації чоловіком приватної власності як глави сім'ї, і регулювалися нормами звичаєвого права й княжого законодавства, а після запровадження християнства – також і церковними статутами [8, 172]. Причому якщо греко-візантійські джерела вважали шлюб за звичайний договір, то церквою він санкціонувався як таїнство з непорушною моногамією [7, 53]. Обширна "Руська Правда" київського князя Ярослава Мудрого містить низку настанов стосовно успадкування майна та опіки. Примітними з її статей, є, зокрема:

"...93. Якщо після смерті чоловіка дружина залишається вдовою, то дітям на неї виокремити частину, а що їй заповідав чоловік, тому вона господиня, уся ж чоловікова спадщина їй не належить.

94. Якщо будуть діти від першої дружини, то діти візьмуть спадщину своєї матері; якщо ж чоловік заповідав це другій дружині, все одно вони отримують спадщину своєї матері.

...100. А отчий двір без розділу завжди молодшому сину" [3, 136-137].

Сімейно-шлюбне право розроблене детальніше у Литовському Статуті. Відтак у шлюбі утвердився принцип моногамності, що надало шлюбіві характеру і договору, і таїнства. А головною умовою правомірності шлюбу стала добровільність укладення його з обох сторін. З'ясовано питання щодо встановлення мінімального віку молодих. У випадку розлучення вирішення цієї проблеми покладалося лише на духовний суд. Вагому роль у системі сімейного права в Україні відігравав інститут віна – тобто плати нареченим батькам за наречену. За старовинним звичаєм, згодом узаконеним у Литовському статуті, наречений для своєї майбутньої дружини перед весіллям робив віновий запис. Інакше ця дія називалася "вінуванням жінки" або "оправленням віна". Практикувалося також обдарування молодої молодим [13].

Сім'я в Україні XVI – XVIII ст. була типово патріархальною. Дружина у ній була неповноправною особою. До видання заміж дівчиною опікувалися батьки, а за їхньої відсутності – найближчі старші родичі. Після заміжжя нею опікувався чоловік. У випадку ж овдовіння жінці та її дітям призначалися зовнішні опікуни – "нарочиті". Таке утиснуте соціальне становище жінки фіксувалося статтями Литовського статуту (1520 р.), якими дівчині заборонялося виходити заміж без дозволу батьків, а дівчині-сироті – без волі родичів-опікунів з метою закріплення її права на спадкове майно. Поширений у добу Гетьманщини "Звід законів" цілком підпорядкував родинні справи церковному судівництву з соціальною нерівноправністю жінки.

Порушення подружньої вірності у Великому Князівстві Литовському та Речі Посполитій вважалося вагомою причиною для розірвання шлюбу. За Литовським Статутом, як і давньоруським правом, перелюбство вважалося тяжким кримінальним злочином й каралося смертю. Досить суворими були й відповідні постанови пізньосередньовічних магістратських та ратушних судів [9, 150].

За Магдебурзьким правом 1497 р. кожному чоловікові вільно було одружуватись, коли захоче. І жінка, овдовівши, теж може брати новий шлюб. Цими правовими нормами, спорідненими з народним звичаєвим правом, неодноразово керувалися суди. Священики теж визнавали ці норми і не відмовляли у благословенні повторним укладанням шлюбів. Зазначене засвідчує дотримання українцями у своєму побуті багатьох стереотипів звичаєво-правових норм упорядкування сімейно-шлюбної сфери життєдіяльності тогочасного українського суспільства [11, 44-45]. Слід зазначити, що ремісничо-торгове середовище міста, його вплив на стан майнового розподілу позначилися на формуванні положень Магдебурзького права у сфері сімейно-шлюбних стосунків, які керувалися, в основному, майновою спільністю подружжя, чого у Литовському статуті не було передбачено. У разі майнового сперечання подружжя подібні сімейні справи розглядалися світськими, а не духовними судами [1, 356-357]. На українських землях, підвладних Австро-Угорщині, діяв цивільний кодекс цієї імперії від 1811 р. з положеннями системи конфесійного сімейного права, включаючи заборону розлучень католицьких подружніх пар.

Встановлена радянська влада в Україні скасувала правові норми царської Росії, у тому числі ті, що стосувалися сімейного права. У лютому 1919 р. Раднаркомом УСР видано низку декретів з правового регулювання шлюбно-сімейних відносин. З-поміж них: "Про громадянський шлюб і ведення книг записів акту громадянського стану", "Про розлуку" та "Про організацію відділів ЗАГС". Разом з пізніше запровадженим у 1926 р. "Кодексом законів про родину, опіку, шлюб і про акти громадянського стану УРСР" вони ґрунтувалися на ідеї соціальної рівності чоловіка і дружини, домінуванні принципу світськості у сімейно-шлюбних відносинах, скасуванні різниці між шлюбним й нешлюбним походженням дітей тощо.

Єдиною юридичною підставою для укладання шлюбу стала заява про згоду на нього обох сторін з обов'язковою реєстрацією її у РАГСі. У відповідності з вимогами зазначеного вище кодексу про родину, опіку і шлюб мінімальний шлюбний вік встановлювався у 18 років для чоловіків і 16 років для жінки. Заборона на одруження призначалася для вже одружених, осіб, визнаних психічно хворими, споріднених по прямій лінії, повнорідних або неповнорідних братів і сестер. У 1947 – 1953 рр. заборона на шлюб стосувалася громадян СРСР з іноземцями.

Основним гарантом сімейного права у незалежній Україні виступають Конституція, Сімейний кодекс й деякі інші нормативно-правові акти нашої держави. Зокрема, Конституцією України проголошуються вільні засади функціонування шлюбу чоловіка і жінки з її рівними правами та обов'язками у шлюбі і сім'ї [9]. Сімейним кодексом України також визначаються вільні засади шлюбу з особистими та майновими правами і обов'язками подружжя. Він також опікується змістом особистих та майнових прав і обов'язків батьків та дітей, усиновлювачів і усиновлених й інших членів родини [14, 390].

Регулювання сімейних стосунків нормами сімейного права переслідує мету: зміцнити шлюбний союз чоловіка й жінки і таким чином укріпити сім'ю як традиційний соціальний інститут, утвердивши спільне почуття обов'язку у родині щодо батьків, дітей й інших членів сім'ї, позитивно впливати на рівноправну участь подружжя у побудові сімейних відносин, на почуття взаємної любові і поваги, взаємодопомоги й підтримки, забезпечення дітей сімейним вихованням, формуванням їхнього духовного і фізичного розвитку. Сімейним кодексом України, з-поміж іншого, регулюються відносини подружжя стосовно виховання, розвитку й утримання дітей, стосунки між старшим поколінням та їхніми внуками і правнуками, повнорідними та неповнорідними братами і сестрами, їхніми батьками та опікунами тощо. Зазначені колізії у соціальній історії нашого народу набули концентровано-відображення у народних казках, легендах і переказах, приказках і прислів'ях, піснях, літературних творах тощо.

Відтак, під впливом тяглої етнокультурної традиції в Україні до кінця XIX ст. основним чинником регулювання суспільних відносин, особливо у родинному побуті, було звичаєве право, яке поступилося згодом законам цивільного і сімейного права. З урахуванням значною мірою, однак, історичного досвіду формувалися й положення сучасного сімейного права. Небезпідставно припустити, що збереження та примноження правових традицій нашого народу, зокрема, у сімейно-шлюбній сфері, сприятиме культивуванню унікальності та автентичності вітчизняної правової культури, її відтворенню у теорії та практиці сімейного права сучасної України.

Література

1. Антонович В. Українські міста // Розвідки про міста і міщанства на Україні-Руси в XVI-XVIII ст. – Львів: друкарня НТШ, 1904. – Ч.2. – Т. 24. – С.309-383.
2. Гаро Г. О. Шлюбний договір як інститут сімейного права України: автореф. дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.03 – цивільне право і цивільний процес; сімейне право; міжнародне приватне право / Гаро Ганна Олександрівна ; Нац. акад. наук України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. – К., 2012. – 20 с.
3. Голоса времени. От истоков до монгольского нашествия (сборник, перевод с древнерусского). – М.: АСТ, 2015. – 288 с.
4. Гримич М. В. Звичаєве цивільне право українців XIX – початку XX століття / Гримич М. В. – К. : Арістей, 2006. – 560 с.
5. Гримич М.В. Звичаєво-правова традиційна культура українців XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра істор. наук: спец. 07.00.05 – етнологія / М.В. Гримич; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 30 с.
6. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
7. Іванов В.М. Історія держави і права України: Навчальний посібник / В. М. Іванов. – К. : Атіка, 2005. – 416 с.
8. Івановська О. П. Звичаєве право в Україні: етнотворчий аспект : навч. посіб. / [Голова ред. ради В. І. Шпак] / О. П. Івановська. – К. : ЕксОб, 2002. – 263 с.
9. Ісаєвич Я.Д. Сімейний побут. Становище жінки / Я.Д. Ісаєвич, О.Р.Федорів // Історія української культури. У п'яти томах. Том 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть). Київ: Наукова думка, 2001. – С. 137-151.
10. Конституція України: Прийнята на п'ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 р. – К.: Юрінком, 1996. – 80 с.
11. Левицкий О.И. Черты семейного быта в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв. //Архив ЮЗР. – Ч. VIII. – Т. III: Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв. – К., 1909. – С. 1-120.
12. Лосев А. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. / А. Лосев. – М.: Издательство МГУ, 1979. – 416 с.
13. Поляшенко Т.В. Рецепція звичаєвого права в сучасній українській культурі: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 – теорія та історія культури / Поляшенко Тетяна Василівна ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2009. – 20 с.
14. Правознавство: Підручник / В. Ф. Опришко, Ф. П. Шульженко, С. І. Шимон та ін. ; За заг. ред. В. Ф. Опришка, Ф. П. Шульженка. – К.: КНЕУ, 2003. – 767 с.
15. Сімейний кодекс України: Від 10 січня 2002 р. – К. : Атіка, 2002. – 80 с.

References

1. Antonovych V. (1904). Ukrainian cities. Rozvidky pro mista i mishchanstva na Ukraini-Rusy v XVI-XVIII st., 2 (24), 309-383 [in Ukrainian].
2. Haro H. O. (2012). A marriage contract as an institution of family law in Ukraine: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Acad. Sciences of Ukraine, Institute of State and Law. V.M. Koretsky [in Ukrainian].
3. Voices time. From its origins to the Mongol invasion (the collection, translation of ancient) (2015). Moskva: AST [in Russian].
4. Hrymych M. V. (2006). Ukrainian customary civil law XIX – early XX century. Kyiv: Aristei [in Ukrainian].
5. Hrymych M. V. (2005). Traditions and Culture legal traditional Ukrainian XIX – early XX century: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: nats. un-t im. T.Shevchenka [in Ukrainian].
6. Zhaivoronok V. (2006). Signs Ukrainian ethnic culture. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
7. Ivanov V.M. (2005). History of State and Law Ukraine. Kyiv: Atika [in Ukrainian].
8. Ivanovska O. P. (2002). Customary law in Ukraine aspect etnotvorchyy. Kyiv: EksOb [in Ukrainian].
9. Isaievych Y.D. Family life. The situation of women (2001 History of Ukrainian Culture. The five volumes. (Ukrainian culture XIII – first half XVII centuries). (Vol. 2) (PP. 137-151). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. The Constitution of Ukraine. (1996). Kyiv: Yurinkom [in Ukrainian].
11. Levytskyi O.Y. (1909). Features family life in Southwest Rus in XVI-XVII cent. (P. VIII, Vol. III) (PP. 1-120). Kyiv [in Ukrainian].
12. Losev A. (1979). Hellenistic-Roman aesthetics of the I-II centuries ad. Moskva: Yzdatelstvo MHU [in Russian].
13. Poliashenko T.V. (2009) Reception customary law in modern Ukrainian culture: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
14. Science of law. (2003). Kyiv: KNEU [in Ukrainian].
15. Family Code of Ukraine. (2002). Kyiv: Atika [in Ukrainian].

Цімох Наталія Іванівна
доцент з/н кафедри тележурналістики,
дикторів та ведучих телепрограм
Київського національного університету
культури і мистецтв

МАНІПУЛЯЦІЯ СУСПІЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ В ПОЛІТИЧНИХ ТОК-ШОУ НА ТЕЛЕБАЧЕННІ УКРАЇНИ

У роботі досліджено унікальність жанру ток-шоу, яке поєднує в собі ознаки інтерв'ю, дискусії, гри і концентрацію навколо особистості ведучого. Це одні зі складових успішності і популярності цього жанру. Творці суспільно-політичних ток-шоу позиціонують їх як програми, які допомагають глядачам розібратися у вирі подій, сформувати об'єктивну точку зору на процеси в соціумі. Насправді ж часто маніпулюють темами, часом, соціологією і вдаються до різних способів, аби глядач сприйняв ту чи іншу думку саме так, як вигідно замовникам програми, які намагаються створити "порядок денний" в країні.

Ключові слова: телевізійний простір, політичні ток-шоу, теледебати, маніпуляція, жанр.

Цімох Наталія Іванівна, доцент п/н кафедри тележурналістики, дикторів і ведучих Київського національного університету культури і мистецтв

Манипуляция общественным сознанием в политических ток-шоу на телевидении Украины

Телевизионные политические ток-шоу занимают особое место в телевизионном пространстве и охватывают население значительно больше, чем другие программы. Телевизионное присутствие становится основным ресурсом выхода на тех, кого еще не коснулась партийная пропаганда, то есть дает возможность привлечь новых сторонников. Это живое реагирование на проблемы современности.

Ключевые слова: телевизионное пространство, политические ток-шоу, теледебаты, манипуляция, жанр.

Tsimoh Natalia, associate professor of the TV journalistic, announcers and TV presenters, Kyiv National University of Culture and Arts

The manipulation of the society's consciousness in the political tv-shows in the Ukrainian mass media

TV political talk-show is a special place in the television space and covers a much larger population than the other programs. TV presence has become a major resource to organize the connections with people who haven't been touched by the party propaganda yet. So, it gives us the opportunity to attract new supporters. It is a living reaction on the challenges of modernity.

Key words: TV space, political talk-show, televised debate, manipulation, genre.

Сучасний медіаринок України наповнений проектами різновекторного спрямування: від важливих для суспільства програм до справжніх видовищних дійств. Безпосередньо важливу нішу серед них займає вже досить освоєний вітчизняними медійниками жанр телевізійної журналістики – ток-шоу. Зокрема, один із його видів – політичні ток-шоу, які свідомо використовують маніпуляцію для прихилення великої кількості населення на свій бік, задля здобуття влади політичними силами і забезпечення подальшої змоги керування суспільною свідомістю.

Мета статті – проаналізувати політичні ток-шоу як жанр та виявити їх маніпулятивний вплив на маси.

Сучасне телебачення об'єднує в собі різноманітність ідей, форм і жанрів. Одним з таких видів телевізійної продукції є ток-шоу – особливий вид журналістики, що супроводжується дискусією, обговоренням якого-небудь питання, з метою переконати глядача в тому, що його думка є вагомою і він зможе допомогти у вирішенні важливих державних питань.

У контенті сучасного українського телебачення політичні ток-шоу – програми-лідери. "Для підвищення їх рейтингу використовують маніпулятивні технології: толерують псевдо – сенсації, штучно створюють та провокують конфліктні ситуації, відбувається підміна професійної журналістики розважальними матеріалами (використовують прийоми інфотейнменту), створюють скандалізацію подій. Саме так у своїх програмах маніпулюють українцями творці наших політичних ток-шоу. Тут шоу справді стає "шоу" в прямому сенсі слова: з відповідною режисурою, ведучими та акторами-виконавцями. Інтернет рясніє заголовками щодо нечистої гри ведучих політичних ток-шоу, які з гостями програм зустрічаються напередодні то в офісах, то ще десь [9].

Програми розраховані на глядача середнього та вищого освітнього рівня, тобто на мислячого глядача, який цікавиться життям країни. Саме тому в цих програмах творці вдаються до нав'язування поглядів, застосування особливих пристроїв та пейоративної лексики. Інформаційні випуски відходять на другий план, бо в першу чергу вони зосереджені на продажу свого продукту. Інші ж програми, зокрема, гумористичні та реаліті-шоу, спрямованні на розважання глядача, відсторонюють його від суспільно-важливих тем в країні.

Політичні ток-шоу ніколи не мали такого великого резонансу і розповсюдження українськими телеканалами, як зараз. Вперше у вересні 2005 року на телеканалі ICTV глядачі побачили в ефірі українське політичне ток-шоу "Свобода слова". Автором та ведучим програми став російський журналіст із канадським та італійським громадянством Савік Шустер (автор і ведучий програми "Шустер live" та засновник ТОВ "Савік Шустер Студіос").

У травні 2005 року за рекомендацією російського політика та громадського діяча Бориса Немцова та на запрошення власника телеканалу ICTV Віктора Пінчука Савік Шустер започаткував на цьому телеканалі програму "Свобода слова" (яка і сьогодні є головним суспільно-політичним ток-шоу на каналі з ведучим Андрієм Куликовим). Телепередача стала одним із найпопулярніших політичних шоу на українському телебаченні і в тому ж році програма отримала премію Телетріумф у номінації "Краще ток-шоу", також отримуючи перемоги й надалі в таких номінаціях, як краще "Політичне ток-шоу", "Соціально-політичне шоу", "Ток-шоу", "Суспільно-політична передача".

У програмі обговорюється найактуальніша, найгарячіша тема тижня, події, про які пишуть на перших шпальтах газет і з яких телеканали будують блоки новин.

"У програму запрошують впливових політиків, відомих політологів, журналістів, оглядачів, а також у студії програми знаходяться звичайні люди, які складають тест-групу. Повертаючи коліщатко пульта, учасники тест-групи фіксують свою реакцію на події, що відбуваються під час ефіру програми. Комп'ютер отримує інформацію з кожного пульта двічі на секунду й перетворює її на графік, який відображається на екрані у режимі реального часу." [8]

Завдяки тому, що програма надає право висловити свою точку зору всім бажаючим, вона має великий рейтинг та приваблює велику кількість глядачів. Багато інформ-агентств цитують важливі слова політиків та публічних людей.

У той же час, на думку ряду оглядачів, у цій програмі Савік Шустер використовував прийоми маніпуляції громадською думкою. За словами українського політолога Сергія Грабовського у цієї програми "тільки один недолік: вона має надто вже мало спільного із свободою слова як такою" [2].

Журналістська діяльність автора програми "Свобода слова" Савіка Шустера неодноразово піддавались критиці в Україні і в інших авторських проектах. Ряд оглядачів звинувачував його у використанні маніпуляційних технологій та відвертих фальсифікацій у його програмах. За словами директора фонду "Демократичні ініціативи", старшого наукового співробітника Інституту соціології НАНУ Ірини Бекешкіної, Савік Шустер постійно використовує в ефірі свого політичного ток-шоу маніпулятивні технології. У ході програми "Шустер Live" 21 жовтня 2011 року він задав присутнім запитання: "Чи має право Європейський Союз нав'язувати свої правила Україні?". За словами І.Бекешкіної, "саме слово "нав'язувати" вже має негативний зміст. У соціології є норма – не ставити в питаннях оцінних слів, які впливають на відповіді. А так – це типова маніпуляція, реакція на слово "нав'язують"" [3].

25 березня 2011 року під час ефіру програми "Шустер Live" в ході голосування, яке Шустер назвав репрезентативним, 47 % висловились за "єдину державу". На початку року авторитетна соціологічна фундація "Київський міжнародний інститут соціології" в ході аналогічного опитування отримав результат у 22 %. На думку оглядача газети "День" Ігоря Лосева, "аудиторія "Шустер – LIVE" не є репрезентативною. Вона швидше маніпулятивна" [4].

Також Савік Шустер став прототипом персонажа глашатая Шустрого у політичному мультиплікаційному серіалі "Казкова Русь" від студії "Квартал-95".

2007 року після офіційної заяви в прямому ефірі Савіка Шустера про перехід на телеканал "Інтер", новим ведучим програми "Свобода слова" став журналіст і перекладач Андрій Куликов.

Савік Шустер на телеканалі "Інтер" заснував нову телевізійну суспільно-політичну програму, яка мала назву "Свобода Савіка Шустера". Виходила на "Інтері" з 24 серпня 2007 року по літо 2008. Транслювалась в ефірі щоп'ятниці в прямому ефірі, о 21:30 за київським часом і повторювалась щосуботи вранці. Перший випуск програми 24 серпня 2007 року був присвячений святкуванню шістнадцятої річниці Незалежності України. Були запрошені відомі політичні та громадські діячі, зокрема, Левко Лук'яненко, Юрій Луценко, Раїса Богатирьова та інші. Влітку 2008 року програма змінила назву на "Шустер live" і переїхала на телеканал "Україна". Прем'єра нової передачі відбулась 5 вересня 2008 року" [8].

В програмі відбирався ряд подій, актуальних для України, які пропонувалися до обговорення гостям програми. Учасники обговорення були розділені умовно на два табори – прибічників правлячої коаліції і представників опозиції. Опоненти сиділи по різні боки в студії. Від кожної групи по черзі виступали по декілька представників (спікерів), що роз'яснювали точку зору своєї партії або блоку на обговорювану тему. Роль запрошених учасників – ставити питання промовцям і робити свої невеликі коментарі з місця. Дуже часто обговорення переростало у звинувачення опонентами один одного та використання свідомо помилкових фактів для маніпуляції громадською думкою. Глядацька зала (аудиторія з 200 чоловік) підбиралася Київським міжнародним інститутом соціології за всіма критеріями, які повинні були якомога повніше відображати демографічний, соціальний та матеріальний зріз українського суспільства. Її роль – за допомогою міні-комп'ютерів визначати міру підтримки того або іншого вислову запрошених осіб. В кінці передачі визначався вислів, що отримав найбільшу міру підтримки, і вислів, який "розколов" Україну (отримало приблизно 50 %). Найбільш часті теми програм "Свободи" – політичні і економічні події в Україні (вибори, створення парламентської коаліції, протистояння різних політичних сил, стан національної валюти і т. д.). Учасниками програми були успішні оратори й ідеологи політичних партій і блоків, члени уряду, народні депутати України та інші публічні й відомі люди. У декількох програмах (спеціальних випусках – наприклад, про Голодомор) як почесний гість виступав тогочасний Президент України Віктор Ющенко. Крім того, в залі працював карикатурист – український художник Василь Вознюк, завданням якого було намалювати "сміслові" карикатури на всіх спікерів. Зазвичай художник брав за основу фундаментальну позицію оратора і відповідно до неї малював карикатуру" [8]. Серед найчастіших гостей варто відзначити таких політичних діячів, як Юлія Тимошенко, Арсеній Яценюк, Юрій Луценко, Давид Жванія, Сергій Соболев, Ігор Криль, Нестор Шуфрич, Юрій Мірошніченко, Раїса Богатирьова, Інна Богословська, Василь Волга, Анна Герман та інші.

Головною метою програми вважали перейти від слів до справи і почати вносити позитивні зміни в суспільство. У проекті піднімалися проблеми інтернатів та дитячих будинків сімейного типу, безхатьків і сміттєзвалищ, вакцин та безробіття, гострим було обговорення сексуального виховання дітей і підлітків. Були й перші результати проекту: працевлаштовані безробітні у Львові, надано житло безхатченкам у Новомосковську та допомогу неповнолітній матері з Київщини. І головним було те, що в рамках однієї програми об'єднувалися представники влади і народу. Проектом передбачена була безпосередня участь представників влади у вирішенні гостросоціальних проблем шляхом використання своїх повноважень – депутатських запитів, виїзду в регіон, де виникла проблема і врегулювання її на місці. І представники влади, і представники народу могли внести до розгляду в ток-шоу історії, що відображали проблеми безпосередньо свого регіону.

У студії проходили громадські слухання з соціально значимих питань, а також реформ, що проводилися урядом. Для більшої переконливості у формуванні потрібної суспільної думки використовували слоган: "Ми не просто говоримо про проблеми, ми їх вирішуємо"! У програмі брали участь закордонні гості та представники з різних регіонів України" [8]. "У ток-шоу бере участь Віп-глядач, роль якого відводиться громадським діячам, представникам шоу-бізнесу, працівникам культури. Він має право у будь-який момент вступати в полеміку з гостями студії. Його завдання – бути голосом народу, оцінити хід дискусії об'єктивно та висловити своє, неполітичне бачення сказаного в студії" [8].

Проміжок ефірного часу вибирають не випадково, а саме той період, коли сегмент аудиторії, на який розраховані програми, найбільше перебуває перед телевізором і може повноцінно присвятити цей час перегляду улюблених телевізійних передач. Також всі ці програми виходять в ефір у різні дні тижня.

Ведучі ток-шоу зазвичай відомі журналісти, які ще до проекту зробили собі ім'я на телебаченні. Це є дуже важливим компонентом задля популярності та впливовості телепродукту, адже виникають великі сумніви, що хто-небудь дивився б, наприклад, ту ж саму "Велику політику з невідомо ким". Хоча багато критиків сучасного телевізійного контенту вказують на чисельні недоліки як ведучих, студій ток-шоу, так і самої концепції ток-шоу на українських телеканалах.

Щодо зовнішнього оформлення студій, то, уважно простеживши від сезону до сезону, можна зробити висновки, що кожна програма використовує немаленьку площу, аби розмістити всіх своїх гостей і героїв програми. Тут теж можна відстежити кілька недоліків, зокрема, що політичні ток-шоу відрізняє від інших програм політичного спрямування – наявність внутрішнього глядача, який там існує не просто так, аби відсидіти, а має виконувати певну роль: учасник може сформулювати і висловити власну думку на те, що відбувається у студії. В цих програмах існує система голосування в студії, де у кожного учасника є пульт, ведучий задає питання, публіка розмірковує й відповідає, натискаючи певну кнопку.

Також в популярних політичних ток-шоу стало модно використовувати феномен інфотейменту, але не в кращому його відображенні. Наприклад під час серйозного виступу політичного діяча звучить музичний супровід. Одного разу герой програми навіть поросив музиканта припинити грати, адже легка музика фортепіано не тільки губить сенс серйозного дискутування, а й збиває з пантелику героїв, які мають намір висловити думку. На що музикант відреагував невеликою паузою, а потім знов продовжив розпочату справу. Або, наприклад, у передачі "Великої політики", що виходила під час святкування Масляної, в студії вели мову про серйозні проблеми газової політики з одночасним смаженням млинців прямо в студії; також у глядачів викликав шок випуск, коли, обговорюючи питання голодомору, в студії Кисельова готували курку. Тож, як бачимо, такі випадки використання інфотейменту не завжди є доречними.

Структура кожного політичного ток-шоу передбачає виступи головних героїв – політиків та інших публічних людей, проведення дискусії вправно коригується і спрямовується ведучим – модератором програми, наприкінці він підбиває підсумки, надає останню можливість висловитись бажаним.

Не слід вважати, що політичне ток-шоу пускається на самотік, ведучий програми через маленький навушник уважно слухає підказки режисерів, які вибудовують програму таким чином, аби вона мала розвиток за класичною схемою драми. Кожна така програма за аналогією повинна мати початок, або зав'язку, розвиток подій, кульмінацію і розв'язку. Цього вимагає, так би мовити, класика жанру. Адже програма не має бути весь час надто напруженою, або перетікати в спокійному русі. Таку програму масовий глядач не сприймає би. Тому ведучий час від часу певну персону залучає до дискусії, а потім дає слово іншій, яка має іншу думку, гостро протилежну, таким чином підтримується рівень зацікавлення глядача.

Політолог Михайло Погребинський висловлює аргумент щодо переобтяження програм шоу-елементами: "В нас "Велика політика" найчастіше чисте шоу, на яке "прикольно" і корисно для рейтингу запрошувати блазнів і клінічних ксенофобів". Тобто, з його точки зору, експлуатація телевізійних "мускулів" заважає нормальній дискусії.

Є ще одне принципове зауваження до всіх цих програм. На екрані ми бачимо, умовно кажучи, 20 облич, які, до того ж, ще й мігрують між двома п'ятихвилинними програмами. Це характерна риса цього жанру, коли ми наперед знаємо, хто "кричатиме", що і проти чого/кого. Саме "кричатиме", бо інший засіб комунікації часто стає несумісним із програмою. Але навіть без зайвих зусиль можна помітити приголомшливу одноманітність – незмінні "герої" обговорюють незмінні теми з ефіру в ефір. У цьому легко переконатися, проаналізувавши, кого і як часто показують українцям в якості "голів-говорунів", що транслиують думки своїх політичних вождів.

З початку 2011 року в програмі Кисельова з 19 виходів, у 13 випадках частина ефіру була майже монополюю надана представникам влади. В програму запрошували, переважно, членів Кабміну, які протягом 40-50 хвилин прайм-тайму пояснювали, наскільки покращилося життя в країні. У трьох випадках з 19 ефірів програма починалася з дискусії представника влади та опозиції. Ще два рази програма починалася з дискусії в студії між декількома представниками влади та опозиції.

Не менш популярне ток-шоу "Шустер Live" також сповідувало дивну прихильність до одних і тих же осіб, зокрема, до певних політиків-"регіоналів". З ефіру в ефір до студії запрошували одні й ті ж обличчя, часом, маловідомі широкому загалу. Нардепа-"регіонала" В.Олійника запрошували на 15 ефірів Савіка Шустера з 20 можливих, а згодом і в кожен програму. Статистика свідчить, що на програму Шустера регулярно запрошували представників майже всіх можливих політичних сил України та безліч експертів.

Однак принципи розподілу гостей політичних ток-шоу мають своє пояснення, яке слід шукати в політехнологічних задумах влади. Канал "Інтер" працював з мешканцями Східної України, переважно міськими, які складали ядро виборців Віктора Януковича. Для них і була вигадана історія про націоналістів, втіленням яких стало Всеукраїнське об'єднання "Свобода" О.Тягнибока. Надаючи трибуну антиросійським політикам, канал "Інтер" підігравав Януковичу як головному гаранту дружніх стосунків з Москвою. Таким чином, відбувалося заміщення пріоритетів у головах виборців. Особисті проблеми, пов'язані з низьким рівнем життя, відходили на другий план [7,115].

Водночас шоу Шустера виходило на "Першому національному", який традиційно має більше глядачів у сільській місцевості – зокрема, в Центральній Україні. Тому з такою регулярністю в ефірах Шустера з'являвся Володимир Олійник, який чисто візуально втілював у собі збірний образ голови колгоспу або районного начальника, що є безперечними авторитетами для селян.

А ще Центральна Україна – це так звана "зона розширення" електоральної підтримки Партії регіонів, де вона змагалася з БЮТ. Тому в програмах Шустера набагато частіше обговорювали Тимошенко, а Інна Богословська була присутньою на половині ефірів.

Передачі, які колись були прогресивними ознаками демократії, сьогодні мають ознаки вистави, якою керують режисери з одного центру. Влада продовжує робити ставку на телебачення як на найпотужніший інструмент впливу на громадську думку, і саме за допомогою телевізора політтехнології маніпулюють електоратом.

Але, на жаль, багато глядачів вабить елемент шоу. І вони отримують задоволення від бійок та скандалів у прямому ефірі. Часто глядачі не уявляють без цього цікавої передачі, навіть на серйозну тематику. Для них не так важлива тема дискусії, компетентність гостей, фаховість ведучого чи культура спілкування, головне – щоб не було нудно. Змістовність розмови програє епатажності та екстравертизму, і це не лише те, що пропонує телебачення, це те, що більшість, хоче бачити.

Прикладами таких скандалів були кілька ефірів у ток-шоу "Шустер Live", коли ситуація виходила з-під контролю Шустера. Так, в програмі, присвяченій Дню перемоги, "героєм" вечора став "регіонал" Владислав Лук'янов, який обізвав "дітей війни" "ряженими". Іншим разом скандал влаштувала ще одна "зірка ефіру" – Інна Богословська. Вона декілька хвилин ганялася студією за Юлією Тимошенко. У "Політиці з Євгенієм Кісельовим" бійку влаштували публіцист Олесь Бузина і художник Сергій Поярков[8].

Виходячи з цього, журналіст Борис Бахтеєв дійшов до логічних висновків: "Технологія цих шоу базується ось на чому: абсолютно однаково, що відбувається на екрані – дискусія політиків, матч із боксу чи з'ясування стосунків між сусідами. "Піпл хаває дійство", "екшн", а глибокодумні "розмишлізми" йому ні до чого. Головне – не те, про що учасники сперечаються, а те, як вони це роблять. Хай би вони хоч узагалі нічого не казали, а краще б "вовтузили" один одного за чуби чи жбурлялися мікрофонами – от тоді, мабуть, автори програми почувалися б на сьомому небі від щастя: програма вдалася б. Бо відчували вони себе не арбітрами дискусії, а шоуменами. До чого тільки тут оновлення, журналістська майстерність та подібні високі слова?" [1].

Складність полягає в тому, що якщо ток-шоу – це більше розважальний жанр, аніж інформативний, то політичні ток-шоу перетворюють на розвагу серйозні речі. Так, Анна Герман – ще один експерт "Телекритики" у матеріалі "Телебачення і українці" говорила про те, що політика, навіть відкрита – це не різновид шоу-бізнесу[5]. За її словами, ми маємо усвідомлювати, що президент і прем'єр-міністр – не поп-зірки, а міністри з портфелями і без – не кордебалет.

Отже, у будь-якому ток-шоу є елемент розважальності, тобто шоу, видовища. Чим більше видовищних елементів, тим рейтинговішою є передача – про що свідчать думки телеекспертів, глядачів, а також міркування критиків, журналістів, телеведучих тощо. На жаль, скільки буде існувати попит, стільки буде існувати й пропозиція.

Саме з урахуванням ментальних і психологічних нюансів розробка і апробація цього жанру на українському телебаченні необхідна і перспективна, а створення нових оригінальних екранних видо-вищ, які надаватимуть нову інформацію, спонукатимуть до інтелектуальних роздумів, сприятимуть самовдосконаленню, пропагуватимуть знання, можливе через поєднання вітчизняних і зарубіжних моделей створення контактних телепрограм.

І ще один досить часто повторюваний аргумент проти цих програм такий: чому це роблять іноземні журналісти? Відповідь на це, як нам здається, теж є. Андрій Куликов робить більш врівноважену програму, тому вона привертає менше уваги. В інших двох ток-шоу саме це й підштовхує (і виправдовує) ті ходи і слова, які б не були сприйняті як нормальні в інших програмах.

Таким чином, відбулися певні трансформаційні процеси, і можна сказати, що творці ток-шоу, зрозумівши вплив цих програм на глядача, цим скористалися. На сьогоднішній день політичні ток-шоу користуються попитом у масового глядача. Про це свідчать як експериментальні опитування, так і підвищені рейтинги каналів в програмних сітках. Тому можемо з впевненістю сказати, що поки ЗМІ будуть активно пропагувати інформацію про політичні процеси країни, а також про політичних діячів, такі програми будуть користуватись попитом і надалі.

Отже, проаналізувавши специфіку творення цих програм, а також особливості формату ток-шоу, можна зробити висновок, що передивляючись політичне ток-шоу, людина таким чином має намір задовольнити свій інтерес, свою потребу в інформації про оточуючий її світ подій, про події в її країні. Насправді ж, позиціонуючи програми як такі, що дозволяють розібратися в суспільно-політичному житті, їх творці вводять в оману глядачів. І шукаючи відповіді в ході перегляду чи то "Великої політики", чи програм Савіка Шустера, чи то "Свободу" на ICTV, реципієнт, не розуміючи того, потрапляє під вплив спеціально створених пасток – маніпуляцій свідомістю людини. Глядачі навіть не замислюються над тим, що політичні публічні люди прийшли не істину шукати, не розповідати годинами правду про українські реалії, а лише попіаритись, підтримати свій рейтинг, або навіть підвищити його.

При цьому незалежно від тематики програм і складу учасників, кожного разу екран демонструє різні описані ще античними риториками нечесні прийоми ведення полеміки (спритників, готових взяти верх за будь-яку ціну, порушуючи закони і правила, завжди було більш, ніж достатньо). Політшоу на ТБ здебільшого є інструментом маніпуляції масовою свідомістю з інфографікою різних криз, які збігаються – розбігаються шляхом натискання кнопок, з тощо – імітацією "наукового підходу" (є чудове висловлювання відомого фізика П.Капіци про три види брехні: звичайну, нахабну і... статистику)" [6].

Література

1. Бирбом М. Хозяин ток-шоу //Спутник-ТВ. 2005.
2. Бадрак В. Роль ЗМІ в період передвиборчої кампанії // Роль ЗМІ в процесах державотворення. – К., 1998.
3. Бондар Ю.В. Національний інформаційний простір новітньої України. –К.: 2007.
4. Брайант Дженнингз Основы воздействия СМИ. –М.,СПб., 2004
5. Грищенко О. Мас-медійні кампанії та проблеми їх застосування в ЗМІ // Публіцистика і політика: Зб. наук. праць. – Вип. 2 / за ред. проф. Шкляра В.І. – К., 2001.
6. Макарьський О. Спів в якому не народжується істина // Журналіст України. – 2011. – № 1, с. 19
7. Почепцов Г.Г. Паблик рилейшнз для професіоналов. –К.: Ваклер, 2000.
8. www.wikipedia.ru
9. <http://www.1.zt.ua/> Перший Житомирський інформаційний портал.

References

1. Birbom, M. (2005). The Master of the talk-show. Sputnik-TV [in Russian].
2. Badrak, V. (1998). The role of mass media in the period of the electoral campaign. The role of mass media in the processes of the state's formation. Kyiv [in Ukrainian].
3. Bondar, J. (2007). National Information space of the modern Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
4. Briant Janings. (2004). The fundaments of mass media influence. Moscow [in Russian].
5. Grischenko, O. (2001). Mass media campaign and problems of their realization in media. Journalism and Politics. (Issue 2). Kyiv [in Ukrainian].
6. Makarsky, O. (2011). The conflict where the truth doesn't birth. Jurnalist Ukrainu, 1, 19 [in Ukrainian].
7. Pochepcov, G. (2000). Public relations for profession. Kyiv: Vakler [in Russian].
8. www.wikipedia.ru
9. The First Zhutomur informational portal. Retrieved from <http://www.1.zt.ua/> [in Ukrainian].

УДК 316.773.4:78.01(477)

Бензюк Олександр Олексійович
здобувач кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВІТОГЛЯД АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ЦІННОСТЕЙ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглядається поняття "цінність" як частина смислової структури будь-якої форми людського буття; як ключова форма всієї людської діяльності, що виражає людський вимір культури, втілює в собі ставлення до форм людського існування. Виокремлюється онтологічний, гносеологічний, антропологічний та герменевтичний аспекти цінностей у світогляді А. Білошицького. Доводиться, що світогляду та, зокрема, творчості митця притаманний "онтологічний песимізм" та "гносеологічний гуманізм".

Ключові слова: цінність, аксіологія, світогляд, творчість.

Бензюк Александр Алексеевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Мировоззрение Анатолия Белошицкого в контексте проблемы ценностей: культурологический аспект

У статье рассматривается понятие "ценность" как часть смысловой структуры любой формы человеческого бытия; как ключевая форма всей человеческой деятельности, выражающая человеческое измерение культуры, воплощая в себе отношение к формам человеческого существования. Выделяется онтологический, гносеологический, антропологический и герменевтический аспекты ценностей в мировоззрении А. Белошицкого.

Доказується, що мировоззренню и, в частности, творчеству художника присущ "онтологический пессимизм" и "гносеологический гуманизм".

Ключевые слова: ценность, аксиология, мировоззрение, творчество.

Benzyuk Oleksandr, PhD-candidate of the culture and cultural projects chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Worldview of Anatoly Biloshytsky in the context of values: cultural studies aspect

This article considers the concept of "value" as part of the semantic structure of any form of human existence. The concept of "value" is reviewed as a key form of all human activity that expresses the human dimension of culture, embodying the attitude to the forms of human existence. The author determines ontological, epistemological, anthropological and hermeneutic aspects of values in the worldview of A. Biloshytsky. It is proved that the worldview of the artist inherents "ontological pessimism" and "epistemological humanism".

Keywords: value, axiology, worldview, art, A. Biloshytsky.

Анатолій Білошицький (1950–1994) – український композитор, диригент, педагог, чиї твори "серед найбільш популярних у баяністів-акордеоністів, а також інструменталістів-народників не тільки в Україні та Росії, а й у багатьох країнах Європи" [5]. Твори А. Білошицького супроводжуються докладними авторськими вказівками, що підкреслюють багатство образно-емоційної сфери не тільки творів, до яких вони написані, а й самого автора, його щирість, чуйність, рефлексивність, спрямовану на ціннісний аналіз самого себе, свого життя, того, що відбувається навколо. Його творчість – це відбиття особисто усвідомленого, екзистенційно відчутого.

Творчості А. Білошицького присвячені роботи К. Герасимовської, В. Реді, М. Давидова, В. Самітова, Ж. Кліменко, А. Сташевського, С. Борисової, О. Литвинова та ін. Віддаючи належне всім авторам, все ж зауважимо, що світогляд митця в контексті аксіологічної складової вперше стає предметом дослідження.

Слід зазначити, що цінність – частина смислової структури будь-якої форми людського буття. Цінність – не тільки ключова форма відображення буття, а й форма всієї людської діяльності, що виражає людський вимір культури, втілює в собі ставлення до форм людського існування. Вона ніби стягує все духовне різноманіття до розуму, почуттів і волі людини. Через вивчення цінностей, які сприймаються людиною ззовні, відбувається осмислення процесу "включення" суб'єкта у світ об'єктивного, його участі та власної оцінки в структурі буття.

Філософія цінностей (аксіологія) як окрема галузь знання виникла у другій половині XIX ст. Однак, незважаючи на досить пізні формування самого поняття "цінності", аксіологічні проблеми досліджувалися у філософії з часів її становлення, де відбувається формування етико-естетичних основ ціннісного світогляду, який неминуче пов'язаний з виявленням і утвердженням духовних орієнтирів особистого та суспільного життя (це стосується і давньої східної традиції, і античної). В античній філософії та світосприйнятті взагалі було характерно сполучення поняття Блага з сутністю буття, аксіологія, онтологія, гносеологія, етика і естетика були, так би мовити, об'єднані завданням вдосконалення світу та індивіда (Піфагор, Протагор, Сократ, Платон, Аристотель). В епоху еллінізму з'являється суб'єктивістське і релятивістське тлумачення цінностей (Антисфен, Діоген Синопський, Діоген Лаертський, Плотін). Як відмічає Л. Баєва, у Середньовіччі, з одного боку, відбувається переосмислення класичних античних цінностей, а з іншого – ствердження в якості нормативних цінностей релігійної свідомості, що поєднали в ідеї Бога цінності Істини, Добра і Краси. Так виникає цінність внутрішнього світу людини, сповненого Свістю, Вірою, Любов'ю, Надією – цінностями, невластивими античному світосприйняттю (Августин, Д. Скот, У. Оккам).

У добу Відродження мирське в контексті пантеїзму наповнюється найвищою цінністю, водночас розглядається як цінне з позиції корисності (Л. Валла, М. Монтень). У Новий час цінність розуміється як результат активності суб'єкта, що тісно пов'язана з ідеєю вищого блага (Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс).

Г. Лейбніц опорою вищої цінності і блага вважав Бога. Як слушно зауважує Л. Баєва, цінне Г. Лейбніц визначає як значне з точки зору блага, де благо є те, що сприяє досконалості, є корисним і моральним. "Цим визначенням Лейбніц закладає традицію розуміння цінності як значущості, що характерно для аксіології більш пізнього періоду розвитку аж до сучасності" [1, 17]. Т. Гоббс міркує про відносність цінностей у різних умовах, про їх залежність від суспільних відносин. В епоху Просвітництва цінності розуміються як втілення ідеї Істини, а естетичне виховання як втілення ідеї Краси, які повинні облагороджувати окрему особистість і гармонізувати суспільство в цілому (А. Шетсбері, Д. Юм).

Особлива роль у розвитку теорії цінностей належить представникам німецької класичної філософії. Так, І. Кант протиставляє сферу моральності (свободи) сфері природи (необхідності). На думку філософа, характер цінностей обумовлений цілями, яким вони служать. Вища цінність і вираження

блага, за І. Кантом, є свободою, яка стверджує "абсолютну цінність людини". Вищою ж цінністю і формою культури, на думку І. Канта, є моральна досконалість людини і людства. Г. В. Ф. Гегель розглядає поняття "цінності" в контексті політекономії, а проблеми моральності в контексті історії саморозвитку духу.

Ставлення до цінності як до самостійної філософської категорії міститься у працях Г. Лотце, котрий розділяє світ цінностей і світ явищ, що відповідає поділу на "світ засобів" і "світ цілей". Таким чином, аксіологія як така виникає лише з усвідомленням роздвоєння світу реальності та світу устремлень і бажань суб'єкта. У класичній філософії цінність ототожнювалася з моральністю, свободою і гуманізмом. Ф. Ніцше, проголосивши "смерть Бога", проголосив кінець існування будь-яких ціннісних світів. Цінність як щось загально значиме тепер розуміється як значиме індивідуально.

Зауважимо, що в сучасній гуманістиці виокремлюють кілька напрямів щодо розуміння цінностей: цінність як позачасова і поза просторова об'єктивна сутність, що має трансцендентальний характер та ірраціональне походження (Платон, Г. Лотце, М. Шелер, Н. Гартман, Вл. Соловйов, М. Бердяєв, М. Лосський, С. Франк та ін.); цінність як соціокультурний феномен; як ідеальний продукт матеріальних і духовних потреб особистості, що формуються об'єктивно під впливом економічного чинника (Т. Гоббс, Дж. Локк, К. Маркс, Ф. Енгельс); як продукт інтелектуально-психологічних потреб особистості (А. Шопенгауер, Г. Коген, Г. Зіммель, В. Дільтей, З. Фрейд, Е. Фромм та ін.); цінність як морально-естетичний феномен, вираз індивідуальної душі суб'єкта, унікальною і одиничною за своєю суттю (А. Шефтсбері, І. Кант, Ф. Достоевський); як результат розвитку свідомості індивіда, продукт його раціональної діяльності (Д. Юм); як продукт емоційно-вольового, біологічного розвитку індивіда (Ф. Ніцше, Р. Перрі); цінність як переживання суб'єктом об'єктивних умов свого існування (Г. Ріккерт, М. Вебер, В. Віндельбандт, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, П. Рікер, Б. Маліновські, В. Гречаний, М. Каган, І. Докучаєв, Л. Баєва та ін.).

Цінність – це не тільки усвідомлене, а й екзистенційно відчуте буття, особистісно забарвлене ставлення до світу, що виникає не тільки на основі знання та інформації, а й власного життєвого досвіду людини. Як слушно зауважує І. Докучаєв, "цінність, культура, людина, суспільство і їх історія – явища, що мають один онтологічний статус, а саме вони є такою сферою буття, яку можна визначити в сукупності його субстанціально-процесуальних модифікацій терміном "екзистенція"; це є буття людини, зрозумілої у всій радикальній специфічності її місця у космосі як унікальне і вільне суще, якій відкрито світ у всьому своєму різноманітті ..." [6, 15]. Цінність виявляється найважливішою формою відображення буття, оскільки вона, з одного боку, висловлює суб'єктивний характер людини, тобто сутність, унікальність, свободу вибору сфери діяльності, і в цьому наближається до художнього відображення світу, а з іншого – конкретизує цю унікальність, даючи людині певні моделі діяльності, які необхідно реалізувати для того, щоб її буття, її історія висловлювала саме її сутність.

Щодо проблеми аксіологічної складової творчості А. Білошицького, відмітимо, що на сьогодні існує велика кількість ціннісних моделей, художній світ розгортає діалог між цими моделями, відкриваючи різні ціннісні взаємини. Аналізуючи аксіологічну складову художньої творчості А. Білошицького, ми будемо спиратись на аспекти змістовного наповнення поняття "цінності", запропоновані російським теоретиком Л. Баєвою, а саме на онтологічний, гносеологічний, антропологічний, герменевтичний аспекти [1, 66].

Слід зазначити, що найяскравіше зазначені аспекти представлені у щоденнику А. Білошицького. Отже, онтологічний напрям передбачає розгляд цінностей в аспекті вираження спрямованості змін буття, і як переживання своєї приналежності до нього, "включеність" в буття, можливість проникнення в нього і взаємодії з ним. Як свідчить щоденник, А. Білошицький гостро переживає цю "взаємодію", вигукуючи: "Глибокий, проникливий людський розум, якщо він поєднується з вродженою чи набутою совістю, активною, не сяючою, таїть в собі небезпеку найбільшої внутрішньої душевної людської драми. Боже, навіщо ти поєднуєш таке?", і запитуючи: "яке життя навколо нас? де ж розумне, гуманне, справедливе суспільство? Його не було і не передбачається. Життя як і раніше – звіринець. ... Прогрес? Чи існує він і в чому полягає?" [2, 19-20].

Песимізм і віра в спокутування, пошуки сенсу життя – все це бореться в душі музиканта, і шукає шляхи вирішення. Отже, світогляду А. Білошицького притаманний "онтологічний песимізм". Не випадково він звертається до Біблії, адже християнське віровчення і християнська філософія глибоко аксіологічні і "просякнуті прагненням співвіднести суб'єктивне буття і об'єктивну вищу цінність світобудови, джерело всякого блага і мудрості" [1, 15].

У гносеологічному аспекті цінність виступає необхідним елементом процесу пізнання, оцінки Іншого, без якої неможливий сам процес вибору об'єкта розгляду та логічного осмислення того, що виступає цим об'єктом. А. Білошицький співвідносить себе з "подібністю Господа", оскільки людина – Його подібність: "все залежить від того, яка людина, як вона прожила життя" [2, 26].

Гносеологічний аспект передбачає аналіз взаємин світу і людини, прагнучи, зокрема, з'ясувати місце і "призначення" людини у світі, а також визначає необхідність рахуватися з реальними пізнавальними процесами, коригувати, уточнювати і розвивати знання у світлі реальних фактів пізнання. Згідно щоденника, намагаючись зрозуміти логіку того, що відбувається навколо, зокрема це стосується періоду весни-осені 1990 р., музикант цікавився історією. Висновок, до якого він приходить: біда людства полягає в тому, що воно прагне не "небесної гармонії", а створення в кожному новому витку "нової людини". Цей "експеримент" щоразу, як зауважує А. Білошицький, відбувається "в морі крові, в якому захлинаються в свій час і ті, хто його створюють (лідери рухів, за А. Білошицьким – О. Б.)" [2, 27]. Гносеологія не може існувати поза світоглядом, а світогляд А. Білошицького має саме гуманістичну спрямованість.

Гносеологія – рефлексивна теорія, а рефлексія відіграє важливу роль і в розвитку спеціально-наукового знання, і в творчому процесі. У художній творчості рефлексивність є підґрунтям гносеологічного психологізму. Не випадково музикант, звертаючись у вірші до В. Маяковського, називає себе "душ інквізитор" [3, 29].

У антропологічному аспекті цінності є результатом сенс-життєвих пошуків, завдяки яким існування наповнюється значущістю для себе і для Іншого. Безумовно, для А. Білошицького сенс життя – у творчості, при чому творчості, зрозумілої у дусі ренесансного гуманізму: в пізнанні людиною самої себе за допомогою пізнання природи, у проголошенні ідеалу вільної, всебічно розвиненої особистості, що прагне максимально реалізуватися та жадає справедливості. Можна припустити, що сенс-життєві пошуки А. Білошицького знаходяться на одній паралелі з його улюбленими авторами – Д. Шостаковичем, Ф. Г. Лоркою та Л. Армстронгом. На перший погляд – поєднання непокєднуваного, але це тільки на перший: усі троє були "співзвучні" "онтологічному песимізму", психологізму А. Білошицького, і, водночас, його романтичній то просвітленості, то експресивності, що разом створювало ностальгію за світом молодості, світом мрій, ідеальним світом, до якого так прагнув український митець.

Герменевтичний аспект передбачає розгляд цінності як явища, що пов'язує суб'єкта і світ, який ним інтерпретується. Ціннісне ставлення – не стільки прагнення зрозуміти і пояснити процеси буття, скільки інтерпретувати їх, виділяючи один з можливих смислів відповідно до суб'єктивних критеріїв. Слід зауважити, що в герменевтичному аспекті, так би мовити, злились в єдине і онтологічний, і гносеологічний, і антропологічний. Оскільки людина – істота, що постійно розвивається, тобто здатна і до ціннісної еволюції, слід зауважити, що "ціннісна еволюція" А. Білошицького рухалась протягом останніх років його життя у бік песимізму. Безумовно, таке ставлення до дійсності було спровоковане, з одного боку, особистою невлаштованістю, а з іншого – усвідомленням кризового стану культури, підтвердження чого є щоденник митця. Ось, запис, зроблений восени 1990 р.: "багато слів і мало справжнього діла. Профанація і кон'юнктура ... Багато істерики і крику. ... Не вірю я в любов до рідної землі, яку люблять так. Справжню любов до Бога, до рідної землі, до матері, до коханої жінки носять в серці, про неї не кричать..." [2, 26].

Отже, світогляд, що представляє собою систему ідей композитора, вираження його поглядів на світ у цілому і на взаємовідношення світу і людини, лежить в основі його онтологічних, гносеологічних, антологічних, герменевтичних побудов. Спосіб мислити світ тим чи іншим чином є, за слухним висловом Л. Баткіна, стрижнем світовідношення, тим, що людина (в даному випадку А. Білошицький) свідчить не про себе, а собою.

Література

1. Баева Л. В. Ценности изменяющего мира: экзистенциальная аксиология истории: монография / Л. В. Баева. – Астрахань: Издательство АГУ, 2004. – 277 с.
2. Белошицкий А. Читая Библию (из дневника) / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. – Житомир: Полісся, 2007. – С. 19-27.
3. Белошицкий А. Стихами думать хочется... / Анатолий Белошицкий // Свята до музики любов. – Житомир: Полісся, 2007. – С. 28-37.
4. Борисова С. В., Литвинов О. М. Надто несправедлива доля: життя і творчість народного митця як втілення трагедії (про композитора Анатолія Білошицького) / С. В. Борисова, О. М. Литвинов // Свята до музики любов. – Житомир: Полісся, 2007. – С. 129-138.
5. Борисова С. В., Литвинов О. М. Творчість композитора Анатолія Білошицького: проблеми інтерпретації (спроба феноменологічно-естетичного підходу в педагогічній площині) / С. В. Борисова, О. М. Литвинов // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?bid=8266&chapter=1&p=achapter>
6. Докучаев И. И. Ценность и экзистенция. Основоположения исторической аксиологии культуры / Илья Игоревич Докучаев. – СПб: Наука, 2009. – 595 с.

References

1. Baeva, L.V. (2004). Values of the changing world: existential axiology of history. Asrahan: Izdatelstvo [in Russian].
2. Beloshitskyi, A. (2007). Reading the Bible (from diary). Saint love to music. (pp. 19-27). Jutomur: Polissya [in Russian].
3. Beloshitskyi, A. (2007). To want to think by poems. Saint love to music. (pp. 28-37). Jutomur: Polissya [in Russian].
4. Borisova S.V., Lutvunov, O. M. (2007). Too unfair destiny: life and creations of people's artist as manifestation of tragedy (about A. Beloshitskyi, a composer). Saint love to music. (pp. 129-137). Jutomur: Polissya [in Russian].
5. Borisova S.V., Lutvunov, O. M. Creative activity of A. Biloshuckyi: problems of interpretation (attempt phenomenological-esthetical approach in pedagogical field). Retrieved from <http://book.net/index.php?bid=8266&chapter=1&p=achapter> [in Ukrainian].
6. Dokuchaev, I.I. (2009). Values and existencion. Fundaments of historical axiology of culture. SPb: Nauka [in Russian].

УДК 316.4+78.01+13.02

Бойко Зінаїда Василівна
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
zinovia4@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ МЕНТАЛІТЕТУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ТА МЕНТАЛІТЕТІВ ІНШИХ НАРОДІВ

У статті аналізуються джерела та сучасна інтерпретація української ментальності. Для автора у виділенні загальних рис української етноментальності пріоритетним є психологічний фактор, хоча й не ігнорується будь-який інший – ідеологічний, географічний, мовний. Особливо цінним у перспективі є репрезентація проблеми ментальності власного народу українською творчою елітою, художня манера якої є неповторною та об'єктивною у відображенні дійсності.

Ключові слова: концепт "серце", екзистенціалізм, образ, символ, кордоцентризм, менталітет, художня ментальність, концентрована концептуалізація.

Бойко Зінаїда Васильевна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Особенности менталитета украинского народа и менталитетов других народов

В статье анализируются источники и современная интерпретация украинской ментальности. Для автора в выделении общих черт украинской этноментальности приоритетным является психологический фактор, хотя и не игнорируется какой-либо другой – идеологический, географический, языковой и т.д. Особенно ценным в перспективе является представление проблемы ментальности собственного народа украинской творческой элитой, художественная манера которой является неповторимой и объективной в восприятии действительности.

Ключевые слова: концепт "серце", экзистенциализм, образ, символ, кордоцентризм, менталитет, художественная ментальность, концентрированная концептуализация.

Boiko Zinaida, post-graduate student of the National Academ Managerial Staff of Culture and Art
Special features of the mentality of the Ukrainian people and the mentalities of other peoples

In the present article the sources and the contemporary interpretation of Ukrainian mentality. Distinguishing the common features of Ukrainian ethnic mentality the author shares psychological approach and denies any other, especially ideological. Particularly valuable in our opinion is the problem of in mentality idea of Ukrainian artistic elite, whose artistic manner appears to be unique in the expression of the mentality of its own people. Thus, the artistic mentality, being free per se and using the specific synthesis of arts, helps with the impartial coverage of this problem.

Key words: concept of "heart", existentialism, image, symbol, cordocentrism, mentality, artistic mentality, concentrated conceptualization.

Сьогодні категорія ментальності знову в центрі уваги українських учених та громадськості (пор. Р. Чопик "Менталітети", 2014), що, безперечно, пов'язано з європеїзацією суспільної свідомості, зі спробами побудувати нове суспільство, яке докорінно зможе змінити спосіб життя українців. Отже, зростання інтересу до ментальності викликано нагальними потребами кардинальних змін у всіх сферах життя, у тому числі культури, виховання і освіти. Це пояснюється, по-перше, тим, що особли-

вості перехідного періоду потребують поглибленого дослідження явищ, пов'язаних із реалізацією проблеми ідентифікації особистості в глобальному світі, і, по-друге, тим, що в нових умовах продовжує формуватися національна самосвідомість народу. Тому нині вельми актуальними є світоглядні аспекти життєдіяльності українського народу, пов'язані з ментальністю. Порівняно з попередніми періодами її вивчення вони полягають у переосмисленні і переорієнтації системи духовних цінностей на європейські основи. Якщо раніше наукові дослідження ментальності в основному були зосереджені на порівнянні національних характерів "братніх" народів, то нині набувають чинності такі, що будуються на порівнянні менталітетів європейських народів.

Так, на думку львівських студентів, сучасний поляк – це передусім європеєць, просто, скромно, але якісно одягнений, добре заробляє, багато подорожує, є освіченою й інтелектуальною людиною, що прагне пізнавати світ. У психофізичному аспекті поляк – це особа весела, товариська, комунікабельна, життєрадісна. І надалі в його житті високу позицію зберігають традиційні стереотипні ознаки: увічливість, вихованість, патріотизм, релігійність. Негативною рисою поляка, що найчастіше називається в студентських відповідях, є зарозумілість. Відображена в анкетах і така загальна негативна риса поляків, як гонор [7, 222].

Загальновідомо, що слово "менталітет" походить від латинського кореня "mens" – свідомість. Наприклад, в енциклопедії "Культурологія ХХ ст.": менталітет від лат. mens (розум, спосіб думок, склад розуму). Часто підкреслюється, що поняття менталітет і ментальність синонімічні і, отже, взаємозамінні. На цій підставі вони розглядаються в одному ряді зі словосполученнями "національний характер", "дух народу", "етнічна психіка" і под., оскільки не мають суттєвих відмінностей у значенні й є перекладом з іноземних мов: нім. "die Mentalität" (спосіб думки, склад розуму); англ. "mentality" (розумовий розвиток, склад розуму); франц. "mentalite" (напрямок думок, спрямованість розуму, склад розуму). У цьому зв'язку у дефініціях менталітету відображається як широке його тлумачення, так і вузьке. Але ще Г. В. Ф. Гегель вустах Лейбніца говорив, що в природі "немає двох речей, що були б абсолютно однаковими" [1, 273]. Тому науковці намагаються розрізнити поняття менталітету і ментальності. Так, у "Словнику іншомовних слів" менталітет тлумачиться як розум, мислення, душевний склад, глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що включає й несвідоме. В цілому, слід констатувати, що й донині не існує чіткого наукового визначення менталітету. Дослідники категорії "ментальності" тлумачать її "як особливий, притаманний лише даній людській спільності, стиль світосприйняття, що відображає у знятому вигляді довгий період сумісного існування людей у схожих природно-географічних і соціокультурних умовах" [5, 64]. Для культурологів у ментальності "важливий момент її впливу на звичаї, традиції, вірування, знання, способи і прийоми дії та інші складові духовної і матеріальної культури" [5, 56-57]. Виходячи з поняття "символічні форми", до яких Е. Кассіер відносив мову, міф, релігію, мистецтво тощо, види менталітетів можна систематизувати в залежності від способів сприйняття навколишнього світу (етнічний, політичний, расовий, релігійний тощо). Теоретики мистецтва (А. Берталанфі, Ш. Бюлер, К. Фосслер) виділяють поняття "художня ментальність", що використовує певний синтез мистецтв для відображення менталітету народу.

Мета даного дослідження – проаналізувати джерела формування українського менталітету, охарактеризувати основні його риси, показати спільне і відмінне в ментальності українців та інших народів.

Змальовуючи майбутнє слов'янських народів, особливо українського, Й. Г. Гердер у "Journal meiner Reise im Jahr 1769" оптимістично писав: "Україна ще стане новою Грецією. Чудове розташування цієї країни, ласкавий характер народу, його музичний дар, родюча земля – ще пробудяться. З невеликих племен, якими колись були ж греки, з'явиться велика культурна нація. Її кордони протягнуться до Чорного моря, а звідти і в широкий світ" [2, 135].

Але сьогодні питання, "до якої цивілізації належить Україна?" та "в якій стадії розвитку вона перебуває?", особливо актуальні в світлі останніх подій. Якщо це гомогенна структура, то реформаторам не доведеться докладати особливих зусиль, якщо ж співтовариства в ній різні, то перетворення будуть болючими, залежними в перспективі від зміни поколінь. У цьому зв'язку ніби пророцтвом щодо долі України звучить висловлювання Л.М. Гумільова, автора пасіонарної теорії етногенезу, про те, що "найважчі моменти у житті етносу (і, отже, і в житті людей, що його складають) – це зміни фаз етногенезу, "так звані фазові переходи. Фазовий перехід завжди є глибокою кризою" [3, 245].

Які ж риси характеру нації є визначальними для її історії, формування ментальності? Відповідаючи на це питання, Г. Лебон в "Психології народів і мас" (1895) дійшов висновку, що "історія народу витікає завжди з його душевного складу... Без попереднього знання душевного складу народу історія його ввижається якимось хаосом подій, що керуються однією випадковістю" [9, 22].

На думку Лебона, домінуючими рисами англосаксонської раси (американців, англійців та ін.) є "запас волі, нестримна енергія, дуже велика ініціатива, абсолютне самовладання, відчуття незалежності, доведене до крайньої нетовариськості, могутня активність, живучі релігійні почуття, дуже стійка моральність і дуже ясне уявлення про обов'язок... До цієї загальної характеристики слід додати той повний оптимізм людини, життєвий шлях якої є абсолютно ясним і яка навіть не припускає, що можна вибрати кращий. Вона завжди знає, чого потребують від неї її вітчизна, її сім'я та її релігія" [9, 25]. Саме цей перелік рис є визначальним для психологічного складу англосаксонських народів, формує поняття їхньої ментальності і, як свідчить історія, є відносно незмінним протягом століть.

Крім суто філософських проблем, Г. В. Ф. Гегель також досліджував характери європейських народів, підкреслюючи не тільки їхню різноманітність, але й певну схожість. Розкриваючи риси національного характеру англійців, Гегель відзначав їх здатність до інтелектуального сприйняття світу, схильність до консерватизму, відданість традиціям. На його думку, італійський та іспанський характери близькі одне одному, їхньою основною рисою є індивідуалізм. Однак риси індивідуалізму в італійців проявляються обмежено, в той час як у іспанців вони мають узагальнену форму і проникнуті рефлексією. Важко не погодитися з думкою Гегеля про те, що основними рисами національного характеру німців є глибина думки, розсудливість, витримка, що визначають їх успіх у всіх сферах діяльності протягом століть.

Виявлення і встановлення науковцями психологічних рис національного характеру, як правило, має спонтанний характер, що говорить про відсутність чітко розробленої наукової методології. Тобто встановлення психологічних рис не можна зводити до переліку простої сукупності рис і властивостей. У цьому сенсі правильною є думка, що психологічний склад нації – це дуже складний феномен, зв'язаний з такими складовими, як статика і динаміка. "До статистичної складової належать найбільш стійкі ознаки – національний характер, ментальність, національна свідомість і самосвідомість, звичаї, традиції, авто- і гетеростереотипи, базові цінності тощо. Динамічна складова включає мобільні, нестабільні елементи – національні почуття і настрої, національні інтереси та орієнтації, звички тощо" [13, 23].

На наш погляд, найбільш повний перелік основних тем, пов'язаних із ментальністю, представлений і схарактеризований у фундаментальній праці "Історія європейської ментальності" (за редакцією П. Дінцельбахера), як-от: індивід, сім'я та суспільство; сексуальність та любов; релігійність; тіло й душа; хвороба; вік; смерть; страхи й надії; радість, смуток та щастя; робота і свято; комунікація; чуже та своє; влада; право; природа і навколишнє середовище; простір, час та історія. У свою чергу, П. Дінцельбахер визначає ментальність як "набір способів і змістів мислення та сприйняття, які типові для відповідного колективу у відповідний період" [5, 21].

Немає усталеного розуміння цього поняття і серед українських науковців. Дослідники категорії "ментальності" тлумачать її "як особливий, притаманний лише даній людській спільності, стиль світосприйняття, що відображає у знятому вигляді довгий період сумісного існування людей у схожих природно-географічних і соціокультурних умовах" [5, 64]. Для культурологів у ментальності "важливий момент її впливу на звичаї, традиції, вірування, знання, способи і прийоми дії та інші складові духовної і матеріальної культури" [5, 56-57]. Можливо, правильним буде визначення ментальності як світосприйняття, властивого лише певній людській спільності, що формується на глибокому психологічному рівні індивідуальної або колективної свідомості і визначає поведінку усіх її членів.

В українській науці ментальність стала предметом активного вивчення в 90-і роки ХХ ст. у зв'язку з виробленням нової ідеології в умовах незалежності, а також з метою розмежування поглядів українських та російських філософів, діячів мистецтва, науки на цю проблему. У той же час психологічний склад українського етносу, "дух народу", "національний характер" та інші зв'язані з ментальністю категорії давно були в центрі уваги мислителів минулого. Дослідження українського менталітету в ХІХ ст. почали Д. Антонович, М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, О. Потебня; продовжили у ХХ ст. Р. Додонов, Е. Донченко, Л. Гумільов, В. Липинський, І. Старовойт, М. Холод, Б. Цимбалістий, Д. Чижевський та ін. У цьому процесі велика роль, передусім, належить українським філософам, які займалися пошуками власного ідеалу національної ментальності, окреслювали межі національної ідентичності, визначаючи для цього національні культурно значущі символи, концепти. Таким культурно значущим концептом для українців є серце як символ-образ, що червоною ниткою проходить крізь всю українську мистецьку творчість, педагогіку, освіту, починаючи від Г. Сковороди, П. Юркевича і закінчуючи Т. Шевченком, М. Гоголем, Л. Українкою, П. Кулішем, О. Довженком, В. Сухомлинським, В. Підмогильним, В. Стусом, О. Олесем та іншими. Для росіян культурно значущим концептом є "руський мир", або, точніше, по Л. Гумільову, "російський мир".

Відзначимо, що історик і письменник, автор програмного документа Кирило-Мефодіївського братства "Книга буття українського народу" М.І. Костомаров у праці "Дві руські народності (росіяни

та українці)" раніше за всіх запропонував "модель українського національного характеру". Костомаров першим розкрив сутність і характер української нації на відміну від інших народів – росіян, білорусів, поляків, яка встигла побувати і під польською шляхтою, і під російським царем, але зберегла свій "народний характер", передусім, завдяки спадковій волелюбності українців: "Не пропала вона, бо вона знати не хотіла ні царя, ні пихи, а хоч і був цар, та чужий, і хоч були пани, та чужі; а хоч з української крові були ті виродки, одначе не псували своїми губами мерзеними української мови і самі себе не називали українцями, а істинний українець, хоч був він простого, хоч панського роду, тепер повинен не любити ні царя, ні пана, а повинен любити і пам'ятати єдиного бога Ісуса Христа, царя і пана над небом і землею. Так воно було прежде, так і тепер зосталось" (слововживання і стилістика за оригіналом – З. Б.) [6, 95]. Костомаров також наголошував, що будь-який іноземець, який перебував в Україні, дивувався, що в жодній країні світу так щиро не моляться Богу, ніде чоловік не любив так своєї дружини, а діти своїх батьків.

У цілому ж Костомаров пропагував ідею месіанства українського народу. "І повстане Україна із своєї домовини і знову звернеться до всіх братів своїх Слов'ян і почують крик її, і повстане Слов'янщина, і не залишиться ні царя, ні царевича, ні царівни, ні князя, ні пана, ні боярина, ні кріпака, ні холопа – ні у Московщині, ні у Польщі, ні в Україні, ні у Чехії, ні у Хорватії, ні у Сербії, ні у Болгар. І Україна буде незалежною Річчю Посполитою у союзі Слов'янському. Тоді скажуть усі мови, вказуючи рукою на те місце, де на карті буде намальована Україна: ось камінь, якому бути на покутті" [6, 96].

Д. Чижевський, автор "Нарисів історії філософії на Україні", відзначає, що основні відмінності в ментальності українців і росіян, за Костомаровим, формуються в XII ст. і полягають у відході від спільної староукраїнської народності, пов'язаної з поняттям "Русь". Порівнюючи дві народності, Костомаров називає такі їх характерні риси: 1) українець вище за все цінує окрему людину, ніж загальне; у росіян же панує загальне (Бог, цар) над індивідом; 2) в Україні люди звикли з давніх-давен чути в себе чужу мову, вороже до іноземців вони ставились в разі кривдження своїх святинь; росіяни ж "нетерплячі" до "чужих" віросповідань, звичаїв та ін., до яких вони ставляться з презирством; 3) українці намагалися "одухотворити" весь світ; російський народ – "матеріальний"; 4) українець любить природу, тому-то українська поезія невідривна від природи, вона оживляє її; росіянин мало цінує природу; 5) любов до жінки – духовна в українців і матеріальна у росіян; 6) в українців неможливо, щоб з'явився якийсь розкол із причин обряду, букви, їх релігійність – внутрішня; увага росіян в релігії спрямована на зовнішнє, на форму [14, 138]. Д. Чижевський у своїй роботі виокремлює такі характерні риси менталітету українського народу: "По-перше, безумовною рисою психологічного складу українця є – емоціоналізм та ліризм; найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості...; одним із боків емоціоналізму є і своєрідний український гумор, що є одним із найбільш глибоких виявів "артистизму" української вдачі. Поряд із цими рисами стоїть індивідуалізм та стремління до свободи в різних розуміннях цього слова... Поряд з цими двома основними рисами стоїть третя – неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, неспокій і рухливість" [14, 17].

Відомі російські історики найчастіше називають такі риси росіян: спонтанність, товарицькість, (В. Ключевський), соборність, державність (А. Хомяков, С. Уваров), комоногарність (братерство), ірраціональність (М. Бердяєв), церковність (В. Соловйов). "Національний характер являє собою специфічну, історично утворену систему стійких і типових для даної спільноти рис і властивостей, що системно відображають специфіку культурно-історичного поступу даного народу" [13, 24]. З часом під впливом екологічних, історичних, соціокультурних і глобальних викликів національний характер може змінюватися, тобто він не є чимось застиглим, законсервованим. Не дарма М. Бердяєв наголошував на тому, що росіянин XII-XVIII ст. не такий, як росіянин XIX-XX ст. Протягом століть український народ також виробив власну господарську, звичаєву, культурно-мистецьку та духовну самодостатність, що відрізняє його від інших народів світу.

Етнічні ментальності були предметом розгляду не лише філософів, істориків, а й художників слова. Зокрема, яскраву характеристику менталітетів надає відомий російський поет К. Бальмонт у вірші "Похвала розуму":

И потому мне кажется желанной
Различность и причудливость умов.
Ум английский – и светлый и туманный,
Как море вокруг несчетных островов.
Бесстыдный ум француза, ум немецкий –
Строительный, тяжелый и тупой,
Ум русский – иступленно-молодецкий,
Ум скандинавский – вещий и слепой.

Испанский ум, как будто весь багряный,
 Горячий, как роскошный цвет гвоздик,
 Ум итальянский – сладкий, как обманы,
 Утонченный, как у мадонны лик.
 Как меч, как властный голос – ум латинский,
 Ум эллинский – язык полубогов,
 Индийский ум, кошмарно исполинский, –
 Свод радуги, богатство всех тонов.

Твори названих вище філософів мають національний колорит, так необхідний у сучасних умовах, оскільки фокусуються навколо теоретичної ідеї серця, визначної для української ментальності, що знайшло продовження і набуло специфіки, передусім, в творах О. Довженка, В. Сухомлинського, В. Підмогильного, В. Стуса та ін.

Екзистенціально-кордоцентристські мотиви Сковороди і "філософія серця" Юркевича мали великий вплив на роботи таких філософів, як І. Ільїн ("Аксиоми релігійного досвіду", "Про сердечне споглядання", "Серце, що співає"), Б. Вишеславцев ("Значення серця в релігії", "Серце в християнській і індійській містиці"), С. Франк ("Світло в темряві"), П. Флоренський ("Стопи і утвердження істини") і т.д. Ці ідеї опосередковано розвинуті і виражені у творчості діячів української культури: кінематографістів (О. Довженко ("Щоденникові записи", "Зачарована Десна", "Земля" тощо), Ю. Ільєнко ("Легенда про княгиню Ольгу"), С. Параджанов ("Тіні забутих предків"), О. Санін ("Поводир")); письменників (В. Стус ("Палімпсести"), В. Підмогильний ("Місто. Невелика драма"), О. Олесь ("Чари ночі: лірика"), В. Сухомлинський ("Серце віддаю дітям"), В. Голобородько ("Уся Україна", "Савур-могила", "Як потрапити жити на чужину"), Р. Чопик ("Менталітети"), С. Грабовський ("Трактат про серце"), Л. Костенко ("Записки українського божевільного") та ін.

Розвиток проблеми ментальності сьогодні актуальне і для української художньої еліти, яка може прискорити процес культурної трансформації і корінних перетворень в Україні на світоглядному рівні. Правильним є визначення ментальності як світосприйняття, властивого лише певній людській спільності, що формується на глибокому психологічному рівні індивідуальної або колективної свідомості і визначає поведінку усіх її членів.

Література

1. Гегель Г. В. Ф. Наука логики / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 1. – М.: Мысль, 1974. – 452 с.
2. Herder J.G. Journal meiner Reise im Jahr 1769 / J.G. Herder. – Herder Werke: in 5 Bd. Berlin, Weimar, 1969. Bd.1, s. 135.
3. Гумилёв Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.
4. Додонов Р.А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов / Р.А. Додонов. – Запорожье: р/а "Тандем-У", 1999. – 264 с.
5. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбахера / Львів: Літопис, 2004. – 720 с.
6. Костомаров М.І. Книга буття українського народу / М.І. Костомаров // Кирило-Мефодієвське братство: В 3-х т. – К.: Либідь, 1990. – Т. 2. – С.150-158.
7. Кравчук А. Стереотип поляка у мовній свідомості української молоді // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол.. 2009. ВИП. 48. – С 212-222.
8. Культурологія ХХ в. Енциклопедія в 2-х т. – СПб.: Универсальная книга, 1998. – Т. 1.
9. Лебон Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – М.: Академический проект, 2011. – 238 с.
10. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа / Н.О. Лосский. – М.: Политиздат, 1991. – 368 с.
11. Сковорода Г. Разговор пяти путешественников об истинном счастье в жизни / Г. Сковорода // Полное собрание сочинений: в 2-х т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
12. Стражний А. Украинский менталитет. Иллюзии, мифы, реальность / А. Стражний. – К.: Изд-во "Подолна", 2008. – 384 с.
13. Федорченко І. Проблема українського національного характеру в науковій спадщині М. Костомарова / І. Федорченко // Вісник КНУ ім. Т.Г. Шевченка, серія "Українознавство", 12/2008. – С.21-24.
14. Чижевський Д. Нариси по історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К.: Вид-во "Орій" при УКСП "Кобза", 1992. – 230 с.
15. Чопик Р. Менталітети / Р. Чопик. – К.: УВС ім. Ю. Липи, 2014. – 176 с.
16. Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия // Философские произведения. – М.: Правда, 1990. – С. 69-103.

References

1. Hegel, G. V. F. (1974). Science of the logic of. – Moscow: Thought, T. 1, 452 [in Russian].
2. Herder, J.G. (1969). Journal of my journey in the year 1769, Herder of works: in 5 Bd. Berlin, Weimar Bd.1, S. 135 [in German].
3. Gumilev, I. N. (2007). Ètnogenez and biosfera Northern, Moscow: Èksmo, 736 [in Russian].
4. Dodonov, R.A. (1999). Theory of mentalnosti: the study about the determinants of the cognitive automatisms of . Zaporozh'ye: r/a "To Tandem" [in Ukrainian].
5. Dincelbahe, Peter (Eds.). (2004). The history of the European mentality. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].
6. Kostomarov, M.I. (1990). Genesis of the Ukrainian people. Cyril-Mefodiëvs'ke the brotherhood, Fellowship in 3 vols, 2, 150-158 [in Ukrainian].
7. Kravchuk, A. (2009) Stereotype of the pole in the language consciousness of Ukrainian youth//bulletin. Har-TU. Series of the Chair. ISSUE. 48, 212-222 [in Ukrainian].
8. Levit, S.J. (1998). Kulturologiya XX v. Encyclopedia in 2nd. St. Petersburg: Universal book, 1 [in Russian].
9. Lebon, G. (2011). Psychology of peoples and masses of. Moscow: Academic project [in Russian].
10. Losskij, N. A. (1991). Specifications of absolute goodness: Bases of ethics; The character of Russian people. Moscow: Politizdat [in Russian].
11. Skovoroda, G. (1973). Conversation five travelers about true happiness in life. Works: 2 t. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Strazhnyy, A. (2008). Ukrainian mentality. Illusions, myths, reality. Kyiv: Publishing house "Of Podolina" [in Ukrainian].
13. Fedorchenko, I. (12/2008). And problem of Ukrainian national character in the scientific heritage of M. Kostomarov. Bulletin of the Taras Shevchenko National University. T.G. Shevchenko, the series "Ukrainian studies", 21-24 [in Ukrainian].
14. Chizhevsky, D. (1992). Essays on the history of philosophy in Ukraine. Kyiv: Publishing House "Orij" at UKSP "Kobza" [in Ukrainian].
15. Chopyk, R. (2014). Mentaliteti. Kyiv: ATC. J. Linden [in Ukrainian].
16. Yurkevich, P.D. (1990). Heart and its value in the spiritual life of man, on the study of the word of God. Philosophical works. Moscow: Pravda [in Russian].

УДК 004.928:338.48-1/-6

Килимистий Сергій Михайлович
*старший викладач кафедри культурології,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
smkylym@ukr.net*

КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ТУРИЗМІ

У статті проаналізовані чинники впливу на формування анімації в туризмі. Досліджено передумови аніматизації туристичної діяльності світу в культурологічному контексті. Розроблено структуру видів туризму як підґрунтя для формування і розвитку анімації в туризмі. Виокремлено види анімаційної діяльності в межах рекреаційних та культурно-пізнавальних видів туризму. Запропоновано авторську класифікацію видів анімаційної діяльності в туризмі.

Ключові слова: анімація в туризмі, аніматизація туризму, рекреаційна анімація, туристична анімація, культуртуризація туристичної діяльності.

Килимистий Сергій Михайлович, *старший преподаватель кафедры культурологии, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Классификация видов анимационной деятельности в туризме

В статье проанализированы факторы влияния на формирование анимации в туризме. Исследованы предпосылки аниматизации туристической деятельности мира в культурологическом контексте. Разработана структура видов туризма как основы для формирования и развития анимации в туризме. Выделены виды анимационной деятельности в пределах рекреационных и культурно-познавательных видов туризма. Предложено авторскую классификацию видов анимационной деятельности в туризме.

Ключевые слова: анимация в туризме, аниматизация туризма, рекреационная анимация, туристская анимация, культуртуризація туристической деятельности.

Kylymystyi Serhii, Senior lecturer of the Culture Studies chair, PhD-candidate of Kyiv National University of Culture and Arts

Classification of Animation Activity Types in Tourism

In the article the factors influencing the formation of animation in tourism have been analyzed. It has been offered the author's classification of the types of animation activity in tourism.

Animation as a socio-cultural phenomenon and a kind of activity has become the focus of attention of both practitioners and scholars. It is explained by the following reasons: the innovative content of animation activity, the variety of technological skills and approaches, wide opportunities to use and implement animation in various areas of socio-cultural activity, including tourism.

Since the end of the 20th century, social and cultural situation in the world has changed. The rapid development of science and technology decreased physical activity in all sectors, which negatively affected the psychological and physical, spiritual conditions of the personality. Therefore, the actual task was to strengthen the animation component in sociocultural practices that would accelerate recreational and cultural development of the individual.

The objectives of culturalization, socialization, recreation of the individual in the process of animation activity can only be fulfilled with the development of its theoretical and methodological background. The analysis shows that various aspects of animation have been studied in different countries since the 1960s. The base for the further research was created by French scholars who had developed fundamental issues of socio-cultural animation. Such aspect of the problem as classification of forms and types of animation in tourism has not been resolved yet.

With tourist segment (the number of international tourist arrivals in 2014 was 1,138,000, which is 51 mln. more than in 2013) animators offered a kind of complex recreation model, the essence of which is a combination of active, cultural and communicative forms of specially organized leisure activities. However, current animation is only being formed as a separate area of tourism.

The structure of tourism determines the classification of animation within it. To facilitate the research of synergetic links of tourism and socio-cultural animation, and thus the process of animatization in tourism (introduction of animation technology in all types of tourism), we propose to synthesize these spheres of leisure activities into the innovative socio-cultural notion – animation in tourism.

Regarding the animation component, we classify types of tourism on the following criteria: motivational factors of tourism (determined by the needs of tourists); specialization of tourism types; forms of travel organization and service; purposes of travel. For the purpose of stratification of needs and their impact on the structure of tourism we offer to consider four main blocks: recreational, cultural-educational, professional-oriented and entertainment-oriented types of tourism.

The animation's structure is based on two main types of activities: recreation and tourism. Culturalization of animation is realized thanks to specially designed programs. These programs are focused both on psycho-emotional restoration of the individual and improvement of his physical condition. Spiritual and creative recreational animation allows to transfer human psycho-emotional sphere mode from daily energy expenditure into temporary, but extremely useful for mental mode, accumulation of positive emotions. Moreover, within animation activity the outlook of a man is expanding, and during the phase of active participation in the animated action physical condition of a tourist is improved.

Various forms of recreation animation are used to create animation and recreation programs. Scientifically based combination of these forms optimizes recreational processes of recreants. In turn, the form which are similar in content, genre and functional features create a certain type of recreational animation, such as verbal animation, games animation, sport animation, show animation, music and song animation, dance animation, complex animation.

Analyzing all the factors that influenced type-forming processes we have offered a generic version of the classification of animation in tourism with its main types and forms.

Recreation animation includes: medical tourism with special evening cultural and entertainment programs; health tourism with the full range of cultural, entertainment and sport programs within recreational system; eco-tourism with eco-educational, cognitive games, communication eco-programs; rural tourism with folk music and songs, dance programs, evenings, village holidays.

Key words: animation in tourism, animatisation of tourism, recreational animation, tourist animation, culturalization of tourist activity.

Анімація як соціокультурне явище і як вид діяльності є об'єктом уваги як практиків соціокультурної діяльності, так і вчених різних галузей науки: рекреологів, соціологів, педагогів, культурологів, психологів. Привабливість цього явища пояснюється інноваційним змістом, об'єктивно закладеним в анімаційній діяльності, різноманітністю технологічних якостей і підходів, а також широкими можливостями використання та реалізації анімації в різних сферах соціокультурної діяльності, у тому числі – в туризмі.

Незважаючи на значний доробок світової наукової думки, проблематика анімації в працях зарубіжних і вітчизняних вчених висвітлена недостатньо. Це пояснюється тим, що у ХХ ст. важливість соціально активних форм дозволяла гостро не стояла. В кінці ХХ – на початку ХХІ ст. соціокультурна ситуація в світі кардинально змінилася. З'явилися проблеми, з якими людство до цього часу не стикалось. Внаслідок швидкого розвитку науково-технічного прогресу знизилась фізична активність у

всіх сферах життя, що негативно відбилосся на психофізичному і духовному стані індивіда. Гіподинамія, стреси, ожиріння стали ознаками повсякденного життя людей цивілізованих країн.

Друга проблема – це соціокультурна пасивність, обмеженість культурно-дозвіллевих і рекреаційних потреб людей. За даними Ю. Рижкіна, на дозвілля припадає приблизно 30-35 % вільного часу сучасної людини, але тільки 10-12 % людей уміють корисно організувати своє дозвілля, активно займаючись різноманітними формами рекреації [4]. Ж. Вірзіковські в результаті дослідження проблем рекреаційної діяльності мешканців великого міста дійшов висновку, що всі категорії населення великого міста мають можливість розпоряджатись достатніми ресурсами вільного часу для задоволення своїх рекреаційних потреб. Однак, дослідження особливостей проведення вільного часу свідчать про надзвичайно невисокий рівень рекреаційної активності. Проведений аналіз засвідчує, що практично у всіх категоріях міського населення домінують пасивні або напівпасивні форми відпочинку – перегляд телепередач, слухання музики, читання книжок та преси. Пасивні форми відпочинку декларує близько 90 % учнівської молоді, 80% студентів ВНЗ та людей продуктивного віку, а у пенсіонерів зазначена форма виявляється більше ніж у 90 % осіб. Характерно, що рекреаційно-спортивні заняття обирає лише 19,5% школярів [5].

В цілому дослідження Ю. Рижкіна та Ж. Вірзіковські доводять тенденцію до зниження соціальної, культурної, рекреаційної активності під час відпочинку, що негативно впливає на ефективність використання вільного часу населенням не лише мегаполісів а й інших населених пунктів. Відтак, актуальним стало завдання посилення анімаційної складової соціокультурної практики, що прискорило б рекреацію та культурний розвиток людини.

Завдання культуризації, соціалізації, рекреації індивіда в процесі анімаційної діяльності можливо виконати за умови розробки її теоретичного і методологічного підґрунтя. Як показав наш аналіз, різноманітні аспекти анімаційної діяльності досліджували науковці різних країн, починаючи з 60-х років ХХ ст.

Базовими для подальших досліджень проблематики соціокультурної анімації стали праці французьких науковців П. Бенара, А. Гурдона, Ж. Дюмазедьє, М. Кайреса, Р. Лабури, П. Ланграна, Ж. Левегля, М. Леви-Контре, Е. Лембо, П. Муліньє, М. Сімоно, М. Парізе, А. Тері та ін.

На пострадянському просторі дослідженню соціокультурних аспектів анімації в туризмі приділяли увагу С. Байлик, І. Булигіна, Н. Веретнова, Г. Ганшина, Н. Гаранін, Т. Гальперіна, Л. Горбенко, Т. Дедурина, М. Драгичевич-Шешич, В. Квартальнов, Л. Куріло, І. Миннехаметова, І. Петрова, Є. Прієзжева, І. Пядушкіна, Т. Сокол, Б. Стойкович та ін.

На жаль, такий аспект проблеми, як класифікація форм і видів анімації в туризмі у сферу інтересів науковців не входив. Між тим, її значення в створенні соціокультурних засад туристичної діяльності важко переоцінити.

Отже, метою даної статті є розробка авторської класифікації видів анімаційної діяльності в туризмі.

Використовуючи туристичний сегмент (кількість міжнародних туристичних прибуттів у 2014 році склала 1 138 000, що на 51 млн. більше, ніж у 2013 р. [6]), аніматори запропонували своєрідну модель комплексного відпочинку, сутність якого полягає в поєднанні активних, культуротворчих і комунікативних форм спеціально організованої дозвіллевої діяльності. Щоправда, на сьогодні анімація лише формується як самостійна область туристичної діяльності. Цей процес ускладнюється несформованістю переліку ознак, за якими б можна було класифікувати анімацію в туризмі, нерозробленістю її теоретичного підґрунтя, відсутністю нових методик і технологій впровадження анімації в практику туристичної діяльності.

На формування сутнісних характеристик анімації в туризмі суттєво впливають зміст і специфіка видів туризму, тематична спрямованість турів та екскурсій, в межах яких реалізуються анімаційні технології. Структура туризму детермінує класифікацію анімації в його межах. Для спрощення дослідження синергетичних зв'язків туризму й соціокультурної анімації, а відтак й процесу аніматизації туризму (впровадження анімаційних технологій у всі види туристичної діяльності), ми пропонуємо синтезувати ці сфери дозвіллевої діяльності у соціокультурне новоутворення – анімацію в туризмі.

Структуруючою площиною для анімації є запропонована нами класифікація, основою якої є види туризму. Аналіз туризмознавчих джерел зарубіжних та вітчизняних авторів (Г. Афоніна, М. Биржакова, Т. Власової, В. Квартальнова, Т. Сокол та ін.) дозволив нам виокремити ті види туризму, що так чи інакше вплинули на процеси аніматизації туристичної діяльності.

Відносно анімаційної складової ми класифікуємо види туризму за такими критеріями:

- мотиваційні чинники туризму (визначені за потребами туриста);
- спеціалізація видів туризму;

- форми організації подорожі та обслуговування;
- цілі подорожі [2].

Сучасний туризм базується на широкому спектрі мотиваційних чинників, кожен з яких впливає на формування видів туризму. У свою чергу, мотивація залежить від потреб людини, сформованих під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників її соціальної життєдіяльності. Під зовнішніми ми вбачаємо вплив соціуму на формування потреб особи у процесі виховання, освіти, професійної й культурно-дозвілдової діяльності. Внутрішні ж чинники впливу на туристичну мотивацію, а відтак – на структуроутворюючі процеси в туризмі, базуються на фізіологічних, духовних, соціальних, а також на егоцентричних (особистісних) потребах, що мають безпосередній зв'язок з індивідуальними рисами характеру: темпераментом, рівнем комунікативності, емоційно-вольовими якостями людини тощо.

У даній статті важливим видається аналіз мотиваційних чинників, що суттєво впливають на формування видів туризму, визначених за метою подорожі. Визначальними серед цих чинників є індивідуальні потреби потенційного туриста і, в першу чергу, потреба в актуалізації [1]. З одного боку, реалізація цієї потреби найбільше впливає на соціалізацію особистості, з іншого, через її соціальну активність – на видоутворюючі процеси в туризмі.

Таблиця 1

Вплив потреб на формування видів туризму

Потреби	Види туризму
Потреби в отриманні нової інформації	культурний, музейний, подієвий, археологічний, етнічний, освітній
Потреби у зміні навколишнього середовища	усі види туризму, окрім ділового й освітнього
Потреби у здоров'ї, здоровому способі життя	лікувально-оздоровчий, спортивно-оздоровчий, екологічний, сільський
Естетичні потреби	культурний, музейний, екологічний, подієвий, розважальний
Екологічні потреби	екологічний, сільський, пригодницький, спортивно-оздоровчий
Потреби у розвагах	розважальний, фестивальний, ігровий, пригодницький, подієвий
Потреби у гострих відчуттях ("адреналінові потреби")	екстремальний, спортивний, пригодницький, ігровий
Комунікативні потреби	культурний, етнічний, подієвий, розважальний, оздоровчий, освітній, хобі-туризм
Духовні потреби	релігійний, культурний, подієвий, музейний, етнічний
Професійні потреби	діловий, конгресовий, виставковий, освітній, індустріальний, інсентів-туризм

Ми виокремили лише деякі потреби, які, на нашу думку, найбільше впливають на формування видів туризму, що визначаються метою подорожі. Слід зазначити, що лише усвідомлені людиною потреби можуть трансформуватися в її мету. Бажання досягти мети спонукає потенційного туриста до аналізу шляхів, генерації ідей щодо засобів її досягнення, до дій, спрямованих на практичну реалізацію цих ідей: вибору туру, придбання путівки, особливостей подорожування.

Сам по собі вибір туру ще не впливає на формування виду туризму – це передумова видоутворюючої дії. Основною дією, що має вплив на процес, є придбання путівки. Колективне, групове, масове бажання придбати той чи інший тур створює сегмент виду туризму, до якого цей тур належить і який впливає на його створення. Таким чином, формується попит, що так чи інакше впливає на динаміку розвитку того чи іншого виду туризму.

З метою стратифікації потреб та їх впливів на формування структури туризму ми пропонуємо розбити основні його види на чотири блоки: рекреаційні, культурно-пізнавальні, професійно орієнтовані та розважальні види туризму.

Узагальнюючим чинником даної стратифікації є мета подорожі. У таблиці виокремлені лише ті види, що суттєво вплинули на формування структури анімації в туризмі. Тому цілком логічним видається найширше представництво розважальних видів туризму. Слід зауважити, що один з них – гастрономічний – за своєю сутністю належить, радше, до культурно-пізнавальних видів туризму, але за функціональними характеристиками, значенням анімаційної складової у досягненні туристичної мети, цей вид туризму, на нашу думку, належить і до блоку анімаційних видів.

Таблиця 2

Стратифікація туризму за видами

Рекреаційні види туризму	лікувальний, спортивно-оздоровчий, екологічний, сільський
Культурно-пізнавальні види туризму	культурний, подієвий, етнічний, археологічний, релігійний, музейний, гастрономічний
Професійно орієнтовані види туризму	діловий, конгресовий, виставковий, індустріальний, освітній, інсентів-туризм
Розважальні види туризму	розважальний, гральний, гастрономічний, фестивальний, пригодницький, екстремальний

Анімація в туризмі у своїй структурі опирається на два основні типи діяльності: рекреаційний і туристичний. Готелі є одним з елементів туристичної інфраструктури, що обумовлює їх функції – розміщення і часткового харчування туристів. У переважній більшості готелів анімація представлена як додаткова послуга, що входить у загальний пакет туристичних послуг. Відтак, стає очевидним приналежність готельної анімації до загальнотуристичної.

У туристичній практиці рекреаційна анімація здебільшого функціонує у межах рекреаційних систем. Тому, на нашу думку, недоцільно готелі виділяти в окрему базу анімаційної діяльності, як це роблять Н. Гаранін, І. Булигіна [3]. Її форми і в готелях, і в пансіонатах будуть співпадати (див. табл. 3). У той же час туристична анімація, як і туризм загалом, реалізуючи, серед інших, і рекреаційну функцію, має, здебільшого, культурологічний вектор і є самодостатнім видом туристичної діяльності. Виходячи з цього, ми пропонуємо розглядати анімацію у контексті її рекреаційного та туристичного базису.

Таблиця 3

Структура видів і форм рекреаційної анімації

Види	Форми
Вербальна анімація	лекції, розповіді, бесіди, дискусії, диспути, обговорення, творчі зустрічі, круглі столи, вербальні фестивалі, конкурси, концерти, ігри
Ігрова анімація	інтелектуальні, рольові, музичні, танцювальні, дворові, настільні, конкурсні, віртуальні, азартні ігри, ігри з естради
Спортивна анімація	спортивні, рухливі, командні, групові, індивідуальні (парні) ігри, активізації, аеробіка, шейпінг, йога
Шоу-анімація	сценічні шоу, технічні шоу, вистави, мюзікли, кабаре, вар'єте, мюзік-холи, кафешантани, ревію, кафконси, сценічні алегорії, капусники
Музично-пісенна анімація	фестивалі, конкурси, концерти, заходи у музичних вітальнях і салонах, музично-клубні заходи, музично-пісенні ігри
Танцювальна анімація	танцювальні фестивалі, конкурси, концерти, бали, шоу, танцювальні вечори, дискотеки, танцювальні ігри, студії
Комплексна анімація	свята, фестивалі, карнавали, великі рекламні акції

Культуризація анімаційної діяльності відбувається за допомогою спеціально розроблених програм. Ці програми орієнтовані як на психоемоційне відновлення людини, так і на покращення його фізичних кондицій. Духовно-творчий характер рекреаційної анімації дозволяє перевести психоемоційну сферу людини з режиму повсякденних витрат енергії на, нехай і тимчасовий, але корисний для психіки режим накопичення позитивних емоцій. До того ж, під час цього процесу розширюється світогляд людини, а під час активних фаз участі в анімаційних дійствах – покращуються фізичні кондиції рекреанта: нормалізуються кровообіг, робота серцево-судинної системи, опорно-рухового апарату тощо.

Для створення анімаційно-рекреаційних програм використовуються різноманітні форми рекреаційної анімації. Науково обґрунтоване поєднання цих форм під час відпочинку оптимізує рекреаційні процеси в організмі рекреанта. У свою чергу, близькі за змістом, жанровими та функціональними ознаками форми створюють певний вид рекреаційної анімації.

Туристична анімація теж має музично-пісенну, танцювальну, вербальну, ігрову, святкову й видовищну складові. Але її специфіка, що базується на переміщенні у просторі, обумовила появу різновидів анімаційної діяльності, притаманних лише тим видам туризму, які не передбачають довгострокового стаціонарного відпочинку: культурно-пізнавальним, анімаційним і професійно орієнтованим.

Так музично-пісенна анімація під час подорожі може трансформуватись у важливі культуронасичені форми фестивалю, конкурсу, концерту, сам факт існування яких стає важливим мотиваційним чинником туриста, що обирає засобом задоволення своїх духовних потреб подієвий туризм.

Анімаційна форма історичної реконструкції може виступати як структуроутворююча у разі, коли вона є стрижневою або базовою подією, заради якої турист вирушає у культурно-пізнавальну подорож, а може бути лише додатковою анімаційною послугою, якщо вона носить допоміжний, локальний характер.

Отже, структуроутворюючими чинниками туристичної анімації стають мета подорожі, а також місце і час знаходження туриста у процесі мандрівки.

Таблиця 4

Класифікація туристичної анімації

Види туристичної анімації	Форми туристичної анімації
Транспортна анімація	заходи інформаційного, музично-пісенного, наочно-розважального, ігрового характеру під час руху туристичного транспортного засобу
Екскурсійна анімація	анімаційні екскурсії з елементами театралізації, атрактивна анімація туристичних об'єктів, анімаційні складові екскурсії
Подієва анімація	свята, карнавали, ярмарки, фестивалі, конкурси, концерти
Садово-паркова анімація	свята, паради, активізації у межах розважальних, тематичних садів і парків
Вулично-площова анімація	святковості різного роду, великі рекламні акції, карнавали, ходи анімаційного спрямування в межах населених пунктів
Історична анімація	анімація історичних об'єктів, культурно-історичні реконструкції, бали, маскаради
Етнічна анімація	анімація в етноцентрах, етномузеях, етноготелях: етнофестивалі, народні свята, анімаційні блоки етнокскурсій, етнічні активізації
Ігрова анімація	азартна гра в межах казино та гральних клубів, казино-шоу, інші види гри
Спортивна анімація	великі спортивні заходи, вболівальницькі активізації, видовищні заходи під час спортивних подій

В таблиці зазначені базові види туристичної анімації. Деякі, менші за обсягом і кількістю форм, види й підвиди в таблицю не ввійшли, хоча на окремих етапах туристичної подорожі їх роль може суттєво вплинути на досягнення туристом мети подорожі. До таких видів ми відносимо атрактивну, гастрономічну, мистецьку, пригодницьку та інші види анімації.

Таким чином, проаналізувавши усі чинники впливу на вибудовування процесу, пропонуємо узагальнений варіант класифікації анімації в туризмі, в якому представлені основні її види і форми.

Таблиця 5

Класифікація анімаційної діяльності відносно видів туризму

Напрями анімації в туризмі	Види туризму	Види і форми анімації
Рекреаційна анімація	лікувальний туризм	вечірні спеціальні культурно-видовищні та розважальні програми
	оздоровчий туризм	увесь спектр культурно-розважальних і спортивних програм у межах рекреаційної системи
	екологічний туризм	еколого-виховні, пізнавально-ігрові, комунікативні екопрограми
	сільський туризм	фольклорні музично-пісенні, танцювальні програми, вечорниці, свята в межах села
Культурно-пізнавальна анімація	культурний туризм	анімація туристичних об'єктів, культурно-історичні реконструкції, анімація під час руху
	подієвий туризм	карнавали, свята, фестивалі, конкурси, концерти, великі культурно-історичні реконструкції
	етнічний туризм	анімація в етноцентрах, етномузеях, етноготелях; етнофестивалі, народні свята
	релігійний туризм	релігійні свята, фестивалі і концерти духовної музики, ритуально-обрядові дійства

Напрями анімації в туризмі	Види туризму	Види і форми анімації
Комплексна анімація	ділові подорожі	вечірні індивідуальні або дрібно-групові культурні програми в межах готелю або міста
	конгресовий туризм	вечірні тематичні культурно-пізнавальні та розважальні програми
	виставковий туризм	виставкова анімація експозицій, вечірні культурно-розважальні програми
	інсентив-туризм	повний спектр туристичної анімації з акцентом на корпоративні розваги, елітні анімаційні програми.
	розважальний туризм	садово-паркова, ігрова, круїзна, комплексна анімація
Розважальна анімація	гральний туризм	азартна гра в межах казино та гральних клубів, казино-шоу, інші види гри
	фестивальний туризм	фестивальна, святкова, ярмаркова анімація
	гастрономічний туризм	гастрономічні свята, фестивалі, театралізовані дегустації, ресторанный розважальні заходи
	пригодницький екстремальний, спорт. туризм	заплановані організаторами пригоди, масштабні ігрові дії з елементами екстриму, вболівальницькі активізації

Синтезувавши таким чином два соціокультурні явища, туризм і анімацію, ми отримали нову модель дозвілля – анімацію в туризмі. Це новоутворення увібрало в себе сутнісні характеристики обох явищ, посиливши в собі соціокультурні функції та культурогенеруючі механізми їх реалізації.

Отже, запропонована нами класифікація анімації в туризмі може стати важливою складовою теорії туристичної діяльності. Дана класифікація демонструє наявність анімаційної складової в кожному виді туризму, що є важливим чинником впливу на розширення соціокультурних, рекреаційних та економічних можливостей українського туризму. Ми пропонуємо використовувати цю класифікацію як базову для подальших досліджень видів і форм анімаційної діяльності в туризмі.

Література

1. Маслоу А. Мотивация и личность / Пер. А. М. Татлыбаевой; терминологическая правка В. Данченка. – К.: PSYLIB, 2004. – Гл. 4.
2. Сокол Т. Г. Основы туризмознавства: Навчальний посібник / Т. Г. Сокол. – К.: Вид-во ФПУ, 2006. – 76 с.
3. Гаранин Н. И. Менеджмент туристской и гостиничной анимации: Учебное пособие. / Н. Гаранин, И. Булыгина. – М.: Советский спорт, 2003. – 128 с.
4. Рыжкин Ю. Е. Физическая рекреация в сфере досуга человека / Ю. Е. Рыжкин // ТиПФК. – 2002. – № 2. – С. 51-52.
5. Wyrzykowski Jerzy. (redakcja naukowa) Studia nad czasem wolnym mieszkańców dużych miast Polski i jego wykorzystaniem na rekreację ruchową i turystykę. – Wrocław: AWF. – 2000. – 262 s.
6. UNWTO World Tourism Barometer [Electronic resource].– 2014.– Vol. 12.– P. 1.– Mode of access : www2.unwto.org/en

References

1. Maslou, A. (2004). Motivatsyia i lichnost [Motivation and Personality]. Kyiv: PSYLIB. Ch. 4 [In Russian].
2. Sokol, T.H. (2006). Osnovy turyzmoznavstva [Fundamentals of Tourism Studies]. Kyiv: Vyd-vo FPU [In Ukrainian].
3. Garanin, N., & Bulygina, I. (2003). Menedzhment turistskoi i gostinichnoi animatsyi [Management of Tourism and Hotel Animation]. Moscow: Sovetskii sport [In Russian].
4. Ryzhkin, Yu.Ye. (2002). Fizicheskaiia rekreatsyaia v sfere dosuga cheloveka [Physical Recreation in the Area of Human Leisure]. Moscow: TiPFK [In Russian].
5. Wyrzykowski, Ye. (2000). Studia nad chasem wolnym meshkantsov duzych mest Polski i jego wykorzystaniem na rekreatsye ruhova i turystyke [The research on the free time of the citizens in large Polish cities and its use for physical and tourist recreation]. Vrotslav: AWF [In Polish].
6. UNWTO World Tourism Barometer. (2014) Vol.12. P.1. www2.unwto.org/en. Retrieved from: www2.unwto.org/en [In English].

Ляшенко Лідія Леонідівна
аспірант кафедри культурології та
культурно-мистецьких проєктів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
kindhen@ukr.net

РОЛЬ БАТЬКА У ВИХОВАННІ ЕРИХА КОРНГОЛЬДА: ДО ПРОБЛЕМИ ПРИРОДИ ТАЛАНТУ

У статті розглянуто роль батька у життєвому та творчому шляху австрійського композитора Е. Корнгольда, доведено його незаперечний вплив на розвиток музичних здібностей композитора, становлення його виконавського та композиторського таланту, формування його музичних смаків, створення сприятливих умов для професійного та особистісного росту Е. Корнгольда. Також визначено вплив Ю. Корнгольда як високопрофесійного музиканта, котрий став зразком для наслідування, першим вчителем, другом і порадиником у творчих питаннях.

Ключові слова: Е. Корнгольд, Ю. Корнгольд, музичні здібності, талант, наслідування.

Ляшенко Лідія Леонидовна, аспирант кафедры культурологии и культурных проектов, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Роль отца в воспитании Эриха Корнгольда: к проблеме природы таланта

В статье рассмотрена роль отца в жизненном и творческом пути австрийского композитора Э. Корнгольда, доказано его бесспорное влияние на развитие музыкальных способностей композитора, становление его исполнительского и композиторского таланта, формирование его музыкальных вкусов, создание благоприятных условий для профессионального и личностного роста Э. Корнгольда. Также определено влияние Ю. Корнгольда как высокопрофессионального музыканта, который стал образцом для наследования, первым учителем, другом и советником в творческих вопросах.

Ключевые слова: Э. Корнгольд, Ю. Корнгольд, музыкальные способности, талант, наследование.

Liashenko Lidia, Postgraduate, the Cultural studies and cultural projects chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Father's role in education Erich Korngold: in the context of issue of the nature of talent.

The purpose of this article is to analyze and study the characteristics of parental influence and the role of the father in the formation and establishment of E. Korngold's talent.

Many theorists (A. Adler, N. Eynish, K. Elyacheff, E. Erickson, V. Efroimson, M. Klein, Yu. Kochkarov, O. Kulchytska, A. Miller, V. Molyako, Sh. Sent.-Bjov, A. Freud, Z. Freud and others) emphasizes the growing role of the parents and childhood in the development of both ordinary and especially prominent figures. According to A. Freud, instrument of influence on the direction of certain personality traits (intelligence, language development, motor skills, etc.) are, first of all, the mother's or both parents' praise. K. Elyacheff, N. Eynish. and A. Miller have similar ideas: they find the desire to earn maternal (parental) love the source of human activity.

Concentrating on the role of E. Kornhold's father – Julius Korngold – should emphasize the fact that it was Ju. Korngold who most contributed to the development of skills, competencies formation and the formation of his son's talent from early age. So, consider the specific examples that reveal the specifics of parental influence in shaping the personality and talent of the future composer. First, Ju. Korngold was a professional musician (pianist) and he often performed selections from the most famous works of classical composers. Noticing a unique sense of rhythm and later musical ear and musical memory of his son, he began music lessons with E. Korngold. Secondly, Ju. Korngold was one of the most prominent critics of the first third of the twentieth century, and his circle of acquaintances united the leading and most talented artists of the time, who were often guests in his house, that's why E. Korngold from his childhood was surrounded by the best representatives of the Viennese elite and intellectuals. Another important factor in the development of musical abilities of E. Korngold is a constant interest in his success by father: Ju. Korngold organized the meeting of E. Korngold with G. Mahler and R. Strauss, provided teaching his son to the best teacher of composition – O. Tsemlynskii and for many years took direct part in the selection of literary texts for the stage and chamber works and organization E. Korngold's concerts.

Analyzing the role of father in the upbringing of E. Korngold, is to emphasize the complex relationship between father and son that were characteristic for young and mature E. Korngold's years. The reason was, firstly, the desire of Ju. Korngold to implement his unrealized dreams in son's life, transferring to E. Korngold all his expectations, sometimes even in exaggerated form and, secondly, Ju. Korngold's strong desire to remain the undisputed authority for son even in his later years. Because of this, in a family of Korngolds removal father from son gradually takes place, that accompanied by a partial loss by E. Korngold of parental authority. Following events are phase of removal: E. Korn-

gold's marriage, which was a turning-point in every respect: if before most of the time is spent by E. Korngold with his parents, but now he was living separately from them; if before his father took a direct part in creative search of his son, was the first adviser regarding genres, new works libretto by the composer, now a young wife took of these "obligations" in itself; secondly, a turning-point in relations between father and son was an appeal of E. Korngold to treatments operettas. Ju. Korngold was against this, believing that the great talent of his son deserves the original revealing as composer, and in the case of processing operettas can only speak of a useless waste of time. After moving to the United States before World War II, the composer devoted himself entirely to work in the genre of film music and refused to turn to "pure" music. This led to what Ju. Korngold stopped to communicate with him.

As a result of analysis it was done following conclusions: main areas of Ju. Korngold's influence were, firstly, the implementation parenting, because you can confidently assert that Ju. Korngold was a loving, caring and responsible father; secondly – the fulfillment of social functions, because it was father, who provided an adequate social adaptation of irregular child ("child prodigy") and created optimal and favorable conditions for E. Korngold finding his place in society and the formed friendly and professional relationship with other artists; thirdly, Ju. Korngold served as a professional musician and the first teacher, who managed to see in time the outstanding musical abilities of E. Korngold, contributed to strengthening the interest of son in music activity and provide vocational training with better teacher. Therefore, one could argue that Ju. Korngold had exclusive and crucial role in the life of E. Korngold and in the development of the talent of the future composer.

Key words: E. Korngold, J. Korngold, musical abilities, talent, inheritance.

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897-1957 рр.) – австрійський композитор, виконавець, диригент, викладач, автор обробок оперет та один із засновників саундтреку. Е. Корнгольд був вундеркіндом, рівень обдарованості якого вражав таких визнаних музичних метрів, як Б. Вальтер, Е. Ганслік, Г. Малер, Дж. Пуччіні, Я. Сибеліус, К. Флеш, Р. Штраус та ін. Дослідження природи таланту австрійського митця представляє великий інтерес, адже, по-перше, це дозволяє виокремити певні етапи формування та становлення таланту Е. Корнгольда, а, по-друге, вивчити природу таланту композитора та виконавця загалом. Враховуючи відсутність праць, присвячених постаті Е. Корнгольда, його творчого доробку та природі його таланту у вітчизняних дослідженнях, тема даної статті є актуальною.

Слід зазначити, що, вивчаючи природу таланту, зарубіжні та вітчизняні теоретики (А. Адлер, Д. Богоявленська, Д. Віннікотт, Ф. Дольто, В. Дружинін, Е. Еріксон, І. Ільєсов, Ю. Кочкаров, Л. Левчук, Н. Лейтес, А. Матюшкін, О. Музика, Ю. Полуянов, В. Шадріков та ін.) виокремлюють, серед інших, соціальний фактор, що безпосередньо впливає на розвиток таланту. В цьому контексті аналізуються дитячі роки митців та вивчається роль батьків, вчителів, друзів, близького соціального оточення та соціального середовища загалом, що безпосередньо (сприятливо, або негативно) впливає на розвиток таланту видатної особистості. Отже, метою даної статті є аналіз та вивчення особливостей батьківського впливу та ролі батька у формуванні та становленні таланту Е. Корнгольда.

Говорячи про проблему природи таланту, слід зазначити, що вагома роль у її вирішенні належить психоаналізові, зокрема, її засновнику З. Фрейду. Досліджуючи психологію та особливості художньої діяльності видатних митців, психоаналітик наголошує на визначній ролі, по-перше, дитячих років на формування психіки особистості, а, по-друге, на важливій ролі батька на становлення особистості людини.

Вивчаючи творчу особистість митців та видатних людей взагалі, інші дослідники (А. Адлер, Н. Ейніш, К. Ельєчєфф, Е. Еріксон, В. Ефроїмсон, М. Кляйн, Ю. Кочкаров, О. Кульчицька, А. Міллер, В. Моляко, Ш. Сент-Бьов та ін.) також наголошують на визначній ролі дитячих років. Окрім ідей З. Фрейда, важливими є положення засновниці дитячого психоаналізу А. Фрейд, французьких психоаналітиків К. Ельєчєфф та Н. Ейніш, а також швейцарського психолога, психоаналітика та письменниці А. Міллер стосовно ролі батьків у становленні таланту особистості.

Як стверджує А. Фрейд, інструментом впливу на напрямки розвитку тих чи інших ознак особистості (інтелект, розвиток мовлення, моторики та ін.) є, в першу чергу, похвала матері, або обох батьків. Інші теоретики (К. Ельєчєфф, Н. Ейніш та А. Міллер) вихідним мотивом діяльності людини вважають прагнення заслужити материнську (батьківську) любов.

Таким чином, в контексті вивчення природи таланту, звернення до дитячих років видатної особистості є цілком закономірним, адже не лише її талант, але й особистість в цілому, певні риси її характеру, особливості її світосприйняття формуються саме в дитинстві. Також і вплив батька є найпотужнішим саме у дитячі роки, коли закладається фундамент для становлення особистості у всіх сферах її життя (особистого, професійного, соціального).

Зосереджуючись на ролі батька Еріха Корнгольда – Юліуса Корнгольда – у формуванні особистості і таланту майбутнього композитора, варто наголосити на тому факті, що саме Ю. Корнгольд більшою мірою та всіма доступними засобами сприяв розвиткові здібностей, формуванню професійних якостей та становленню таланту свого сина з ранніх років.

Ю. Корнгольд (1860-1945 рр.) був музикантом, критиком, який мав до того ж юридичну освіту (у 1885 р. він отримав кваліфікацію юриста і ступінь доктора). Саме він прилучав Еріха до гри на фортепіано з раннього дитинства та був його першим вчителем. Також Ю. Корнгольд часто виконував найвідоміші уривки з творів В. Моцарта, а пізніше батько часто брав сина на найвизначніші концерти. Таким чином, роль Ю. Корнгольда полягала у наступному. Коли стала очевидною музична обдарованість дитини, Ю. Корнгольд, з одного боку, всіляко скеровував інтерес та діяльність сина в музичному напрямку, виховував його в атмосфері культу музики, пропонував Е. Корнгольду брати участь у музикуванні та написанні творів, тобто поєднувати різні види музичної діяльності, а, з іншого боку, він давав достатньо самостійності Еріхові, сприяючи формуванню таких рис, як самостійність, відповідальність, фантазія, усвідомлення своїх музичних здібностей та подальший їхній розвиток¹.

Якщо говорити про унікальну освіченість, що була притаманна Е. Корнгольду протягом усього життя, то вона є результатом цілеспрямованого методу навчання, який використовував Ю. Корнгольд. Цей метод полягав у тому, що Е. Корнгольд постійно змагався із батьком у музичній сфері. Це відбувалося майже кожного вечора, коли батько із сином перевіряли один в одного знання різних історичних фактів, дати життя видатних композиторів, знання окремих музичних уривків з найвідоміших класичних творів (які обидва могли заспівати або заграти напам'ять), коли вони обговорювали продуктивність В. Моцарта та Ф. Шуберта [4, 160]. Окрім того, саме батько був прикладом багатогодинної щоденної праці та присвяти свого життя своїй справі.

На нашу думку, аналізуючи дитячі роки Е. Корнгольда, цілком логічним є звернення до праць З. Фрейда, А. Фрейд, Н. Ейніш, К. Ельячефф та А. Міллер. Отже, батьки Е. Корнгольда (Юліус Корнгольда та Жозефіна Корнгольд), будучи прекрасними, професійними, високоосвіченими музикантами, рано помітили задатки Е. Корнгольда саме в музичній сфері та своїм схваленням, тренуванням та заохоченням сприяли розвитку цих задатків до рівня обдарованості і таланту. Також ми припускаємо, що батьки композитора очікували від Е. Корнгольда високих музичних досягнень і всіляко демонстрували це, і тому майбутній композитор, аби справдити очікування батьків та отримати їхню любов та визнання, прагнув робити все краще за інших.

Однак ми вважаємо за потрібне наголосити на тому факті, що не тільки через пошук батьківської любові та схвалення дитина розвиває свої здібності та досягає високих результатів, аде й завдяки цьому браку любові вона вимушена постійно працювати над собою та самовдосконалюватись. У цьому контексті відносини Е. Корнгольда з батьком є яскравим прикладом.

По-перше, сам Ю. Корнгольд згадував, що завжди мріяв присвятити своє життя музиці, однак такі плани не влаштовували його батька, який наполіг на отриманні сином юридичної освіти, після завершення якої Ю. Корнгольд зміг розпоряджатися своїм життям, присвятивши себе діяльності в якості музичного критика. Ю. Корнгольд згадував, що єдиним його бажанням завжди було стати композитором та виконавцем. Таким чином, ми бачимо, що Ю. Корнгольд через сина втілював у життя свої нездійсненні мрії, переносючи на Е. Корнгольда всі свої очікування, іноді навіть у гіпертрофованій формі.

Говорячи про подальшу роль Ю. Корнгольда в житті Е. Корнгольда, зазначимо, що відносини Е. Корнгольда з батьком були досить складними. Причиною тому було сильне прагнення Ю. Корнгольда залишатися безперечним авторитетом для сина навіть в зрілі роки останнього. Однак у той час, коли такий авторитет та вплив на всі сфери життя сина цілком природний та виправданий в дитячі роки, в зрілі роки бажання батька брати участь у вирішенні усіх життєвих та творчих питань сина не виглядає таким природним. Через це в родині Корнгольдів поступово відбувається відсторонення батька від сина що, як нам здається, супроводжується частковою втратою Е. Корнгольдом батьківського авторитету. Етапами цього відсторонення є наступні події. По-перше, це одруження Е. Корнгольда, яке було переламним моментом у всіх відношеннях: якщо раніше більшість часу Е. Корнгольд проводив саме із батьками, то тепер він жив окремо від них; якщо раніше батько брав безпосередню участь у творчих пошуках сина, був першим радником стосовно жанрів, лібрето нових творів композитора, то тепер молода дружина забрала частину цих "обов'язків" на себе.

Наступним переламним моментом у відносинах батька та сина було звернення Е. Корнгольда до обробок оперет, адже саме це обіцяло більший зарібок, який був необхідний для утримання сім'ї Е. Корнгольда. Однак батько був проти звернення до обробок оперет, вважаючи, що могутній талант його сина заслуговує на розкриття в оригінальній, композиторській діяльності, а в разі обробки оперет можна говорити лише про марну розтрату часу.

Друга світова війна та необхідність переїзду до Голівуду знову стала випробуванням у відносинах Е. Корнгольда та Ю. Корнгольда. Переїхавши до Сполучених Штатів Америки, митець цілком

присвятив себе роботі у жанрі кіномузики та відмовився звертатися до "чистої" музики. Це призвело до того, що Ю. Корнгольд, котрий не бажав прийняти таке рішення свого дорослого сина та вже видатного на той час митця, навіть перестав спілкуватися із ним.

Тут слід звернутись ще до одного аспекту, на якому наголошує З. Фрейд, аналізуючи роль батька, а саме: тісному зв'язку між авторитетом Батька та вірою в Бога, адже "особистий Бог не що інше, як звеличений батько" [2, 205]. Психоаналітик зауважує, що людина втрачає релігійну віру тоді, коли втрачає авторитет Батька. "Отже, в комплексі батьків ми вбачаємо коріння релігійної потреби; всемогутній, справедливий Бог і милостива природа представляються нам величними сублімаціями батька і матері, краще сказати, оновленням і відтворенням уявлень раннього дитинства про них обох" [2, 205].

Говорячи про релігійні вірування Е. Корнгольда та їхній можливий зв'язок із формуванням батьківського авторитету, зазначимо, що, за свідченням сучасників, Е. Корнгольд не був фанатично віруючою людиною. Він не ходив до синагоги, не притримувався посту, і єдиним вираженням його віри, на наш погляд, є два твори на релігійні тексти, зроблені на замовлення рабина у Голівуді². Отже, у такому разі важко прослідкувати зв'язок між втратою батьківського авторитету та втратою через це авторитету церкви. Однак, ми дозволимо собі припустити, що відмова Е. Корнгольда від роботи у класичних жанрах, яку сам він пов'язував із приходом до влади Гітлера і небажанням повертатися до "чистої" музики, поки німецький диктатор залишається при владі, насправді є вираженням протесту проти батька. Адже Е. Корнгольд знав, що батько найбільше цінує його як композитора класичної музики і очікує від нього присвячення свого часу саме цій сфері не лише по причині визнання неординарного композиторського таланту сина, але й по причині невиправданих особистих надій бути видатним музикантом, і тому, на наш погляд, така відмова³ справдити батьківські очікування є психологічним бажанням довести батькові своє право на прийняття самостійних рішень, обрання того чи іншого напрямку діяльності та особисту точку зору.

Аналізуючи роль батька на становлення таланту Е. Корнгольда, слід зауважити, що загалом вплив Ю. Корнгольда можна простежити у двох площинах. По-перше, це свідомо участь у розвитку та формуванні музичних здібностей сина, що виявилася у навчанні гри на фортепіано, формуванні музичних та естетичних смаків, контролі виконання певних завдань з композиції, створенні сприятливих матеріальних умов для занять музикою, дотримання певного режиму праці та ін. Другою площиною, в якій проявилася роль батька, є психологічна та особистісна сфера: вона демонструє батьківський вплив на сина, що не залежить безпосередньо від волі та бажання батька. Ми говоримо про такі психологічні процеси, як наслідування сином батьківської постаті та ідентифікація сина із батьком, що відбувається, починаючи з дошкільного віку і до настання юнацького періоду.

Саме на дошкільний вік (три-п'ять років) припадає початок процесу наслідування окремих дій, діяльності батька (матері) в цілому та процес ідентифікації з батьком своєї статі. Слід зазначити, що це питання досліджують такі вітчизняні та зарубіжні теоретики, як В. Асеева, О. Горшкова, Ф. Дольто, В. Дружинін, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, М. Кляйн, О. Музика, Е. Рибалко, О. Сірий, М. Яницький та ін.

Отже, зразком для наслідування Е. Корнгольда став батько. Наслідуючи його діяльність (цікавість музикою та усім, що з нею пов'язане, гру на фортепіано, спів та ін.), Е. Корнгольд опиняється у ситуаціях, що дозволяють йому усвідомити власні здібності, вміння і, головне, можливості їхнього розвитку. Наслідування на цьому етапі є початком ідентифікації як більш глибокого та неусвідомленого дитиною процесу. Далі, отримуючи схвалення батька та інших дорослих за свої дії, хлопець намагається задовольнити потребу у визнанні саме діяльністю у музичній сфері.

Розглядаючи такий важливий віковий період, як підлітковий вік та ранню юність Е. Корнгольда (дванадцять-п'ятнадцять років), не можна також переоцінити роль батька-композитора, який продовжував створювати сприятливі умови для розвитку здібностей Е. Корнгольда, для формування системи цінностей сина, в якій музика займала головне місце (так само, як і в системі цінностей самого Ю. Корнгольда), який підтримував Е. Корнгольда і, що найважливіше, сам демонстрував вірність цим цінностям протягом усього свого життя.

Також в контексті аналізу наслідування постаті та діяльності батька, слід наголосити на тому факті, що Ю. Корнгольд надавав важливе значення вибору друзів та формуванню близького оточення Е. Корнгольда. І завдяки цьому Е. Корнгольд з дитинства знаходився у колі провідних митців, високо інтелекгентних, освічених, неординарних особистостей, а визнання з боку високоосвічених та авторитетних дорослих, і прагнення досягти їхнього рівня стало одним з вагомих факторів розвитку його обдарованості.

Підводячи підсумок, зазначимо, що основними напрямками впливу Ю. Корнгольда було, по-перше, виконання батьківських функцій, адже можна із впевненістю стверджувати, що Ю. Корнгольд

був люблячим, дбайливим та відповідальним батьком; по-друге, – виконання соціальних функцій, адже саме він забезпечив адекватну соціальну адаптацію нестандартної дитини ("вундеркінда") та створив оптимальні та сприятливі умови для знаходження Е. Корнгольдом свого місця у соціумі та формування дружніх та професійних відносин із іншими митцями; по-третє, Ю. Корнгольд виконував роль музиканта-професіонала та першого вчителя, котрий зумів вчасно розгледіти неабиякі музичні здібності Е. Корнгольда, сприяв зміцненню зацікавленості сина музикою та забезпечив професійне навчання у кращого викладача. Виходячи з цього, можна стверджувати, що Ю. Корнгольд відіграв виключну та вирішальну роль як у житті Е. Корнгольда, так і у становленні таланту майбутнього композитора.

Примітки

¹ У віці шести років Еріха віддали на навчання до Е. Ламма, котрий помітив абсолютний слух учня та здатність до імпровізації. У сім років Е. Корнгольд починає відвідувати школу, а також пише свої перші твори. В цьому ж році (1904 р.) відбувається його перший концерт. 1906 р. юний композитор пише кантату "Золото", прослухавши яку Г. Малер вже зміг розгледіти в ньому геніальне дарування. У віці одинадцяти років в Е. Корнгольда сформувався особистий, "виключний" стиль виконання, що буде його візитною карткою впродовж усього життя. Завершує цей період балет "Сніговик", що був поставлений в оперному театрі та відкрив талант Е. Корнгольда широкій публіці. Отже, помітно збільшується масштаб творів Е. Корнгольда: від вальсів та мініатюр – до кантати та балету.

² Великодній псалом для соліста, хору та оркестру на івритські тексти, 1941 р. та Молитва для тенора, жіночого хору, арфи та органу на текст Ф. Верфеля, 1941 р.

³ Слід зазначити, що у Голівуді Е. Корнгольд періодично все ж таки звертався до написання класичних творів, але це були переважно твори малих форм, або декілька великих творів (Струнний квартет №3, 1944-1945 рр.; Скрипковий концерт, 1937-1939, 1945 рр.; Тиха серенада, 1946-1950 рр.; Концерт для віолончелі з оркестром, одночасний, 1946 р., написаний для кінофільму "Обман"), які Е. Корнгольд писав роками, та які спиралися на мелодійний матеріал із музики до кінофільмів.

Література

1. Фрейд А. Психопатологии детства / Анна Фрейд [пер. с нем.] – М. : Издательский дом NOTA BENE, 2000. – 224 с.
2. Фрейд З. Художник и фантазирование / Зигмунд Фрейд [пер. с нем., под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова] / Зигмунд Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 400 с.
3. Эльячефф К., Эйниш Н. Дочки-матери. Третий лишний? / Каролин Эльячефф, Натали Эйниш [пер. с франц. О. Бессоновой, под ред. Н. Поповой]. – М. : Издательство "Институт общегуманитарных исследований", 2006 – 448 с.
4. Carroll G. B. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. / Brendan Carroll G. – Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. – 464 pp.

References

1. Freud, A. (2000). Psychopathology of childhood. Moscow: Publishing House NOTA BENE [in Russian].
2. Freud, Z. (1995). The Artist and fantasizing. Moscow: Republic [in Russian].
3. Elyacheff, K., Eynish N. (2006). Mothers and Daughters? Odd Man Out? (O. Bessonova, Trans.). Moscow: Publishing House "Institute of general humanitarian researches" [in Russian].
4. Carroll, G. B. (1997). The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press) [in English].

Матвійчук Богдана Сергіївна
здобувач кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
matviychukdana@ukr.net

ТИПОЛОГІЗАЦІЯ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПРОЯВИ РЕКЛАМИ

В статті розглядається широковживані визначення реклами, прослідковується наявна відмінність наведених тлумачень. Під поняттям "реклама" розуміється комунікативний процес, в ході якого формується бажаний образ потреб та інтересів, спрямованих на задоволення життя людини як споживача і творчої особистості, і призводить до зміни повсякденного світу і соціальної реальності. Виокремлюються такі типи реклами, як комерційна, соціальна, політична та релігійна. Звертається увага на психологічні властивості реклами та окреслюються її культурологічні аспекти.

Ключові слова: реклама, типи реклами, функції реклами.

Матвійчук Богдана Сергіївна, соискатель кафедры культурологии и культурно-художественных проектов, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Типологизация и функциональные признаки рекламы

В статье рассматриваются часто используемые определения рекламы, прослеживается явное отличие приведенных толкований. Под понятием "реклама" подразумевается коммуникативный процесс, в ходе которого формируется желанный образ потребностей и интересов, направленных на удовлетворение жизни человека как потребителя и творческой личности, и приводит к изменению повседневного мира и социальной реальности. Выделяются такие типы рекламы, как коммерческая, социальная, политическая и религиозная. Обращается внимание на психологические свойства рекламы и определяются ее культурологические аспекты.

Ключевые слова: реклама, типы рекламы, функции рекламы.

Matviychuk Bogdana, PhD-candidate of the Cultural and cultural projects chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Typology and functional features of advertising

The article discusses the main commonly used definition of advertising; It is found out the clear distinction between given interpretations. The term "advertising" means the communication process where the desired image is forming by the needs and interests, directed the person's life as a consumer and creative personality, and leads to a change in the everyday and social reality. The author distinguishes such types of advertising as commercial, social, political and religious. The author pays attention to the psychological characteristics of advertising and its cultural aspects.

Advertising phenomenon is a complex cultural phenomenon multistructural human activity. It is defined as a complex communicative process the communication process where the desired image is forming by the needs and interests directed the person's life as a consumer and creative personality, and leads to a change in the everyday and social reality.

Key words: advertisement, types of advertisement, functions of advertisement.

Різні аспекти реклами як складного гуманітарного феномену сучасності достатньо широко вивчаються протягом останніх десятиліть. Питання співвідношення та взаємовідношення реклами та мистецтва також не залишається поза увагою дослідників, як зарубіжних, так і вітчизняних: С. Дзікевич, М. Каган, І. Пендікова, Л. Ракітіна, Ю. Пономаренко, В. Панпурін, К. Рожко, О. Оленіна, О. Проценко, Т. Приймак, Р. Сапенько. Проте певні зрізи реклами як об'єкта теоретичного аналізу або залишилися поза увагою дослідників, або мають суперечливу інтерпретацію. Метою даної статті є аналіз існуючих визначень реклами та її типологізація. На нашу думку, саме ці аспекти реклами потребують подальшого визначення.

Зазначимо, що класифікації поняття "реклами" є різноманітними. Щоб означити це поняття та дати йому визначення, потрібно проаналізувати всі загальноновизнані та широко вживані визначення зазначеного феномену. Потім на основі аналізу вже можна буде синтезувати загальне визначення, що має філософську і культурологічну природу. В першу чергу, на нашу думку, варто звернутися до довідкової літератури і прослідкувати наявну відмінність у існуючих визначеннях понять. Так, на сторінках "Українського радянського словника" зазначається: "реклама (франц. *reclame*, від лат. *reclamo* – вигукую) – інформація про споживчі властивості товарів і різних видів послуг з метою їхньої реалізації, створення попиту на них; розповсюдження відомостей про особу, організацію, тво-

ри літератури і мистецтва з метою створити їм популярність" [8, 84]. Таке пояснення відтворює різноманітний характер реклами, що включає інформаційну функцію, образотворчу та комерційну її складову.

Відповідно ж до законодавства України реклама – це інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформувати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо таких особи чи товару [4]. Мета такої реклами – привернути увагу, викликати інтерес, передати споживачеві інформацію і змусити його діяти певним чином. Тобто реклама розуміється і як повідомлення, і як стимулювання попиту. Дещо іншу позицію відстоює "Словник іншомовних слів" (2006), визначаючи рекламу як популяризацію товарів, видо-вищ, послуг і т. ін. з метою привернути увагу покупців, споживачів, глядачів, замовників і т. ін. [1, 466]. Таке визначення є особливо розповсюдженим на Заході серед американських дослідників.

Якщо ж ми звернемося до етимології поняття "реклама", то в англійській мові реклама позначається двома термінами "advertisement" і "advertising". "Advertisement" дослівно перекладається як оголошення, оповіщення, реклама, анонс, а "advertising" це рекламування, реклама, рекламна справа і публікація оголошень. Перший термін тлумачиться як помітка або виставлення на показ чогось, що рекламується, другий як сфера діяльності й індустрія рекламування речей пересічним громадянам на телебаченні, в газетах та ін. В сучасному англійському суспільстві використовуються обидва ці поняття. В спеціалізованому словнику рекламних термінів наводиться таке визначення: "реклама будь-яка форма неособистої пропозиції та просування комерційних ідей, товарів чи послуг коштом чітко визначеного замовника" [5, 144]. Виходячи із такого розуміння, можна зробити висновок, що в рекламних повідомленнях не обов'язково має бути чітко означений сам продукт. Він опосередковано подається завдяки будь-яким засобам вираження.

За твердженням рекламного агентства "Маккан Еріксон Інкорпорейтед", що займається розробкою загальнонаціональних рекламних кампаній для фірми "Кока-кола", реклама це "добре переказана правда" [2, 4]. Проте чи ця правда належить дійсності, залишається відкритим питанням. Крім того, для більшості творців реклами уявний світ стає набагато більш значущим, ніж сама реальність. Альберт Ласкер, прозваний батьком сучасної реклами, сказав, що реклама це "торгівля в друкованому вигляді" [2, 4]. І з цим твердженням, в цілому, можна погодитися. Але таке визначення було дано задовго до появи радіо й телебачення, у часи, коли характер і масштаб рекламної справи значно відрізнялися від сьогоденного.

Для різних людей реклама має різне значення: це бізнес, мистецтво, суспільний інститут і культурне явище. Наприклад, для головного адміністратора міжнародної корпорації Д. Томаса із "Wendy's International", "реклама – це важливий інструмент маркетингу, який допомагає створити усвідомлення споживачами торгової марки і стимулювати попит" [12, 33]. Для власника невеликого магазину реклама – це спосіб звернути увагу покупців. Для арт-директора рекламного агентства реклама – творча реалізація певної концепції. Для проектувальника медіа-засобів – спосіб використання фірмою різноманітних каналів для передачі інформації як уже існуючим, так і потенційним споживачам. Для наукового співробітника музею реклама – важливий культурний артефакт, текст, історичний запис. Реклама має різні значення для всіх цих людей. В дійсності інколи визначити чим є і чим не є реклама стає надзвичайно складним питанням. Відомий дослідник реклами Т. О'Гуїнн пропонує таке визначення реклами: "реклама – це оплачувана, розповсюджувана за допомогою засобів масової інформації спроба переконати аудиторію" [12, 33].

Звертаючись до традиційного розуміння реклами, її означають як "один із маркетингових засобів, який має стимулювати реалізацію продукції" [10, 848]. В цьому контексті реклама визначається як "діяльність (звичайно оплачувана) по передачі інформаційних повідомлень (які мають характер переконання) про будь-які товари, послуги за допомогою засобів масової інформації – газет, журналів, радіо, телебачення, вуличних оголошень та ін." [10, 848]. Згідно із даним трактуванням реклама протиставляється, з одного боку, агітації і пропаганді, котрі мають справу із товарами ідеологічного характеру; а з іншого – індивідуальному продажу, стимулюванню продажів і зв'язкам із громадськістю як трьома іншими засобами стимулювання збуту. Мета такої реклами – привернути увагу, викликати інтерес, передати споживачеві інформацію і змусити його діяти певним чином. Виробити товар ще недостатньо, важливо, щоб він знайшов свого споживача. Тому рекламне повідомлення має сказати дещо важливе і цікаве для споживача, про щось ексклюзивне та особливе, чого немає в інших товарах. Звернення в рекламі повинно бути правдоподібним, доведеним і виголошеним доступно, вчасно, щоб покупець звернув увагу на рекламований товар (послугу) і придбав його.

Отже, реклама (з економічної точки зору) це вид діяльності або вироблена в її результаті продукція, метою якої є реалізація промислових завдань, сервісних підприємств і громадських ор-

ганізацій шляхом розповсюдження оплаченої ними інформації, сформованої таким чином, щоб надавати посилений вплив на масову або індивідуальну свідомість, викликаючи задану реакцію вибраної споживчої аудиторії. Водночас для кінця ХХ ст. характерним є утвердження і проникнення реклами крім економіки у більшу кількість сфер – від виборчих і політичних компаній до соціального маркетингу і співпраці у вирішенні соціальних проблем. У зв'язку із цим, частіше використовують розширені трактування реклами, в яких "реклама це інформування (інформація) про будь-що, яка здійснюється (розповсюджується) в будь-якій формі, за допомогою будь-яких засобів" [10, 849]. Згідно із таким визначенням рекламу поділяють на комерційну, соціальну, політичну та релігійну, а це означає, що сьогодні ми вже можемо говорити про типи реклами.

Комерційна реклама має на меті довести необхідну для рекламодавця інформацію до споживачів з метою збільшення обсягу продажу й отримання прибутку або стабілізації становища фірми на ринку. На думку відомого американського дослідника реклами К. Бове, "комерційна реклама пропагує товари, послуги або ідеї, із котрих фірми очікують отримати прибуток" [2, 19]. Більша частина реклами оплачується рекламодавцями. "Дженерал Моторз", "Кей-Март", "Кока-кола", навіть якась місцева фірма сплачують рекламним агентствам за ту рекламу, яку ми читаємо, слухаємо або бачимо.

Соціальна проблематика розглядається в теоретичних доробках В. Бугрима, М. Закусило, Р. Колядука, О. Кучер, Н. Лисиці, Б. Обритько та ін. На їхню думку, соціальна реклама – це некомерційна інформація державних органів і громадських організацій з питань здорового способу життя, охорони природи, збереження й раціонального використання енергоресурсів, профілактики правопорушень, соціального захисту та безпеки населення. У такій рекламі не згадуються ані конкретна продукція, ані її виробник. Особи, які здійснюють поширення соціальної рекламної інформації, користуються пільгами, передбаченими відповідним законодавством.

Слід визнати, що останнім часом українська реклама постійно експериментує із типом соціальної реклами. Так, в Києві вже нікого не дивують рекламні щити із закликком: "Любіть Україну!". Наразі без відповіді залишається запитання, скільки нових закоханих отримала наша країна? Серед вдалих прикладів соціальної реклами можна назвати також акцію "За рідну мову", яка здобула підтримку відомих політиків та зірок української естради.

Проблематика впливу політичної реклами на комунікативний процес розглядається в роботах А. Акаймова, М. Варій, О. Пухкал. Посилаючись на вказаних авторів, можна сказати, що політична реклама має свої специфічні ознаки: її метою є створення популярності окремим політичним лідерам, партіям та ідеям. Для цього залучають іміджмейкерів – професіоналів, які володіють методологією створення привабливого образу політичного діяча або партії. Яскравим прикладом використання політичної реклами постають президентські передвиборчі компанії в Україні, де представляється "унікальність" кожного з кандидатів. Такі заклики мають самостійний і подекуди яскраво творчий характер. Привертають увагу громадян і тематичні привітання президента із великими святами, навіть оформлення даних звернень створюють в іміджевій стилістиці, яка не суперечить виборчій кампанії. Таким чином, виконуючи інформаційну та пропагандистську функції, політична реклама впливає на вибір громадян, формує їх смак, спонукає проголосувати за того чи іншого кандидата.

Релігійна реклама має на меті поширення інформації про релігійне життя, окремі події та свята релігійних громад. Ця реклама також має специфічні ознаки, що визначаються самою суттю релігійних відносин. Наприклад, декілька років назад вулиці Києва наповнила релігійна реклама церковних лідерів. По місту були розміщені сюжети, присвячені приїзду російського Патріарха Кирила та українського Патріарха Філарета, які зацікавили значну кількість людей.

Наприклад, голова німецької Конференції католицьких єпископів архієпископ Роберт Цоліч під час служби закликав християн промотувати образ Христа, аргументуючи це тим, що реклама оточує нас всюди. Відомою є також надзвичайно обговорювана і, разом із тим, дуже суперечлива цитата голови у справах суспільної комунікації архієпископа Джона Фоллі, що "Христа потрібно продавати, як Кока-Колу". В Австрії за ініціативи найбільшої місцевої єпархії була проведена ціла рекламна компанія, мета якої – пошук нових священослужителів. Розмістивши по місту сотні плакатів та десятки біг-бордів, організатори акції хотіли показати духовенство та парафіян "героями нашого часу".

Незалежно від типу, реклама намагається впливати на реальність, яка сприймається споживачем (створюються новий імідж продукту, кандидата або компанії). Такий вплив спрямовано на вироблення певної установки в читача або глядача. Наші установки стосовно предметів, продуктів, і всього, що нас оточує, включають три компоненти. По-перше, це віра або знання про те, що інформація, котра нам подається, відповідає нашій установці. По-друге, афективний (емоційний) зміст – почуття до предмета. І дію – це перехід установки у поведінку (це і є кінцева мета кожного рекламодавця). Деякі види реклами прагнуть вплинути на наші переконання, а інші більше "експлуатують" наші емоції.

Доцільним є також звернення уваги на психологічні властивості реклами.

Так, в роботах таких теоретиків, як А. Лебедева-Любимова, С. Кара-Мурза, Л. Геращенко, В. Сагатовського реклама визначається як комунікативний процес, який призначений для переконання, певним чином впливаючи на слухача або глядача. Цей маніпулятивний ефект може позначатися на поведінці споживача і, як наслідок, спонукає до придбання рекламованого товару або послуги. В цьому аспекті сутність реклами полягає в планомірній дії на психіку людини з метою викликати у неї непереборне бажання та інтерес до благ, які нав'язуються.

Нинішня реклама не змушує до споживання, а шляхом створення цілої системи цінностей в свідомості людей, формує психологію споживача. В гонитву за престижем, що знаходить вияв у певному наборі речей, втягуються широкі кола людей. Визначаючи споживчі пріоритети, реклама створює у людей винятково стійкі враження, що без даного товару майже неможливо обійтися. Рекламуючи окремі речі, реклама водночас рекламує і певний набір, їх кількість, визначає норму споживання і, водночас, запроваджує певну психологію споживання. А ця психологія, в свою чергу, визначає коло матеріальних і духовних цінностей.

Варто зазначити, що останнім часом саме естетична і соціально-культурна функції реклами вивчаються найпоглибленіше (Л. Васильєва, О. Оленіна, О. Проценко, І. Победоносцева, Р. Сапєнко та ін.). Позиція цих авторів співпадає в оцінці реклами як частини широкого культурного простору: миттєвих і вічних ідеалів, підсвідомих прагнень і усвідомлених бажань. В цьому контексті, щоб краще зрозуміти соціальний і культурологічний аспект реклами, доречним є звернення до авторської літератури із даної проблематики.

У статті "Феномен реклами в понятійній системі гуманітарного знання" Л. Васильєва намагається осмислити феномен реклами як багатовимірне соціальне явище, стійку систему соціальної взаємодії людей, проаналізувати поліфункціональність цього поняття і надати йому певну універсальну дефініцію. В її роботі звертається увага на те, що явище реклами в наш час в науковій і публіцистичній літературі не має однозначного визначення. Л. Васильєва дає таке вихідне визначення реклами: "соціального явища, що чинить глибинний вплив на комунікативно-інформаційне поле" [3, 92]. Автор приходить до висновку, що реклама як соціальний феномен є результатом історичного розвитку суспільства, обумовлена культурними і цивілізаційними процесами, ґрунтується на креативно-творчій рекламній діяльності суб'єктів, результатом якої виступає особливий продукт реклами (ролик, словосполучення, бренд та ін.), котрий має комунікативне та інформаційне значення.

А. Федь і І. Федь у статті "Філософсько-естетичний аспект реклами" стверджують, що у рекламній пропозиції закладено філософсько-естетичний зміст (нехай і не усвідомлено), на який здебільшого не звертається увага, але який визначає політику формування проблеми і визначення цілей рекламного дослідження. І, що найважливіше для постіндустріального суспільства – вплив той поширюється на формування і розвиток гуманістичних цінностей громадян, без чого не може існувати будь-яка цивілізована країна. На думку цих авторів, в сучасному світі (який в роботі протиставляється добі тоталітаризму) саме до особистості, а не до маси звертається рекламне оголошення. Через те, реклама як рушій прогресу не обмежується суто утилітарними цілями в нинішньому ринку, вона має більш широке, духовне значення. "Розгляд реклами із естетичної точки зору надає їй вільний, нецілеспрямований характер: предмет не пригнічується, він постає у своїй природній сутності, у взаємозв'язку з іншими прекрасними предметами – витворами людського духу" [11, 66].

О. Оленіна розглядає художньо-естетичні аспекти реклами, вплив на неї різноманітних форм художньої творчості та взаємодію реклами з народною творчістю й сучасним мистецтвом. На її думку, "сутність реклами – інформаційно-образний засіб освоєння дійсності. Для дієвого впливу на споживача вона використовує засоби і методи мистецтва. Це надає можливість сприймати рекламу як особливий нетрадиційний вид сучасного мистецтва" [6, 81]. О. Оленіна виділяє такі характерні особливості реклами: її націлено на реальне задоволення в цьому світі; рекламне мистецтво не може бути елітарним, воно доступне й спрямоване на масове сприйняття; рекламу повернено на річ, на предмет, подію (наприклад, видовище), вона апелює, перш за все, до масового споживача; поруч з естетичним їй притаманне утилітарне начало; реклама принципово анонімна та дезіндивідуалізована. Спрямованість рекламної діяльності на побут і повсякдення зумовлює специфічність реклами як виду мистецтва, яке не тільки відображає прекрасне як прекрасне, але й звичайне підносить до рівня прекрасного, спонукаючи споживача відчувати естетичну насолоду від контакту з речами тривіальними і повсякденними.

Можна погодитися із автором, що через певну соціальну спрямованість реклама не є мистецтвом у "чистому" вигляді, традиційним, класичним. Вона органічно поєднує художні засоби й образні елементи різних видів мистецтва: архітектури, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, живопису, театру, кінематографії, літератури та ін. Реклама як вид художньої творчості че-

рез синтез засобів виразності інших видів мистецтва створює якісно нове ціле, наділене художнім образом. Саме тому О. Оленіна визначає рекламу як: "синтетичний вид мистецтва, в основі якого – різні його види" [6, 82].

Р. Сапенко у своєму авторефераті докторської дисертації "Реклама як транскультурний феномен" розкриває культуротворчий сенс реклами як явища, яке віддзеркалює головні тенденції розвитку сучасного масового суспільства. Автор розуміє рекламу, "як спосіб реалізації суспільних відносин, як специфічного виду людської діяльності, форми суспільної комунікації, процесу залучення людини до реальності" [9, 5]. Р. Сапенко охарактеризовує взаємозв'язок реклами і мистецтва в напрямі формування нової художньої практики – популярного мистецтва. На його думку, "коли реклама перетворилась з суто інформаційного повідомлення на повідомлення переконливе, що сталося на зламі XIX-XX ст., вона стала схилитися у бік мистецтва, адже творчість у царині реклами не тільки багато в чому нагадувала художню творчість, а й від самого початку рекламою займалися видатні художники" [9, 6]. Як вважає Р. Сапенко, сприяли цьому процеси всередині самого мистецтва, які полягали в тому, що авангардне мистецтво поставило собі мету позбутися межі, яка відділяє його від звичайного життя. Щодо реклами, то це знайшло вияв і в тому, щоб сферу споживання і реклами залучити до мистецтва, а також саме мистецтво уподібнити рекламі. Р. Сапенко виявляє процес, в якому (від кубізму, через футуризм, дадаїзм, "реді-мейд" М. Дюшана, поп-арт, гіперреалізм) спостерігається зростання, з одного боку, зацікавленості мистецтва іманентною сферою реклами – утилітарністю, банальністю, предметами побуту і буденної свідомості, а з іншого – залучення до рекламного дизайну художніх прийомів мистецтва – від кубістичної виразності, колажу до "художнього тиражування" поп-арту.

Отже, на думку Р. Сапенко "реклама, яка уподібнювалася мистецтву, вимагала переосмислення з погляду естетичної теорії. Традиційні естетичні теорії не були озброєні понятійним апаратом, який міг би теоретично відобразити культурні естетичні процеси, пов'язані із функціонуванням реклами" [9, 9]. Проте, на думку автора, теоретична парадигма, вироблена А. Канарським, тобто теорія естетичного як основного феномену чуттєвої культури, а також ідея "естетики поза естетикою" В. Вельша, дали можливість розглядати рекламу як транскультурне явище, яке має суперечливу природу: з одного боку, в ньому суттєво виражений процес естетизації глобальної культури, з іншого – воно є рушійною силою розвитку чуттєвої культури. Таким чином, реклама за Р. Сапенко "це міжгалузєва, міжстильова форма культуротворчості, яка набуває рис як мистецтва, так і промисловості, як популярної, так і "високої" культури" [9, 7]. Таке визначення значно полегшує розуміння важливих аспектів даної роботи.

Отже, феномен реклами є складним поліструктурним культурним явищем людської життєдіяльності і визначається як складний комунікативний процес, в ході якого формується бажаний образ потреб та інтересів, що націлені на задоволення життєдіяльності людини як споживача та творчої особистості, та спричиняє зміну повсякденного світу і соціальної реальності.

Література

1. Библик С. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / С. Библик, Г. Сютя [за ред. С. Єрмоленко] – Харків : Фоліо, 2006. – 623 с.
2. Бове К. Современная реклама / К. Бове, У. Арнс [пер. с англ. О. Панкова]. – Тольятти : Издательский дом Довгань, 1995. – 704 с.
3. Васильева Л. Феномен рекламы в понятийной системе гуманитарного знания/ Л. Васильева Гуманитарний часопис: Збірник наукових праць. – Харків : ХАІ. 2009. – № 2 – 142 с.
4. Закон України "Про рекламу" // [Електронний ресурс] – Режим доступа : <http://zakon1.rada.gov.ua>
5. Иванченко Р. Реклама: словарь терминов / Р. Иванченко – К. : Всеукраїнський фонд сприяння розвитку книговидавництва та преси, 1998. – 207 с.
6. Оленіна О. Сучасні тенденції розвитку реклами в галузі художньої культури/ О. Оленіна Культура України. Зб. наук. пр. / Харк. Держ. Акад. культури; Відп. Ред. О. Г. Стахевич. – Х. : ХДАК, 2002. – Вип. 9. Мистецтвознавство – 306 с.
7. Оленина Е. Реклама как художественно-эстетическая ценность/ Е. Оленина. – Харьков, ХГАК, 1999. – 55 с.
8. Реклама // Український радянський енциклопедичний словник: в 3-х томах. [Редкол. : А. В. Кудрицький (відп. Ред.) та ін.] – К. : Голов. Ред. УРЕ. 1987 – 2-е вид., Т. 3 – С. 735
9. Сапенко Р. Реклама як транскультурний феномен /Р. Сапенко: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. К., 2008. – 35 с.
10. Социология // Энциклопедия/Сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1312 с.

11. Федь А. Філософсько-естетичний аспект реклами/ А. Федь, І. Федь Реклама і дизайн ХХІ сторіччя: освіта, культура, економіка: Збірник наукових праць / Інститут підприємництва, права і реклами; Є. Антонович (ред.). – К., 2001. – 271 с.
12. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций / Р. Харрис – Спб : прайм-ЕВРОЗНАК, 2002.– 448 с.

References

1. Bibik S. & Syuta G. (2006). The dictionary of foreign words: interpretation, word formation and usage. S. Ermolenko (Ed.). Harkiv : Folio [in Ukrainian].
2. Bove K. & Arens U. (1995). Contemporary advertising. (O. Pankova, Trans). Tolyatti : Izdatelskiy dom Dovgan [in Russian].
3. Vasileva L. (2009). The phenomenon of advertising in term system of humanitarian knowledge. Gumanitarniy chasopis: Zbirnik naukovih prats, 2 Harkiv : HAI. [in Ukrainian].
4. Law of Ukraine about advertising. Retrieved from <http://zakon1.rada.gov.ua> [in Ukrainian].
5. Ivanchenko R. (1998). Advertising: Glossary. Kyiv : Vseukrayinskiy fond spriyannya rozvitku knigovidannya ta presi [in Ukrainian].
6. Olenina O. (2002). Modern trends in advertising art culture. Kultura Ukrayini, 9 Harkiv : HDAK [in Ukrainian].
7. Olenina E. (1999). Advertising as artistic and aesthetic value. Harkov : HGAK [in Ukrainian].
8. Advertising. Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary (2th ed.). (1987). Kyiv : Golov. Red. URE [in Ukrainian].
9. Sapenko R. (2008) Advertising as a transcultural phenomenon. Doctor's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Sotsiologiya. Entsiklopediya (2003). Minsk. : Knizhnyiy Dom. [in Russian].
11. Fed A. & Fed I. (2001). Philosophical and aesthetic aspect of advertising: Zbirnik naukovih prats. Institut pidpriemnitstva, prava i reklami. Kyiv.
12. Harris R. (2002). Psychology of mass communications. Spb. : praim-EVROZNAK. [in Russian].

УДК 39:[304+614]:94(477)

Наколонко Ігор Михайлович
аспірант кафедри культурології
та медіа-комунікацій Харківської
державної академії культури
ilaml@ukr.net

ПРОБЛЕМА ЗДОРОВОГО СПОСОБУ ЖИТТЯ В КУЛЬТУРІ ЧАСІВ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Розглянуто комплекс світоглядних уявлень IX – XIV ст. щодо "здорового способу життя". Звертається увага на радикальну відмінність від сучасних уявлень щодо означеного питання, яка пояснюється як своєрідністю тогочасного існування людини (трудовий стрес, актуальність "першої межі смертності"), так і особливостями духовної сфери суспільства – наявністю язичницької міфологічної картини світу та її протистоянням християнству. Наголошено, що у IX – XIII ст. відбувалася глибока трансформація даних уявлень.

Ключові слова: здоровий спосіб життя, соціокультурна адаптація, Київська Русь, "перша межа смертності", трудовий стрес.

Наколонко Ігор Михайлович, аспірант кафедри культурології та медіа-комунікацій Харківської державної академії культури

Проблема здорового образа жизни в культуре периода Киевской Руси

Рассматривается комплекс мировоззренческих представлений IX – XIII вв. связанных с понятием "здорового образа жизни". Обращается внимание на радикальное отличие от современных представлений по данной проблеме, которое объясняется как своеобразием тогдашнего существования человека (трудова стресс, актуальность "первого рубежа смертности"), так и особенностями духовной сферы общества – наличием языческой мифологической картины мира и её противостоянием христианству. Подчеркивается, что в IX – XIV вв. происходила глубокая трансформация данных представлений.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, социокультурная адаптация, Киевская Русь, "первый рубеж смертности", трудовой стресс.

Nakolonko Igor, postgraduate of the cultural studies and media communications chair, Kharkiv State Academy of Culture

The problem of a healthy lifestyle culture during the Kievan Rus' period

The article deals with the complex visions related with the notion of "healthy lifestyle" in IX – XIII centuries. The radical difference from modern representations on this issue can be explained by the features of human being existence in those days (labor stress, "the first mortality limit") as well as the features of spiritual sphere of society – the presence of pagan mythological worldview and its opposition to Christianity. It is emphasized that a profound transformation of such ideas occurred in IX – XIV centuries.

Key words: healthy way of life, socio-cultural adaptation, Kievan Rus, "the first mortality limit", labor stress.

Здоровий спосіб життя є механізмом соціокультурної адаптації людини до існування в певному природному та соціальному середовищі. Ефективність цього механізму багато в чому визначає якість життя окремої людини та суспільства в цілому, а також впливає на його демографічні, соціальні, культурні й навіть економічні характеристики.

Уявлення про здоровий спосіб життя змінюються історично, відповідно до низки певних чинників, починаючи від прогресу медицини і закінчуючи станом духовної сфери суспільства. Як і будь-який історичний процес, динаміка здорового способу життя як соціокультурного феномену у його теорії та практиці характеризується плинністю в часі та спадкоємністю стадій.

У сучасній науці існує немало досліджень, які стосуються окремих аспектів феномену здорового способу життя, якщо його розуміти як сукупність механізмів соціокультурної адаптації до умов середовища. У працях В. В. Бунака, Д. В. Рохліна, В. П. та Т. І. Алексєєвих проаналізовано великий обсяг даних щодо антропологічних характеристик середньовічного населення українських земель та населення попередніх історичних епох. Значну увагу приділено питанням демографії та здоров'я людини середньовіччя. Важливо те, що на концептуальному рівні В. П. та Т. І. Алексєєви та їхня школа є представниками еволюційної "біологічної" течії в історичній антропології, вчені якої акцентують увагу на значенні біологічної адаптації людини до середовища. У дусі радянського еволюціонізму вони схильні переоцінювати вплив механізмів природного відбору на видову змінність людини. Важливішим механізмом соціокультурної адаптації людини до середовища приділялося порівняно менше уваги.

Мета статті – відтворити загальну картину процесу соціокультурної адаптації людини часів Київської Русі до умов існування в історичну епоху IX – XIII ст., що розглядається.

Аналізуючи проблему формування уявлень людей про здоровий спосіб життя в добу Київської Русі, слід зазначити, що існує небагато джерел, особливо писемних, які стосуються означеного періоду. Не можливо напевне встановити, наскільки коректними були б спроби екстраполяції етнографічних матеріалів та пам'яток фольклору XVII – XIX ст. на попередні історичні часи. Реконструкція проблеми має базуватися на матеріалах історичної антропології, демографії та історико-компаративному аналізові щодо більше досліджених суспільств такої ж історичної доби.

Спробуємо реконструювати умови життя та навколишнього середовища людини часів Київської Русі та визначити провідні чинники, які зумовлювали загальну демографічну ситуацію того часу.

Населення Київської Русі мало порівняно невеликий середній вік та очікувану середню тривалість життя, що були типовими для цієї історичної епохи, якщо їх співставляти із Новітнім часом; але досить великі, якщо порівнювати із попереднім історичним періодом. Середній вік життя людини часів Київської Русі оцінюється на основі досліджень антропологічних даних у 32,3 – 43,8 років. У районі Києва середня очікувана тривалість життя становила 38,1 років, у регіоні Сіверського Донця – 36,6 років [2]. Київська Русь була суспільством людей молодого віку. За зведеними даними Д. Г. Рохліна щодо досліджених рештків населення Саркела-Білої Вежі, до вікової групи "літніх" належали лише 2,2% чоловіків (4 з 179) та 11,3% жінок (13 із 117) [7, 199].

Дослідження скелетів людей, які жили в Київській Русі, свідчать, що частими в них були дегенеративні процеси й деформації хребта та суглобів через надмірне фізичне навантаження [5, 248; 7]. Це не дивно, адже продуктивність господарства, де використовувалося рало, була низькою. Помітною була травматична загроза, пов'язана із тією чи іншою залученістю до полювання, бортництва або військової справи [7, 198-199]. Поширеними були хронічні інфекційні та неінфекційні захворювання – туберкульоз, сифіліс, анемія. В окремих регіонах високий відсоток кісткових дефектів внутрішнього кута очної ямки (cribra orbitalia), що вважається інтегральним індикатором хронічних захворювань [5, 251].

Загалом наявним є фізичний (переважно трудовий) стрес. На його тлі організм людини виснажувався систематичним впливом інфекцій та хронічних запалювальних процесів, що дозволяє припустити, що найпоширенішими були "малі" інфекційні хвороби, спричинені не-епідемічними мікроорганізмами – симбіонтами людини – умовно патогенними бактеріями, які постійно наявні в

організмі людини (стрептококами, пневмококами, стафілококами та ін.). Вони є так званими опортуністичними інфекціями, які викликають захворювання за умов послаблення природного імунітету – від гострих тонзилітів і остеомієлітів ротової порожнини до пневмоній. До цієї групи для зручності аналізу слід додати деякі "дитячі" інфекційні захворювання (кір, коклюш, скарлатину), які, за відсутності ефективних засобів лікування та несприятливих умов життя здійснюють виснажливий вплив на здоров'я людини. За систематичного впливу та в умовах зниження імунітету їх кумулятивна (накопичувальна) дія здатна призводити до летальних наслідків. У "доантибіотикову еру" їм могли протистояти лише захисні сили організму людини – природній імунітет.

Медицинські дослідження останніх часів виявили роль, яку відіграє в механізмах природного імунітету людини інволюція тимуса (вилочкової залози). Тимус є ключовим елементом імунної системи – продуцентом клітин Т-кілерів, основи захисних реакцій організму. Її активність досягає максимуму в пубертатний період, після чого починає інтенсивно інволюціонувати, що супроводжується зменшенням продукції клітин Т-кілерів. У багатьох сучасних людей деградація функцій тимуса спостерігається вже в 40-річному віці [9].

Інволюція тимуса, таким чином, утворює, за нашим визначенням, першу вікову межу смертності. Послаблення імунітету в несприятливих умовах існування може пояснювати характерну для суспільств ранньої історичної доби межу середньої очікуваної тривалості життя, яка мала бар'єром вік 30 – 40 років.

Створювалося коло негативних дій та наслідків. В умовах низької тривалості життя та високої дитячої смертності родина швидко згасала й не була здатною підтримувати низькопродуктивне господарство, яке потребувало робочих рук, якщо кількість народжень була невисокою. Але висока фертильність жінок та важка праця з дитинства були якраз факторами виснаження, а, отже, високої смертності (і дитячої, і материнської) та низької тривалості життя.

Якою могла бути адаптаційна стратегія людини у визначених природно-господарських та соціальних умовах? Вочевидь, привабливою була стратегія життя, спрямована на:

- запобігання праці, що підтверджується її негативною оцінкою в тогочасних писемних джерелах;
- споживання максимально калорійних продуктів з метою накопичення людиною "страхової" живої маси.

Культивування образу "здорової" людини – людини фізично сильної, дійсно широко відображене як у казках, так і в героїчному епосі – билинах Русі. Саме ці якості, зазвичай, демонструє молодий богатир перед початком своїх подвигів – тобто в сюжеті ініціації (наприклад, "Бій Дуная з Добринею" [8, 32]). Систематично підкреслюючи ознаки фізичної сили та здоров'я богатирів, билини не акцентують увагу на тому, яким чином ці ознаки досягаються. Колективна свідомість сприймає їх як уроджену здатність людей молодого віку.

Слід звернути увагу на ще одну особливість уявлень про здоровий спосіб життя, які є характерними для масової свідомості давніх історичних епох та відрізняють їх від світогляду людини сьогодення. Сучасні уявлення про здоровий спосіб життя пов'язані із раціоналізмом та індивідуалізмом європейської культури і властивою їй ідеєю про цінність людської особистості. У інших соціокультурних системах це сприймалося інакше. Наприклад, розвинені практики йоги є інтегральною складовою індуїзму. Їх мета – досягнення певних духовних станів, а не фізичного здоров'я у вузькому сенсі цих слів. Йога як практика оздоровлення є наслідком глибокої соціокультурної переробки давніх релігійних практик сучасним секулярним суспільством Заходу.

Щодо світогляду слов'ян, зокрема, протоукраїнського слов'янського населення, зацікавлюють систематизовані Н. Н. Велецькою дані щодо архаїчних слов'янських ритуалів. Дослідниця зосереджує увагу на залишках ритуалів вбивства (принесення в жертву) людей літнього віку, які фіксуються в деградованому вигляді у фольклорі слов'янських народів та які, на її думку, пов'язані з аграрними культами та з культом предків. Дослідниця вказує на деградацію ритуалів у період Київської Русі та на їх належність до більш давніх історичних епох, хоча наведені за джерелами відомості стосуються саме часів Київської Русі [3, 66] та навіть ХІХ ст. [3, 47]. В останньому разі, щоправда, дія була рецидивною та не містила певного ритуального чи релігійного смислу. В українському фольклорі залишки ритуалу набули поширення безпосередньо в прислів'ях, які надто конкретні й інформативні щодо деталей ритуального дійства: "пора на лубок", "посадити на лубок" та ін.

В обрядових дійствах, які досліджувала Н. Н. Велецька, на нашу думку, є включеними декілька – більше за одного, обрядово-міфологічних мотивів щодо людських жертвопринесень. Проте одна із мотиваційних ліній простежується достатньо чітко: існувала практика "відправлення на той світ" – ритуального вбивства людей літнього віку; вона мала певний утилітарний мотив (не варто годувати

непрацездатних); була пов'язана з уявленнями про плодючість землі та коло перероджень (літні люди, котрі "затримувалися" в цьому світі, "заважали" родитися новому врожаю); ознакою для часу здійснення ритуалу могли бути певні явні прояви старіння людини.

У західних слов'ян вже письмової доби (XII – XIII ст.) та в більш давнього скіфо-сарматського населення, про які залишив письмові згадки Геродот, спостерігалася навіть практика ритуального поїдання м'яса принесених у жертву предків [3, 63-64].

У характерній для мови міфу формі, в подібній обрядовості можна вбачати переосмислення давнім населенням порочного кола високої смертності, про яке йшлося вище.

Звичайно, прийняття християнства радикально змінювало міфологічну картину світу. У рамках світоглядного комплексу, де духовне (горішнє) домінує над фізичним та тілесним (тілним), здоровий спосіб життя мав слугувати духовному вдосконаленню людини, позбавленню її згубних пристрастей. Отже, мета здорового способу життя переформулювалася таким чином: сприяння спасінню душі в умовах нетривалого віку людського життя. Словами Псалмів, які наводить у "Повчанні дітям" великий князь Володимир Мономах, ця думка висловлена так: "Бо ліпше милість Твоя, ніж моє життя, і уста мої восхвалять Тебе. Так благословлю я Тебе у житті моїм і во ім'я Твоє здійму руки мої" (Пс. 62:4-5, пер. Л. Махновця) [4]. У літературних пам'ятках XI – XIV ст. відображені характерні для християнського вчення погляди щодо ролі плотського в земному житті людини, що можна узагальнити словами князя Володимира Мономаха: "У нікчемному сьому житті научися... тіло упокорювати" [4].

Змінюється, порівняно із язичництвом, ставлення до тривалості життя людини, чому надається вищий сенс: "І ще: "Господи, приложи мені рік до року, щоб надалі, в гріхах своїх покаювшись, виправив я живоття [своє]" [4]. Тривале життя розглядається як благословення, яке надається як можливість витратити час на вище духовне вдосконалення. Це світоглядне положення доповнюється моральною вимогою допомагати літнім людям, недужим та немічним [4].

Із християнством на Русі впроваджується піст та властиве християнській аскетичній та класичній античній етиці вчення про міру та стриманість (напр., "Поучення к простой чади" [6, 400-403]). Християнський принцип "дух бадьорий, але тіло немічне" (Мф. 26:41) набуває відображення в життєписах перших руських святих, зокрема, в аскетичному житті Феодосія Печерського. Загалом XI – XIII ст. можна визначити як період соціокультурної революції, коли сформовані у рамках язичництва слов'ян та інших народів Південної Русі уявлення про спосіб життя зазнавали глибокої трансформації в соціокультурному вимірі, залишаючись стабільними щодо базових факторів соціально-економічної системи, біології людини та природного середовища.

Отже, можна підсумувати, що в часи Київської Русі відбувається глибока соціокультурна трансформація. По-перше, уявлення про здоровий спосіб життя зазнають глибоких змін: замість язичницької міфології із її культом сили та практики знищення людей похилого віку поширюються характерні для християнської аскетичної ідеї помірності, домінування духовного над тілесним. По-друге, відповідно до християнської традиції нового сенсу набуває ставлення до тривалості життя. По-третє, усе означене відображається в писемних культурних пам'ятках, які дотичні до вищих верств суспільства. Щодо нижчих прошарків, можна з упевненістю припустити тривале збереження залишків язичницьких культів та поглядів на здоровий засіб життя в ситуації так званого двовір'я. Подальшим напрямом досліджень має стати реконструкція залишків погансько-міфологічних поглядів на проблему здорового способу життя в українській народній культурі й свідомості та їхньої інтеграції в домінуючий християнський світогляд. Цікавим є порівняльне дослідження переломної для Заходу Європи епохи XIV ст. – впливу епідемії чуми на світосприйняття українського народу та розвиток його культури. Щодо проблеми соціокультурної адаптації, безумовно, перспективними мають бути міждисциплінарні дослідження із залученням даних історичної антропології та демографії.

Література

1. Алексеев В. П. Адаптация и наследственность / Алексеев В. П. // Окружающая среда и здоровье человека. – М., 1979. – С. 5-21.
2. Алексеева Т. И. Этногенез восточных славян по данным антропологии / Т. И. Алексеева – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1973. – 330 с.
3. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая – М. : Наука, 1978. – 239 с.
4. Володимир Мономах. Поучення. Пер. В. Махновця [Електроний ресурс] – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/litop/lit27.htm>

5. Восточные славяне. Антропология и этническая история / Ин-т этнологии и антропологии РАН, Ин-т археологии РАН, Ин-т общ. генетики РАН; Под ред. академика РАН, д. и. н., проф. Т. Н. Алексеевой. – 2-е изд., доп. – М. : Науч. мир, 2002. – 341 с.
6. Памятники литературы Древней Руси. XII век : сборник текстов / Общ. ред., сост., вступ. ст. Дмитрий Сергеевич Лихачев ; Сост., общ.ред. Л. А. Дмитриев ; Оформ. В. Вагин. – М. : Художественная литература, 1980. – 732 с. : 14 л.ил. – (Памятники литературы Древней Руси)
7. Рохлин Д. Г. Болезни древних людей (кости людей различных эпох – нормальные и патологически измененные) / Д. Г. Рохлин – Ленинград : Наука, 1965. – 303 с.
8. Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу. Упорядкування, передмова, післяслово, примітки та обробка українських народних казок і легенд на билинні теми В. Шевчука; Малюнки Б. Михайлова. – Київ : Веселка, 2003. – 247 с., іл. с.
9. Nakim F. T. Age-dependent incidence, time course, and consequences of thymic renewal in adults / F. T. Nakim, S. A. Memon, R. Cepeda, E. C. Jones, C. K. Chow, C. Kasten-Sportes, J. Odom, B. A. Vance, B. L. Christensen, C. L. Mackall and R. E. Gress // Journal of Clinical Investigation. – 2005. – Vol. 115, № 4. – p. 930–939.

References

1. Alekseev, V. P. (1979). Adaptation and inheritance. Environment and man's health. (pp. 5-21). Moscow [in Russian].
2. Alekseeva, T. I. (1973). Ethno genesis of the Eastern Slavs according to anthropological data. Moscow: Izdvo Mosk. un-ta [in Russian].
3. Veleckaja, N. N. (1978). Pagan symbols of Slavic archaic Jazycheskaja simvolika slavjanskih arhaicheskikh ritual. Moscow: Nauka [in Russian].
4. Volodymyr Monomakh. Pouchennia. (V. Makhnovtsia, Trans.). Retrieved from <http://litopys.org.ua/litop/lit27.htm> [in Ukrainian].
5. Alekseeva, T. N. (Eds.). (2002). The Eastern Slavs. Anthropology and ethnic history. Moscow: Nauch. Mir [in Russian].
6. Likhachev, D. S., Dmitriev, L. A. (1980). Literary texts of Ancient Russ. XII century Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
7. Rohlin, D. G. (1965). Diseases of ancient people (human bones of different epochs). Leningrad : Nauka [in Russian].
8. Shevchuk, V. (2003). Ukrainian bylins: Historic and literary edition eastern Slavonic epos. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
9. Nakim, F., Memon, S., Cepeda, R., Jones, E., Chow, C., Kasten-Sportes, C. et al. (2005). Age-dependent incidence, time course, and consequences of thymic renewal in adults. Journal of Clinical Investigation, Vol. 115, 4, 930–939 [in English].

УДК 130.2(045)

Сабадаш Сергій Юрійович
аспірант кафедри культурології
та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету
sergsabadash1975@gmail.com

"ЧИТАЦЬКА КРИТИКА" Л. ВИГОТСЬКОГО У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХХ СТОРІЧЧЯ

У статті розглядається метод аналізу художнього твору – "читацька критика", який застосував Л. Виготський при розгляді трагедії У. Шекспіра "Гамлет". З'ясовано, що, розробляючи цей метод, вчений спирався на досягнення імпресіонізму в літературній критиці та наукове вивчення містицизму як явища психічного життя людини. Наводяться паралелі між критичним методом Л. Виготського та теоретичними здобутками сучасності в галузі мистецтвознавства та літературної критики.

Ключові слова: імпресіонізм, трагічне, містицизм, символізм, "читацька критика", мистецтво, читач

Сабадаш Сергей Юрьевич, аспирант кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета

"Читательская критика" Л. Выготского в культурном пространстве ХХ века

В статье рассматривается метод анализа художественного произведения – "читательская критика", примененный Л. Выготским при анализе трагедии У. Шекспира "Гамлет". Выяснено, что при разработке этого

метода ученный использовал достижения импрессионизма в литературной критике и научное изучение мистицизма как явление психической жизни человека. Проводятся параллели между критическим методом Л. Выготского и теоретическими достижениями в сфере искусствознания и литературной критики.

Ключевые слова: импрессионизм, трагическое, мистицизм, символизм, "читательская критика", искусство, читатель.

Sabadash Serhii, postgraduate of the Cultural studies and information activities chair, Mariupol State University
"Reader's Critics" by L. Vygotsky in the Cultural space of the XXth century

The article presents the methods of the analysis of the fiction work – "reader's critics", which was put into practice by L. Vygotskiy while analyzing the tragedy by W. Shakespeare "Hamlet". It's clarified that while developing this method the scientist used the achievements of the Impressionism in literary critics and a scientific study of mysticism as a phenomenon of a psychic life of a man. The author provides parallels between a critical method by L. Vygotskiy and theoretical achievements in the sphere of art criticism and literary criticism.

Key words: impressionism, tragic, mysticism, symbolism, "reader's critics", art, reader.

Лев Семенович Виготський (1896-1934) – відомий учений, психолог, культуролог, педагог, літературний критик, автор культурно-історичної теорії походження вищих психічних функцій людини. Показово, що майбутній видатний психолог, автор численних специфічних досліджень і праць у сфері психологічної реабілітації і соціалізації малолітніх пацієнтів з важкими вадами слуху, зору, рухового апарату, в молоді роки проявив унікальну спроможність і глибоку зацікавленість багатьма іншими напрямками науки та людської діяльності.

Зокрема, Л. Виготський прагнув збагнути глибинні зв'язки між психікою людини і навколишнім середовищем, між індивідуальними естетичними потребами і грандіозним світом культури. Його концепція "читацької критики", викладена у магістерському дисертаційному есеї "Трагедія про Гамлета, принца Датського У. Шекспіра", засвідчила, що дисертант не лише сприйняв ідеї інших мислителів, але й розвинув та доповнив їх, випередивши час і поступ наукової думки своїми власними відкриттями й постулатами, котрі пережили свого автора, не втративши цінності й актуальності. Слід зазначити, що ця магістерська робота була написана по закінченню історико-філософського факультету Московського міського народного університету імені А. Л. Шанявського (1914-1917). Науковим керівником Л. Виготського при написанні магістерської роботи був Айхенвальд Юлій Ісайович – один з найяскравіших представників імпресіоністичної літературної критики, який мав велику популярність й вплив в 1905-1917, у період розквіту в Російській імперії модернізму. В його семінарі Л. Виготський брав участь. Імпресіонізм у літературній критиці виступав за те, що безпосередність почуттєвого сприйняття світу превалювала над схоластичними узагальненнями й системністю. В імпресіоністичній літературній критиці Л. Виготського приваблювала, насамперед, її нервова чуйність до всього непостійного, до того, що перебуває в фазі становлення, а також свобода авторського самовираження. Заразити читача власним естетичним хвилюванням, змусити заново пережити його в слові намагалися представники імпресіоністичної критики, що розглядали свою діяльність як сферу самостійної, ненаукової творчості, яка не декларувала своє "приватне бачення" єдино правильним і вичерпним, але відстоювала право на його існування як одного із способів пізнання мистецтва.

Метою статті є розгляд "читацької критики" Л. Виготського і її розвиток у сучасній науковій думці.

Показово, що Л. Виготський обирає для дослідження саме жанр трагедії. Бо "Гамлет" – це якраз класичний зразок трагедії соціально-філософського змісту, в сюжетних перипетіях якої відображено драматичне становище людини в корисливому й підступному світі, хоча з волі геніального автора твір в цілому не позбавлений пафосу віри в правду й торжество добра як категорії позитиву й злагоди.

Л. Виготський, безперечно, свідомо обрав предметом розгляду трагічне, що відбиває зазвичай непримиренний, загострений конфлікт, що спалахнув в громадському чи то особистому житті і в своєму розвитку завершується програшем, поразкою чи навіть смертю (або загибеллю) певних конфліктуючих сил чи дійових осіб.

Можливо, це був перший поклик, перша хвиля мотивації висвітлити власне бачення тих причин конфлікту між особистістю та її близьким оточенням, які Л. Виготський сподівався розгледіти через призму особистого читацького відчуття й розуміння трагічного стану психіки молодого принца. Імовірно, що саме ці враження й висновки Л. Виготський ввів в авторський метод критичного аналізу мистецького твору чи літературної творчості, який набуде термінологічного визначення "читацька критика".

Вроджений аналітичний хист і дослідницька інтуїція дозволили Л. Виготському не просто зрозуміти вдале авторське втілення в сюжетних колізіях гострих суспільних протиріч і проблем, але й

пропустити їх через власний апарат психо-естетичного сприйняття, щоб зануритись у внутрішній світ головного героя, осягнути сенс узагальнюючих картин, сцен, перипетій і переживань усіх інших персонажів. І, таким чином, збагнути естетичні реакції читачів та глядачів великої трагедії В. Шекспіра.

Аналізуючи дослідження Л. Виготського "Трагедію про Гамлета, принца Данського У. Шекспіра" з культурологічних позицій, М. Вересов, запропонував виокремити такі теми, як ідею індивідуального сприйняття й враження від художнього тексту, а також ідею культурного детермінізму особистості [1, 62]. Із приводу сприйняття художнього тексту, автор утримується від певної інтерпретації поняття "катарсис" в аристотелівському дусі, в сенсі очищення емоцій, оскільки Л. Виготський не прагне до того, щоб розгадати загадку й перебороти непізнаване в трагедії. Трагічний автоматизм, який пронизує дії Гамлета, повинен бути не пояснений, але експлікований. Два плани, які розвиваються в трагедії (цей світ і світ інший, уособлений примарою), створюють різні враження, конфлікт між якими принципово не вирішується. В інтерпретації Л. Виготського остаточне очищення емоцій, як це стверджував Аристотель, реально й остаточно не відбувається.

Інший винятково важливий момент, на якому ґрунтується концепція критичної програми Л. Виготського, це науково обґрунтований акцент на емоційному характері естетичного переживання: "у трагедії не її збагнення (розкриття), а відчуття" [2, 351]. З метою подальшого розвитку цієї думки, Л. Виготський використовує роботи Вільяма Джеймса про містичний досвід.

Л. Виготський звертається до ідей В. Джеймса про містичний досвід тоді, коли обговорює відчуття, що виникають від сприйняття твору мистецтва, тобто "відчуття потрясіння", викликане мистецтвом, і коли розмірковує про загадковість і бездіяльність Гамлета. Головних аспектів містичного досвіду, які виокремив Джеймс, чотири: невимовність, інтуїтивність, короткочасність, бездіяльність волі. Перший аспект асоціюється з труднощами, що неминуче супроводжують роботу критика, оскільки йому доводиться мати справу з неможливістю вираження свого естетичного досвіду повною мірою й з належною силою й конкретикою. У того ж В. Джеймса запозичена й ідея, що досвід має емоційний характер, оскільки це така форма знання, яка здійснюється через почуття. Згідно з думкою В. Джеймса, "Істина містичного характеру існує лише для того, хто перебуває в екстазі, і незбагненна ні для кого іншого. Це ріднить її з пізнанням, яке ми отримуємо через відчуття, на відміну від того, яке утворюється за допомогою абстрактного мислення" [3, 323].

Містицизм в цілому, а особливо бездіяльність волі в інтерпретації Л. Виготського найвищою мірою асоціюється з типологічним образом Гамлета: "Гамлет – містик, це визначає не тільки його душевний стан на порозі подвійного буття, поміж двох світів, але і його волю у всіх її виявленнях, негативних і позитивних, бездіяльності й діяльності" [2, 424]. На переконання В. Джеймса, "це "перебування поза світом цим", обумовлене містичною свідомістю, доходить до такої повної відчуженості від практичного життя тільки у тих містиків, які від природи наділені пасивним характером і недолугим інтелектом" [3, 329].

В науковому есе Л. Виготського привертає увагу й відсутність будь-якого психологізування художнього процесу. Л. Виготський не вдається до використання якихось психологічних моделей для дослідження особистості автора й, відповідно, його праці. Така позиція зостанеться незмінною й у майбутніх літературних рецензіях та театральній критиці Л. Виготського.

Інший важливий аспект дисертаційної роботи Л. Виготського – це його сильні зв'язки з традицією символізму. Згідно з Виготським, Гамлет перебуває на межі двох світів: перший – земний і видимий, і другий, який йому протилежний, хоча й визначає той перший. Трагедія завжди розділена надвоє: "слова, слова, слова" (наратив Горація) і "далі – тиша". Ось це "далі" і є другим смислом трагедії, який не може бути виявлений ні в ідеях, ні в логічних конструктах, оскільки він надприродний. Така інтерпретація співзвучна духу символізму, тому що "невисловлене", невимовне принципово важливе для символістського розуміння мистецтва. Мистецтво являє собою віртуальний міст між двома світами, воно виявляє приховану глибинну реальність, яка і є справжньою реальністю. Справжня реальність може бути виражена тільки символом. Однак вона не може мати безпосереднього вираження в мистецтві. Мистецтво ніколи не виражає емпіричної реальності, і хоч завжди проникає в інший світ, але цей світ доступний мистецтву лише за допомогою символічних трансформацій.

Викликає особливий інтерес критичний метод, який Л. Виготський називає "читацькою критикою": "Ця критика живиться не науковим знанням, не філософською думкою, але безпосереднім художнім враженням. Це – критика відверто суб'єктивна, яка ні на що не претендує, критика читацька" [2, 337]. Л. Виготський виділяє три основні риси такої критики: по-перше, ця критика не пов'язана з особистістю автора твору, оскільки "художній твір, одного разу створений, відривається від свого творця; він не існує без читача; він є тільки можливість, яку здійснює читач" [2, 338]. Мистецтво при цьому представляється як щось, що має нескінченну символічну різноманітність і тому не може бути

зведене до інтерпретації, закладеної автором, оскільки в процесі породження естетичної форми автором "його ірраціональне значніше й більше його раціональності" [2, 338].

Спроможність сприйняття різноманітних значеннєвих можливостей, закладених у творі, визначає другу характеристику дослідницького методу Л. Віготського: читацька критика не заперечує інших можливих інтерпретацій, яких може бути безліч. Л. Віготський доводить, що "видаючи своє розуміння за одне з можливих, критик і намагається затвердити його як таке, затвердити його можливість, не претендуючи на одиничність і винятковість і не займаючись тому критикою критиків" [2, 340].

Третя характеристика методу пов'язана з підходом до художнього об'єкту. Читач – основа всього, він відповідає за відтворення й виявлення змісту художнього твору. І в той же час, важливість читача все-таки не перевершує важливості самого художнього твору: "Якщо, з одного боку, критик не зв'язаний нічим у сфері досліджуваного твору – ні поглядами автора, ні думками інших критиків, то, з іншого боку, він цілковито зв'язаний цим самим твором" [2, 341].

Мистецтву властива ірраціональна природа, яка не припускає остаточних і безальтернативних пояснень, таким чином, акт інтерпретації неминуче наштовхується на власні обмеження: "читацька критика зовсім не вбачає своє завдання в тлумаченні твору. Розтлумачити – значить вичерпати, далі читати нема чого. Визнаючи ірраціональний характер художнього твору, критик зовсім не прагне роз'яснити його. [...] ...роз'яснювати його – робити його доступнішим розумові – значить принижувати його" [2, 343].

Читач не має наміру виробити однозначну інтерпретацію художнього об'єкту. Все, що він може – це запропонувати свої суб'єктивні враження, які підсвідомо пов'язані з об'єктивністю художнього твору. Л. Віготський розмірковує про неможливість передачі цих вражень, "мук слова", яких зазнає критик, оскільки "ніякі слова не можуть передати того "відчуття потрясіння", яке єдине є правдивим розумінням художнього твору [...]. Цілком правильно В. Джеймс відносить це "відчуття потрясіння" до області переживань містичних, основна риса яких, на його думку, невимовність" [2, 344].

Таким чином, естетичне переживання те ж саме, що й містичний досвід: "Містичне невимовне, трагічне, не передаване словами. ... Критику-Читачеві завжди бракує слів для передачі невимовної насолоди" [2, 345]. Коли критик робить спробу говорити про твір, то він насправді не створює самостійного тексту, оскільки його текст має сенс лише з опорою на об'єкт дослідження. Його текст, радше, те саме, що й нотатки, які дають можливість прочитання. Стосовно трагедії "Гамлет, принц Датський" Л. Віготський зауважує, що існуюча критика має тенденцію до її раціоналізації й шуканню інтелектуально збагнених зв'язків між фактами.

У своєму аналізі Л. Віготський відштовхується від загадковості й незбагненності художнього твору. Нез'ясована загадка не є відмітною рисою трагедії, а характеризує будь-який твір мистецтва. Таким чином, трагедія оригінальна, так само, як і ті враження, котрі вона утворює. Читач-Критик зазнає "муки слів" у його спробі "вискубувати тони на внутрішньому непідвладному інструменті, почути "вухом духовним" могутню й сумну мелодію" [2, 353].

Через десятиліття відомий шекспірознавець О. О. Анікст охарактеризує дипломну роботу Л. Віготського як оригінальну, що відрізняється від інших самостійним підходом до розгляду й аналізу шекспірівської трагедії. "Останні шістьдесят років свого життя я займаюся Шекспіром. Коли я вперше взяв у руки роботу Л. С. Віготського про Гамлета, я зрозумів, що дев'ятнадцятирічний юнак, який її написав, – геній" [2, 342] – відзначив відомий дослідник грандіозного спадку У. Шекспіра.

23 грудня 1911 року в МХТ відбулася прем'єра "Гамлета" у постановці Г. Крега з Василем Качаловим у головній ролі. За свідченням К. Станіславського, "Крег дуже розширив внутрішній зміст Гамлета. Для нього принц – краща людина, що проходила по землі як її очисна жертва... Для короткозорого погляду маленьких людей, що не відають життя не тільки по той бік цього світу, але навіть за межами палацової стіни, Гамлет природно сприймається ненормальним. Висловлюючись про мешканців палацу, Крег мав на увазі все людство" [4, 420]. Гамлет в акторській інтерпретації Г. Крега виступає не як безумець, він відрізняється від інших персонажів завдяки тому, що він досяг здатності бачити "інший світ", зворотний бік життя. І відтак реальність набуває для нього цілком нового значення. Він прагне розгадати загадку й збагнути сенс буття, і цей вантаж прирік його на сумніви й розпач. Усі ці думки, обговорювані К. Станіславським, розглядаються й в науковому есе Л. Віготського: заперечення божевілля Гамлета; потойбічний світ як протилежність світу зримого; реальність контакту зі світом іншим.

Осмилюючи досліджувані ідеї Л. Віготського стосовно його методу "читацької критики", можна відстежити певні паралелі з науковими ідеями інших вчених. Зокрема, деякі аспекти есе "Трагедія про Гамлета, принца Датського, В. Шекспіра" можна зіставити з поглядами на мистецтво Мішеля Дюфренна, Моріца Гейгера й Умберто Еко і помітити, що ідея читацької критики співвідноситься з їх

твердженнями про те, що "кожен читач потенційний критик" [6, 169]. Так, і М. Дюфренн і Л. Віготський в основу свого аналізу кладуть здатність судження, яка є необхідною передумовою свідомого сприйняття і визначає інституалізовану критику мистецького продукту.

В свою чергу, М. Гейгер пропонує таку класифікацію галузей знання, яка виокремлює естетику як автономну науку, як самостійний предмет у складі філософії, і як додаток до інших наук, таких, як, наприклад, психологія [5, 86]. Л. Віготський розвиває ідеї в області естетики як автономної науки, оскільки він має справу з певним художнім твором і не має наміру робити загальних висновків про природу мистецтва або застосовувати психологічні поняття до аналізу твору мистецтва. До кола інтересів Л. Віготського також не входить аналіз взаємовідносин між автором і твором. Для порівняння зазначимо, що для М. Дюфренна біографічний підхід починається за межами твору мистецтва, з пошуку інформації про автора, і потім обмежується лише тими даними, які дають матеріал для загальної теорії художньої творчості [6, 194]. При цьому ні Л. Віготський, ні згадувані автори не заперечують поняття авторства; з метою поглибленої розробки цього поняття вони звертаються лише до тих даних, які надає для аналізу сам твір мистецтва. За М. Дюфренном, автор не являє собою правди мистецтва, але його правда – у мистецтві [6, 183].

Що ж стосується ролі читача-критика, помітними є паралелі між концепцією Л. Віготського й визначенням критики у М. Дюфренна, згідно з яким критика являє собою "спільне мрійництво й розшифрування", які доповнюють первинні значення зорових образів або наративів, так що досвід критика наповнює новим значенням досвід автора [6, 185]. Аналогічну точку зору, означену в тексті Л. Віготського, можна співвіднести з його поняттям нескінченної символічної різноманітності художнього об'єкта. Ідея, що мистецтво являє собою об'єкт для свідомості, близька до думки Л. Віготського, згідно з якою мистецтво є реалізована можливість, оскільки в обох випадках ми маємо справу з об'єктивістським поглядом на художній об'єкт. Згідно з М. Гейгером, скульптура має естетичний сенс не як реальний конкретний камінь, а як щось, задане спостерігачу. Таким чином, зміст задає явище, а не реальність [5, 88].

Розуміння статусу мистецтва у Л. Віготського знаходить свої паралелі у феноменологічній установці розглядати мистецтво як феномен. Згідно з М. Гейгером, ключ до побудови естетики як автономної, самостійної науки слід шукати у звертанні до елементів, які становлять твір мистецтва як феномен.

Єдиний спосіб досягнення правильного підходу – це вивчення певного об'єкту чи явища за допомогою власної діяльності, власного аналізу [5, 98]. Такий підхід виявляє принципову подібність між естетичним кредо М. Гейгера й відмовою від "критичної критики" на користь "читацької критики" у Л. Віготського. М. Дюфренну належить ідея про те, що зміст мистецтва наповнює слова як сутність явища й не може бути звідти витягнутий, трансльований або концептуалізований [6, 197]. Ця ідея близька позиції Л. Віготського, що діяльність критика обмежена й мистецтво не зводиться лише до раціональності. М. Дюфренн також підкреслює міфічний характер мистецтва: будь-який великий твір мистецтва – це міф, і якщо символ представлений думці, як стверджує І. Кант, то він також цій думці протистоїть. Для Л. Віготського мистецтво як міф є реальність, яку читач прагне збагнути, і, в той же час, остаточна об'єктивізація значення художнього твору неможлива, тому об'єктивізацією мистецтва і є, власне, саме це мистецтво.

М. Дюфренн наголошує також на думці, що мистецтво має значення, зміст, і саме це значення й складає горизонт для критика, намір якого полягає в тому, щоб зрозуміти суть художнього твору, а не обмежити себе каталогізацією й перерахуванням елементів і структур, з яких складається даний твір мистецтва. Аналогічним чином Л. Віготський окреслює головні завдання критика: збагнути дух твору в цілому, прояснити механізм зв'язку подій трагедії, виявити загальний зміст драматичного сюжету. Такий загальний зміст заданий у самій трагедії, він утворює її, існує у її діях, інтонаціях і висловах. Це – глибинна основа трагедії, її рушійне джерело.

Яскравим прикладом новітньої інтерпретації "читацької критики" є дослідження відомого італійського вченого Умберто Еко, який аналізував і розробляв цю проблематику у своїх творах "Роль читача" та "Відкритий твір".

Згідно з У. Еко, відкритий твір за віртуозним задумом автора є незавершеним, і ніби недомовленим, для нього характерні двозначність та смислова варіативність, і все це спонукує читача, глядача чи то виконавця ролі до свого власного сприйняття твору, до активної співтворчості, яка припускає безліч інтерпретацій, при цьому точка зору самого автора не повинна домінувати як єдино правильна. Еко визнає, що множинність тлумачень можлива й стосовно деяких традиційних класичних творів, що робить їх також відкритими. Однак сучасний відкритий твір є таким аж до самої своєї структури; оскільки неоднозначність стає сьогодні ясно вираженою метою творчості, виконавець у процесі творчої імпровізації може й повинен впливати на структурну архітектуру твору.

У. Еко у своїй роботі "Роль читача в оповіданні" (1979) аналізує механізми співтворчості читача-інтерпретатора в процесі сприйняття тексту. Ця тема є однією з важливих і наскрізних, вона бере початок в "Відкритому творі" і проходить через усю творчість У. Еко. Значне місце їй приділяється в книгах "Межі інтерпретації" (1990) і "Шість прогулянок у літературних лісах" (1994).

У. Еко розробляє "суб'єкту" семіотику, яка включає в дослідницьке поле й автора, і особливо читача, розглядаючи останнього в якості найважливішої проблеми семіотики, естетики й поезики. Він стверджує, що всякий текст являє собою тканину не тільки вимовлених або написаних, але й не сказаних слів. Дана обставина припускає активне співробітництво читача, ступінь якого може бути різноманітним. У зв'язку із цим він аналізує поняття емпіричного, зразкового й ідеального читача, читача першого й другого рівня. Еко вважає, що зразковий читач формується в тексті й за допомогою тексту. Разом з тим, він вказує на діалектичний зв'язок між автором і зразковим читачем і робить висновок, що "щоб стати гарним читачем, необхідно стати гарним письменником"[7, с.217].

Також, розглядаючи у своїй роботі "Відсутня структура" взаємодію семіології з іншими науками, У. Еко називає Л. Виготського піонером в галузі психолінгвістики, яка дає семіології експериментальні дані для подальшого розвитку цієї наукової галузі. [7, 476].

Отже, вважаємо, що Л. Виготський надавав трагедії "Гамлет" і образів самого принца Гамлета роль і значення безпомилкового тесту на перевірку інтелектуальної спроможності й духовної зрілості кожного читача або глядача. І це тестування здійснюється автоматично методом позасвідомого зіставлення ціннісних горизонтів датського принца і персонального безліч варіантного читачького світогляду.

Розмірковуючи з висоти сучасного інтелектуально-інформаційного розвитку людини й суспільства, маємо визнати незаперечним факт все більш виразного віддалення від первісних культурних практик, досвіду і знань. Проте, з іншого боку, в глибинах психіки Homo sapiens зберігається містична основа апарату сприйняття естетичних явищ і мистецьких впливів, яка, вочевидь, ніколи не перетвориться на абсолютний психо-почуттєвий рудимент, завжди залишаючи правомірним питання "бути чи не бути?".

Література

1. Veresov N. Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology / N. Veresov. – Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 1999. – 282 p.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 573 с.
3. Джемс У. Многообразие религиозного опыта / У. Джемс ; пер. с англ. В. Г. Малахиховой-Мирович, М. В. Шика ; под ред. и с предисл. С. В. Лурье. – 4-е изд. – Москва : КомКнига, 2012. – 416 с.
4. Станиславский К. С. Собранный сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1988. – Т. 1 : Моя жизнь в искусстве / коммент. И. Н. Соловьевой. – 622 с.
5. Geiger M. A estética fenomenológica // Geiger M. Problemática da estética e estética fenomenológica : monografia / M. Geiger. – Salvador : Publicações da Universidade da Bahia, 1958. – 116 p.
6. Dufrenne M. A crítica literária: estrutura e sentido // Dufrenne M. Estética e filosofia / M. Dufrenne. – São Paulo : Perspectiva, 2002. – P. 159–186.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. – 544 с.

References

1. Veresov, N. (1999). Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang [in English].
2. Vygotsky, L. (1986). Psychology of Art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. James, U. (2012). Variety of the religious experience. Moscow: KomKniga [in Russian].
4. Stanyslavsky K. S. (1988). Collection of the works. Part 1. My life in Art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Geiger, M. (1958). A estética fenomenológica. Problemática da estética e estética fenomenológica : monografia. – Salvador : Publicações da Universidade da Bahia [in Portugal].
6. Dufrenne, M. (2002). A crítica literária: estrutura e sentido. Estética e filosofia. (pp. 159-186). São Paulo : Perspectiva [in Portugal].
7. Eko, U. (2004). Absent structure. Introduction to semiology. (V. Reznik, A. Pogonyailo, Trans.) St.Petersburg: Simposium [in Russian].

Чернець Марія Олександрівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mariya_chernets@mail.ru

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ У КОНТЕКСТІ ІНІЦІАТИВИ "ЄВРОПЕЙСЬКА СТОЛИЦЯ КУЛЬТУРИ"

Стаття присвячена аналізу феномену міжкультурного діалогу. Автор розглядає культуротворчу місію міжкультурного діалогу у контексті ініціативи ЄС "Європейська столиця культури". Міжкультурний діалог розглядається через призму ідей культурного плюралізму, як умова розуміння своєї власної культури та спосіб оновлення ціннісного змісту сучасних культуротворчих процесів.

Ключові слова: міжкультурний діалог, культурний плюралізм, європейська столиця культури, культуротворча місія.

Чернець Марія Александровна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культуротворческая миссия межкультурного диалога в контексте инициативы "Европейская столица культуры"

Статья посвящена анализу феномена межкультурного диалога. Автор рассматривает культуросозидательную миссию межкультурного диалога в контексте инициативы ЕС "Европейская столица культуры". Межкультурный диалог рассматривается через идеи культурного плюрализма, как условие понимания своей собственной культуры и способ обновления ценностного содержания современной культуры в целом.

Ключевые слова: межкультурный диалог, культурный плюрализм, европейская столица культуры, культуросозидательная миссия.

Chernets Maria, a postgraduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The culture-making mission of intercultural dialog in the context of EU initiative "European capital of culture"

The present article analyzes the phenomenon of intercultural dialogue. The author examines culture-creating mission of intercultural dialogue in the context of the EU initiative "European Capital of Culture". Intercultural dialogue is viewed through the ideas of cultural pluralism.

Being the tool that is able to overcome religious, ethnic, national, linguistic and cultural barriers, intercultural dialogue is considered to be both an instrument aimed at achieving social harmony and also a way of renovation of the modern culture valuable content, a condition for understanding one's own culture.

Over the past few decades, the term "intercultural dialogue" has increasingly been used all over the world. It has drawn the attention of numerous researchers from different fields like sociology, conflictology, ethnic psychology, linguistics and country studies, literary criticism, semiotics, cultural studies, philosophy etc.

In the White Paper on Intercultural Dialogue launched by the Council of Europe Ministers of Foreign Affairs at their 118th Ministerial Session in 2008, intercultural dialogue is understood as an open and respectful exchange of views between individuals, groups with different ethnic, cultural, religious and linguistic backgrounds and heritage on the basis of mutual understanding and respect.

In this context it is important to emphasize that during the mentioned exchange of views there is always interpenetration, mutual borrowing and enrichment among the participants of intercultural dialogue. Thus, Russian philosopher Bakhtin believed that when a dialogic meeting of two cultures happens they do not mix, but they mutually enrich each other. Dialogue initially involves the pluralistic world of different minds which is an creative incentive for production of new cultural values.

Regarding the fact that the subject of culture is a person as creator and bearer of cultural values, the author considers the culture-creating mission issues of intercultural dialogue in the light of the ideas of cultural pluralism. A.Sadokhin has defined cultural pluralism as adapting to another culture without giving up on their own, when representatives of one culture voluntarily master the traditions and habits of the other culture, and in this very way they enrich their own culture without harming its values. [5] The European Court of Human Rights has recognized that pluralism is built on "the genuine recognition of, and respect for, diversity and the dynamics of cultural traditions, ethnic and cultural identities, religious beliefs, artistic, literary and socio-economic ideas and concepts", and that "the harmonious interaction of persons and groups with varied identities is essential for achieving social cohesion"[6]. Intercultural dialogue can be seen as a precondition to and a sustaining feature of cultural pluralism.

According to theoretical works [1, 2], culture has an ambivalent nature, due to internal reflection and appeal to other cultures. Facing any subject of culture is a dialogue itself. Dialogic relationship – is almost a universal phenomenon that permeates all manifestations of human life. If we consider culture as a form of dialogue, a means of communication

between people of different cultures, the dialogue of cultures is on the one hand a condition for understanding one's own culture, and on the other hand driving force, necessary environment and condition of renovation of valuable content of one's own culture.

The author states that in the course of intercultural dialogue there is the enrichment and development of national cultures, the generation of new meanings and development of new cultural values as platforms for effective interaction between different cultures. Interaction with other cultures, as a key factor in the full development of national cultures, leads to the multiplication of not only the experience of one's own ethnic culture but also other cultures. Thus, in the process of intercultural communication, we can recognize culture-creating mission of intercultural dialogue.

ЕCoC event has become a solid platform for the implementation of intercultural dialogue. "European capital of culture" – an initiative launched by the European Union in 1985, has given the title of European Capital of Culture to over 50 cities in 30 countries. During a rich cultural program that lasts one year, many tourists visit the cultural capital. Nowadays tourism itself plays an undeniable role in intercultural dialogue.

Tourism is regarded by cultural science as a means of cultural communication. During its travel a person visits various historical and cultural places, attached to traditions and customs of other countries, takes part in numerous cultural and leisure activities. This gives one an the opportunity to be not only a passive observer but an active participant in cultural knowledge and intercultural dialogue, the main subject of which is the spiritual, cultural and social memory. Thus cultural capital embodies its culture-creating mission by creating the environment for intercultural dialogue for the residents and guests of the city.

The author comes to a conclusion, that culture-creative mission of intercultural dialogue is to renovate the content value of culture and create a new layer of cultural values in the process of open and respectful exchange of views between representatives of different cultures. The "European capital of culture" initiative plays an important role in ensuring dialogue of cultures between the European peoples. Through the kaleidoscope of bright events, the city becomes a popular tourist location, the actual environment for intercultural dialogue, a meeting platform for people who belong to different cultures.

Key words: intercultural dialogue, cultural pluralism, European Capital of Culture, culture-creating mission.

У сучасному світі, сповненому протиріч, надзвичайно важливим стає вміння вести діалог на різних рівнях суспільства як в середині країни, так і у міждержавному, європейському, і, зрештою, глобальному вимірі. Являючи собою засіб, що здатен долати релігійні, етнічні, національні, мовні, а також культурні бар'єри, міжкультурний діалог є не тільки інструментом, направленим на досягнення суспільної злагоди, а також способом оновлення ціннісного змісту сучасної культури. З огляду на функціональне спрямування і роль в сучасному культуротворчому процесі, актуальність дослідження міжкультурного діалогу є беззаперечною.

Міжкультурний діалог є об'єктом уваги багатьох дослідників з різних галузей науки на кшталт соціології, конфліктології, етнопсихології, лінгвокраїнознавства, літературознавства, семіотики, культурології, філософії та інших. Проблеми діалогу розглядаються у працях таких теоретиків, як Е. Гуссерль, Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеггер, Г. Гадамер, М. Еліаде, А. Моль, М. Бахтін, В. Біблер, М. Мамардашвілі, Ю. Лотман, С. Аверінцев, В. Борев та ін. К. Леві-Стросс, Г. Хершковец, С. Артановський, С. Арутюнов, Б. Єрасов, Л. Юнін, Н. Іконнікова у своїх працях торкалися теми взаємодії культур. Питання, пов'язані з міжкультурною комунікацією як багатоаспектним феноменом, перебувають в полі уваги як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників, серед яких – В. Антонов, В. Аксьонова, Х. Баузігер, С. Верещаїн, І. Гребеннікова, Т. Дейк, Д. Круше, В. Костомаров, Л. Уайт та інші.

В умовах сьогодення діалог культур є способом конструктивної, демократичної, безконфліктної взаємодії незалежно від різних етнічностей та різних культур, спираючись на ті спільні універсальні цінності, що визначають сучасне світове демократичне співтовариство. Свобода й можливість висловити власну думку, а також бажання і здатність вислухати одне одного є необхідними умовами реалізації міжкультурного діалогу.

У науковому обігу містяться різні визначення, які розкривають зміст поняття міжкультурного діалогу як виду міжкультурної комунікації.

Так ЮНЕСКО наводить наступне визначення: "діалог між цивілізаціями – це процес, що відбувається усередині цивілізацій і на їхньому стику, що заснований на загальній участі й колективному бажанні вчитися, відкривати для себе й вивчати концепції, виявляти сфери загального розуміння та основні цінності й зводити різні підходи в єдине ціле за допомогою діалогу" [4].

На думку Л. Черток, діалог культур – це не тільки визнання та розвиток культурного плюралізму, забезпечення рівних прав, можливостей для всіх громадян, вільний вибір ідентичності, а й взаємодія різних культур на базі рівності, довіри та толерантності [6].

У Білій книзі з міжкультурного діалогу, прийнятій 7 травня 2008 року на 118-й сесії Комітету міністрів Ради Європи, від імені урядів 47 держав-членів Ради Європи, міжкультурний діалог визначається як "відкритий і сповнений поваги обмін поглядами між індивідами, групами з різним

етнічним, релігійним та лінгвістичним походженням і спадщиною на основі взаємного порозуміння". У п. 1.4 зазначається, що він здійснюється на всіх рівнях – у межах одного суспільства, між суспільствами Європи, між Європою та рештою світу. Міжкультурний діалог вимагає свободи й здатності до самовираження, а також готовності й уміння дослухатись до думок інших. Він сприяє політичній, соціальній, культурній та економічній інтеграції, підтримує рівність, людську гідність і почуття спільної мети. Метою міжкультурного діалогу є розвиток глибшого розуміння різних світоглядів і практик, розширення співробітництва та участі (або свободи вибору), сприяння розвитку і трансформації особистості, а також підтримка толерантності й поваги до інших [7].

У цьому контексті важливо підкреслити, що у ході такого обміну поглядами відбувається взаємопроникнення, запозичення та взаємозбагачення учасників міжкультурного діалогу, а також вивчення, засвоєння, примноження і передача наступним поколінням здобутків культури. Відбуваються культуротворчі процеси. Так, російський мислитель М. Бахтін висловив думку про те, що при діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, але вони взаємно збагачуються. Діалог з самого початку передбачає плюралістичний світ різних свідомостей, що постає творчим стимулом для продукування нових культурних цінностей [1].

У зв'язку з цим особливого значення набуває принцип культурного плюралізму як визнання рівноправності культур і культурних явищ. Виходячи з того, що суб'єктом культури є людина як творець та носій культурних цінностей, питання культуротворчої місії міжкультурного діалогу доцільно розглядати крізь призму ідей культурного плюралізму. А. Садохін визначає культурний плюралізм як адаптацію людини до іншої культури без відмови від власної, тобто добровільне оволодіння представниками однієї культури звичками та традиціями іншої, що в результаті збагачує власну культуру без нанесення шкоди її цінностям [5, 176-178]. Європейський Суд з прав людини визнав, що плюралізм будується на "справжньому визнанні й повазі розмаїття та динаміки культурних тенденцій, етнічної і культурної ідентичності, релігійних переконань, ідей і концепцій у сфері мистецтва, літератури та в соціально-економічній сфері", і, що "гармонійна взаємодія різних людей і груп відіграє важливу роль у досягненні соціальної злагоди" [7]. Таким чином, міжкультурний діалог може розглядатися як передумова і підтримуюча особливість культурного плюралізму.

Згідно праць теоретиків [1,2], цілісна культура амбівалентна за своєю суттю, в силу внутрішньої рефлексії та звернення до інших культур. Зіткнення з будь-яким предметом культури стає діалогом. Діалогічні відносини – це майже універсальне явище, яке пронизує всі прояви людського життя. Якщо розглядати культуру як форму діалогу, засіб спілкування людей різних культур, то діалог культур є, з одного боку, умовою розуміння своєї власної культури, а з іншого – рушійною силою, необхідним середовищем та умовою оновлення ціннісного змісту культури.

У площині міжкультурного діалогу як форми міжкультурної взаємодії, на фоні збереження власної культурної ідентичності формуються способи пізнання іншої культури. Зберігаючи власну культурну самобутність, діалогова культура дозволяє взаємне збагачення та розвиток національних культур. Адже за Бахтіним, чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше й глибше. Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом, між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур [1, 354].

У ході міжкультурного діалогу відбувається взаємозбагачення та розвиток національної культури, породження нових смислів, вироблення нових культурних цінностей як платформ для ефективної взаємодії між різними культурами і передачі досвіду та здобутків міжкультурної взаємодії наступним поколінням. Взаємодія з іншими культурами як ключовий фактор повноцінного розвитку національних культур веде до множення досвіду не тільки своєї етнічної культури, а й інших культур. Так у процесі міжкультурної комунікації проявляється культуротворча місія міжкультурного діалогу.

Для підтримки та розвитку діалогу культур необхідно зробити певні кроки. У вищезгаданій Білій книзі з міжкультурного діалогу йдеться про те, що "необхідно запроваджувати демократичне управління культурним розмаїттям у різних формах; зміцнювати демократичне громадянське суспільство і розширювати участь громадян; навчати і засвоювати навички міжкультурного діалогу; створювати і розширювати місця для міжкультурного діалогу; виводити міжкультурний діалог на міжнародний рівень". [7]

Подія такого масштабу та наповнення як "Європейська столиця культури", ставши міцною платформою для здійснення міжкультурного діалогу, сприяє здійсненню вищезгаданих кроків. "Європейська столиця культури" (European capital of culture) – це ініціатива, що реалізується Європейським союзом з 1985 року, відтоді надавши звання "Європейської столиці культури" близько 50 містам у 30 країнах. В продовж насиченої культурної програми, яка триває цілий рік, культурну столицю відвідують безліч туристів, а туризм сьогодні відіграє беззаперечну роль у забезпеченні міжкультурного діалогу.

Туризм розглядається культурологічною наукою як засіб культурної комунікації. Оскільки у ході своєї подорожі людина відвідує різні історико-культурні місця, долучається до традицій і звичаїв інших країн, бере участь у численних культурно-дозвіллевих заходах, то це надає їй можливість бути не тільки пасивним спостерігачем, а й активним учасником культурного пізнання й міжкультурного діалогу, головним предметом якого виступає духовна, культурна, соціальна пам'ять. Створюючи для містян та гостей міста єдине середовище для міжкультурного діалогу, культурна столиця втілює його культуротворчу місію.

Вже 30 років потужне силове поле впливу програми, притягуючи неймовірну кількість учасників, сприяє нарощенню знань про інші народи, акумуляції культурницької інформації, яка стає потужним стимулом і рушійною силою міжкультурного діалогу. Проект надає можливості європейцям досягнути розміри великого культурного розмаїття нашого континенту, а також по-новому подивитися на нашу спільну історію та цінності.

Європейські столиці культури сприяють взаєморозумінню, спілкуванню серед європейців, а також підвищенню їх почуття приналежності до спільного культурного простору. У цьому контексті варто відзначити, що така взаємодія між народами, а відтак – й між культурами також сприяє врівноваженню двох домінуючих у культурному розвитку сучасної Європи тенденцій: з одного боку, створення спільного європейського культурного простору, а з іншого – прагненням народів до культурної самобутності. Ця тенденція демонструє яскраву рису сучасної культурної ситуації в цілому. Адже динамічні глобалізаційні процеси, які впливають на об'єднання світової спільності, супроводжуються протилежними ним процесами, спрямованими на поглиблення культурної ідентичності, становлення культурної автономії. Політика забезпечення та розвитку міжкультурного діалогу є на сьогоднішній день одним з пріоритетних напрямів у сфері культурної політики ЄС.

У процесі міжкультурної взаємодії, яка ґрунтується на діалогічному принципі, відбувається таке взаєморозуміння представників різних культур, за якого жоден з учасників не втрачає власної культурної ідентичності. Адже, як зазначає В.Болдырев, "діалог культур стає можливим тільки тоді, коли ми не просто знайомимося з фактом чужої культури, але й приймаємо його як один з можливих варіантів"[3].

Отже, культуротворча місія міжкультурного діалогу полягає в оновленні ціннісного змісту культури та створенні нового пласту культурних цінностей у процесі відкритого і шанобливого обміну поглядами між представниками різних культур. Ініціатива ЄС "Європейська столиця культури" відіграє важливу роль у забезпеченні діалогу культур між європейськими народами. Через калейдоскоп яскравих подій місто перетворюється на популярну туристичну локацію, власне, середовище для міжкультурного діалогу, платформу для зустрічі між людьми, що належать до різних культур.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура/ В.С. Библер – М.: Прогресс, 1991.- 85с.
3. Болдырев В.Е. Введение в теорию межкультурной коммуникации/ В.Е. Болдырев – М., 2009.- 135 с.
4. Глобальная повестка дня для диалога между цивилизациями / Резолюция, принятая Генеральной Ассамблеей 9 ноября 2001г. – A/RES/56/6. –21 с.
5. Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / А. П. Садохин. – М., 2005. – 342 с.
6. Черток Л. П. Діалог культур у післядипломній гуманітарній освіті Швейцарії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки"/ Л. П. Черток. – Ялта, 2011. – 22 с.
7. White Paper on Intercultural Dialogue (2008, May7). Strasbourg. [Electronic resource]. – Electronic text data. – Retrieved from: http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Publication_WhitePaper_ID_en.asp [in English].

References

1. Bakhtin M.M. (1986). Estetika slovesnogo tvorcestva. Moskow: Iskustvo [in Ukrainian].
2. Bibler V.S. (1991) Mikhail Mikhailovich Bakhtin, ili poetika i kultura. Moskow: Progres [in Russian].
3. Boldyrev V.E. (2009). Vvedenie v teoriyu mezhkulturnoy kommunikatsii Moskow. [in Russian].
4. Globalnaia povestka dnia dlia dialoga mezhdu tsivilizatsiyami. (2001, November 9). Resolutsiya, priniataya Generalnoy Asambleey (A/RES/56/6) [in Russian].
5. Sadokhin A.P. (2005). Osnovi mezhkulturnoy kommunikatsii. Moskow [in Russian].
6. Chertok L.P. (2011). Dialog kultur u pisladiplomniy humanitarniy osviti Shveysarii. Extended abstract of candidate's thesis. Yalta [in Ukrainian].
7. White Paper on Intercultural Dialogue (2008, May7). Strasbourg. [Electronic resource]. – Electronic text data. – Retrieved from: http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Publication_WhitePaper_ID_en.asp [in English].

ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ІНФОТЕЙНМЕНТУ В ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМАХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

У статті досліджується виникнення нових жанрових утворень, обумовлене історичним розвитком телебачення, специфіка телевізійних програм в жанрі інфотейнмент, розглянуто новий формат подачі інформації, його особливості, телевізійні технології, нові прийоми зйомки і монтажу, необхідність їх застосування та визначення переваг і недоліків цього явища.

Ключові слова: інфотейнмент, телевізійний жанр, телевізійні програми, зйомка, монтаж.

Черная Кристина Васильевна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Преимущества и недостатки инфотеймента в телевизионной программе украинского телевидения

В статье исследуется возникновение новых жанровых образований, обусловленное историческим развитием телевидения, специфика телевизионных программ в жанре инфотейнмент, рассмотрен новый формат подачи информации, его особенности, телевизионные технологии, новые приемы съемки и монтажа, необходимость их применения и определения преимуществ и недостатков этого явления.

Ключевые слова: инфотейнмент, телевизионный жанр, телевизионные программы, съемка, монтаж.

Chorna Kristina, competitor of Kyiv National University of Culture and Arts

Advantages and disadvantages of infotainment in the television program of the Ukrainian TV

This paper examines the emergence of new genre formations due to historical conditions of television, the specificity of television programs in the genre infotainment, considered the new format of presentation, its features, television technology, new ways of shooting and editing, the need for their application and determine the advantages and disadvantages of this phenomenon.

Key words: infotainment, television genre, television programs, shooting, assembly.

Актуальність роботи зумовлена виникненням нових жанрових утворень на сучасному телебаченні як нового формату подачі інформації, зокрема таких, як інфотейнмент, вивченням його особливостей, телевізійних технологій, нових прийомів зйомки і монтажу, необхідністю оцінити його застосування, визначити переваги та недоліки цього явища.

Перехід до ринкової економіки, комерціалізація ЗМІ сприяли тому, що інформація розважального характеру активно завойовувала головне місце на сторінках газет, журналів, теле – і радіоефірів. Сучасні телекомпанії, зробивши ставку на розвагу, почали активно сповідувати принцип інфотейнменту – нового виду телебачення, покликанням якого стало більш розважати глядача, ніж інформувати. Але, як зазначають дослідники, витіснення "серйозної" інформації є прямим наслідком комерціалізації. Розважальність заважає реалізації інших функцій журналістики і режисури, що нерідко призводить до зниження якості телевізійного продукту. У зв'язку з цим таке явище, як інфотейнмент представляє особливий інтерес.

Розгляд даного жанрового утворення є типовим, що має всі основні риси для розкриття закономірностей жанрово – творчих процесів у тележурналістиці і режисурі, тому було зроблено акцент саме на цьому жанрі. З'явилися цікаві нетрадиційні програми, було започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. І, незважаючи на ці суттєві зміни, нові програми сучасного телебачення досі не були об'єктом комплексного наукового дослідження. Актуальним питанням є систематизація практичних знань на основі наукового підходу. На часі також проблема вдосконалення інструментарію впливу на суспільну свідомість за допомогою телебачення.

Про інфотейнмент і перспективу його розвитку писали зарубіжні дослідники (журналісти, соціологи, політологи) – П.Еліот, П.Голдінг, Д. Габермас; М.Александров, О.Бистрицький, Л. Васильєва, Я. Засурський, Н. Шабаліна, Я. Назарова, Є. Макеєнко, Ю. Ужовська; та українські вчені і практики – С. Безклубенко, В. Гоян, М. Недопитанський, Б. Потятиник, Ю. Шаповал, М. Картозія, Л. Дауні, Р. Кайзер та ін. Загальнотеоретичну концепцію з цієї теми розробляли А. Москаленко, В. Різун, В. Здоровега, В. Лизанчук, Ю. Шаповал, І. Саченко, В. Єгоров, Г. Кузнецов, О. Зернецька, Г. Почепцов,

А. Чічановський, В. Шкляр, Е. Багіров, Ю. Габермас, Р. Гакет, М. Прайс, Д. Лалл, Р. Гакет, О. Тоффлер, Е. Фіхтеліус. Про своє розуміння доцільності методу й перспектив розвитку багато писали журналісти практики, зокрема, М. Картозія, директор праймового мовлення російського телеканалу НТВ. Але, незважаючи на це, він не був предметом комплексного наукового дослідження, а лише окремі його аспекти. Тому було прийнято рішення дослідити інфотейнмент як новий формат подачі інформації (інформувати, розважаючи), його особливості в телевізійних програмах українського телебачення, а також визначити його переваги та недоліки.

Мета дослідження: висвітлити особливості інфотейнменту, охарактеризувати його як новий формат подачі інформації, проаналізувати явище інфотейнменту в сучасних українських телевізійних програмах, телевізійні технології, нові прийоми зйомки і монтажу, оцінити його застосування, визначити його переваги та недоліки.

Стрімка глобалізація всіх сфер суспільного життя, прискорення технологічних процесів та зростаючі тенденції інформатизації суспільства генерували розвиток ринкових відносин в Україні, що призвело до суттєвих перетворень у всіх сферах діяльності, зокрема, і медіа-ринку. Аби втримати рейтинг, а, відповідно, і рекламодавця, телеканали найбільших холдингів та медіа-груп України ("1+1 Медіа", "Star LightMedia", "Inter Media Group", "Медіа Група Україна", Група "1+1 медіа" та інші), почали вигадувати щось нове: з'явилися цікаві, нетрадиційні для України програми, було започатковано нові прийоми зйомки і монтажу, телевізійні технології вийшли на якісно новий етап розвитку. Використовуючи давній принцип "хліба та видовищ", спочатку на зарубіжних, а згодом і на вітчизняних телеканалах з'явилися різноманітні розважальні шоу. Згодом так званий розважальний формат перейняли собі також й інформаційні програми, зокрема, випуски новин. Відбулося взаємопроникнення (дифузія, гібридизація, трансформація) жанрів, видів і форм телевізійної продукції.

Жанр інфотейнмент став еталоном новизни і цікавості, набув шаленої популярності на телебаченні і помітно виділився з-поміж інших відомих інформаційних телевізійних жанрів. До того часу інфотейнмент використовувався у численних розважальних програмах про зірок, де глядачеві подавалась інформація про життя знаменитостей у легкій формі. Такі розважальні, легкі для сприйняття шоу почали значно перевищувати рейтинги традиційних випусків новин. Тож редактори новин стали наслідувати цей жанр, подавати новини в рамках інфотейнменту легко, динамічно, не перевантажуючи мозок глядача розумовими зусиллями. Найпопулярніші українські телеканали взяли собі за правило подавати новини з відтінком розважальності: "Подобиці" на Інтері, "Факти" на ICTV, "Репортер" на Новому каналі. Деякі редакції новин такі, як ТСН на 1+1 чи Вікна на СТБ вже давно вийшли за межі "відтінку розважальності", інформаційні випуски на цих телеканалах стали більше нагадувати шоу, а програми вирізнятися легкістю та доступністю викладення. Це стало результатом спроби медійників довести глядачеві, що в Україні і світі є події, люди, явища, здобутки, розповіді про яких, можуть підвищити настрій та життєвий тонус. Інформацію про кризи, катастрофи, хвороби, природні катаклізми, або будь-які негативні явища чи процеси, які так чи інакше відбуваються в державі та у суспільстві, подавати в максимально яскравій формі, зосереджуючи увагу аудиторії не на масштабах негараздів і проблем, а на шляхах їх вирішення. І, попри політичну, соціальну, екологічну, економічну, продовольчу, та інші кризи переконати глядача, що жити потрібно з оптимізмом.

Бажання аудиторії спостерігати за видовищем на екрані та отримувати задоволення від телевізійного продукту, а не просто сприймати суху інформацію, змусило фахівців медіа-сфери шукати нові засоби і прийоми її приваблення. "Перебудова мовлення поряд з багатьма кардинальними змінами в засобах масової комунікації висвітлила важливу характеристику нової аудиторії – орієнтацію на розважальність. Особливо помітно проявилася ця тенденція на телебаченні" [6, 158]. Отже, перед телевізійним журналістом постає проблема залучення уваги аудиторії до свого продукту, що потребує використання нових методів і прийомів подачі інформації. Інша дослідниця С. Сметаніна вважає, що "сьогодні в журналістському тексті відбувається переміщення акценту з того, про що йдеться, на те, як про це говориться" [7, 90], адже нестандартна форма подачі інформації дозволяє легше зберегти подію в пам'яті. Так, усе активніше та сміливіше, виробники новин вдаються до змін у концепції головної програми каналу, полегшуючи формат і стиль подання інформації. Дедалі явним стає тяжіння інформаційних програм до інфотейнменту (термін "infotainment" виник у результаті аббревіатурного з'єднання двох слів: інформація ("information") та розвага ("entertainment") – розважального інформування, подання новин у формі розважальних передач або з відтінком розважальності [2]).

Інфотейнмент в професійних руках телевізійників став неймовірним інструментом для створення видовища, і надав програмам, які представляють події дня або тижня, яскравого забарвлення. Головною перевагою інфотейнменту перед традиційною подачею інформації став аналіз подій в максимально полегшеній формі, подача політичного життя як сфери масової культури, розігрування но-

вин та утримання інтересу масової аудиторії, що сприяло підвищенню рейтингів програм, а, відповідно, і каналу.

Дуже велику увагу почали приділяти зйомкам і монтажу. "Засновники програм відмовилися від школи MTV з рухливою камерою, над якою працювали телеоператори, і яка заважала зосередитися на інформації, та не давала можливості оцінити естетику кадру, і почали керуватися інформаційною школою з переважанням крупних планів і деталей. Кадр під час інтерв'ю з героєм часто вибудовується за допомогою специфічного малюнку світла, зважаючи на глибину. Усі ці прийоми не характерні для інформаційних програм. Зміст кадру під час інтерв'ю не інформаційний і не репортажний. Поява героя-спортсмена, скадрованого по один бік пояси планом на фоні бігових доріжок і футбольного поля – неприпустима для інфотейнменту, адже є надто штампованою, властивою виключно інформаційним жанрам (зазвичай такі кадри з'являються у репортажах про перебіг тих чи інших спортивних змагань). Подібне інтерв'ю того ж героя, записане, наприклад, сидячи на трибуні, у більш природній позі, більш відповідне для інфотейнменту".[5]

Постановочні плани – стали обов'язковим елементом сюжету в жанрі інфотейнменту. Для створення якісного відеоряду, щоб встигнути розкадрувати ті чи інші рухи героя, при зйомках однією камерою, потрібно було відзняти кілька дублів однієї й тієї ж сцени. Така робота передбачає напруження думки – від створення ідеї, побудови мізансцени до знімального процесу, і вимагає чимало часу. Постановочні кадри так само, як і інші прийоми, пов'язані з відеокадрами, вимагають виняткової майстерності операторів. Новинна специфіка вимагає швидкості у створенні матеріалу, тому постановочні кадри найчастіше використовують та знімають при записі стенд – апу.

Оскільки на телебаченні картинка важливіша, ніж текст, почали знімати переважно крупні плани і деталі (одну з найважливіших складових інфотейнменту.) Це тісна співпраця між журналістом, оператором та режисером на усіх етапах підготовки сюжету, а не лише під час зйомки чи монтажу.

Почали ширше використовувати монтажні особливості, зокрема, кліповий монтаж. Однак цей кліповий монтаж повинен бути обґрунтований автором матеріалу. Під час побудови тексту і монтажу значну увагу стали приділяти "лайфам" – репераунду (використанню інтершуму як самостійного виражального запису, вживанню по ходу закадрового тексту окремих фраз, реплік, природних сцен, діалогів, тощо, окрім власного тексту журналіста й інтершуму; вся інформація, що звучить в репераунді, повинна бути за композицією, змістом і стилем вписана в загальний контекст сюжету). Такий прийом дає можливість сюжету "дихати", відрізняє сюжет в жанрі інфотейнменту від звичайного інформаційного. Вміти якісно, а головне правильно використати "лайф" – це теж особлива наука. Насичений відеоряд – гармонійне поєднання начитки з набором кадрів, наповнених дією, робить сюжети змістовними. Насиченість відеоряду залежить, насамперед, від місця зйомки. При цьому класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються. Класичні основи поєднання кадрів на те і названі класичними, щоб їх не порушувати, адже це основа основ. Часто фрагменти інтерв'ю проілюстровані відповідним відеорядом. Цей метод застосовують лише у двох випадках. У першому, коли на те, що говорить інтерв'юваний, є промовисті кадри, які чітко підтверджують його слова, або ж коли на інтерв'ю є так звані "випадіння" по відео, коли інтерв'юваного просто необхідно "перекрити" іншим відео. [5]

Зйомки програм у студії відбуваються за форматом концерту-вар'єте – тільки замість "живих" номерів ведучі оголошують сюжети кореспондентів, з яких і складається більшість ефіру. Наповнення програми умовно можна розділити на дві частини: серйозна та розважальна. Якщо темами сюжетів першої категорії стають невідомі або маловідомі факти політично-економічного та суспільного життя країни і вони характеризуються високим рівнем дотримання журналістських стандартів, то інші, розважальні, іронічно висміюють світське життя у достатньо розкутій манері.

В цілому сюжети програм характеризує насичений відеоряд, а гармонійне поєднання закадрового тексту з набором кадрів, наповнених дією, робить їх змістовними. Момент зміни кадру (склейка) вже сам собою відвертає увагу глядача. Під час монтажу сюжетів режисери програми рідко вдаються до спец ефектів (шторки, мікшування, "флеш"), що дозволяє відеоряду бути логічним і виправданим. Найчастіше може використовуватися спец ефект перетворення кольорового зображення на чорно-біле, з тим, щоб відобразити бажання автора перенести героїв сюжету у минуле або додати драматичного настрою. Класичні основи поєднання кадрів (чергування крупних, середніх, загальних планів) не порушуються. Під час монтажу інтерв'ю не використовується "флеш", перевага надається "перебивкам", що ілюструють деталі на місці запису інтерв'ю. Часто фрагменти інтерв'ю проілюстровані відповідним відеорядом (розкадрований герой, музичний кліп, тощо). Типова помилка під час використання такого прийому – накладання звуку, зокрема, тексту пісні у кліпі на слова, які вимовляє герой в інтерв'ю або на авторський текст, що призводить до нерозбірливого звукового ряду.[5]

В програмах – історіях про зірок інфотейнменту властиве також використання асоціативного ряду. Журналісти часто вдаються до такого прийому. Під розумінням "асоціативного ряду" мається на увазі, наприклад, фраза у закадровому тексті "Перші кроки у бізнесі бізнесмену давалися легко".

Асоціативним відеорядом буде крупний план ніг героя (у дорогому взутті), який підіймається сходами. Буквальним відеорядом до такого тексту стануть загальні плани цього бізнесмена в офісі.

Створенню асоціативного відеоряду сприяють так звані "реконструкції" – відновлення подій, що мали місце у минулому, в реальному часі і місці. Часто до "реконструкцій подій" вдаються у сюжетах кримінальної хроніки (згадаймо, Л.Дауні і Р.Кайзер відносили до пріоритетних тем інфотейнменту поряд з історіями про зірок, саме кримінальні сюжети). Реконструкції дають можливість показувати події з минулого героїв. Наприклад, розповідь героя про те, як він познайомився зі своєю дружиною на Андріївському узвозі у Києві, можна проілюструвати саме за допомогою "реконструкції подій". Це може замінити відсутність архівного відео чи статичних фотокарток.[1]

Саме подібність характеристик, прийомів і методів створення сюжетів у жанрі "інфотейнмент" до характерних рис створення портретного нарису, дає право розглядати новітній жанр у курсі, де йдеться про класичне художньо-публіцистичне мовлення. Адже однією із функцій художньої публіцистики є розкриття типового, загального через індивідуальне, окреме. Досягаючи повноти узагальнення, виявляючи характерне, художня публіцистика використовує образне відображення реальності, причому образ цей створюється з невігданого, фактичного матеріалу. [8]

Втім, з переходом на принципи інфотейнменту та схему "шість "С" і одне "Г": скандали, сенсації, секс, сміх, смерть та гроші", інформаційні програми подекуди стали перегинати з розважальністю: першою новиною, яка приголомшить українців стали скандал, бійня, різня, жорстокі вбивства, аварія, розпуста, дебош, будь-що, що зможе притягнути увагу телеглядача з перших хвилин передачі. Але на фоні таких новин повідомлення про аварії та катастрофи звучать дещо неадекватно. Іноді подібні репортажі мають дійсно велике значення для суспільства, та чи завжди в більшості випадків сюжети, не варті аж такої емоційної ажитації, що її демонструють автори. Вони стають заручниками своєї програми, і їм не залишається нічого, окрім досить штучно нагнітати апокаліптичні настрої. Тоді як глядач, приготувавшись до справжнього жахіття, отримує чергові спекуляції на темах, які в інформаційному просторі циркулюють уже не один рік. Непоодиноким явищем у випусках стали мало значущі репортажі, наприклад: чи то в зоопарку пандочка народилася, чи то тигрєня. Коли у поєднанні розважального та інформаційного у випусках новин починає переважати розвага, постає питання: а де ж новини, і чи не розіграє телебачення свого глядача. Противники інфотейнменту називають такі передачі іронічно "щасливі новини" (happy news) або "макулатура" (trash TV). Аналітики пов'язують поширення інфотейнменту з посиленням тенденції до приватизації і монополізації інформаційно – розважальної індустрії, що витісняє публічну сферу інформаційного простору.

Американські дослідники ЗМІ Л. Дауні та Р. Кайзер вважають, що послідовно самі новини трансформувалися в медіа – продукт нового типу, який згодом дістав назву "інфотейнмент" і став складовою частиною сучасної індустрії розваг у ЗМІ. Іншими словами, новини перетворилися на форму розваги, а розвага все частіше представлена у формі новин. Пріоритетом теми журналістики інфотейнменту стали кримінальні новини та історії про зірок.

Журналіст – розслідувач каналу СТБ, ТОНІС, ТВі Богдан Кутєпов, спецкореспондент "Свободи слова", головний редактор таблоїду "Дуся", (присвяченому життю медіа-тусовки), керівник багатьох спецпроектів, в інтерв'ю "Галицькому кореспонденту" розповів про закулісся вітчизняного телебачення і його "внутрішню кухню": "Це ніби й розслідування, і серйозні ж ніби теми – корупція у владі, грубі порушення прав людини... А з іншого боку – "ентертейнмент", "розважалівка", скандальність, і...".

"Завжди був попит на такі речі "Хліба й видовищ": усі чули про ці дві основні потреби. Тільки от коли з хлібом у нас суцужно, то починається перебір у видовищах. Жоден інформаційно-аналітичний тижневик на кшталт "ТСН. Тиждень" чи "Факти тижня з Оксаною Соколовою" не обходиться без сюжету про "звезд". Навіть якщо "звезди" в ті сюжети ну ніяк не туляться, автори щось вигадують. От і бачимо таку картину. Йде сюжет про свавілля колекторів, які вибивають борги з людей. Показують людей з їхніми кредитами й проблемами. І тут – бац! Якась Євгенія Власова чи траєвстї-діва Монро ходить у халатику по квартирі й розповідає, як до її мами телефонували колектори. І я як людина, яка знає, як готуються такі історії, чітко бачу: фейк, підробка. Але Власовій чи Монро байдуже, прикрасити історію чи повністю вигадати її, – аби лиш не втратити нагоду засвітитись. Так от, втомився я від інфотейнменту. Втомився від ще більшого зла: безглузких жовтих таблоїдів на зразок "Піраній" на Новому чи старого-нового "Табу" на "Плюсах". З останнім – це взагалі для мене загадка. Микола Вересень, якого всі добре пам'ятають як іронічного, дотепного інтелектуала, перетворився на озвучувача підводок до сюжетів про кохання дівчинки – мауглі та її неповносправного принца

з Росії або про те, як світська левиця Світлана Вольнова погодилась на експеримент: зробити собі якийсь чудодійний укол в точку "Джі". Яка гидота. І все це приправлено такими підводками: "Георгія Гонгадзе не можуть поховати вже ось який рік. Наче Леніна чи Мао Цзедуна". Та тьху на вас!

Сумно те, що піпл це хаває. Піпл хаває танці з зірками, танці на льоду, зірок у цирку, співочі й талант-шоу (переможці яких потім так ніколи й не стають знаменитими та багатими), тачки на прокачку і всіляку таку лабуду. І сам винен у власному отупінні. Як влучно помітив професор Почепцов, "телебачення живе з продажу живих душ, перетворюючи їх на мертві. До топ-менеджера приходять рекламодавці і каже: мені потрібні жінки, 40-60 років, домогосподарки. І йому відповідають: вони в нас на такому-то шоу щодня по буднях о 17:00. Будь ласка." [4]

Тенденція подачі інформації в жанрі інфотейнмент також набула шаленої популярності і в телевізійних розважальних програмах, реаліті – шоу. Природа цих шоу емоційна, а не раціональна. Їхня задача підігрівати емоції глядача, викликати сміх, захоплення, радість, забавляти різними жартами, екшен- сценами, стати свідками неймовірних пригод, подій, те що раніше було привілеєм кіно, театру, літератури, але у вигляді художнього замислу. Тому і ведуться потужні рекламні компанії, щоб сконцентрувати увагу аудиторії на цих телевізійних програмах, а продюсери, сценаристи та режисери видають в ефір ще більше оголення, скандальних сутичок, еротизації приватного життя перед камерами. Говорячи про "перебір" розважальності хочеться зазначити, що виникає проблема морального і духовного падіння. Люди готові будь-якою ціною потрапити на екран, демонструють в кадрі нестандартну поведінку, вдаючись до різних дурниць, втрачаючи людську гідність. Особливо важливо між розвагою та медіями не втрачати розуміння зв'язку "культура- медіа".

Якщо ж дивитися на не новинний інфотейнмент на інших каналах, то переважають українські аналоги західних і російських шоу. Щоправда, нерідко іноземні франшизи суттєво таблоїдизовані та перетворюються на примітивні серіали з псевдо освітньою цінністю. Так програми, які мали би відкривати до дискусій табуовані теми, просто перетворюють їх на скандал. Отже виникає питання: чи взагалі виправданим є такий формат інфотейнменту.

З іншого боку, власний контент часто просувається давно протоптаними стежками документальних програм та туристичних оглядів. Перші, власне, і є класичним прикладом інфотейнменту: нагальні питання подані через цікаву для аудиторії форму. Однак, зважаючи на залежність телебачення від вузького кола власників, завжди виникає питання в об'єктивності таких програм. Яскравим прикладом таких неоднозначних програм була історія про Саакашвілі, що підняла резонанс та викликала багато питань до неупередженості авторів. І знову просвітницька функція журналістики піддається дуже великому сумніву, значно поступаючись якщо не пропаганді, то корегуванню суспільної думки. [3]

Туристичні блоги чи програми про мандри – також класичний приклад інфотейнменту, але у цьому випадку конкретно в міжнародному блоці. Відсутність політичної складової та відносна популярність серед аудиторії порушують головне питання – якість контенту. Із цим завданням можуть впоратися лише місцеві важковаговики (банально через фінансову складову).

Медіа активно і цілеспрямовано використовуються людьми з двох причин – заради потреби в інформації і потреби в розвазі, при цьому окремою мотивацією є отримання освіти. Ці дві потреби вже настільки перемішалися одна з одною, що навіть проявляють взаємні претензії. Коли людина відчуває необхідність в інформації, вона все більш очікує, що вона буде піднесена цікаво, привабливо і забавно. Залишається в силі, хоча і не так яскраво виражена, зворотна схема: коли люди розважаються, вони бажають отримати відомості і факти, інформацію, незалежно від викладу – через скетч про політику чи пародію на важливу соціальну подію: все-таки і така інформація містить частку соціальної чи персональної істини [3].

Зрозуміло, що гібридний жанр інфотейнменту живе за власними законами, тобто орієнтується, передусім, на те, щоб заінтригувати, налякати чи насмішити глядача. В цьому жанрі головне – не дати споживачеві знудитися, і питання, в який це спосіб робиться відходить на другий план. Проте в слові "інфотейнмент" перша частина – від "інформації". Отож, бажано було б, запускаючи телевізійний проект, подумати, щоб ця частина гармонійно поєднувалася з "entertainment", себто – розвагами. А відтак – якщо й не змушувала би глядача замислюватися, то бодай давала корисну інформацію.

Та, зважаючи на масове поширення інфотейнменту на загальнонаціональних телеканалах і навіть перенасичення ним, все ж цей новий формат інформаційних випусків досі залишається неосвоєним. Причин цьому немало і одна з них – брак кваліфікованих журналістів, які здатні нестандартно мислити, або ще неготовність себе проявити у цьому напрямку. Незважаючи на критику цього формату новин, варто інфотейнменту віддати належне. Адже його розвиток безумовно повинен зробити вітчизняне телебачення цікавим.

Література

1. Дауни Л., Кайзер Р. Новости о новостях. [Электронный ресурс] <http://www.imw.org.il/russian/article.php?id=312>
2. Зорков Н. Н. Инфотейнмент на российском телевидении [Электронный ресурс] / Николай Зорков // RELGA. – 2005. – №19 [121]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles>. – Загл. с экрана.
3. Коструба О. Проблеми і можливості українського инфотейнменту [Електронний ресурс] <http://ua.ejo-online.eu/2466/сфери-висвітлення/проблеми-і-можливості-українського-инфотейнменту>
4. Кутепов Б. Сьогодні українське телебачення – це "розважалівка", скандальність... [Електронний ресурс] http://www.telekritika.ua/daidzhest/2013-01-08/78007?theme_page=170
5. Симоніна Н. Новітні жанри української тележурналістики: розвиток инфотейнменту [Електронний ресурс] http://journ.univ.kiev.ua/trk/publikacii/symonina_publ.php
6. Смирнов В. В. Формы вещания: Функции, типология, структура радиопрограмм: Учебное пособие для вузов / В. В. Смирнов. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 203 с.
7. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры : динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX в. / С.И. Сметанина. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 382 с.
8. Телевизионная журналистика: Учебник. 3-е издание, переработанное и дополненное // Редколлегия: Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. – М.: Изд-во МГУ, Изд-во "Высшая школа", 2002. – 304 с.

References

1. L. Downey, R. Kaiser at Novosti Novosti. [Electronic resource] <http://www.imw.org.il/russian/article.php?id=312>
2. Zorkov, N. N. (2005). infotainment on Russian TV broadcast. RELGA, 19 [121]. Retrieved from <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=735&level1=main&level2=articles> [in Russian].
3. Kostyuba A. Challenges and opportunities of the Ukrainian infoteynmentu [Electronresource]<http://ua.ejo-online.eu/2466/сфери-висвітлення/проблеми-і-можливості-українського-инфотейнменту>
4. Kutepov B. Today Ukrainian television – a "razvlekuhi" scandal ... [Electron resource] http://www.telekritika.ua/daidzhest/2013-01-08/78007?theme_page=170
5. Symonina N. New genres Ukrainian television journalism: development infoteynmentu [Electron resource] http://journ.univ.kiev.ua/trk/publikacii/symonina_publ.php
6. Smyrnov, V. V. (2002). Forms of the bradcasting: functions, typology, structure of the radio program. Moscow: Aspekt Press [in Russian].
7. Smetanyina, S. Y. (2002). Media-text in system of culture: dynamic processes in language and style of journalistic of the end of the XX century. SPb.: Yzd-vo Mykhailova V. A. [in Russian].
8. Televyzyonnaya journalism: Textbook. 3rd edition, pererabotannoe and dopolnennoe // Redkollyehyua: Kuznetsov GV, Tsvyk VL, AJ Yurovskyy – М.: MGU, Publishing House "Higher School", 2002. – 304 p.

Завгородня Галина Федорівна
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
galina.zavgorodnyaya@gmail.com

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДОЛОГІЇ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

У даній статті розглядаються питання методології аналізу музичних творів з позиції природнього шляху ускладнення структурних закономірностей в ході їхньої історичної еволюції. Основна думка фокусує увагу на тому, що при всій різноманітності структурних моделей форм і конкретних прийомів розвитку найбільш загальні принципи становлення музичного матеріалу, по суті, єдині. Прийоми експонування, розвитку, закріплення, завершення засновані на загальних логічних закономірностях драматургії, характерних для будь-якого музичного твору як явища мистецтва, що розвивається в часі. Спостерігається при цьому цікава особливість, пов'язана з діалектикою загального, особливого і одиничного: схеми конкретних форм різні, а процеси логічного розгортання музичного матеріалу, загалом, єдині. Але саме завдяки внутрішній різноманітності єдиних законів музичного мислення в одні й ті ж структурні моделі "вдихається" різний зміст.

Ключові слова: музичне мислення, музичний стиль, музичний твір, просторово-часовий аспект, прості і складні форми, контрастно-складова композиція, психологія сприйняття.

Завгородня Галина Федорівна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Некоторые аспекты методологии анализа музыкальных произведений

В данной статье рассматриваются вопросы методологии анализа музыкальных произведений с позиции естественного пути усложнения структурных закономерностей в ходе их исторической эволюции. Основная мысль фокусирует внимание на том, что при всем разнообразии структурных моделей форм и конкретных приемов развития наиболее общие принципы становления музыкального материала, по сути, едины. Приемы экспонирования, развития, закрепления, завершения основаны на всеобщих логических закономерностях драматургии, характерных для любого музыкального произведения, как явления искусства, развивающегося во времени. Наблюдается при этом интересная особенность, связанная с диалектикой общего, особенного и единичного: схемы конкретных форм различны, а процессы логического развертывания музыкального материала, в принципе, едины. Но именно благодаря внутреннему разнообразию единых законов музыкального мышления в одних и тех же структурных моделях "вдыхается" различное содержание.

Ключевые слова: музыкальное мышление, музыкальный стиль, музыкальное произведение, пространственно-временной аспект, простые и сложные формы, контрастно-составная композиция, психология восприятия.

Zavgorodnyaya Galina, Doctor of Science in Arts, associate professor, professor of the music theory and composition chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Some aspects of the methodology of musical works analysis

This article discusses the methodology of musical works analysis from the perspective of the natural way of the structural complexity of laws in the course of their historical evolution. The main idea focuses on the fact that with all the diversity of structural forms, models and specific techniques, the most general principles in the formation of the musical material, in fact, uniform. Methods of exposure, development, consolidation, completion are based on the general logical laws of drama typical for any musical work of art as a phenomenon that develops over time. There is thus an interesting feature associated with the dialectics of the general, special and individual: the schemes of concrete forms are different, but the processes of logical deployment of the musical material, in principle, are the same. Thanks to the internal diversity of uniform laws of musical thinking, different content is "infused" into the same structural models.

Key words: musical thinking, musical style, musical work, spatial and temporal aspect, simple and complex forms, contrast-component composition, psychology of perception.

У складній структурі музичного життя суспільства виділяються такі важливі компоненти як: композитор – музичний твір – виконавець – музичні інструменти – концертні зали – слухачі – музичні критики і т.д. Кожен з них виконує свою специфічну функцію, несе певне навантаження в процесі

функціонування музичної культури. Якщо подумки "вирвати" який-небудь з них з цілісного, внутрішньо взаємопов'язаного організму музичної культури, то її існування постане або спотвореним, або зовсім неможливим.

Однак при всій важливості й значимості кожного компонента системи музичної культури, в ній виділяється той з них, який є першорядним, основним, а саме – музичний твір. Адже саме над створенням музичних творів працює композитор, саме музичні твори розучують виконавці, сприймають слухачі; для відтворення музичних творів створюються інструменти, звукозаписувальна та звуковідтворювальна апаратура тощо.

Парадоксальним є той факт, що при настільки великій ролі музичного твору в культурному житті суспільства, музична наука досі не створила стрункої, єдиної теорії музичного твору. Багато вчених з різних позицій торкаються даної проблеми: Л. Мазель, В. Холопова, Б. Кац, Н. Корихалова, В. Задерацький, В. Москаленко, І. Коханик та багато інших. Але для розробки єдиної теорії музичного твору як системи необхідно об'єднати зусилля представників не тільки музично-теоретичної науки, а й музичної соціології, психології, семіотики.

Дійсно, музичний твір функціонує завжди соціально. Він існує в людському суспільстві і відображає найбільш істотні риси цього суспільства. Музичний твір завжди більш-менш явно несе на собі прикмети цілком конкретного соціуму (Б. Кац). Без чіткого усвідомлення законів психології творчого процесу неможливо зрозуміти комунікативну функцію музичного твору, не можна визначити, як транслюється зміст музичних творів, чому в свідомості слухачів виникає уявлення, більш-менш адекватне композиторському задуму [16]. Всі ці питання неможливо вирішити, ігноруючи досягнення семіотики. Тільки виявляючи специфіку музичних знань, визначаючи конкретні шляхи "переплавлення" життєвих вражень в зміст музики, осягаючи семантику музичних засобів, можна наблизитися до розуміння феномена музичного твору. Створення теорії музичного твору – перспектива складна, але цілком реальна. На даний момент в музично-теоретичній науці вже накопичений досить багатий матеріал для успішної побудови справжньої теорії. Серед наявної з цього питання літератури особливо виділяються статті О.Козаренка, Н.Корихалової, І. Коханик, Л. Мазеля, В.Москаленка, Вл.Протопопова, О.Самойленко, О. Сокола та ін.

На основі аналізу деяких зарубіжних теорій, що розробляють проблему "буття музичного твору", Н. Корихалова, наприклад, приходять до переконання, що музичний твір відрізняється своєрідною "неповнотою" художнього образу і це є його органічною властивістю. Автор говорить про потенційний стан твору – як синтез реалізації твору, які вже здійснилися, і тих, які відбудуться в майбутньому, і про реальний стан, тобто про його озвучуванні в конкретному виконавському акті, з відповідним йому індивідуальним сприйняттям слухача. Одночасно виникає питання про міру варіантності, тобто про кількість можливих відхилень від музичного твору без порушення його художньої системи. Іншими словами, про можливі кордони виконавського трактування. У цій варіантності, по суті, і полягає суть історичної еволюції твору в суспільній свідомості, суть виконавського стилю [7]. Крім зазначених авторів, особливе значення у створенні теорії музичного твору мають дослідження Б. Теплова, Е. Назайкінського, В.Медушевського, Ф.Арзаманова, присвячені окремим аспектам психології музичного сприйняття. Соціологічний ракурс цієї проблеми характерний для праць А. Сохора.

Узагальнюючи погляди і спостереження окремих авторів, можна дати таке визначення: музичний твір є цілісним і множинним феноменом, найбільш ймовірна сутність якого лежить на перетині символічних (композиторських, редакторських) областей творчої діяльності, що звучать (виконавських, слухачьких). Паралельно з усвідомленням змісту музичного твору, музикознавство розглядає і питання методології аналізу музичних творів. Останнім часом міцніше утверджується цілісний, або комплексний тип аналізу, що припускає всебічне розкриття змісту твору через розгляд елементів його форми та мови. У цій області музично-теоретичних досліджень виділяються роботи Л. Мазеля, В. Цуккермана, В. Бобровського, Ю. Тюліна. Спробуємо підсумувати найбільш важливі положення, розроблені цими авторами.

Поняття "цілісний аналіз" виникло на початку 30-х років минулого сторіччя в роботах Мазеля, Цуккермана, Рижкіна й Кулаковського. Тоді під ним малося на увазі охоплення твору в цілому, а також аналіз цілого з урахуванням усіх його провідних жанрово-стильових і мовних закономірностей. Завершення ХХ сторіччя і початок ХХІ століття значно розширило уявлення про цілісний аналіз на основі нерозривної єдності всіх сторін музичного твору на рівні діалектичної єдності композиційних зв'язків формотворного процесу і виразної суті музичної драматургії, тобто – змісту як узагальнення логіки всього музичного процесу в його художній єдності [5, 8].

Найпростіший шлях виконання цілісного аналізу – так званий суцільний аналіз, який передбачає розгляд музичного твору від початку і до кінця. Такий розгорнутий аналіз має незаперечні до-

стоїнства: у ньому накопичується велика кількість фактів. Але в застосуванні до великих творів такий метод виявляється занадто громіздким. Він вимагає надмірно великих витрат праці та часу, значного обсягу в публікаціях, крім того, не для всіх цілей він обов'язковий. Якщо мова йде про написання критичної статті або про розгляд групи споріднених творів, а також про аналіз дуже великого циклічного твору, то метод "аналізу підряд" не доцільний. У роботі ж над яким-небудь одним твором, переважно невеликого масштабу, коли необхідне його всебічне охоплення, то шлях суцільного аналізу виявляється цілком доречним. Подолати метод аналізу "підряд" можна двома шляхами: перший шлях полягає в тому, щоб, спираючись на фактичні дані в процесі суцільного аналізу представити їх у більш узагальненому, стислому вигляді. Це найбільш простий шлях, оскільки матеріали для викладу результатів аналізу вже зібрані – їх тільки потрібно представити в більш широкому аспекті.

Інший шлях – це пошуки нового методу аналізу, а це вже складніше. У пошуках інших шляхів цілісного аналізу ми можемо спиратися:

- 1) на слухове сприйняття і від нього починати аналіз;
- 2) можна починати аналіз, відштовхуючись від знання історико-стилістичних особливостей даного твору;
- 3) можна показати становлення і розвиток головного образу твору, розкрити його характеристики в русі. Показ процесу формування змісту в цьому випадку буде поєднуватися з розкриттям процесуальної сторони музичної форми.

У будь-якому разі слід пам'ятати, що головне завдання цілісного аналізу – дати живе уявлення про хід образного розвитку. При цьому можна рухатися від сприйняття до аналізу та від аналізу до естетичного узагальнення. Вибір конкретного шляху завжди залежить від мети. Однак необхідно враховувати, що, звертаючись до аналізу будь-якого музичного твору, треба представити його як єдиний цілісний організм, який володіє специфічними особливостями змісту і форми. Процес розкриття цих особливостей має на увазі не тільки вивчення, але й опис даного музичного твору. Отже, кінцевий результат аналізу являє собою вже більш-менш точну модель досліджуваного твору. Таким чином, аналіз – це художній акт відтворення твору в іншій формі. Іншими словами, виникає своєрідне співавторство дослідника-музикознавця і композитора: мета єдина – прийоми індивідуальні.

Творча природа аналізу диктує цілий ряд умов, що регламентують сам процес його виконання. Перше і дуже значне з них полягає в підході до аналізу будь-якого твору з позиції вже накопиченого досвіду – як безлічі усвідомлених і неусвідомлених загальних життєвих асоціацій; так і суто музичних вражень. Тут позначається загальний культурний багаж аналітика, його знання і особливості естетичного виховання. Іншими словами, твір, що аналізується, виявляється в контексті з загальними художніми знаннями дослідника, а з іншого боку, він концентрує в собі весь цей контекст. Саме в такій діалектичній єдності загального, особливого і одиничного музичний твір є предметом вивчення.

Дуже складним і важливим моментом аналізу є той факт, що музикознавець – одночасно і слухач, і дослідник. Емоційна безпосередність сприйняття музики поєднується у нього з цілеспрямованим "розчленуванням" музичної тканини на формуючі її компоненти. При цьому музична чуйність дослідника, багатство його внутрішнього світу виступають як один із засобів аналізу.

Найбільш відповідальною є письмова, літературна форма аналізу (модулі, курсові, бакалаврські, дипломні, магістерські роботи, реферати, публікації). Такий аналіз являє собою не тільки дослідження, але й своєрідний художній твір, який має налаштовувати читача відповідним чином, викликати у нього відповідні емоції, розбудити творчу уяву. Тому необхідно пред'являти високі вимоги до стилю музикознавчих робіт. Вони повинні містити в собі точно вивірену, аргументовану, оригінальну літературну інтерпретацію музичного твору, особливо якщо аналіз дається вперше, адже від цього багато в чому залежить суспільна оцінка даного твору.

В аналізі музики використовуються певні наукові поняття, категорії, терміни, вживання яких має бути точним і однозначним. Оцінка таких сторін музичного твору як тематизм, структура, інтонаційний лад, гармонійна мова, особливості ладотональної системи, поліфонічні прийоми, фактура і т.д. – повинна бути чіткою, внутрішньо несуперечливою. Образні характеристики, що використовуються в аналізі, навпаки, корисні своєю оригінальністю, неповторністю, в їх підборі й проявляється творче начало в мисленні музикознавця [10].

У сучасному музикознавстві вчені нерідко звертаються до точних методів дослідження, запозичених із суміжних наук. Створення схем, графіків, цифрові обчислення – все це лише допоміжні прийоми, спрямовані на виявлення процесів, що відбуваються в музиці, але не повинні їх підміняти. Саме по собі застосування таких методів ще не гарантує цінних результатів, а часто перетворює аналіз в формальну чи термінологічну еквілібристику. Уникнути цього можна лише, спираючись на розроблені провідними вченими вітчизняного та зарубіжного музикознавства теоретичні концепції.

Аналіз твору можна розуміти і в прямому сенсі слова – як розгляд структури. Однак такий аналіз передбачає не тільки "виявлення" форми-схеми твору, а й уміння осмислити ті внутрішні процеси руху музичної думки, які вдихають життя в окремі композиційні схеми, наповнюють їх художнім змістом, іншими словами, перетворюють їх на витвір мистецтва. Відомо, що кожна структура передбачає свій рівень художнього узагальнення ідеї. Адже форма завжди змістовна, а зміст завжди оформлений. Така діалектика змісту і форми існує в будь-якому виді мистецтва. Сучасний курс аналізу музичних творів вивчає, в першу чергу, ті форми-схеми, які склалися в європейській музиці XII-XIX століть. Зауважимо, що в останні на стику століть роки, з одного боку, все більший інтерес викликає дослідження композиційних структур старовинної музики, а, з іншого боку, – сучасного мистецтва. Найчастіше в одному творі "сплітаються" ознаки кількох різних музичних структур. Тому основна мета аналізу форми полягає в тому, щоб зрозуміти ті індивідуальні особливості композиції, які існують над структурною схемою і характеризують стиль епохи або композитора, обумовлених специфікою музичного матеріалу, а, врешті-решт, і задумом композитора [2; 4; 9]. Якщо оцінка структури-схеми передбачає необхідність розчленування композиції на складові частини, то визначення форми з позиції художнього цілого, з точки зору її драматургії – це процес, що підкоряється наскрізному руху музичної думки, єдиному нерозчленованому акту виникнення, розвитку й завершення музичного твору як складної системи співвідрядності всіх елементів музичної мови. Іншими словами, роль процесу в музичному становленні є визначальною не лише тому, що музичний твір існує в часі, але й у зв'язку з тим, що сам рух в музиці є змістовним, виразним початком. Будь-яка музична композиція, будь-який твір не зводиться до суми елементів, що утворюють його, він поглинає їх, виступаючи більш складною системою їх організації. Перефразовуючи Асаф'єва, можна припустити, що композиційна схема є "застигла лава" формотворчого процесу [1].

Процес формоутворення має свої принципи. Первинний з них – це принцип повторності; більш високий і більш складний рівень розвитку мислення демонструє принцип контрасту. Кожна з композиційних структур, що склалися в музично-історичному процесі, несе в собі риси обох принципів, проте один з них, як правило, стає визначальним. Так, в варіаційній формі на перший план виступає принцип повторності, в сонатній – принцип контрасту.

Крім цього, в будь-якій композиції своєрідно втілюються і загальні принципи викладу музичного матеріалу, обумовлені законами музичного мислення. Одним з основних і істотно важливих є принцип експонування. Він забезпечує твору тематичну рельєфність, зауважимо при цьому, що на стику століть все менш чітким стає поняття тематизму. Нерідко під тематизмом прийнято називати провідний елемент твору, початкове експонування інтонаційного концентрату. Приміром, інтервал секунди в камерній симфонії К.Цепколенко "Паралелі" або певний набір звуків серії в кантатах В.Сильвестрова, особлива значимість тембру тромбона в "Епічній симфонії" Ю. Іщенка. Головна умова експонування полягає в наявності контрасту, що розуміється надзвичайно широко. Для того, щоб тема (або "тематичне зерно") звучала рельєфно, вона повинна з чимось контрастувати: зі своїм варіантом, нетематичними або загальними формам руху – своєрідні сполучні етапи, що підкреслюють яскравість, значимість тематичного матеріалу, що експонується. Другим найважливішим принципом викладу музичного матеріалу є принцип розвитку. Незважаючи на те, що він видається найбільш зрозумілим, він, в той же час, найменш досліджений. Адже конкретні форми розвитку незліченні, до них відносяться варіювання, дроблення, нестабільність модулюючого процесу, різного роду поліфонічні прийоми типу стретти, канонічної секвенції, фугато і т.д. Іншими словами, всі прийоми, які здатні створити і посилити запас напруги, і забезпечити рельєфність генеральної кульмінаційної зони. Для розвиваючих розділів характерна відсутність цілісності, уникнення кадансів і розшарування фактури в предіктовому розділі на два пласти – домінантовий органний пункт і мотива роздробленість, нестійкість іншого пласту. Таким чином, цілеспрямовано готується реприза як підсумок загального розвитку або початок наступного етапу в процесі розгортання музичної драматургії (Л. Бетховен, П. Чайковський, Д. Шостакович).

Третій принцип формоутворення – закріплення. Найпоширеніший прийом закріплення, як ми вже зазначали, – реприза, повторення первинного матеріалу на відстані. Поява реприз в музичній формі – історичне завоювання європейської культури, пов'язане з певним етапом розвитку мистецтва. Випадки безрепризного, ніби нестійкого закінчення композиції (наприклад, у пізнього А. Скрибана), що виникають в музиці XX століття, тим не менш, виконують функцію закріплення, бо сприймаються в порівнянні з попереднім розділом більш стійко. Четвертий принцип – завершення, присутній зазвичай у всіх музичних формах, але особливо велике його значення в тих з них, де принцип закріплення діє лише частково. Найбільш виразно він виражений, наприклад, в кодах, в заключних партіях, доповненнях і т.п. Мистецтво створення коди і тематичного завершення є відповідальною

стадією в зведенні художнього цілого, це своєрідний п'єдестал, від "міцності" якого залежить, як буде "виглядати" вся композиція. Принципи формоутворення проявляються різноманітно, їх конкретний вид залежить від багатьох факторів, у тому числі і від особливостей форми-схеми твору. Тим не менш, оцінку слід проводити, насамперед, з позицій зазначених принципів.

Важливим аспектом аналізу музичних творів є розгляд типових структур від періоду до сонати і далі – аж до циклічних форм. Якщо порівняти моделі різних форм, то, в першу чергу, виявляється відмінність їх за рівнем структурної організації. В основі періоду, як правило, лежить співвідношення кадансів двох (або трьох) речень – так звана питально-відповідна залежність. Вона забезпечує можливість періоду стати первинною формою, від якої починається відлік усіх структурних ієрархій музичних композицій.

Основним елементом структури простих форм (двох-, трьох-, і багаточастинні форми, в також рондо і варіації) є період. Складні форми вбирають у себе закономірності простих, які є їх структурними одиницями. Отже, в ієрархічному співвідношенні простих та складних форм значну роль відіграє фактор кількісного та якісного накопичення складових структурних одиниць, тобто, момент "складеності" цих одиниць в загальному обсязі ("Дід Мороз" Р. Шумана, наприклад). В оцінці форми необхідно врахувати також і метод розвитку музичного матеріалу, що призводить до формування "власне складних форм", де важливим є фактор не їх "структурного складання", а логіка музичної драматургії, що визначає принципи тематичного розгортання музичного матеріалу, до них ми відносимо сонату і багатотемну фугу. Але при всій різноманітності структурних моделей форм і конкретних принципів розвитку в них – найбільш загальні процеси руху музичного матеріалу (експозиція, розвиток, закріплення, завершення), в принципі, єдині. Вони засновані на загальних логічних закономірностях драматургії, характерних для будь-якого музичного твору як явища мистецтва, що розвивається в часі. У результаті спостерігається цікава особливість, пов'язана з діалектикою загального та особливого: схеми конкретних форм різні, але процеси логічного розгортання музичного матеріалу в них, в принципі, єдині. Але саме завдяки внутрішній різноманітності єдиних законів музичного мислення, в одні й ті ж структурні моделі "вдихається" різний зміст. Тому, повторюючи думку Б.Асаф'єва, можна сказати, що конкретних видів сонатної форми стільки, скільки написано сонат, і так можна сказати абсолютно про будь-який тип композиції.

Природний шлях ускладнення структурних закономірностей в ході історичної еволюції музичних композицій супроводжується, як правило, взаємодією, взаємопроникненням різних принципів формоутворення. В результаті виникають так звані вільні і змішані композиції. У їх будові проявляються ознаки різних форм. Тому визначення їх структури та осягнення логіки розгортання музичного матеріалу дуже складне, а іноді навіть і суперечливе, тому що принципи, що відносяться до різних форм, інколи вступають в суперечливі відносини. У такій ситуації однією з головних передумов аналізу є визначення якості основного матеріалу, його внутрішніх потенційних можливостей, які вже самі по собі припускають ймовірні шляхи їх реалізації [17].

І на закінчення. Мистецтво – це область найбільш рухливих відносин між елементами, особливо якщо мова йде про тимчасові його види. Зміна акцентів може незначним чином, а іноді й істотно міняти значення. Талановитий виконавець завжди знаходить той рівень рухливості смислових відтінків, який буде близький його власному прочитанню тексту, тому значенню життєвого змісту, яке він привносить у текст твору не тільки як виконавець, але і як особистість. При цьому вираз індивідуального, суб'єктивного змісту у талановитого виконавця узгоджується з об'єктивними соціально-психологічними моментами [13; 15; 16].

Аналіз музичного твору є дуже тонким, внутрішньо рухливим творчим процесом – процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загально логічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття [6; 12; 14].

Література

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асаф'єв. – Л. : Музыка, 1963. – 378 с.
2. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции / А. Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : [зб. наук. статей / гл. ред. О.С. Тимошенко]. – Київ, 1999. – Вип. 7 : Музикознавство: з XX у XXI століття. – С. 101–108.
3. Завгородня Г. Звук как образно-конструктивный феномен современного музыкального пространства / Г.Ф. Завгородня // Музичне мистецтво і культура : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2006. – Вип. 7. – С. 26–38.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий ; [рец. Е.А.Ручьевская]. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.

5. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия : [сб. науч. статей]. – Минск, 1999. – С. 5–19.
6. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного процесу / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету : [зб. наук. статей / гол. ред. Г.В. Терещук]. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 3–5.
7. Корыхалова Н. Музыкальное произведение и способ его существования / Н. Корыхалова // Советская музыка. – 1971. – № 7. – С. 60–66.
8. Мессиа́н О. Беседа с Клодом Самюэлем / О. Мессиа́н // Музыкальная академия. – 2003. – № 3. – С. 214–220.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
10. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : [сб. статей]. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 3–16.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
12. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : [монографія] / А. Самойленко; [ред. Н.Г. Александрова]. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
13. Сильвестров В. Музыка – это пение о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : Беседы, статьи, письма. / В. Сильвестров ; [сост. М. Нестьева ; ред. Л.А. Гнатюк] – Киев, 2004. – 364 с.
14. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль: [монографія] / А.Сокол ; [ред.Ю.Е. Семенов]. – Одесса: Моряк. – 2007. – 276 с.
15. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М.Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – №2 – С. 156–163.
16. Теплов Б. Психология музыкальных способностей / Б. Теплов. – М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. – 335 с.
17. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм / Ю. Холопов // Проблемы музыкальных форм и жанров / [общ. ред. А.Н. Сохора и Ю.Н. Холопова]. – М. : Музыка, 1971. – С.65–95.

References

1. Asafyev B. (1963). Muzyikalnaya forma kak protsess. L.: Muzyika [in Russian].
2. Zharkov A. (1999). Nekotorye intergrativnyie tendentsii v iskusstve nakanune XXI veka. Paragmaticheskiy harakter tehniky kompozitsii. O.S. Tymoshenko (Eds.), Naukoviy visnik NMAU Im. P. Chaykovskogo. Muzikoznavstvo: z XX u XXI stolittya. (Vols. 7), (pp. 101–108). Kyiv [in Ukrainian] .
3. Zavgorodnyaya G. (2006). Zvuk kak obrazno-konstruktivnyiy fenomen sovremennogo muzyikalnogo prostranstva. O.V. Sokol (Eds.), Muzichne mystetstvo i kultura. (Vols. 7), (pp. 26-38). Odesa: Drukarsky Dim [in Ukrainian].
4. Zaderatskiy V. (1995). Muzyikalnaya forma. M.: Muzyika [in Russian].
5. Zaderatskiy V. (1999). Semanticheskoe pole muzyiki v proshlom i nastoyaschem. Problemyi natsionalnyih kultur na rubezhe tretyego tyisyacheletiya. Minsk [in Byelorussia].
6. Kozarenko O. (1999). Natsionalna muzichna mova yak faktor istorichnogo protsesu. G.V. Tereshchuk (Eds.), Naukovi zapyski Ternopil'skogo ped. Universitetu, (Vols. 2), (pp. 3-5). Ternopil [in Ukrainian] .
7. Koryihalova N. (1971). Muzyikalnoe proizvedenie i sposob ego suschestvovaniya. Sovetskaya muzyika, 7, 60-66) [in Russian].
8. Messiañ O. (2003). Beseda s Klodom Samyuelem. Muzyikalnaya akademiya, 3, 214–220 [in Ukrainian].
9. Nazaykinskiy E. (1988). Zvukovoy mir muzyiki. M.: Muzyika [in Russian] .
10. Nazaykinskiy E. (1973). Iskusstvo i nauka v deyatelnosti muzyikoveda. Nazaykinskiy E. (Eds.), Muzyikalnoe iskusstvo i nauka. (Vols. 2), (pp. 3-16). M.: Muzyika [in Russian] .
11. Neygauz G. (1988). Ob iskusstve fortepiannoy igryi. Zapiski pedagoga. M.: Muzyika. [in Russian].
12. Samoylenko A. (2002). Muzyikovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga. Odesa: Astroprint [in Ukrainian] .
13. Silvestrov V. (2004). Muzyika – eto penie o samom sebe... Sokrovennyie razgovoryi i vzglyadyi so storonyi. Besedyi, statyi, pisma. L.A. Gnatyuk (Eds.), V. Silvestrov. Kiev [in Ukrainian].
14. Sokol A. (2007). Ispolnitelskie remarki, obraz mira i muzyikalnyiy stil. Odessa: Moryak [in Ukrainian].
15. Starcheus M. (2004). O hronotopah muzyikalnogo myishleniya. Muzyikalnaya akademiya, 2, 156-163 [in Russian].
16. Teplov B. (1947). Psihologiya muzyikalnyih sposobnostey. M.; L.: APN RSFSR. [in Russian].
17. Holopov Y. (1971). Printsipyi klassifikatsii muzyikalnyih form. A.N. Sohor i Y.N. Holopova (Eds.), Problemyi muzyikalnyih form i zhanrov. (pp.65-95). M.: Muzyika [in Russian].

Опанасюк Олександр Петрович
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор Київського національного
університету культури і мистецтв
vugil@bigmir.net

"ТЕХНІКА МОЄЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ" ОЛІВ'Є МЕССИАНА В КОНТЕКСТІ ІНТЕНЦІЇ ЗАЧАРОВАНOSTІ "НЕМОЖЛИВОСТЯМИ"

Трактат О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" аналізується в контексті інтенції зачарованості "неможливостями" та концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Смысловое поле амбівалентної структури зазначеної інтенції обумовлено детермінацією відібраних на основі філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора засобів виразовості, музичних артефактів, що унеможлиблює інший ракурс їх функціонування; з іншого боку, зміна рівноваги музичного семіозису, розмаїтість, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує стан зачарованості. Зачарованості від можливостей за допомогою такої техніки творення духовної музики, "яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестає торкатися Бога" [6, 7], від переживання особливого стану зміненої свідомості, що не можна передати ні словами, ні будь-якими музичними й немусичними звуками.

Ключові слова: "Техніка моєї музичної мови", інтенція, зачарованість "неможливостями", вираження "Божественної присутності" в музиці, духовна музична риторика, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва.

Опанасюк Олександр Петрович, доктор искусствоведения, доцент, профессор Киевского национального университета культуры и искусств

"Техніка мого музикального мови" Олів'є Мессіана в контексті інтенції очарування "невозможностями"

Трактат О. Мессіана "Техніка мого музикального мови" аналізується в контексті інтенції очарування "невозможностями" і концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Смысловое поле амбівалентної структури зазначеної інтенції визначається детермінацією отобраних на основі філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора засобів виразовості, музикальних артефактів, що робить неможливим інший ракурс їх функціонування; з іншого боку, зміна рівноваги музикального семіозису, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує стан очарування. Очарування від можливостей з допомогою такої техніки створення духовної музики, "яка торкається будь-яких тем, не перестаючи торкатися Бога" [6, 7], від переживання стану зміненої свідомості, що не можна передати ні словами, ні будь-якими музикальними й немусикальними звуками.

Ключевые слова: "Техніка мого музикального мови", інтенція, очарування "невозможностями", вираження "Божественного присутствия" в музиці, духовна музикальна риторика, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва.

Opanasiuk Alexander, D.Sc. in Arts, Professor of Kyiv National University of Culture and Arts

"Technique of My Musical Language" by Olivier Messiaen in the Context of Intention of Fascination with "Impossibilities"

The treatise by O. Messiaen "The Technique of My Musical Language" is being analyzed in context of the intention of Fascination with "Impossibilities" and the concept of the intentionalism of culture and art. The semantic field of an ambivalent structure of the mentioned intention is conditioned by the determination of the selected on the basis of philosophically-theological-esthetical concept of the composer means of expression, the musical artifacts which prevents a different aspect of their functioning; on the other hand, the change of the balance of musical workshop, the variety, the diversity of the means of expression, the complications of a different kind, the compilations, the variability principle of their actualization form the state of Fascination. The fascination from the possibilities with the help of such technique of making spiritual music "which touches any topics and herewith does not stop to touch God" [6, 7], from the experiencing a special state of an altered consciousness which cannot be expressed with neither words nor any musical or nonmusical sounds.

The actualized concept of intentionalism of culture and art foresees the following positions. The procedural existence of the European culture crystallizes 4 periods of development: symbolic – V-XVI century, classical – XVII-XVIII century, romantic – XIX century, intentional – XX – ... century [9, 133-136]. The first three of them are conditioned by the dynamic lever of the formation, the fourth one – by the extensive lever. As the result of such changes here arises the typical level of the incipience the essence of which corresponds to the intentional reflection of culture – the concentration on the accomplished existence, culturally – artistic phenomena of past periods of incipience, the

modeling of similar culturally-artistic phenomena on the basis of famous artistic achievements and the principle of compilation, the attention to the observation and the analysis of a passed way for the purpose of the conclusion and prognosis of a possible further development.

In "The Technique of My Musical Language" there are proposed the musically-theoretical system and the technique of composition which besides what is stated in the treatise express the semantic principles of the intentional reflection of culture and art in their phenomenological and prognostic demonstration. The point actualized in the treatise (selected and in context of philosophically-theological-esthetical concept of O. Messiaen postulated in an appropriate way the means of expression, the limited transposition of modes, the musical artifacts, the principles of shaping etc) are defined and determined in an appropriate way. The methodology concerning their compilation, the usage during making music also foresees appropriate semantic parameters. The reliance of the polychord, polykey, polyrhythm, ploymode and the practice concerning their different complications and destructuring form the polyexpressional, polysemantic and polyfunctional area of musical workshop and changes its balance. The indeterminization (the denial) is being made towards the classical for the European culture principle of making music and the forming of a a-phenomena of a different kind (the point of the second chapter of the treatise is called The "a-metric Music"; the principles of a-position are being broadcasted towards all the actualized points) which in general promotes the change of the balance of the workshop of the European music. Accordingly, different complications, the change of the balance of musical workshop, the variety and the diversity of the means of expression and shaping form the state of fascination of a listener and a performer (as O. Messiaen marks, "... to be fascinated will become the only listener's desire"; he will "involuntarily surrender to a strange fascination of impossibilities... all of these will gradually lead him to that sort of the "Divine rainbow" which the musical language strives to become, the structure and the theory we are looking for" [6, 20]).

O. Messiaen is perhaps the first composer of the XX century who just like the alchemist strives to find the philosophic stone and, with the help of the selection of appropriate musical artifacts, the actualization of those aspects of musical art of the past and present and the corresponding changes, tries to transform "simple sounds" ("ordinary metals") into the Divine Images, to find the primordial and unchanging which the Great Music contains in its greatest demonstration. Such aspect can also be considered as the fascination with "impossibilities"! Moreover, the "impossibilities" of a particular kind: their context is determined by the well – known mystics (and also by the numerous artists) as the states of experiencing the Absolute which cannot be expressed neither with words nor any musical or non – musical sounds.

One time the development of the polyphony in the XV-XVI century led the European music to a maximally complicated notes writing – contrast polyphony after which the urgent task was to find another basis which in the following century was determined by the homophonic – harmonic style. Something similar but in significantly larger measures happens to a modern music in context of a total freedom in creating the artistic images. Launched by O. Messiaen, his undefeatable desire for the phenomenology of existence, for the search of a certain "musical language, structure and theory", for the striving to express the "Divine Presence" in music according to clearly defined parameters and criteria towards the actualization of a certain means of expression clearly denote the direction of a future and a desirable development of musical art. Moreover, such practice should be considered also in context of the perspective of building a spiritual musical rhetoric the origins of which is demonstrated by the art of an outstanding French master.

Key words: "Technique of my musical language", intention, fascination with "impossibilities", the expression of the "Divine Presence" in music, spiritual musical rhetoric, conception of the intentionalism of culture and art.

Олів'є Мессіан (1908-1992) – одна з найоригінальніших і найвизначні-ших постатей у музиці ХХ ст. Його творчості присвячено досить велику кількість досліджень і публікацій, які своєю чергою ґрунтуються на основі різноманітних філософських, релігійних, теологічних, культурологічних та музикознавчих засадах щодо визначення суті й значення музики французького митця для становлення сучасної світової культури.

У нашій попередній статті "Доба Мессіана лише тільки починається" [8] творчість композитора аналізується на основі розробленої концепції інтенціоналізму культури й мистецтва [9]. Такий підхід дає можливість виявити нові смислові грані в музиці О. Мессіана, визначити їх зміст у контексті процесуального буття Європейської культури, актуалізованих принципів інтенціоналізму музичного мистецтва (інтенціональний нахил стилю і музичної поезики О. Мессіана обумовлений принципами феноменологізму, прогностики, інтро-ретроспекції та компіляції, частково периферійності). Ця публікація продовжує попереднє дослідження.

Мета статті – аналіз трактату О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" [6] в контексті інтенції зачарованості "неможливістями" та концепції інтенціоналізму культури і мистецтва.

Концепція інтенціоналізму культури й мистецтва виходить із таких позицій: а) буття культури позначено інтенцією, процесуальністю, структурною перспективою; б) у становленні Європейської культури кристалізуються чотири періоди: символічний – Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.; класичний – Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст.; романтичний – культура XIX ст.; інтенціональний – культура ХХ – ? ст. [9, 133-136]; в) кожен з періодів передбачає універсалію – "надструктурну і позаструктурну заданість", "первинну модель" (О. Лосєв [4]), яка обумовлює будь-які культурно-художні та стильові явища відповідного щабля культурного розвитку; г) на заключному періоді

становлення культура підпорядковується екстенсивному формуванню, інтенціональній рефлексії, моделює певні принципи і смисли (базові принципи інтенціоналізму – екстенсії, інтро-ретроспекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики, – та інтенціонально-конотативні смисли [7]), обумовлює відповідний – інтенціональний стиль розвитку; д) в заключний період культура й мистецтво зосереджуються на звершеному бутті, оперують сформованими на попередніх щаблях становлення явищами і смислами, метою чого є дослідження пройденого шляху, проектування можливого майбутнього розвитку; е) творчість митця узагальнено виражає зміст одного базового принципу інтенціоналізму, або ж декількох в їх характерній та ієрархічній даностях (у творчості митця).

Трактат О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" (1942; далі "Техніка...") не має аналогів у світовій культурі. Його смислове поле формують: філософсько-теологічно-естетична концепція автора, оригінальна музично-теоретична система, надзвичайно самобутня техніка (технологія) моделювання музичних композицій на основі відібраних і відповідним чином актуалізованих артефактів європейської та світової музики.

Оригінальність та знаковість "Техніки..." полягає в тому, що в Європейській культурі ХХ ст. уперше запропоновано музично-теоретичну систему й техніку композиції, які, окрім зазначеного у трактаті, на концепційному рівні виражають смислові засади інтенціональної рефлексії культури і мистецтва в їх феноменологічному та прогностичному виявах.

Певною мірою подібним чином, але, здебільшого, в технічній та композиційній площинах можуть розглядатися "Додекафонія" (1922) А. Шенберга і "Керівництво з композиції" (1937-1940) П. Гіндеміта. У першому випадку визначено метод композиції з 12 тонами, що формує оригінальну музично-теоретичну систему, на основі якої компонуються художні образи. В другому (незважаючи на спрощену назву трактату) – своєрідну концепцію і також оригінальну музично-теоретичну систему, "здатну пояснити гармонічні структури в будь-яких стилях, виходячи з об'єктивних передумов" (тобто відношень визначених 12 тонів обертонового ряду. – О. О.) [10, 456] та стати основою для створення відповідних музичних композицій, що й засвідчує творчість П. Гіндеміта. Але обидві праці не можуть ставитися на один щабель з "Технікою..." – трактатом із надзвичайно характерними особливостями і широтою концепційного дискурсу.

Творчість митця визначається авторською інтенцією – своєрідною спрямованістю свідомості до споглядання й осягнення світу, що позначається на образно-ідейному змісті його творів. Разом з тим, митець не може просто так виразити себе – для цього обов'язково потрібен культурно-художній контекст. І культурний вимір, тобто буття культури й мистецтва, яке вона маніфестує у певний період свого становлення, забезпечують йому таку можливість. Це слід розуміти, що митець так чи інакше свої почуття й бажання підпорядковує буттю культури, зчитує з її простору ідеї та образи мистецьких явищ, які в ньому вже існують у принципі, і своїми творами надає їм "статусу" даності, або ж переводить до площини реального існування. При цьому авторська інтенція не лише визначає смисловий нахил сприйняття людиною образів світу, але й обумовлює вибір життєвої позиції. Стосовно творчих особистостей це означає, що митець підпорядковується співзвучній з його інтенцією певній мотивації. У контексті буття сучасної культури очевидно: авторська інтенція, або ж інтенціональна обумовленість творчості митця, знає він про те чи ні, скерує його до якогось одного чи декількох із визначених семи базових принципів інтенціоналізму (вказані вище). Відповідно, зміст творчості визначатиметься обраним принципом, на основі та в площині якого здійснюватиметься і творча діяльність митця.

О. Мессіан за основу "обрав" принципи феноменологізму, прогностики, які в його творчості узгоджуються з принципом інтро-ретроспекції і компіляції та частково із принципом периферійності. Це означає, що композитор, насамперед, зорієнтований на осягнення феноменології буття та пошук ідеального амплуа царини музики.

"Техніка..." складається з двох частин: теоретичної, представленої 19 розділами, та ілюстративної, в якій розміщені 382 приклади, здебільшого з музичних творів О. Мессіана та деяких творів Б. Бартока, Е. Гріга, К. Де-бюссі, В. Моцарта, М. Мусоргського, М. Равеля, І. Стравінського.

Виокремлюють п'ять смислових груп, які визначають зміст трактату: ритм, мелодію, форму, гармонію, лад [10, 473; 11, 155]. Ритму присвячено шість розділів із дев'ятнадцяти, що вказує на провідну роль ритмічного початку в музичній поезії О. Мессіана. На наше переконання, доцільно виділити спів птахів як шосту смислову групу (дев'ятий розділ: "Спів птахів"); він хоча й передбачає мелодико-ритмічні початки, все ж таки формує оригінальний зміст так би мовити канонічної лінії музичної поезії-ки композитора – "пташиний стиль" з відповідними виразовими, стильовими, навіть формотворчими моментами та відповідною технікою (техно-логією) вираження художніх образів.

У Передмові й першому розділі трактату привертають увагу характерні позиції, які обумовлюють визначені О. Мессіаном канони його музики: та що знаходить відображення в розумінні й трактуванні компо-зитором суті музичного мистецтва.

Загалом все зводиться до наступного: 1) мелодія має бути говіркою: "Знаючи, що музика – це мова, перш за все, спробуємо зробити мелодію "говіркою" [6, 9]; 2) істинна музика – це духовна музика: "... Після того, як я прийшов до "істинної музики, тобто духовної, – музики, яка була б актом віри, музики, яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестаючи торкатися Бога..." [6, 7]; 3) зачарованість "неможливістями": "... Один момент відразу приверне нашу увагу: зачарованість неможливістями" [6, 9]; 4) мелодії – як театральні сцени: "Мелодії... (у творах О. Мессіана – О. О.) часто являють собою за своїми пропорціями і характером вид скорочених театральних сцен" [6, 7]; 5) домінування художнього принципу в мистецтві: "... Щоб виразити з жорсткою могутністю, як наші темні сили борються зі Святим Духом, щоб підняти на гору тенета нашої тілесної в'язниці... потрібен великий митець, який однаковою мірою був би великим майстром і великим християнином" [6, 7].

Визначені позиції взаємозалежні та доповнюють одна одну. Разом з тим, кожна з них передбачає коло змістових моментів, навіть проєкції щодо бажаного музикування.

Зокрема, тезу "мелодія має бути говіркою" слід розглядати як своєрідний методологічний принцип (музикування), оскільки такими ж "говіркими" в контексті визначених О. Мессіаном ракурсів мають бути і фактично є смислові модулі (ритм, мелодія, форма, гармонія, лад, спів птахів) та їх складові моменти: засоби виразовості, стильові аспекти, принципи формотворення, відібрані й відповідним чином актуалізовані артефакти з європейської і світової музичної культури.

Зміст тези "істинна музика – це духовна музика" розкривається не лише на основі прагнення композитора переводити музику на духовний рі-вень та співвідносити її з "актом віри", яка при цьому ніколи не "перестає торкатися Бога", але й на основі оригінального підходу до цієї теми загалом (О. Мессіан поділяє "священну музику" на церковну, релігійну, кольоромузику, де під останньою розуміється все сакральне мистецтво в його позаконфесійній приналежності [6]). Більше того, К. Зенкін у статті "Слово в музичному світі Мессіана як знак "Божественної присутності" зазначає: "... Мессіан... повертає музику до музики, тобто до музики, яка вбирає у себе всю повноту кольорових і поетичних відчуттів..., а сутність для Мессіана неминуче піднімається до Слова як джерела усіх сутностей... Тому неминуче постає питання... про "Божественну присутність" в його музиці" [3, 8-9]). Цю позицію краще визначати як інтенцію щодо прагнення виразити в музичних творах "Божественну присутність" (як це зазначено у нашій статті [8]).

Теза щодо "домінування художнього принципу в мистецтві", незважаючи на запропоновані композитором новації, вказує на спо-відування європейського принципу музикування, підпорядкованого художньому принципу вираження образів. Хоча, разом з тим, "Техніка...", як і творчість О. Мессіана в цілому, демонструють новий і надзвичайно оригінальний тип музикування.

Приблизно в аналогічній площині слід розглядати тези щодо зачарованості "неможливістями" та "мелодії – як театральні сцени". Зокрема, зміст останньої визначається першою позицією (методологічним принципом "мелодія має бути говіркою"), тобто, що в такий спосіб змодельовані мелодії мають "наочно" виявляти ті чи інші передбачені та визначені композитором моменти, ефекти й афекти (очевидний зв'язок з літургічною практикою, коли під час християнської церковної служби різного роду музичні компоненти на звуковому рівні підкреслюють значимість виголошених слів, образів, що своєю чергою перегукується з театральними сценами, в яких вони, мелодії, хорали є повноправними учасниками літургійного дійства). З іншого боку, така практика породжує стан зачарованості від можливості своєрідної "гри в бісер" за певними змодельованими смисловими, теологічними, композиційними, художніми канонами й параметрами музикування.

Перейдемо до детальнішого аналізу інтенції зачарованість "неможливістями". Якщо взяти до уваги фрагменти текстів "Техніки...", в яких ідеться про вказану інтенцію – наприклад: "... Ця зачарованість, одночасно чуттєва і споглядальна, полягає, насамперед, в деяких математичних можливостях ладових і ритмічних сфер. Лади, які не можуть транспонуватися понад деякого числа позицій, оскільки далі знову попадають на ті ж самі звуки; ритми, які не дають ракоходу, бо тоді виходить знову той же порядок тривалостей, – ось дві вражаючі неможливості"; а також, що неможливості "доповнюють одна одну: ритми здійснюються в горизонтальному напрямку (ракохід) так само, як лади – у вертикальному (транспозиція)" [6, 9], – то очевидно: такі констатації повною мірою не виражають зміст того, що міститься у палкому гаслі композитора.

Дещо поліпшується ситуація за умови доповнення зазначеного фундаментальним принципом кореспондованого до індійського 120 ритму, узятого з трактату "Океан музики" індійського музиканта XIII ст. Шарнгадеві (восьма + восьма з крапкою + восьма + половинна з крапкою). За допомогою

цього ритму О. Мессіан визначає основу своєї концепції: "1) можливе додавання до якогось ритму невеликої, короткої тривалості, яка змінює його ритмічну рівновагу; 2) за будь-яким ритмом може слідувати його збільшення чи зменшення, відповідне до більш складних форм, ніж прості класичні повторення; 3) існують ритми, які неможливо повторити" (виділено нами. – О. О.) [6, 11]. Зміст пунктів екстраполюється на засоби виразовості, принципи формотворення, що засвідчує панівний статус указанного принципу. Відзначимо й ритмічне розмаїття, що коріниться в "ритмічних моделях невмешних знаках григоріанського хоралу", принцип "мультиплікації", тобто додавання чи віднімання короткої тривалості до певних цілих чисел ("... ми замінімо поняття "розмір" і "метр" відчуттям короткої тривалості (наприклад, шістнадцятою) та її вільними мультиплікаціями, які приведуть нас до музики більш-менш "аметричної", що потребуватиме точних ритмічних правил" [6, 10]).

Що в результаті таких дій відбувається і як у контексті інтенції зачарованості "неможливістю" їх слід трактувати?

Така техніка і практика, такі акцентуації й новації формують наступні змістові позиції. 1) Фактично усі актуалізовані в "Техніці..." моменти (засоби виразовості, стильові аспекти, обмежена кількість транспозицій ладів, відібрані музичні артефакти, принципи формотворення тощо) відповідним чином – в контексті філософсько-теологічно-естетичної концепції О. Мессіана – визначені та детерміновані. Методологія щодо їх компіляцій, використання під час музикування також передбачає відповідні смислові параметри. 2) Актуалізація поліявищ (поліакорд, по-літональність, поліритмія, полілад) та практика щодо різного роду їх ускладнень і деструктуризацій формують полівиразову, полізмістову й поліфункційну площину музичного семіозису. 3) Здійснюється індетермінізація (заперечення) класичного для Європейської культури принципу музикування і формування різного роду аявищ (пункт другого розділу трактату так і називається: "Аметрична музика"; принципи а-позиції транслюються на всі актуалізовані моменти), що загалом сприяє зміні рівноваги музичного семіозису європейської музики.

Відповідно, зміна рівноваги музичного семіозису, розмаїтість, багатоплановість засобів виразовості, різного роду ускладнення, компіляції, варіативний принцип їх актуалізації формує в слухача й виконавця стан зачарованості: "... бути зачарованим – стане його (слухача. – О. О.) єдиним бажанням. І саме це й відбудеться: він мимоволі підкориться дивній зачарованості неможливостей: певний ефект тональної всюдисутності у нетранспонованості, певна єдність рухів (де початок і кінець поєднуються, тому що однакові) у незворотності, – все це поступово буде вести його до того виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо" (виділено нами. – О. О.) [6, 20].

Таким чином, беручи до уваги наведені цитати, можна визначити смисловий зміст амбівалентної структури інтенції зачарованість "неможливістю" О. Мессіана. З одного боку, в контексті філософсько-теологічно-естетичної концепції композитора передбачається обмеженість певних позицій, персоналізація, змістова ідентифікація відібраних музичних артефактів та переведення їх до площини визначених параметрів смислових детермінацій, що робить неможливим будь-яким іншим чином їх трактувати і актуалізувати. У такому контексті слово й поняття неможливість не потребує лапок і відповідає своєму лінгвістичному значенню. З іншого боку, очевидним є зачарованість від того, наскільки запропоновані новації розширюють виразові, стильові, формотворчі й драматургічні можливості, зачарованість від творення духовної музики за визначеними композитором параметрами його концепції, тобто творення музики, "яка торкається будь-яких тем, при цьому не перестає торкатися Бога", яка сприяє переживанню стану зміненої свідомості. Відтак, поняття неможливість слід розглядати у переносному змісті, що й забезпечують лапки до даного слова ("неможливість").

Фактично О. Мессіан є чи не першим композитором ХХ ст., який, як алхімік, прагне знайти філософський камінь і за допомогою відбору музичних артефактів, актуалізації тих чи інших аспектів музичного мистецтва минулого й сучасності та відповідних змін перетворювати "прості звуки" ("звичайні метали") на Божественні Образи, віднайти споконвічне й незмінне, яке у своєму найвищому вияві містить Велика Музика. Це також зачарованість "неможливістю"! При чому "неможливістю" особливого роду: їх зміст визначається добре відомими містикам (та й багатьма митцями) станами переживання Абсолюту, який не можна передати ні словами, ні будь-якими музичними й немусичними звуками.

У наведених цитатах виокремимо слова й позиції, які є змістовими кодами музичної поетики О. Мессіана та які прямо чи побіжно виявляють характерні особливості його творчого методу: 1) "все це поступово буде вести... до того виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова"; 2) "музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо"; 3) "можливе додавання до якогось ритму невеликої, короткої тривалості (як аналого-гічне віднімання. – О. О.), яка змінює його ритмічну рівновагу".

Відзначимо подібність моментів: "виду "божественної веселки", якою прагне стати музична мова" і те, що "змінює... рівновагу". В обох випадках передбачається не лише зміна усталених європейських класичних норм музикування, але й значною мірою змінену свідомість, яка, беручи до уваги давню музичну практику і особливо давньоіндійську музику, на яку часто спирається композитор, може визначатися поняттями самадхі, саторі, тобто співвідноситися з найвищим станом осяяння. У "Техніці..." слід особливо підкреслити постульований і на рівні філософсько-теологічно-естетичної та музичної концепції визначений зміст феномену веселки, що також породжує стан зачарованості: "... Моє потаємне бажання чарівної розкоші гармонії штовхнуло мене до цих язиків полум'я, цих нео-чікуваних зірок, цих потоків синьо-жовтої лави, цих планет із бірюзи, цих фіолетових фарб, цих гроноподібних косматих деревних розгалужень, цих вихорів звуків і кольорів у хаосі веселок, про які я казав з любов'ю у Передмові до мого "Квартету на кінець Часу: таке бурління акордів не-минуче має стати заворожуючим..." (виділено нами. – О. О.) [6, 78].

Наступне ми співвідносимо з тезою "музична мова, будова і теорія, яку ми шукаємо". Що, власне, шукає О. Мессіан? Можна говорити про нові за-соби виразовості, нові шляхи в музичному мистецтві тощо. Але, знову ж таки, композитор чітко заявляє: музика має виражати "Божественну присутність", зачаровувати "неможливістю", вести до веселки, кольоромузики, бути по-справжньому духовною. Фактично, "музична мова, будова і теорія", які шукає композитор, і ті принципи, що лежать в основі його музичної поетики, окрім всього іншого, постають чітко визначеною методологією вираження бажаного, що узагальнено можна визначити як прагнення до вираження стану захоплення. Цей стан добре відомий містикам різних релігій та веде до переживання й пізнання феноменології буття явищ та самого світу. І музика, яку шукає О. Мессіан та намагається визначити її канони, є своєрідною формою такого вираження й пізнання. Єдине, що в контексті зазначеного слід додати і що значною мірою виступає квінтесенцією попередніх двох позицій, так це те, що започатковане "Технікою...", як загалом творчістю О. Мессіана, передбачає аспекти, зміст яких ми співвідносимо з духовною музичною риторикою – майбутнім амплуа музики Нової Культури.

Ми визначили два моменти у смисловій структурі інтенції зачарованість "неможливістю". Очевидною постає глибша суперечність, ніж спроба поєднати обмеженість і безмежність в одному явищі. Мається на увазі дисфункція, яка виникає в результаті поєднання двох принципів музикування: європейського, здебільшого художнього і суб'єктивного, якого дотримується О. Мессіан, та іншого, утилітарного, об'єктивного, властивого музиці давніх культур і Середньовіччя, що прагне реанімувати композитор.

Якщо, приміром, взяти рекомендації щодо використання ритму і мелодії – "Ритмічна підготовка передусь акценту, ритмічний спад слідує за ним. Ми знову знайдемо цю думку в Розділі XV, пристосовану до мелодії. Там аподжіатура розростається до того, щоб стати комбінацією: "підхід – акцент – закінчення". Є очевидна аналогія між мелодичними підходами і закінченнями, з одного боку, і ритмічними підготовками та спадами, з іншого" [6, 14]; подібний принцип щодо компоновання акордів (приклад 14 на цій же сторінці трактату), численні аналогічним чином визначені композитором позиції, контроль процесу створення музики ("... За допомогою збільшення вказаних штрихів, динаміки, акцентів, точно там, де ми хочемо, наша музика здійснить вплив на слухача" [6, 21]), – неважко зробити висновок стосовно слідування О. Мессіана канонам музичної риторики XVII-XVIII ст., екстрапольованих на ґрунт його філо-софсько-теологічно-естетичної та художньої концепції.

Коли О. Мессіан заявляє про спробу "зробити мелодію "говіркою", тобто такою, що "говорить"", що "Мелодія є початком всього" [6, 9], то тут відразу виявляє себе суперечність між проголошеним та фактично існуючим у творчості композитора. Ключем до розуміння змісту суперечності є теза "зробити мелодію "говіркою"". Адже у трактаті чітко визначені принципи такого "зробити" та передбачено підпорядкування "говіркою" мелодії європейським художнім канонам. Те саме стосується відібраних з надбання європейської і світової музики мелодико-ритмічних артефактів і принципів їх компоновання. У даному разі маємо сповідання поетики середньовічної релігійної (і давньої) музики, такої ж практики відбору засобів музичної виразовості і принципів формування музичних творів, а саме григоріанського хоралу, про що автор говорить, доповнюючи висловлені міркування запевненням, що "хорал ще не все сказав" ([6, 8]; намагання шукати опору в старих правилах "григоріанського хоралу та індійських ритмах" ([6, 9]).

Очевидно й те, що ми маємо говорити про риторичу, власне, про духовну музичну риторичу, однак побудовану за оригінальною концепцією видатного французького композитора.

Суперечність проявляється в контексті ще одного аспекту. Справа в тім, що давня музика здебільшого була прикладною з чітко визначеними завданнями стосовно змодельованих за допомогою музики тих чи інших образів, з чітко вивіренним завданням щодо їх природи, чого не скажеш про му-

зику О. Мессіана, в якій усе підпорядковувалося художньому принципу суб'єктивно виражених і створених художніх образів.

Порівняймо протилежності. У давньоіндійській музиці основою практики належного музикування є оперування сварою, або ж ментальною якістю певного тону (звуку). Тобто лише після оволодіння внутрішнім змістом звуку та музики загалом музикант вважається придатним до музичної практики. У книзі Рагхави Р. Менон "Звуки індійської музики: шлях до рагі" цьому аспекту присвячено розділ з однозначною назвою: "Свара або нічого". Тобто мається на увазі, що "... стиль, техніка, голос чи манера виконання, видатна продуктивність – все це знаходиться в межах можливостей виконавця навіть у тому випадку, коли він не в змозі пробудити свару у своїх звуках" [5, 57]. Але все це вважається за "нічого" у порівнянні з опануванням сварою. У європейській же практиці музикування, на яку спирається О. Мессіан, перше береться за основу, тоді як друге здебільшого ігнорується.

Відповідно, різного роду канони давньої музичної поетики вибудовувалися за принципом експлікації вищих законів руху і буття музичної матерії до нижчої, або ж фізичної площини, тоді як, знову ж таки, в європейській традиції все підпорядковується художньому принципу, при цьому без врахування істинності чи відносності створених у такий спосіб художніх образів.

Свого часу розвиток поліфонії в XV-XVI ст. привів європейську музику до максимально ускладненого звукопису – контрастної поліфонії, після чого нагальним став пошук іншої основи, яку в наступні століття визначив гомофонно-гармонічний стиль. Щось подібне, проте у значно ширших масштабах відбувається із сучасною музикою в контексті тотальної свободи у творенні художніх образів. І започатковане О. Мессіаном, його нездоланна тяга до феноменології буття, до пошуку відповідної "музичної мови, будови й теорії", до прагнення виразити "Божественну присутність" в музиці за чітко визначеними параметрами і критеріями щодо актуалізації відповідних засобів виразовості однозначно вказують напрям майбутнього й бажаного розвитку музичної культури. Це – духовна музична риторика, початки чого демонструє творчість видатного французького майстра.

Звичайно, не всі митці й мистецтвознавці поділятимуть необхідність такого плану перемін. Проте, зважаючи на вичерпаність інтенції, яка упродовж двох тисяч років живила Європейську культуру (маються на увазі принцип розповіді, покладений за основу художнього вираження образів світу, та пов'язаний з ним принцип пошуку новизни у засобах виразовості), на можливість сучасної музики виражати будь-якого плану й змісту художні образи, що також вказує на завершеність становлення, сподіваємося, принципи музикування, які О. Мессіан актуалізував, стануть основою для побудови Нової Музики Нової Культури в недалекому май-бутньому.

Зважмо й на те, що навіть видатний учень французького метра К. Штокгаузен, який відчув завершення становлення європейської музики і вказав на 1950-ті роки як на "час нуль" нової епохи нової культури (Stockhausen K. *Towards a cosmic music*. Longmead, Shaftsbury, Dorset, 1989), який декілька десятиліть переймався практикою обертонового співу й міг "видобувати" (гармонічно виспівувати) 28 обертонів [1, 133-134], не зрозумів передбачення свого учителя, за інерцією рухався по усталеній в авангардному плані лінії розвитку європейського музикування. В контексті зазначеного у нашій статті важко погодитися з міркуваннями К. Штокгаузена, висловлених в інтерв'ю журналу "Советская музыка" у 1990 р. та що може розглядатися як прогнозована ним програма розвитку майбутнього музичного мистецтва загалом: "... Важливо звільнити музику від функційного призначення: раніше писали музику для церкви, для свят, для концертів і т. п., і лише в XX ст. в Європі народилася єдина музика, музика загалом. Тільки тепер митець може творити для мистецтва, абсолютно вільно розвивати мистецтво творення. Він також вільний у своєму пошуку, як астроном, біолог і математик... Знаходити для кожного твору звучності, яких ще не було. Бо головна тема мистецтва в нашому столітті – винахід і відкриття" [12, 201]. Але така мета вже давно втратила свою актуальність у сучасній культурі. З іншого боку, що можна від-кривати у тій сфері, в якій фактично уже все відкрито?

Яскравою ілюстрацією до зазначеного є ідея М. Данилевського стосовно "виходження всього поля", тобто смислового поля певного культурного явища: "Прогрес, як ми сказали вище, полягає не в тому, щоб іти все в одному напрямку (у такому випадку він швидко б закінчився), а в тому, щоб виходити все поле, яке складає ниву історичної діяльності людства, у всіх напрямках" [2, 109]. Очевидно, смислове поле інтенції буття європейської музичної культури вже "виходжено". Нагальним постає пошук нового напрямку в розвитку музичного мистецтва та моделювання відповідної інтенції, що разом з тим передбачає й формування відповідного смислового поля.

Література

1. Голдмен Д. Целительные звуки / Джонатан Голдмен ; [перев. с англ.]. – М. : София, 2003. – 224 с.
2. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский ; [сост., послесл. и коммент. С. А. Вайгачева]. – М. : Книга, 1991. – 574 с. – (Историко-литературный архив).
3. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиа́на как знак "Божественного присутствия" / К. В. Зенкин // Век Мессиа́на : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Московская консерватория, 2011. – С. 6-24.
4. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Collegium ; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 228 с.
5. Менон Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге / Рагхава Р. Менон ; [пер. с англ. и коммент. А.М. Дубянского]. – М. : Музыка, 1982. – 80 с., ил.
6. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / Оливье Мессиа́н ; [пер. с франц. и коммент. М.Чебуркиной ; науч. ред. Ю.Н.Холопова]. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шипалина, 1995. – 132 с.
7. Опанасюк О. П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опа-насюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник; зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45-58.
8. Опанасюк О. П. Доба Мессіана лише тільки починається / О. П. Опанасюк // Українсь-ке музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : НМАУ, 2015. – Вип. 41.
9. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 447 с.
10. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретического и композиторского факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : КОМПОЗИТОР, 2006. – 632 с.
11. Цареградская Т. В. Мессиа́н и его "Трактат о ритме, цвете и орнитологии" / Т. В. Цареградская // Век Мессиа́на : сборник статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. – М. : Московская консерватория, 2011. – С. 154-160.
12. Штокхаузен К. Из интервью / Карлхайнц Штокхаузен // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – С. 201-229.
13. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 40 / упоряд. М. Д. Копиця, ред. О. В. Торба, Б. М. Шабетнік. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – 268 с.

References

1. Goldmen, D. (2003). Healing sounds. Moscow: Sofija [in Russian].
2. Danilevskij, N. Ja. (1991). Russia and Europe. Moscow: Kniga [in Russian].
3. Zenkin, K. V. (2003). Word in music world of Messiana as sign of "Divine presence". Century of Messiana. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 6-24 [in Russian].
4. Losev, A. F. (1994). The problem of art style. Kyiv: Collegium; Kievskaja Akademija Evrobiznesa [in Ukrainian].
5. Menon, Raghava R. (1982). Sounds of Indian music: A way to rage (A. M. Dubjanskogo. Trans.). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Messian, Oliv'e. (1995). Technique of my music language. (M. Cheburkina. Trans.. Moscow: Greko-latinskij kabinet Ju. A. Shishalina [in Russian].
7. Opanasiuk, O. P. (2012). Regarding to the definition of intentional and connotation senses. Muzychne mystetstvo i kultura, 15, 45-58 [in Ukrainian].
8. Opanasiuk, O. P. (2015). Messian's era only begins. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv: NMAU, 41 [in Ukrainian].
9. Opanasjuk, O. P. (2013). Intentionalism in space of culture: art criticism, cultural and philosophical aspects. Lviv : Liga-Pres [in Ukrainian].
10. Holopov, Ju. (2006). Music and theoretical systems. Moscow: Kompozitor [in Russian].
11. Caregradskaja, T. V. (2011). Messian and ego "The Treatise about rhythm, colour and ornithology". Century of Messiana. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 154-160 [in Russian].
12. Shtokhauzen, Karlhajnc. (2009). From interview. Composers about modern composition. Collection of works. Moscow: Moskovskaja konservatorija, 201-229 [in Russian].
13. Ukrainian musicology. (2014). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

Бондар Євгенія Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
докторант Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової

СУЧАСНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОСВІТА: СКЕРОВАНІСТЬ НА СИНТЕТИЧНІСТЬ

У статті виявляються особливості взаємодій різних видів мистецтв, котрі можна визначити як синтетичні в галузі сучасного хорового виконавства; обґрунтовується необхідність трансформації провідних засад музичної освіти. Підкреслюється, що специфічною особливістю сучасної хорової творчості є її сценічне побутування, де долається статичність хору, вимагається акторське перевтілення виконавців тощо. Наголошується на нагальній необхідності розробки синтез-методики у вихованні професійного хориста та диригента від дитячої музичної школи і до вузівської підготовки.

Ключові слова: хорове виконавство, хорова творчість, театралізація, синтез, хорова освіта.

Бондарь Евгения Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хорового дирижирования, докторантка Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Современное хоровое исполнение и образование: направленность на синтетичность

В статье выявляются особенности взаимодействий различных видов искусств, которые можно определить как синтетические в области современного хорового исполнительства; обосновывается необходимость трансформации ведущих принципов музыкального образования.

В работе подчеркивается, что специфической особенностью современного хорового творчества является ее сценическое бытование, где преодолевается статичность хора, требуется актерское перевоплощение исполнителей и пр. Обосновывается настоятельная необходимость разработки синтез-методики в воспитании профессионального хориста и дирижера от детской музыкальной школы и до вузовской подготовки.

Ключевые слова: хоровое исполнительство, хоровое творчество, театралізація, синтез, хоровое образование.

Bondar Ievgeniia, PhD in Arts, associate professor, associate professor of choral conducting, Doctoral-candidate, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music

Contemporary choral performance and education: focus on synthetical

Modern choral performance and education: aimed for synthetic. The purpose of the article is to understanding the ways of forming the new settings in a special music education in relation to the requirements of modern choral performance. The main objectives of the work are to outline the boundaries of the new but established means of expression in choral singing; to reveal the peculiarity of the interaction of the various art forms, which can be defined as synthetic in the field of contemporary choral singing; to determine the need for the transformation of the leading principles of music education and the introduction of new Subjects. The article emphasizes the importance of the modern practice of performing choral musical works, in which is possible to introduce the means of staging, adopation, choreography and eurhythmics, the use of private instrumental performance during the singing, the use of technical devices, etc. It is proved that the use of various expressive effects is possible both according to the plan of the composer, and the initiative of the performers. The peculiarities of the work with neo-folklore, neo-sacral and "neo-secular" material are indicated; the new characteristic of the XX-XXI centuries in a variety of genre definitions of musical theater (saunddrama) and the new principles of synthesis of the arts in academic music (opera mystery, rock musical, etc.), as well as in the theatrical sphere (musical detective, musical-parable, etc.); new types of groups that are already in the designation of the name away from academically established (theatre choir, choral music theatre, synthesis choir, theater songs, etc.). Basing on the facts in the article, we write that the modern choral performance requires the participants of this creative direction to put forward new benchmarks. In particular, the head of the modern choir should manifest itself as a multifaceted poly-specialist: conductor, chorus master, interpreter, director, producer, manager and director; the chorister often should possess the skills of singing in several singing style, have not only vocal and choral technique, but also acting, demonstrate skills eurhythmics, stage movement, at least the basics fundamentals of the dance performance.

In the article, we emphasize that the contemporary performance practice require multiple skills from both the artist-chorister, and from the conductor on a high artistic level; problems of improving teaching methods are particularly appropriate in the children's choral education. From my own experience, we emphasize the importance of creative music-making, when children take part in drawing up the score ensemble: first of all they choose the songs to sing with the text, and then learn to play the drums then on the other folk instruments and dance. We also point out that this

approach to music education is not an isolated case. In the article, we present a brief analysis techniques N. Grodzenskoi, Y. Aliyev, D.R. Schafer, J. Plowden, K. Orff and others. In particular, we emphasize that with regard to the requirements of modern times, a technique in which basis is the use of folklore and traditions play syncretic folk festivals, are particularly relevant. Followers of this trend, we can find in the Czech Republic (A.V. Mishurtseva), Austria (K.Orff), The United States of America (B.Landek), France (M. Aristova) and others. Ukrainian, Russian, foreign scientists, educators, researchers from the beginning XX century began looking carefully at the development of imagination, individual creativity, improvisation, using of national forms of instrumental music in the synthesis of various art forms (B. Jaworski, Suzuki, Su Shibata, K. Orff, etc.). But, in our opinion, the most effective in perspective are considered the methodological principles of K.Orff. Karl Orff as the basis of his system offered musical and rhythmic education: the movement to music, playing simple instruments, melodic intonation pronunciation of the word. K. Orff's technique found the development which included both the Ukrainian and world system of musical education. In the article, we emphasize that today you cannot select a technique that would fully does the tasks of education of a future chorister singer, a choirmaster as a highly versatile artist. But more and more children and youth choirs are moving in the direction of the synthesized creative activity, crystallizing and selecting the most effective techniques and methods by their trial and errors.

So, we can make the conclusions that the choral creativity is one of the varieties of collective creativity, and the most specific peculiarity of its current existence is the staging. It requires the actor's transformation of the artists that are inherently closer to the theatrical game, choreographic, theatrical -light choral performances. The virtual absence of appropriate techniques of mastering this "poly art" for special music schools and offer a brief overview of selected techniques for children's music education, which offer a specific integrated approach are emphasized. The article foregrounds the urgent need for the comprehensive synthesis techniques in education of the professional chorister and conductor of children's music school to university education.

Key words: choral performance, choral work, theatricality, synthesis, choral education.

Беззаперечним є той факт, що в сучасній музичній культурі все більшого значення набуває комплексний підхід: єднання аудіального та візуального факторів. Не виключенням стає й виконавська хорова практика, де велике значення приділяється творам, у яких можливим є введення засобів театралізації, інсценізації, хореографії та пластики, власної інструментальної гри, використання технічних пристроїв та реквізиту тощо. Доведено, що застосування різноманітних виразних візуальних ефектів, у тому числі засобів театралізації, можливо як за задумом композитора, так і за ініціативою виконавців (власне диригента, режисера-постановника).

Метою статті є осмислення шляхів формування нових параметрів у спеціальній музичній освіті відповідно до вимог сучасного хорового виконавства.

Основні завдання – окреслити межі нових, але вже практично усталених виразних засобів в хоровому виконавстві; виявити особливості взаємодії різних видів мистецтв, котрі можна визначити як синтетичні в галузі сучасного хорового виконавства; обґрунтувати необхідність трансформації провідних засад музичної освіти та впровадження нових навчальних предметів.

З боку композиторської творчості тяжінню до певної візуальної виразності творів передують попередній процес відбору тематики, літературного джерела, в котрому виписані колоритні персонажі або умови (наприклад, виконання композиції "Африка" хоровим колективом із Словенії "Perpetuum Jazzile"), втілені яскраві образи та сюжети (наприклад, виконання композиції І. Алексейчук "Потойбічні ігри" жіночим хором "Оріана" або "Aglepta" А.Мельнеса дитячим хором "Solo musica" (Одеса, Україна)). Потрібно вказати на те, що сам поетичний текст має бути достатньо "театральним", але й музична мова має бути такою, аби її можна було "підсвітити" хореографією або театралізацією, пояснити-"домовити" ілюструванням-інсценізацією, або розгорнути "пластичною поліфонією" до змісту слова. Найбільш досліджений напрям у цьому сенсі – робота з фольклорним матеріалом, адже обрядова сфера генетично передбачає синкретичну єдність співу, танцю, ритуалу; залучення певних предметів-символів (вінків, гілок, квітів, листя тощо); побутування в певний період річного кола, відтворення в певний час доби, а отже є певні "мізансценічні" рішення, освітлення та, звісно, сценарій. Як приклад роботи в неофольклорному напрямі назовемо "Цвіт папороті" Є. Станковича – синтетичний фольк-твір, у якому демонструються невичерпні ресурси фольклорно-обрядового дійства у взаємодії із досвідом світової композиторської практики та сучасним авангардним музичним мовленням. У цьому творі відбувається поєднання двох жанрово відмінних виконавських колективів – народного хору і симфонічного оркестру. В звучанні твору фольклорна "відкрита" манера співу переплітається із сонорним симфонічним звучанням, утворюючи ефект поліпластовості. Таким чином, у межах оперної композиції поєднуються музично-фольклорні, професійно-авангардні, композиційно-академічні та народно-символістські технології, породжуючи новий тип вистави – фольк-опера-балет [7].

Деякі іншими виявляються завдання з синтезу мистецтв у творах духовних (неосакральних) та світських. Зі сторони композиторського тексту ми стикаємось із сонористичним звукописом, арти-

куляційно-штриховим мовленням, складною багатшаровою фактурою, темброво-колеристичною персоніфікацією, взаємодією співацьких манер-символів, багаторівневою цитатністю, полістильовим інтонаційним контекстом, міжконфесійним діалогом, жанровим, стильовим, інтонаційно-художнім синтезом та ін. Такі особливості сучасної хорової композиції передбачають максимальну зосередженість у процесі слухання, і водночас вимагають певної наочності у сприйнятті, потребують уміння полімістецького мовлення у виконавському процесі.

Саме пошук нових експресивних засобів авторського висловлення та емоційного впливу на слухача призводить до виникнення нових синтетичних творів, і насамперед, на основі взаємовпливу хорової музики із музичним та драматичним театрами, кіно та медіа. Тож можемо визначити нові, характерні для ХХ–ХХІ ст., жанрові різновиди суто музичного театру (мюзікл, рок-опера) та на нові принципи синтезу мистецтв як у музично-академічній (опера-містерія "Чорна вуздечка білої кобиліці" Ю. Шерлінга, рок-мюзікл "Моцарт і Маргарита" А. Філіппа, хорові опери Л. Дичко, І. Шамо та ін., опера-балет "Вий" В. Губаренка), так і в театральній сферах (мюзікл-детектив О. Журбіна "Мишоловка", мюзікл-притча "Плаха" О. Кулігіна та ін.).

Зважимо також на те, що сучасна концертна практика демонструє нам не лише поєднання різних видів мистецтв, а й можливість зміщення акцентів: хоровий концерт стає повноцінною хоровою виставою (наприклад, творчість українських хорів під керівництвом Л. Бухонської, О. Вацека, Г. Шпак, М. Гобдича). Хоровий твір, написаний до вистави, виходить за рамки цієї музичної або драматичної вистави чи кіно, і отримує самостійне життя на концертній естраді. Так виникають "Реквієм" А. Шнітке, "Музика до трагедії Евріпіда "Медея"" Е. Денисова, "Мелодія" М. Скорика (в аранжуванні для хору М. Гобдича).

Як вказує Т. Овчиннікова, починаючи з 70-х років ХХ ст., виникає низка театральних постановок, невід'ємною частиною яких стає хорова музика. "Засновником" цього напряму справедливо вважається Г. Свірідов, який створив хори до драми Олексія Толстого "Цар Федір Іоаннович" [5]. Слідом за ним музику до драматичних вистав писали А. Шнітке ("Дон Карлос" за Ф. Шиллером в Театрі ім. Моссовета), Е. Денисов ("Злочин і кара" за Ф. Достоевським в театрі на Таганці), Юрій Рибчинський ("Жанна Д'арк" на сцені Нового драматичного театру на Печерську), Іван Карабиць ("Енеїда" за п'єсою І.П. Котляревського на сцені Київського театру ляльок), Євген Лапейко ("Вий" за М. Гоголем на сцені Одеського руського драматичного театру) та ін. Введення хору у виставу стало одним із етапів у розвитку драматичного театру. "Хор, наділений важливою семантичною функцією в художній тканині вистави, виявився знахідкою не тільки в сфері чисто музичної (темброколеристичної), але і – ширше – театральньо-драматургічної, нововведенням, що принесло в театральну практику новий тип художнього синтезу" [6, 120]. Більш того, в драматичному театрі з'являються такі жанрові найменування, як саунддрама ("Морфій" у репертуарі московського театру "ЕТ CETERA"), вистава-концерт (вистави режисера Павла Цепенюка) тощо.

Інший бік процесу інтонаційно-хорового синтезування – масові проекти-дійства, міжнародні хорові олімпіади та фестивалі, котрі відбуваються open-air, залучаючи велику кількість виконавців та слухачів, синтезуючи можливості моножанрового концерту, оперної, балетної, драматичної вистави, циркового мистецтва, часто світлового та піротехнічного шоу. Приклади цього напряму – міжнародні хорові олімпіади, котрі проводяться організацією Interkultur, міжнародний поліжанровий фестиваль фольклорного напрямку "Поліське літо з фольклором" (м. Луцьк), постановка сценічної кантати Карла Орфа "Carmina Burana" (за участю хору, оркестру, балету, використанням відеоряду та світлового шоу) на Театральній площі Одеси в рамках відкриття II Міжнародного фестивалю мистецтв та ін. Крім того, такі жанрово-стильові трансформації мистецької діяльності породжують і нові типи колективів, котрі вже в позначенні своєї назви відходять від академічно усталених. Так, у "Київ Мюзік Фест 2014" бере участь театр-хор "Gallart" (Київ, Україна), з 1991 р. працює Губернський театр хорової музики м. Саратова (Росія), в 1996 р. почалася творча діяльність "Teatr Pieśń Kozła" (Вроцлав, Польща) та ін.

Усі зміни, як то поява нових жанрових найменувань, експерименти в композиторській та виконавській творчості, тяжіння до розгорнутого – з апелюванням до різних видів мистецтва – висловлення є "зовнішнім" проявом глибинних внутрішніх процесів, котрі, з одного боку, є новими (з огляду на академічні традиції), але все ж таки вже мають значення усталених в практичному хоровому виконавстві. Отже, сама практика вимагає того, аби до учасників хорового творчого напряму висувалися якісно нові вимоги. Так, диригент, окрім власне хормейстерської роботи – інтонаційної, ансамблевої, агогічної, стильової, звуко- та формоутворюючої тощо, має виконувати функції режисера-постановника. З власного досвіду наголосимо, така робота можлива при створенні невеликих композицій, із "скромними" задумами по театралізації або інсценуванню. Що ж стосується великих творів, то необхідним стає залучення режисера і хореографа.

Що стосується хористів, то в процесі пошуків у галузі синтетичної взаємодії мистецтв зростають вимоги й до співаків. Так, Н. Кошкарева в своєму дослідженні пропонувала всі засоби виразності, що формують власне хоровий театр об'єднувати в співацько-акторський комплекс під широким асаф'євським поняттям "інтонація" [3, 31]. Зокрема, у роботі сучасного хориста (співака-актора) авторка пропонувала наступну ієрархію: співацька інтонація, котра вміщує особливу співацьку виразність, а також точність інтонування, строю, ансамблю тощо; інтонація звуко-слова, іншою мовою – інтонація мовлення; акторська інтонація, що трактується як синонім інтонації жесту.

Таким чином, керівник сучасного хорового колективу має виявляти себе багатогранний поліфахівець: диригент, хормейстер, інтерпретатор, режисер, постановник, часто менеджер та директор. Крім того, враховуючи різноманітні концертні площадки та їх акустичні особливості, бажано було б аби керівник мав базові поняття та навички роботи з технічними засобами роботи зі звуком. Учасник сучасного хорового колективу має володіти навичками хорового, ансамблевого та сольного співу в кількох співацьких манерах, володіти не лише вокально-хоровою технікою, а й певною акторською майстерністю, демонструвати навички володіння пластикою тіла.

Отже, якщо сучасна виконавська практика вимагає полівмінь на високому художньому рівні як від виконавця-хориста, так і від диригента, то, на нашу думку, доцільними постають питання про вдосконалення педагогічних методик. Хорова творчість – один із різновидів колективної творчості, а найбільш специфічною особливістю її синтетичного побутування є сценічне втілення, де власне долається статичність хору, але натомість вимагається майстерне акторське перевтілення виконавців, що за своєю суттю наближається до театральної гри, хореографічної постанови, театральнo-світлового хорового перформансу. Таким чином, можна дійти висновку, що перегляд навчальних програм та педагогічних методик уже є нагальною вимогою сучасного хорового виконавства, починаючи з методичних засад роботи дитячих хорових колективів.

У підручнику В. Шульгіної "Українська музична педагогіка" розкриваються особливості мистецтвознавчого проекту "Музична Україніка" та акцентується на поліхудожньому розвитку дітей. Зокрема, із посиланням на результати творчого експерименту в дитячих музичних школах Києва та області підкреслюється важливість творчого музикування, коли діти самі беруть участь у складанні ансамблевої партитури: спочатку відібрані пісні вони співають з текстом, потім навчаються грати спершу на ударних, а потім і на інших народних інструментах, танцюють. Викликає інтерес у юних музикантів і така форма як зміна інструментів, тобто кожний учасник грає не тільки свою партію, а й другий голос або ритмічний акомпанемент [8, 195].

Потрібно вказати на те, що вказаний підхід до музичного виховання (підкреслимо – дітей) не є поодиноким. Так, у методиці Н. Гродзенської вказується різновид музично-ритмічних рухів, котрі спрямовані на відпрацювання ритмічності та пластичності рухів дітей [2, 185-187]. Зокрема, авторка виокремлює сюжетні ігри, котрі дозволяють засвоювати пластичні образні рухи, та несюжетні, котрі пропонують застосування емоційно-пластичних образних рухів за певними правилами залежно від характеру музичного твору. При цьому музичні ігри діляться на такі, що виконуються під інструментальну музику та під спів – хоровод. Гра із співом – це і є та сама початкова форма музичної гри, де текст визначає характер, сенс та образ руху та його необхідність. Такої самої думки дотримується й Ю. Алієв, коли в якості програмної діяльності на уроках музикування пропонує наступні вправи: ігри, танці та інсценування [1, 18-32].

Дійсно, в музичній педагогіці існує теорія про те, що розвитку дитячої творчості в цілому активно сприяють музично-ритмічні рухи. Як зазначається в працях Л. Виготського, теоретичну основу цієї гіпотези складає рухлива природа дитячої уяви. Погоджуючись із цією думкою, ми можемо спиратися на власний педагогічний та виконавський досвід: дійсно, діти краще засвоюють як музичну, так і власне словесну частину твору у поєднанні із музично-ритмічною діяльністю, коли є можливість використовувати виразні рухи, котрі або ілюструють текст, або є характерними для пластики певного персонажу (персоніфікованої хорової партії), відповідають певному образу.

Звертаючись до світового досвіду, знаходимо апробовані і продуктивні розробки в галузі методики музичного виховання дітей у Болгарії, де діти з першого класу співають, граються, танцюють, водять хороводи як під час уроків музики, так і під час уроків з інших дисциплін і практично пов'язані з нею кожен день. Але все ж таки більша частина часу відводиться співам та грі на музичних інструментах. Спів та гра на музичних інструментах є також провідними видами музичної діяльності в канадських та англійських школах. У японській музичній педагогіці великого значення набуває раннє навчання грі на музичних інструментах. Гру на музичних інструментах як базовий елемент, який забезпечує розвиток інших компонентів музичного виховання дітей, розглядають канадські педагоги Д. Р. Шафер та І. Плоуде. Методика останнього знайшла широку підтримку в США, Франції,

Англії, оскільки передбачала також залучення дітей до роботи над мистецтвознавчими проектами, в ході яких музичне виконання комбінувалося з живописом, драмою, танцем. Перевагу співам на основі народної музики традиційно – на всіх етапах освіти – віддають в Угорщині [4, 61]. Широка загальна музично-просвітницька діяльність проводиться в школах Америки і ми маємо можливість бачити на інтернет-ресурсах конкурси зведених хорів та оркестрів різних штатів. Більш того, саме Америка вважається батьківщиною такого напрямку, як хор-шоу, котре передбачає поєднання хорового співу й синхронних танцювальних рухів. Проте засновником системи ритмічного виховання прийнято вважати швейцарського композитора та педагога Еміля Жак-Далькроза. Він доводив, що "...ритм здійснює воз'єднання мистецтв"; вважав, що музику потрібно сприймати не лише на слух, але й усім тілом [8, 118].

З огляду на вимоги сучасності актуальними постають методики в основі яких є використання фольклору та традицій відтворення синкретичності народних свят. Послідовників цього напрямку знаходимо в Чехії (В. Мішурцева), Австрії (К. Орф), Америці (Б. Ландек), Франції (М. Арістово-Журну) та ін. Як вітчизняні, так і зарубіжні вчені, педагоги, дослідники на початку ХХ ст. почали значну увагу приділяти розвитку фантазії, індивідуальної творчості, імпровізації, використанню національних форм інструментального музикування в синтезі різних видів мистецтв (Б. Яворський, Судзукі, Су Сібатю, К. Орф та ін.) Утім, на нашу думку, найбільш до синтетичних форм у методиці музикування наблизився К. Орф. Його методика, продовжуючи напрямом Е. Жак-Далькроза, провідним засобом синтезу різних мистецтв акцентує ритм. Найкращим засобом музичного розвитку дитини Орф вважав залучення її до світу "елементарної музики" – музики, що народжена з простих звуків (плескання, тупотіння тощо), музики, що пов'язана з рухом, з танцем, котру потрібно створювати, а не лише слухати; мовленнєвою основою такої музики вважав найпростіші лічилки та пісеньки. Його "Шульверк" включає: поєднання співу і руху, ритмізованого читання віршів і гри на музичних інструментах; музичний, поетичний та ігровий матеріал, відібраний К. Орфом, включав народні пісні, дражнилки та лічилки, ігри та вправи, театралізовані сцени, інсценівки тощо. Отже, К. Орф за основу своєї системи запропонував музично-ритмічне виховання, а й взаємодію: рух під музику, гра на простих інструментах, мелодико-інтонаційна вимова слова. Методика К. Орфа знайшла розвиток, продовження та застосування як в українській системі музичного виховання, так і в світовій. Утім, сьогодні не можна виокремити методику, яка б повністю відповідала завданню виховання майбутнього співака-хориста та хормейстера як високопрофесійного митця. Але все більше дитячих і молодіжних хорових колективів рухаються в напрямку синтезованої творчої діяльності, можливо кристалізуючи та відбираючи шляхом спроб та помилок найбільш дієві прийоми та методи.

Сучасне хорове виконавство та хорова творчість концентрують в собі широкий спектр виражальних засобів різних видів мистецтв, уміщують їх якості в особливому художньому сплаві – в інтонаційно-художньому синтезі. При цьому, розглядаючи синтез, ми підкреслюємо, що це не просте складання компонентів із різних видів мистецтв, або "компенсація" невдалого звучання візуальними ефектами, а це таке поєднання мистецтв, у результаті якого ми можемо говорити про виникнення нового мистецького явища – хорової вистави, концерту-вистави тощо. На нашу думку, сьогодні є потреба у розробці комплексної методики, можливо синтез-методики у вихованні професійного хориста і диригента – від дитячої музичної школи і до вузівської підготовки. Але професійна підготовка майбутніх співаків і диригентів до рівнозначної полімистецької творчої діяльності в хоровій творчості сьогодні є такою, що знаходиться на етапі становлення. На наш погляд, бажано було б, аби вже до вступу до спеціальних навчальних закладів – училища, інституту, музичної академії – юні хористи вже володіли певним арсеналом танцювальної лексики та пантомімічних рухів (жестами привітання, прохання, радості, суму, заперечення тощо); мали уявлення про естетику сценічного руху. Що ж стосується вищої школи, то наразі є необхідність до впровадження нових предметів, котрі дали б у руки випускників кафедр хорового диригування "інструменти", що дозволили б виконувати різноманітні складні постановочні завдання в складі театральних хорів, окремих професійних хорових колективів та у викладацькій діяльності.

Література

1. Алиев Ю.Б. Эмоционально-ценностная деятельность школьников как дидактическая основа их общения к искусству / Ю. Алиев // Современные проблемы образования. – Тула, 1997. – С. 18-32.
2. Гродзенская Н.Л. Беседы о музыке на уроке / Н. Гродзенская // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 10. – М., 1975. – С. 183-195.
3. Кошкарева Н. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: автореф. дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Кошкарева. – М.: Московская гос. Консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 34 с.
4. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей / Я. Кушка. – Вінниця: Нова книга, 2007. – Ч. I. – 216 с.

5. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс. канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Т. Овчинникова. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2009. – 215 с.
6. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве / Ю. Паисов // Новая жизнь традиции в советской музыке. Статьи и интервью. – М., 1989. – С. 115-156.
7. Станкович-Спольська Р. "Цвіт папороті" Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дисертації на здобуття наук. ст. кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Р. Станкович-Спольська. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 18 с.
8. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка / В. Шульгіна. – К.: ДАКККиМ, 2005. – 271 с.

References

1. Aliyev, Y. (1997). Emotionally-valuable work of schoolboys as didactic basis of their initiation to the art. *Sovremennyye problemy obrazovaniya*, 18-32. Tula [in Russian].
2. Grodzenskaya, N. (1975). Talking about the music in the classroom. *Muzyikalnoe vospitanie v shkole*. (issue 10), (pp.183-195). Moscow [in Russian].
3. Koshkareva, N. (2007). Choral composition in modern domestic music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow State Conservatory P.I. Tchaikovsky [in Russian].
4. Kushka, Ya. (2007). Methodology of musical education of children. (Part I). Vinnitsa: Nova kniga [in Ukrainian].
5. Ovchinnikova, T. (2009). Choral theater in modern domestic musical culture. Doctor's thesis. Rostov-na-Donu: Rostov State Conservatory (Academy) S.V. Rahmaninov [in Russian].
6. Paisov, Yu. (1989). A new synthesis of traditions in modern Russian choral art. *Novaya zhizn traditsii v sovetskoy muzyke*. Articles and interviews, 115-156. Moscow [in Russian].
7. Spolska-Stankovic, R. (2005). "Tsvit paporoti" by Evgen Stankovic: the problem of genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU P.I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
8. Shulgina, V. (2005). Ukrainian musical pedagogics. Kiev: DAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 78.28

Гнатишин Оксана Євстафіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Львівської національної музичної академії
ім. М. В. Лисенка
oxanaostap@ukr.net

ФАКТУРА ЯК ПРЕДМЕТ УВАГИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті аналізуються найпомітніші дослідження музичної фактури українськими музикознавцями з моменту появи перших наукових праць на цю тему. Їхні головні ідеї формують особливості дотеперішнього цілісного бачення феномену, окреслюють перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: українська музикологія, вчення про фактуру, ідеї і концепції Г. Виноградова, О. Сокола, Г. Ігнатченка, О. Гусарової.

Гнатишин Оксана Євстафіївна, кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко

Фактура как предмет внимания украинской музыкологии: концептуальный аспект

В статье анализируются самые заметные исследования музыкальной фактуры украинскими музыковедами с момента появления первых научных трудов на эту тему. Их главнейшие идеи формируют особенности до сегодняшнего целостного видения феномена, намечают перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: украинская музыкология, учение о фактуре, идеи и концепции Г. Виноградова, А. Сокола, Г. Игнатченка, О. Гусаровой.

Hnatyshyn Oksana, PhD in Arts, Associate Professor of Lviv National M. V. Lysenko Academy of Music

Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect

The Ukrainian quantitative and qualitative (in conceptual understanding) achievement in the study of texture in its conditional separation from the Soviet musicology has not been the subject of special attention of scientists. Now it is necessary to investigate and characterize this achievement. The corresponding aim involves the character (intensive,

passive, etc.) of appeals to the topic, the ideological content and features of the national development of these issues in the context of the Soviet ideological musicology. To do it, we need to identify scientific works of the Ukrainian scientists as much as possible, conventionally put them in the chronological order, to emphasize the main conceptual ideas and, eventually, form the "Ukrainian vision" of this phenomenon. Therefore, the subject of the analysis is all the highlighted (from the point of view of the expressed and developed positions) investigations of the texture in their retrospection.

The quantitative contribution of the Ukrainian theorists in the research of texture is not significant and it is explained comparatively late in the appeal to this subject, because the pioneers of the Ukrainian musicology of the first third of the twentieth century, according to the European scientific tradition, do not separate this problem among others. The Ukrainian musicology in the Soviet period (as well as other non-Russian theoretical schools) was developed in some common scientific way, and in studies of the texture was mainly connected closely with the achievements of scientists from Moscow and Leningrad.

The first works about the texture of the Ukrainian theorists appeared in the middle of 1970s most significant there were special investigations of A. Sokol, G. Ignatchenko and A. Gusarova. It is worth to be noted that their attention was focused on the individually-style aspect (except the overview methodical essay of Gusarova) with special attention to the structure of the texture (O. Sokol) and its semantic role (G. Vynogradov) for the linguistic and intellectual expression of a creator.

O. Sokol owns a theoretical substantiation of the typology of the simple, complex and synthetic textures based on the three-dimensional (horizontal (melodious), vertical (harmonic) and dispersed) analysis.

O. Sokol was aimed at the "internal" nature of the texture, whereas the study G. Vynogradov involved "external" analysis of the phenomenon with the classification of its major defining properties. Therefore, he proposed the system inherently the concept of the texture as a complex indicator of the style at several levels of its understanding. G. Vynogradov analyzed the texture as an aesthetic category and as a sign system. Thus, the texture in his investigation appears the linguistic and intellectual manifestation as an idea and its implementation. Numerous partial position contributed to the emergence of a common conceptual idea of the author. The musical texture as one of the elements of musical language combines all without exception the stylistic tools. Thus, its can become a complex indicator of the individual style of a composer, and hence the second feature of the musical idea. No small credit to G. Vynogradov is that apart from the general questions of theory of the musical texture, he developed a classification of the basic defining properties of invoices relative to the individual styles of the Ukrainian composers L. Revutsky, B. Liatoshynsky, A. Shtogarenko, and discovered the typical national stylistic elements in the texture. Here with the ideas of G. Vynogradova greatly increased his authoritative Soviet contemporaries (Frajonov, Wiesel, Nazajkinski), because, in particular, united the two differentiated in this scientific discourse of the previously mentioned perspectives analysis of textures (structured and procesual) and the two approaches to it (the proper theoretical and the individually-stylistic).

G. Ignatchenko thinks that the texture development is a set of changes in the process of the musical deployment and more or less their dependence on other factors of the education forms. Then it is discovered that these processes are organized on the two main levels. The first level of the texture development creates the processes, which do not cause changes of the types of texture; the second level presents changing the types of the texture in the musical presentation. The interaction of the the first and the second levels can lead to the formation of the third (intermediate) level of the texture development where the changes inside of the type of the texture approach to change in the basic form of presentation, providing the texture features of the inner modulation.

The conceptual analysis of the theoretical works testifies that not many efforts of the Ukrainian scientists in the investigation of the texture significantly enriched the theory of this phenomenon in the Soviet "music knowledge" technique, despite of the fact that scientists focused mainly on the works of the Ukrainian composers of some styles.

Together with the analysis of the texture in the previous materials, created musical text by a composer, which is ready to perform and study, in the Ukrainian musicology, they declared another approach to this phenomenon: the first one is focused on continuing the process of creating of the texture by artists. It was presented at the beginning of the 1970s by the works S. Pankratov, later by V. Prykhodko, T. Roshchin and I. Tsurkanenko. Recent years, the performance analysis of the texture was developed in the theory of performance by the efforts of V. Moskalenko.

The vision of the musicologists, S. Shyp and Yu. Yakubyak (however, manifested only through own racurs of understanding of the musical form, but not due to special logical analysis, which is not provided by the specific of a tutorial) reveal somewhat different approaches. So, S. Shyp reveals his understanding of the texture through the prism of the linguistic and intellectual organization of the musical form, with a clear accent. The texture of Ya. Yakubyak treats exclusively through the technology of the analysis of the musical works. However, the views of both the scientists coincide in the fact that the texture is the first of all the "sound tissue" (in spite of the words of S. Shyp that the texture is, the first of all, the exponent thought and the manifestation of the musical language for Yu. Yakubyak, it is the set of the sound elements and their spatial placement).

Therefore, the revealing the ontological, epistemological and ontological nature of the knowledge of the texture by the Ukrainian scientists, we show that due to their investigations this phenomenon expanded to the interpretations from the position of the all possible kinds of the musical activities: composer, performing and listening.

Проблеми фактури відносяться до порівняно мало вивчених у музичній науці взагалі (як, наприклад, мелодики) й є одними з найменш розроблених в українській музикології. Найпомітніші праці на цю тему довго сприймалися не інакше як "наше" спільне радянське надбання, а тому український

кількісний та якісний (в концептуальному розумінні) здобуток в його умовному виокремленні досі не був предметом спеціальної уваги науковців. Сьогодні настала пора дослідити свій сукупний внесок у загальне вивчення проблем фактури. Така мета передбачає з'ясування кількості звернень до теми, характеру (інтенсивного, пасивного, ін.) їхньої інтенсивності на кожному етапі розвитку музикології, різновидів концептуального наповнення, врешті сформувати "українське бачення" даного феномену.

Для виконання вказаних завдань слід найперше виявити якомога більше наукових праць українських вчених із проблем фактури (що в радянський час не артикулювалося), умовно укласти їх у хронологічній послідовності, виявити головніші концептуальні ідеї та в підсумку – особливості бачення цього феномену українськими вченими в контексті ідеологізованого радянського загального музикознавства, ймовірних перспектив подальших досліджень. Тож предметом аналізу постануть усі найважливіші (з погляду висловлених і розвинутих положень) дослідження фактури в їхній ретроспекції, що належать до групи здобутків, присвячених цілісній організації музичного виразу¹.

Пошук спеціальних праць українських дослідників на теми фактури дозволяє твердити, що такий кількісний внесок порівняно невеликий, що пояснюється хронологічно порівняно пізнім зверненням до цієї теми. Тут варто мати на увазі, що, оскільки в західноєвропейській теоретичній музикології проблеми фактури (від англ. "texture", від нім. "у музичній теорії розрізняють фактуру (Textur) і склад (Tonsatz) не виокремлювалися, а отже цілеспрямовано не досліджувалися, піонери української музикології в першій третині ХХ ст. – випускники Віденського, Львівського (польського) університетів (відділів музикології) та ін. наукових осередків – не вважали за потрібне на них спеціально зосереджуватися² і тим самим не порушували традицію.

Радянське музикознавство відзначилося крім іншого продукуванням численних нових розгалужень інтересів, серед котрих спочатку принагідно (переважно в підручниках з курсу гармонії), а згодом у спеціальних працях провідних учених "узаконювали" своє місце й проблеми фактури. Українське музикознавство (як і інші інонаціональні теоретичні школи), розвиваючись у ті роки в спільному науковому руслі, і в дослідженнях фактури було тісно пов'язане з досягненнями передусім московських і ленінградських науковців: розвивалися-поглиблювалися переважно їхні ідеї. Відтак умовне виокремлення нашого концептуального внеску з корпусу радянської наукової літератури і навіть його аналіз достатньо непрості.

І все ж якомога повніший вияв українського наукового спадку в цій сфері, його хронологічне впорядкування, аналіз важливіших праць щодо їх найсуттєвіших ідей дають можливість розкрити онтологічний, гносеологічний і аксіологічний характер дотеперішнього пізнання феномену, окреслити перспективи подальших його досліджень.

Відводячи фактурі "велику і органічну роль" у створенні не тільки "зовнішнього обличчя музичного цілого, але й його суті, його змісту" [2, 381], провідні радянські музикознавці представляли свої здобутки як намагання показати феномен "в усій масштабності його можливостей", тобто "у зв'язку зі змістом, стилем, драматургією, формотворенням і ін.", поступово розростаючись до трактувань з позицій усіх можливих видів музичної діяльності – композиторської, виконавської, слухацької. Це призводило до різкої інваріантності розуміння і, відповідно, тлумачень навіть самого поняття фактури³.

Отже, зародившись у лоні радянського музикознавства, теорія фактури вже в другій половині 1970-х років збагатилася різними за суттю і характером (спеціальним і фрагментарним) підходами в аналізі явища: з погляду форми (композиції), поліфонії, інструментознавства, аналізу творів, а його достатньо високий рівень спричинив формування єдиного узагальнюючого вчення про музичну фактуру з її спеціальною теорією. В середині 1980-х рр. М. С. Скребкова-Філатова систематизувала в ньому головніші аспекти розгляду.

I. Системний (статичний), що акцентує сторони музичної фактури, які виявляють у ній риси певної складної системи музичної мови, що складається з певних компонентів, які знаходяться між собою в тих чи інших функціональних відношеннях.

II. Процесуальний, пов'язаний з: а) встановленням взаємозв'язків фактури з іншими системами музичної мови і передбачає координацію фактури з інструментовкою, мелодикою, гармонією, музичною формою; б) образно-смісловий і тематичний; в) художньо-просторовий [11, 6].

Обидва аспекти науково-теоретичного дискурсу, достатньо сильно відрізняючись один від одного, передбачають логічний підхід до фактури, що виявляє її структуру і функції фактурних компонентів, а також функції фактури як системи в співвідношеннях з іншими системами (інструментовкою, мелодикою та ін.).

Починаючи з середини 1970-х років в радянському музикознавстві з'явилися й праці на цю тему українських теоретиків. Найпомітнішими серед них є спеціальні дослідження Г. Виноградова, О. Сокола, Г. Ігнатченка та О. Гусарової [3]. Примітно, що фокус їхньої уваги був спрямований на індивідуально-стильовий аспект (за винятком оглядового методичного нариса О. Гусарової) з особ-

ливою увагою на структуру фактури (О. Сокол) та її семантичну роль (Г. Виноградов) для мовно-мисленнєвого виразу творця.

О. Соколу належить теоретичне обґрунтування типології простої, складної і синтетичної фактури [12]. Тривимірний (горизонтальний (мелодичний), вертикальний (гармонічний) та розосереджений) аналіз різних типів викладу музичної тканини обумовив диференціацію інтервальної конструкції; інтервальної комбінації та інтервальної координації.

Ідея тривимірності передбачала також можливість вертикальної видозміни фактури, а саме: "розростання" вертикальних елементів музичної тканини на основі трьох основних принципів: найпростішого – доповнення; "виращування" нових елементів та їх контрпунктування.

Типізація музичного викладу дозволяє не тільки буквально на дотик і слух відчутти поєднання фактурних елементів у музичній тканині, а й виявити його особливості в різних індивідуальних стилях. Це дає підстави віднести узагальнену ідею типізації фактури, з успіхом використану в аналізі творів одного композитора⁴, до концепцій прикладного характеру.

Якщо ідея О. Сокола була спрямована на "внутрішню" сутність фактури, то дослідження Г. Виноградова зосередилося на "зовнішньому" аналізі феномену, що передбачав систематизацію його основних визначальних властивостей [1]. Тож була висунута системна за своєю суттю концепція фактури як комплексного показника стилю на кількох рівнях його розуміння: Г. Виноградов проаналізував фактуру як естетичну категорію і як знакову систему⁵.

Відтак фактура у дослідника постала у мисленнєво-мовному прояві: як думка та її втілення. "Як музично-естетична категорія – це матеріалізація музичної думки у просторі та часі, яка почуттєво сприймається у таких 3-х параметрах: горизонталь, вертикаль, щільність" [1, 93]. До того ж "фактура – це знакова система, за допомогою якої здійснюється фіксація різних форм викладу складів музичної тканини на папері"⁶.

Концепція Г. Виноградова передбачає також кілька інших важливих положень, а саме, а саме: про розмежування понять музичного матеріалу і музичної фактури; неспівпадіння "музичної форми" і "музичної фактури"; структурний вигляд і мобільну функцію фактури. Ці часткові положення сприяли появі загальної концепційної ідеї автора: музична фактура як один із елементів музичної мови поєднує в собі всі без винятку стильові засоби, завдяки чому вона сама може стати комплексним показником індивідуального стилю композитора, а отже вторинною ознакою музичної ідеї⁷.

Неабиякою заслугою Г. Виноградова є те, що крім загальних питань теорії музичної фактури, він розробив систематизацію основних визначальних властивостей фактури відносно індивідуальних стилів українських композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, виявив характерні національно-стильові елементи у фактурі, завдяки вперше запропонованій власній методиці фактурного аналізу симфонічної партитури.

Примітно, що, зрідючи під впливом поглядів провідних радянських музикознавців (Е. Фріда, Ю. Тюліна, Л. Когана), ідеї Г. Виноградова значною мірою випереджали його сучасників (В. Фрайнова, М. Візеля, Є. Назайкінського). І не тільки за кількістю порушених проблем і питань, глибиною занурення в проблему, аргументованістю висновків, а й тому, що системна за своєю суттю ця концепція успішно поєднала два диференційовані в радянському науковому дискурсі попередньо згадані ракурси аналізу фактури (системний і процесуальний) і два підходи до неї (власне, теоретичний та індивідуально-стильовий)⁸.

Зважаючи на великі потенційні можливості фактури, спроможної виконувати провідні функції в темо- і формотворенні в умовах розширеного ладу, модифікованої тонально-гармонічної системи виникає потреба дослідити явище фактури в динаміці, тобто в процесі тих перетворень, без яких немислима фактура як виклад музичного матеріалу в часі тривалості музичної композиції. Тим-то в поле зору потрапив фактурний розвиток – сукупність змін у процесі музичного розгортання і більша або менша їх залежність від інших факторів формотворення [6]. Відтак було виявлено, що ці процеси організовуються на двох основних рівнях. Перший рівень фактурного розвитку творять процеси, що не спричиняють зміни типів фактури, другий – власне зміна типів фактури у процесі музичного викладу, а взаємодія ознак першого і другого рівнів може призвести до утворення третього, проміжного рівня фактурного розвитку, на котрому зміни всередині типу фактури наближаються до зміни основної форми викладу, надаючи фактурі рис внутрішньої модуляційності [4]. Міра інтенсивності фактурних змін, ступінь зв'язності форм музичного викладу творить наскрізний фактурний розвиток, котрий усвідомлюється як поступове становлення нової фактурної якості. Так визріла ідея 4-х видів наскрізного розвитку в фактурі⁹.

Системна за послідовністю сформульованих і обґрунтованих ідей концепція динамізму в музичній фактурі виокремилася на підставі комплексного теоретичного опрацювання фактурного розвитку. Відтак було послідовно досліджено фактуру як: композиційну структуру (вона постала "як си-

стема організації елементів мелодико-гармонічно-ритмічного комплексу); як сукупний результат музично-просторової координації і субординації звукових компонентів¹⁰.

Як видно, нечисленні зусилля українських учених у дослідженні питань фактури значно збагатили теорію цього феномена в "радянському" музикознавстві, хоч фокусувалися переважно на творчості українських композиторів різних стилів. Про це свідчать різні підходи, що визначали кожне конкретне бачення фактури у загальному вченні про неї.

На початку 1990-х років в українській музичній науці помітних ґрунтовних спеціальних праць про фактуру ще не створено, але увага до цієї теми помітна у дослідженнях комплексного характеру.

Наприкінці 1990-х років українські музикознавці в контексті нового бачення проблем музичної форми запропонували й власні погляди на фактуру.

Бачення С. Шипа [15] та Я. Якубяка [16] (виявлені, щоправда, лише крізь власний ракурс, а не завдяки спеціальному логічному аналізу, котрий не передбачений специфікою навчального посібника) виявляють дещо відмінні підходи: одесит виявляє своє розуміння фактури крізь призму мовно-мисленневої організації музичної форми, з виразовим акцентом, натомість львів'янин трактує її винятково через технологію аналізу музичних творів. Проте погляди обох збіглися в тому, що фактура – це передусім "звукова тканина" (хоч у С. Шипа вона – найперше виразник музичної думки і прояв музичного мовлення, а в Я. Якубяка – сукупність і просторове розміщення звукових елементів).

Водночас кожний вчений вдається до більш чи менш детальної класифікації типів фактури (у С. Шипа вона передбачає три види складів і сім видів фактур, а в Я. Якубяка поділ обмежується двома видами: одноголоссям (монодією) та багатоголоссям, котрі мають різні відгалуження, а між ними – різні, типологічно проміжні форми).

І ще. Якщо С. Шип звертає увагу на функції компонентів музичної фактури (рельєфу і фону), то Я. Якубяк виділяє два "очевидні" параметри фактури: часовий та просторовий, та "прихований" "третій – глибинний, котрий не фіксується у нотному тексті безпосередньо, однак існує, безсумнівно, як явище музично-психологічного порядку" [16, 51]. Останнє збігається з відомою дефініцією фактури Є. Назайкинського¹¹, запозичену, мабуть, від Г. Виноградова.

Менш ніж десятирічний (1970-1980-і рр.) відтинок часу, впродовж якого українські вчені-теоретики цілеспрямовано досліджували фактуру, ознаменувався різними підходами, методами, впливами та ін. У підсумку викристалізувалися поодинокі концептуальні ідеї та концепції бачення. В умовах глобального засилля розвиненої теоретичної сфери з боку московських і ленінградських учених українські музикологи отримали вузьку "нішу", передусім, стильового (індивідуального і узагальненого) аналізу й заповнили її гідними ідейними досягненнями, іноді пізніше повтореними провідними російськими теоретиками (як-от концепція тривимірності О. Сокола, котру згодом ще раз артикулював Є. Назайкинський). Відтак їхніми зусиллями фактура розкрилася через чи не найважливіші свої характеристики – структуру (в О. Сокола), динаміку розгортання (в Г. Ігнатченка) та семантичну роль (в О. Виноградова) для мовно-мисленневого вислову композитора. Ці аспекти наукових інтересів не лише підтверджують належність до традиційних тем в українській музико-логії. Вони суттєво збагатили загальне вчення про фактуру і навіть її теорію. Водночас нез'ясованими залишаються багато питань, як-от: закономірності фактурного становлення в симфонічній творчості українських композиторів, особливо сучасних; відсутні праці, присвячені спеціальному вивченню процесів творення фактури в історичній еволюції музичної тканини та ін.

Поряд із аналізом фактури у попередньо створеному композитором, готовому до виконання й вивчення, музичному тексті в українській музикології заявив про себе й ще один підхід до явища – такий, що спрямований на триваючий в часі процес творення фактури виконавцями. Його представили з початком 1970-х років праці В. Приходько [9], а пізніше – Т. Роціної [10], І. Цурканенко [14]. В останні роки аналіз фактури розвинувся в теорії виконавства зусиллями чи не найбільше В. Москаленка. Музикознавець наголошує на обов'язковості враховувати в розумінні явища не тільки конструктивно-логічну сторону, а необхідний аспект її існування, а саме творення фактури в музично-виконавській практиці, що робить її унікальною в кожному окремому випадку. У виконавському баченні фактури предметом дослідження постає "процес фактурного синтезу виразових засобів, що розглядається з погляду його семантичної результативності. Здійснення синтезуючої функції фактури забезпечує взаємодію конкретних виразових засобів, у ході якої формуються семантично значимі музичні структури" [9, 3]. Це означає, що даний феномен постає ще й "художньою цілісністю в побудові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її складових" [9, 61].

Виконавський підхід має добрі перспективи для подальших напрацювань у розвитку комплексного вчення про фактуру, особливо якщо йдеться про творчість українських композиторів минулого (особливо замовчуваних) різних стильових напрямків, оригінальної сучасної творчості.

В останні роки спеціально питанням фактури присвячені новітні дослідження українських медієвістів. Йдеться про нашу музичну спадщину давніх часів – монодію та партесне багатоголосся. Їх аналіз є, однак, предметом історичного музикознавства.

Примітки

¹ Тут керуємося теоретичним визначенням фактури Я. Якуб'яка, за яким вона є "способом їх [окремих виразових елементів] сполучення, координації між собою (напр, мелодії і гармонії)", заразом охоплюючи "всі елементи музичного виразу у композиції" [11, 49]. До цієї ж групи досліджень можна віднести, наприклад, праці з питань драматургії.

² Вони не привернули окремої спеціальної уваги й зачинателя української музикології С. Людкевича, хоча його аналітичні праці все ж розкривають ставлення автора до цієї категорії – як елемента ладо-гармонічної мови (в теоретичному аспекті), чинника задуманого та відтворюваного образу (естетичний аспект). Це відповідало непорушній світоглядно-творчій вимозі повної підпорядкованості стилю композиторському задуму, за якою проглядалася естетична концепція вираження музикою досконалої краси ("органічності").

³ Тут і "конкретна форма викладу звукової тканини" (С. Скребков, 1958), "сукупність прийомів викладу музичного матеріалу" (Ю. Тюлін, 1965), "сукупність засобів музичного викладу (мелодія, акорди, поліфонічні голоси, фігурація, орнаментика і т. п.)" (Енциклопедический музыкальный словарь, 1966), "характер, співвідношення і функції компонентів твору" (Л. Мазель і В. Цуккерман, 1967), пізніше "сукупність голосів (і груп голосів), що розглядаються з погляду їх характеру, поєднання і їх функцій в музичному цілому" (1979), "засіб викладу музичної думки", яка є результатом сполучення основних компонентів музики – мелодики, гармонії та ритму, тобто одна зі сторін музичної форми в широкому її розумінні (Ю. Тюлін і Н. Прівано).

⁴ Так було виявлено, що, наприклад, І. Стравінському притаманний інтервально-комбінаційний метод музичного викладу. Див.: [12].

⁵ Музикознавець наголошував, що "визначення фактури не може бути єдиним" [1, 95].

⁶ Об'єднавши обидва визначення, теоретик отримав узагальнене, за яким "музична фактура – це принцип організації у просторі і часі звукового потоку, що почуттєво сприймається у 3-х параметрах (горизонталь, вертикаль, щільність) і має деяку адекватність щодо способів його фіксації на папері за допомогою певної знакової системи або передбачає подібну фіксацію" [1, 94].

⁷ Г. Виноградов зауважив, що для виявлення індивідуального стилю у фактурі важливо, крім іншого, виявити "музично-конструктивну ідею композитора, тобто ту якість музичної тканини, яка максимально виражає квінтесенцію думки й індивідуальний підхід до звукового матеріалу певного творця" [1, 92].

⁸ Примітно, що хоч перші публікації вченого з'явилися у 1977-му році, його вартісні ідеї не були використані у пізніших дослідженнях цієї теми ні в Москві (Скребкова-Філатова М. С. Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита. М., 1979), ані в Ленінграді (Николаевская Ю. Фактура как элемент стилевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта). Ленинград, 1984), а сама дисертація вченого була захищена у Тбілісі тільки в 1987 році.

⁹ Музикознавець виділив: 1) згущення-розрідження фактури по вертикалі і горизонталі, здійснювані як принцип на значних за масштабами ділянках форми, іноді протягом усього твору або великої його частини; 2) поступове виділення з певного фактурного контексту вертикального або горизонтального компонента (пласту або "зрізу"), що стає прообразом нової майбутньої форми викладу – "фактурні пророшення"; 3) обернений процес – збереження компонентів попередньої фактури при фрагментарній фактурній зміні – "фактурні ремінісценції"; 4) послідовна трансформація фактурних компонентів, збережених при зміні типів фактури і впізнаваних за якоюсь інваріантною ознакою – фактурні трансформації". Ці види наскрізного розвитку втілювалися у відповідних типах взаємозв'язку фактурних і структурних змін, кожен з яких творить певну структурну одиницю форми [4].

¹⁰ У підсумку визріло нове спеціальне визначення фактури, а саме: "фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінна вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови" [4].

¹¹ У Є. Назайкинського фактура – це "тривимірна музично-просторова конфігурація музичної тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині усю сукупність компонентів" [8, 73].

Література

1. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю // Українське музикознавство. 12. (Наук.-методичний міжвідомчий щорічник). – К.: Муз. Україна, 1977. – С. 91-107.
2. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии: Учебник / С. Григорьев. – Москва: Музыка, 1981. – 479 с.
3. Гусарова О. В. Фактура: Методический очерк. Машинопис / О. В. Гусарова. – Харьков, 1979. – 63 с.
4. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) / Игнатченко Георгий Игоревич: автореф. дис... канд. иск-ния. – Киев, 1984.-Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content>
5. Игнатченко Г. И. О сквозном развитии в фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) / Георгий Игоревич Игнатченко // Тезисы докладов республиканской научно-теоретической

конференции преподавателей и аспирантов вузов культуры и искусства... 23-25 сентября 1981 г. – Харьков, 1981. – С. 145-148.

6. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство. №15. (Республ. міжвідомчий наук.-метод. збірник). – К.: Муз. Україна, 1980. – С. 131-141.

7. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці / В. Москаленко // Музичне виконавство: 3 XX у XXI століття. – Київ, 2000. – С. 162-170. – (Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського. Вип. 7).

8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

9. Приходько В. И. Проблема исполнительского анализа музыкальной фактуры (на материале фортепианных произведений С. Прокофьева и Д. Шостаковича) / Вера Ивановна Приходько: автореф. дисс. ... канд. иск-ния. – Ленинград, 1987.– 22 с.; Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / Приходько Вера Ивановна. – Харьков: Фолио, 1997. – 208 с.

10. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: На примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессiana / Рощина Татьяна Александровна: автореф. дис. ... канд. иск-ния. – К., 1991. – 20 с.

11. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. –285 с.

12. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского / Сокол Александр Викторович: автореф. дис... канд. иск-ния. – Киев, 1977. – 22 с.

13. Сокол О. Особливості та найважливіші принципи інтервально-комбінаційного методу І. Стравінського / О. Сокол // Українське музикознавство. – №11. (Республ. міжвідомчий наук.-метод. збірник). – К., 1976. – С. 120-143.

14. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці / Цурканенко Ірина Володимирівна: автореф. дис. ... канд. мист-ва. – Харків, 1998. – 16 с.

15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / Сергій Шип. – Київ, 1998. – С. 166-191.

16. Якубяк Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). І. [Підручник для вищих музичних навчальних закладів]. – Тернопіль: СМП "Астон", 1999. –207 с.

References

1. Vynogradov, G. V. (1977). Music texture as aspect of the style's research. *Ukrainske muzyko-znavstvo*. 12: (Nauk.-metodychnyj mizhvidomchij schorichnyk), 92, 93, 94, 95, 91-107 [in Ukrainian].

2. Grygoriev, S. S. (1981). Theoretical course of garmony. Work book. Moscow: Muzyka [Russian].

3. Gusarova, O. V. (1979). Texture: Methodical essay. Machine typing. Kharkov [in Russian].

4. Ignatchenko, G. I. (1984). About dynamic processes in music texture (materials of works of Ukranian and Soviet compisers). Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

5. Ignatchenko, G. I. (1981). About crossing development in the texture (materials of the Soviet composers) Proceedings from Republican Scientific Theoretical Conference of Lecturers and Postgraduate Students of Art and Culture Institutes. (pp. 145-148). Kharkov [in Russian].

6. Ignatchenko, G. (1980). About connections between texture's development and form. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 12. (Respubl. mizhvidomchij nauk.-metod. zbirnyk), 131-141 [in Ukrainian].

7. Moskalenko, V. (2000). About art functions of texture in music. *Muzychne vykonavstvo: z XX u XXI stolittya*. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskogo, 7, 162-170 [in Ukrainian].

8. Nazajkinskiy, E. V. (1982). Logics of the music composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Prihodko, V. I. (1987). Problem of the performance analysis of the musical texture (material of forte-piano works S. Prokofjev and D. Shostakovich Extended abstract of the candidate's thesis. Leningrad; select. publ.: Prihodko, V. I. (1997). Musical texture and performance. Kharkov: Folio [in Russian].

10. Roschina, T. A. (1991). Performance decoding of the auther's conception of texture creation: piano creative work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messiana. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

11. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). Texture in music. Art possibilities. Structure. Functions. Moscow: Muzyka [in Russian].

12. Sokol, A. V. (1977). Typology of simple, complicated and synthetic texture in the works I. Stravinskuy. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

13. Sokol, O. (1976). The peculiarities and the most important principles of the interval-combinative method I. Stravinskuy. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 11. (Respubl. mizhvidomch. nauk.-metod. zbir-nyk), 120-143 [in Ukrainian].

14. Zurkanenko, I. V. (1998). Principles of texture-polyphonic organisations in the modern Ukrainian piano music Extended abstract of the candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

15. Schyp, S. (1998). Music form from sound to style. Kyiv [in Ukrainian].

16. Jakubyak, Yu. (1999). Analysis of the music works. (Music forms). Ternopil: SMP "Aston" [in Ukrainian].

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
gromchenko.valeriy@yandex.ru

ЖАНР ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ (на прикладі творів для духових інструментів соло)

У статті автор вивчає можливість визначення жанру як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло вітчизняних та зарубіжних композиторів ХХ – ХХІ століть. З'ясовано, що в утвердженні жанру як засобу виразності важливу роль відіграє його практична функція, яка знаходить вираження у жанрових критеріях змісту, виконавських засобів, а також місця, обстановкою виконання тієї чи іншої композиції.

Ключові слова: жанр, твір, зміст, композитор, виконавські засоби, художній образ, інструмент.

Громченко Валерій Васильович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Жанр как средство музыкальной выразительности (на примере произведений для духовых инструментов соло).

В статье автор изучает возможность определения жанра как средства музыкальной выразительности. Исследование проводится на примере произведений для духовых инструментов соло отечественных и зарубежных композиторов ХХ – ХХІ столетий. Выяснено, что в утверждении жанра как средства выразительности важную роль имеет его практическая функция, которая находит выражение в жанровых критериях содержания, исполнительских средств, а также места, обстановки исполнения той или иной композиции.

Ключевые слова: жанр, произведение, содержание, композитор, исполнительские средства, художественный образ, инструмент.

Hromchenko Valerii, PhD of Arts, Associate professor of performing art chair, Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk

Genre as a means of musical expression (for example on compositions for wind instruments solo)

The author investigates the possibility of defining the genre as a means of musical expression. The investigation is conducted on the example of works for solo wind instruments national and foreign composers of ХХ – ХХІ centuries. It was found that in approving of the genre as a means of expression is an important part of its practical function, which finds expression in the genre criteria of content, performing resources, as well as the place of performance of the situation of a particular composition.

Key words: genre, composition, content, composer, performing means, artistic image, instrument.

Питання музичного жанру представляють одну з найбільш актуальних проблем музикознавства. Відсутність усталеної позиції з огляду жанрової класифікації, визначення жанрів, процесів їх синтезу ускладнюється також й появою нових специфічних рис їхнього функціонування у сучасній культурі. Поряд із цим, у жанровому віддзеркаленні музики ХХ – початку ХХІ століть, суттєво активізується взаємозв'язок між позамузичними компонентами творчості та її суто музичними характеристиками. Так, яскраво виражена театралізація з відповідним костюмованим оздобленням є невід'ємною складовою виконання таких творів як "Арлекін" К. Штокгаузена для кларнета соло, "Баста" Ф. Рабе для тромбона соло; мовний компонент виразно представлений у композиціях "Біле вино" Жан-Дені Міша для саксофона соло, "Homo ludens", "Інтерв'ю із заїкою, або 10 хвилин в трубу" для труби соло В. Рунчака та багатьох інших сучасних творах.

Безумовно, небувале жанрове різноманіття як у вітчизняній, так й у зарубіжній академічній музиці формує нові науково-дослідницькі погляди на проблему жанру, народжує новітні вектори її дослідження. Г. Дауноравічене зазначає: "В останні роки у контексті стрімких перетворень в музичній культурі об'єктом палких дискусій стають не тільки теоретичні питання жанру як такого, але й проблема практичного його функціонування" [4, 3].

Поряд із цим відзначимо, що суттєве розширення ідейно-змістовної, художньо-образної сфери у діяльності сучасних композиторів, за словами О. Соколова "...відкриття нових орієнтирів творчості, віддзеркалення якісного стрибка в художньому мисленні" [11, 100], змушує означити характе-

рологічні особливості практичного використання композиторами жанру, який за таких умов може експонуватися саме як вагомий, чітко окреслений композиторський засіб музичної виразності.

Метою статті є означення практичної функції у застосуванні жанру та утвердження останнього як засобу музичної виразності. Дослідження здійснюється на прикладі творів для духових інструментів соло, написаних вітчизняними та зарубіжними композиторами у період ХХ – початку ХХІ століть. Ціллю публікації також постає популяризація серед науковців, виконавців та викладачів сольних духових композицій створених сучасними українськими авторами.

У науковій літературі вивчення жанру музики для інструмента соло отримує надзвичайно мізерну увагу. Активність дослідницького процесу відносно даного жанру відбувається насамперед у сфері струнно-смичкового професійного виконавства. У галузі ж духового професійного музично-виконавського мистецтва даний жанр залишається все ще недослідженим. Науковці В. Апатський [1], Ф. Крижанівський [5], І. Палійчук [9] вивчають особливості багатьох жанрів царини духового виконавства, нажаль, залишаючи при цьому майже без уваги духові композиції соло.

Відмінність та водночас жанрову специфіку струнно-смичкових й духових творів соло, засновану на жанровому факторі виконавських засобів відповідного інструментарію (Т. Попова [7]), влучно висвітлює Е. Денисов. Говорячи про сонату для фагота соло (1982) композитор відзначає: "Дуже складно писати твір великої довжини для одного інструмента (соната триває приблизно п'ятнадцять-шістнадцять хвилин) й особливо складно це робити для одного духового інструмента. Тут постає дуже мало барвистих можливостей. Тому ж тембр того ж, скажімо, фагота, він сам по собі набагато більш специфічний, ніж тембр віолончелі соло, наприклад. Тому писати для віолончелі соло значно легше: тут ви можете використовувати значно більше різних прийомів – і легато. І піцикато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; нарешті, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони по суті й не є справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментах, геть ламається. По суті – це повний злам краски, самої тембрової специфіки інструмента, а не акорд у повному розумінні слова. Тим більше, що структура акорду тут не так-то легко й розрізняється на слух... Вони можуть вводитися, але тільки ненадовго, й тому, в основному, все письмо доводиться робити мелодичним. А мелодичне письмо на п'ятнадцять-шістнадцять хвилин без подвійних нот, без поліфонії скласти для одного інструмента дуже складно" [14, 297].

У репертуарі сучасних виконавців-духовиків твори жанру музики для інструмента соло займають особливе місце. Адже цьому постає яскраво представлений ряд індивідуальних, притаманних лише духовим сольним композиціям характеристик. По-перше, їх виконання неодмінно пов'язане з докорінно новими сценічно-психологічними відчуттями музиканта (виконавець один на концертній естраді) та певними професійно-технологічними навичками (своєрідні виконавські можливості соліста) народженими специфікою індивідуального спілкування артиста зі слухачською аудиторією. По-друге, активність написання духових творів соло сучасними композиторами з найрізноманітнішою художньо-образною палітрою та арсеналом виразових можливостей того чи іншого інструмента, а також включення такого роду творів до різноманітних концертних програм, конкурсних виступів, переліку педагогічного репертуару в музичних навчальних закладах.

Складність дослідження жанру музики для духових інструментів соло зумовлена також наявністю своєрідної жанрової прив'язки у багатьох сольних творах. Так, серед найвідоміших композицій музики для інструмента соло у царині духового виконавства, написаних у період ХХ – початку ХХІ століть, відзначимо п'єсу для флейти соло "Сірінкс" К. Дебюссі, сюїту для гобоя соло "Шість метаморфоз по Овідію" Б. Бріттена, фантазію для валторни соло А. Малкольма, сонату для флейти соло Е. Денисова, імпровізацію для тромбона соло Е. Креспо, секвенції для кларнета соло Л. Беріо, поему для флейти соло Л. Дичко, концерт для кларнета соло "Гра над прірвою" Є. Станковича, етюд-картину для саксофона соло "Зранку з високого замку" З. Ковпака, монолог для кларнета соло С. Пілютикова, "Номо ludens I для..." флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака та багато інших творів. Підкреслимо, що така жанрова комплексність, синтетичність жанру музики для духових інструментів соло утворює можливість щодо втілення композиторами у сольних творах найрізноманітніших художніх образів.

Безумовно, базуючись на відповідних умовах сфери застосування, а також особливостей виконання композицій соло відзначимо, що усі вони належать до однієї великої жанрової групи – камерна музика, яка за словами Т.В. Попової "... призначена для одного або декількох виконавців-майстрів та звучання в умовах невеликих концертних приміщень" [7, 5]. При цьому критерії кожного відповідного жанру цієї групи є визначальними для його аналітичного й художнього розуміння. Не є виключенням й музика для інструмента соло сфери духового виконавства.

Виділяючи змістовний чинник (концепція В. Цуккермана [13]) як базовий у розкритті жанрової природи інструментального соло, а також беручі до уваги дві характерологічні риси змістовного опрацювання жанру (концепція Ю. Тюліна [6]), а саме "орієнтування на внутрішні признаки, тобто на безпосередню характеристику музичного змісту, та на зовнішні признаки, тобто на непряму характеристику" [6, 13], стає можливим дістатися розкриття практичних чинників у зверненні композиторів до означеного жанру не лише як до певного історично сформованого виду (роду) музичних творів, за визначенням Є. Назайкінського відповідної "генної структури, своєрідної матриці, за якою створюється те чи інше художнє ціле" [8, 94; 95], а ще й як до вагомого, своєрідного засобу музичної виразності.

З огляду означеної тематики першочергову увагу привертає п'єса "Сірінкс" К. Дебюссі для флейти соло (1913). У створенні картини глибоко індивідуальних почуттів, своєрідної післямови кохання, яке не зазнало взаємності, композитор звертається до звучання лише однієї флейти. Змальовуючи образ давньогрецького бога Пана, який в абсолютній самотності виконує на саморобній флейті сумну мелодію в пам'ять про власну любов, палку пристрасть до німфи Сірінги, К. Дебюссі торкається відверто особистих граней почуттів покровителя пастухів та дикої природи. С. Яроцинський пише: "Якщо К. Дебюссі й буває іноді живописцем, то живописцем лише явищ нематеріальних або полишених маси" [15, 213].

Відзначимо, що відтворення даного образу базується поміж іншого й на прикладній функції жанру під час художньої передачі композитором індивідуального виконавського процесу Бога Пана. Це має прояв у зверненні К. Дебюссі лише до одного виконавця-соліста, зокрема флейтиста. Композитор, регенеруючи античну монодію в синтетичному жанрі музики для інструмента соло формує прикладну функцію застосування сучасного жанру, в такий спосіб використовуючи жанр інструментального соло як засіб музичної виразності. Досліджуючи "міфологічне" в музичному доробку К. Дебюссі науковець О. Періч характеризує епоху видатного композитора у наступному висловлюванні: "Неоміфологічні спрямування кінця XIX – початку XX століть охоплюють всю духовну діяльність людини – науку, філософію, мистецтво. У сфері останнього відпрацьовуються ті унікальні образи й сюжети, художні прийоми та виразові засоби, які вплинули на всю культуру XX століття" [10, 16].

К. Дебюссі використовує традиційний арсенал виразових можливостей флейти. Натомість автор висуває значні вимоги до професійно-виконавського рівня музиканта-соліста (звуки нижнього регістру інструмента, довгі фрази на одному циклі дихання, витонченість динамічних градацій). За висловом В. Гуркова здійснюється значна "деталізація виразності" [3, 22], яка й є результатом знаходження композитором максимальної тотожності між художнім образом та його практичним втіленням в мистецтві інтонування.

Таким чином, виходячи з ідейно-образної картини п'єси "Сірінкс" К. Дебюссі можна стверджувати, що прикладна функція у використанні жанру музики для інструмента соло, формуючись на жанровому факторі змісту музичної композиції, засвідчує використання інструментального соло як засобу музичної виразності.

Аналогічним прикладом звернення до музичного жанру як до засобу виразності постає програмна сюїта "Шість метаморфоз по Овідію" (1951) Б. Бріттена для гобоя соло. Ряд творів, які послідовно виконуються за принципом контрасту, розпочинає п'єса під назвою "Пан" (далі композиції "Фаетон", "Ніоба", "Вакх", "Нарцис" та "Аретуса"). З невеликих програмних пояснень на початку кожної з п'єс ми дізнаємося про їх художній зміст, зокрема, й про особисту драму почуттів одного з найвідоміших персонажів давньогрецької міфології Бога Пана. Лише в одному реченні-епіграфі Б. Бріттен лаконічно змальовує картину трагічної самотності героя: "Пан, що грає на свирілі, в яку перетворилась Сірінкс, його кохана" [2].

Дослідник історії духового професійного музично-виконавського мистецтва Ю. Усов стосовно "Шести метаморфоз по Овідію" Б. Бріттена зазначає наступне: "Композитор вирішив воскресити старовинну англійську традицію генделевської "Музики на воді". Твір уперше прозвучав у доволі романтичній обстановці: слухачі та виконавиця – гобоїстка Джой Боутон – сиділи у човнах. Мабуть, це перший у світовій літературі твір для гобоя без супроводу. У свій час Дебюссі написав п'єсу для флейти соло "Сірінкс", Стравінський – три п'єси для сольного кларнета. Бріттен створив блискучу концертну композицію для свого улюбленого інструмента – гобоя" [12, 212; 213].

Визначена Б. Бріттенем пленерність, а саме: вимога виконання даної сюїти на відкритому повітрі, підкреслює критерій місця виконання музики як важливого фактора жанроутворення. Разом з художнім змістом п'єси "Пан" (змістовний чинник) вони породжують утворення практичної функції у застосуванні композитором синтетичного жанру музики для інструмента соло, таким чином, засвідчуючи використання духового соло як важливого засобу музичної виразності.

На особливу увагу заслуговує поема для флейти соло Л. Дичко (1976). Будучи визнаним майстром української хорової академічної музики композиторка все ж таки має певний творчий доробок

у жанрі інструментального академічного соло. Дана поема – лірико-драматичний твір, що зображує жахливі події голодомору українського народу в 1932 – 1933 роках. За словами одного з учасників Республіканського конкурсу виконавців на духових та ударних інструментах (Київ, 1976), викладача класу флейти Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки Сергія Пятова, у час конкурсних випробувань (де поема була обов'язковою до виконання), Леся Василівна провела невеличкий майстер-клас для флейтистів, у якому сповістила про художній зміст означеного твору. Поема передає страшенний стан людини, яка волею життєвих обставин, що жодною мірою не є залежними від її світосприйняття та волі, приречена на голодну смерть.

Безумовно, основним критерієм що визначає сутність жанрової природи даної композиції, постає зміст, що передає автор, та, підкреслимо, виконавські засоби, які вбачаються найнеобхіднішими у процесі відтворення відповідного художнього образу. Л. Дичко звертається до поеми, як емоційно концентрованої, інструментальної п'єси лірико-драматичного характеру, а також обирає духове соло, зокрема, виконавця-флейтиста, який засобами лише поодинокого, одноголосного інструмента мусить відтворити трагізм індивідуального відчуття людиною страхіть голодомору.

Відтак, трагедія голоду, реальність пізнання якого виходить з глибоко особистого відчуття кожної людини, приводить композитора до суттєвої активізації практичної функції синтетичного жанру музики для інструмента соло, що вкотре підтверджує можливість визначення інструментального соло як значного засобу музичної виразності.

Специфіка використання виконавських засобів як певного показника практичної функції застосування жанру виразно розкривається у творі В. Рунчак "Трошки музики на честь Адольфа Сакса" для саксофона соло (2014). Композиція присвячена видатному бельгійському музичному майстру, винахіднику саксофона Адольфу Саксу, який у 1846 році запатентував відкриття всесвітньо відомого духового інструмента.

Важливим є факт включення цього твору до обов'язкового виконання на Другому міжнародному конкурсі виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Володимира Антонова (Київ, 2014). Адже винятково широкий спектр використовуваних засобів виразності у цьому творі постає визначальним для професійно-виконавського рівня саксофоніста.

В. Рунчак, у надзвичайно ексцентричній манері, максимально застосовує новітні можливості саксофона. Знаходячись на межі експресії, за якою починається абсолютний експеримент з виразовими якостями інструмента, композитор вимагає від музиканта нових художніх барв, які дуже часто знаходяться на грані виконавських можливостей саксофоніста. Автор використовує багатозвуччя, слептони, аерозвуки, техніку перманентного (безперервного) видиху, різноманітні шумові ефекти, мікрохроматику, осциляцію тощо.

У такий спосіб В. Рунчак розкриває щонайбільший арсенал виразових можливостей сучасного саксофона. Композитор ніби звертається до Адольфа Сакса з демонстрацією оновленої виразової палітри інструмента, показуючи його потенціал у ХХІ столітті.

Слід відзначити, що автор музики на честь Адольфа Сакса досягає даної концепції твору шляхом активізації практичної функції у застосуванні жанру музики для інструмента соло, що вкотре засвідчує використання інструментального, зокрема, духового соло, як вагомого засобу музичної виразності.

Дві сольні п'єси Є. Денисова "Соло для флейти" та "Соло для гобоя" (1971) також представляють яскравий приклад використання жанру музики для духових інструментів соло як засобу музичної виразності. Саме у грі соло композитор вбачає здатність якомога більшого розкриття новітніх виразових можливостей флейти та гобоя. Особливо показовим з цього питання постає висловлювання Є. Денисова: "П'єси короткі, оскільки й завдання для мене було позначене відповідне: досить коротко викласти сучасні прийоми гри на цих інструментах у цікавій художній формі. Так що це головна причина, чому в обох п'єсах стільки багато нетипових для традиційного флейтового та гобойного письма прийомів: тут й акорди гармонічні, й флажолети різні, й глісандо невеликі, й так далі" [14, 219].

Отже, вищевикладене дозволяє стверджувати, що у творчості як вітчизняних, так й зарубіжних композиторів ХХ – початку ХХІ століть жанр, зокрема, музика для духових інструментів соло, може представлятись як значний засіб музичної виразності, за умови активізації практичної функції жанру, яка визначається змістом, виконавськими засобами та місцем представлення тієї чи іншої музичної композиції.

Перспективою досліджень означеної теми може стати аналіз інших композицій не лише царини духової академічної музики, але й багатьох творів сфери струнно-смичкового професійного музично-виконавського мистецтва.

Література

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. – К. : "Задруга", 2010. – 320 с.
2. Бриттен Б. Шесть метаморфоз по Овидию / Б. Бриттен. – [Ноты, электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.partita.ru/solos.shtml>
3. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века : Сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 11 – 38.
4. Дауноравичене Г.Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975 – 1985 годов) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Г.Л. Дауноравичене. – Вильнюс, 1990. – 24 с.
5. 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.
6. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – 396 с.
7. Музыкальные жанры / Т.В. Попова и др. – М. : Музыка, 1968. – 328 с.
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І.С. Палійчук. – Київ : 2007. – 20 с.
10. Перич О.В. "Мифологичное" в музыкальном наследии Клода Дебюсси : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 "Теория и история искусства" / О.В. Перич. – Владивосток, 2009. – 28 с.
11. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
12. Усов Ю.А. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю.А. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. – Вып. 4. – М. : Музыка, 1976. – С. 196 – 223.
13. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
14. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М.: Композитор, 1998. – 464 с.
15. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм і символізм / С. Яроцинський. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

References

1. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Britten, B. Six metamorphoses after Ovid. [Noty]. Retrieved from <http://www.partita.ru/solos.shtml>.
3. Gurkov, V. (1983). Impressionism of Debussy and music of the twentieth century. Debjussi i muzyka XX veka, 11-38 [in Russian].
4. Daunoravichene, G.L. (1990). The problem of the genre and the genre of interaction in modern music (on the material of the Lithuanian composers 1975 – 1985). Extended abstract of candidate's thesis. Vil'njus: VilSC [in Russian].
5. Kryzhanivs'kyu, F. (2006). Ukrainian concerto for trombone in terms of formation and development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesSC [in Ukrainian].
6. Tjulin, Ju. (Eds.). (1965). Musical form. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Popova, T.V. (Eds.). (1968). Musical genres. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].
9. Paliychuk, I.S. (2007). Ukrainian concert for brass instruments (1950 – 2000): the formation, establishment, modification genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kyyiv: KyuSC [in Ukrainian].
10. Perich, O.V. (2009). "Mythological" in the musical heritage of Claude Debussy. Extended abstract of candidate's thesis. Vladivostok: VladSC [in Russian].
11. Sokolov, A.S. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. Moskva: VLADOS [in Russian].
12. Usov, Ju.A. (1976). Modern foreign literature for wind instruments. Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah, 4, 196-223 [in Russian].
13. Cukkerman, V.A. (1964). Musical genres and musical forms a basis. Moskva: Muzyka [in Russian].
14. Shul'gin, D.I. (1998). The recognition of Edison Denisov. Moskva: Kompozitor [in Russian].
15. Jarocins'kij, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moskva: Progress [in Russian].

Єрґієв Іван Дмитрович
кандидат мистецтвознавства, Заслужений артист України,
в. о. професора, завідувач кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yergiyev_akk@mail.ru

РЕЖИСЕРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

У статті розробляється проблема режисерських інтенцій у виконавській інтерпретації на основі теорії музичної інтерпретації, зокрема таких її різновидів, як "виконавська" та "режисерська". Дані інтенції як феномен художньої свідомості музиканта-інструменталіста проявляються в процесі артистично-акторської театралізованої гри в дискурсі сучасного "інструментального театру". До теоретичного апарату залучені нові поняття: сценарний принцип, концертна концепція, концертна над-ідея. Аналітичним матеріалом виступили твори нової та сучасної музики, написані композиторами-симфоністами і присвячені автору статті.

Ключові слова: артистична гра, інтерпретація, концертна концепція, концертна над-ідея, сценарний принцип, театралізація.

Ерґієв Іван Дмитрович, кандидат искусствоведения, Заслуженный артист Украины, доцент, профессор, заведующий кафедры народных инструментов ОНМА имени А. В. Неждановой

Режиссёрские интенции исполнительской интерпретации современной инструментальной музыки

В статье разрабатывается проблема режиссёрских интенций в инструментальной игре на основе теории музыкальной интерпретации, в частности таких её разновидностей, как "исполнительская" и "режиссёрская". Данные интенции как феномен художественного сознания музыканта-инструменталіста проявляются в процессе артистично-актёрской театралізованной игры в дискурсе современного "инструментального театра". В теоретический аппарат привлечены новые понятия: сценарный принцип, концертная концепция, концертная над-идея. Аналитическим материалом выступили произведения новой и современной музыки, написанные композиторами-симфоністами и посвящённые автору статьи.

Ключевые слова: артистическая игра, интерпретация, концертная концепция, концертная над-идея, сценарный принцип, театралізація.

Yergiyev Ivan, PhD in Arts, Honoured artist of Ukraine, associate professor, professor, head of folk Instruments chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Director's intentions of performing interpretation of contemporary instrumental music

The article describes the problem of the director's intentions in the instrumental play which is based on the theory of musical interpretation, especially such variants as "performing" and "directorial". These intentions as a phenomenon of artistic consciousness musician-instrumentalist reveal one of the artistic process-acting. It is a theatrical playing in the discourse of modern "instrumental theatre". New notions are brought into the theoretical apparatus: the screenwriting principle, the concert concept, the concert over-idea. Among analytical materials, there are some works of modern and contemporary music, written by composer-symphonists and dedicated to the author of the article.

The rethink of the possibilities of the performing interpretation, stage skills of a musician-instrumentalist of academic performance tradition in conditions of the new cultural paradigm in Ukraine and the state of culture in a globalized world is one of the urgent theoretical problems of art studies.

This article attempts to expand the imagination of interpretation by directorial intentions in performing interpretation based on the theory of musical interpretation, including its variants such as "performing" and "directorial".

Within the intentionality as the fundamental property of human consciousness, according to E. Husserl, we consider creative intentions of artistic consciousness of the musician-instrumentalist of academic tradition aimed at best, compelling creative embodiment of performing musical works in the process of personal experience of individual sense of these works.

The interpretation is fulfilled by the performer in accordance to the principles of genre and style of music in the discourse of concert as a complete action-concept ("performance") in terms of the cultural paradigm of modern times, including Ukrainian society. This paradigm is marked with the synthesis of arts, the attraction to the entertainment, due to new artistic needs and respectively – new communicative ways of embodiment.

One of the major intentions for the musician-instrumentalist as a response to challenges of time is theatricality. Basing on the analysis of numerous researches in various scientific fields we state that the notion of theatricality (theatralization) went beyond purely theory of theatrical art and is discussed in philosophical and ontological sense.

An actual problem of modern musicology, in particular of the theory of the musical and performing instrumental arts, is the notion of "direction".

The contemporary concert practice of musician-instrumentalists encourages to it. The theatre "revolutionary" reform on the skill of the singer-actor, performed in the opera art by B. Pokrovsky in the Soviet period, has somewhat "been late" in the national academic instrumental performing arts, but for some decades has been developing in Western Europe and the United States. Being under the strong influence of mass culture and postmodern art music, this reform promotes the formation of the art of instrumentalist-actor of the so-called "instrumental theatre".

In Ukraine, in 90s of the twentieth century and the first decade of the twenty-first century the direction came into force in the genres of pop and mass shows that indirectly influenced the concert activity of musicians-instrumentalists of academic tradition.

On the one hand, the contemporary instrumental music ("pure" and programmed according to M. Aranovsky) gives many examples of theatrical and directorial intentions of the composers themselves: "Children's Suite" for violin and accordion, "Dance with shadow" for dancer, accordion and violin, "Pas de trois" for accordion, tenor saxophone and piano by L. Samodaieva, "Adam and Eve" by M. Bronner for violin and accordion, "Promenade in Paris" by author of the article, and others.

On the other hand – the genre and stylistic diversity of contemporary music encourages artists themselves to the directorial search of "setting" of musical piece of art as musical performance.

Examples of directing and choreographic intentions of artists, including the author of this article, are the performing interpretations of such works as: "Insight" by R. Kalimullin, "Lun Y" by V. Dinescu for violin and accordion, "Chanson" by V. Germanavichus, "Island of Happiness" (by the author of this article) for violin, accordion and piano performed by the chamber ensemble "Cadence".

We also consider as the directing intention the so-called "scenario principle" (I. Yergiyev) of building of concert programs of a musician-instrumentalist, based on the concept of the usage of the main idea-message (over-idea) that is sent by the performer to the viewer-listener.

This over-idea is revealed through conscious purposeful combinatory of genres and styles of music, silence, talk and sound, and modes (tones), rates, introversion, extraversion, peace and movements, locomotion in a scenic space, etc., creating a kind of concert dynamics. In the context of the development of the concept of scenario principle and thesis of the over-idea of the concert, we turn to the concept of "scenario development" (K. Tsepkoenko), that reflects the creativity in the educational methods of the composers upbringing. The latter is somehow a new idea of the future work, the first impulse to making music, screenwriting fable development of the future content and form of the musical piece of art.

The method of scenario development can and should be used by the performer in the creation of the concept of the whole concert with various works subordinated to the original idea.

In addition, the scenario of the concert itself has great importance for the implementation of an integrated dramatic concept of the concert (concert concept) of the musician-instrumentalist, and his achievement of the main artistic goal – holistic artistic and spiritual influence on the viewer-listener.

The same applies to the so-called "theatrical concert", which is a holistic divertimento show, as well as to various festivals of contemporary music. In particular, the doctrine of the Festival "Two Days and Two Nights of New Music" (Odessa) tends to the theatrical performance and differs by searching for new forms of artistic expression.

Performances, installations, video art inventions, cover version, etc. with the participation of musicians-instrumentalists of academic tradition, making staging, design, light and sound-directing tasks by them give an access to a new type of artistic and technical communication with the viewers-listeners.

The theoretical exploration of problems of directorial intentions proposed in the article greatly expands the horizons of musicological thinking of performing interpretation, gives rise to further development of the interpretation category as one of the universals in musicology.

Key words: artistic play, interpretation, concert concept, concert over-idea, scenic principle, theatrical adaptation to stage.

Переусвідомлення можливостей виконавської інтерпретації, якості сценічної майстерності музиканта-інструменталіста академічної виконавської традиції в умовах нової культурної парадигми України, стану культури в глобалізованому світі є однією з найактуальніших теоретичних проблем мистецтвознавства. Тому найголовнішим завданням статті є розширення теоретичних уявлень про інтерпретацію, зокрема, виконавську, на основі теорії музичної інтерпретації.

Як відомо, "інтерпретація [від лат. interpretatio – роз'яснення, тлумачення], в широкому сенсі – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим в знаковій або чуттєво-наочній формі" [7, 8].

В. Москаленко дає дефініцію музичного інтерпретування "як організованої інтелектом творчої діяльності музичного мислення, яке спрямоване на розкриття виразно-сміслових можливостей музичного твору" [7, 13].

Згідно теорії музичної інтерпретації В. Москаленка, виконавська інтерпретація "виражається в творчому прочитанні музичного твору та його озвучуванні без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію" (курсив тут і далі наш. – І. Є) [7, 15].

Щодо режисерської інтерпретації, то для неї, як вважає В. Москаленко, "показові істотні зміни у внутрішній структурі "твору композитора", в його драматургічній організації або навіть в "сюжетній" спрямованості, при яких, однак, не втрачається його художня одиничність" [7, 17].

В межах інтенціональності як фундаментальної властивості людської свідомості, теоретично обґрунтованої Е. Гуссерлем (феноменологія), ми розглядаємо творчі інтенції (від лат. *intentio* – "прагнення") художньої свідомості музиканта-інструменталіста академічної традиції, спрямовані на найкраще, переконливе творче втілення виконавських музичних творів відповідно до їх жанрово-стильових засад в дискурсі концерту як цілісної дії-концепції ("вистави") в умовах культурної парадигми Новітнього часу з тяжінням до видовищності, обумовленої новими художніми потребами і відповідно – новими комунікативними засобами втілення.

Як зауважує С. Безклубенко, "нові художні потреби народжують нову техніку" [2, 59] художнього виробництва. Те ж стосується й мистецтва музики. Наприклад, у сучасній камерній баянній музиці суттєво розширюються образно-художні можливості інструмента. Так в ряді творів, написаних композиторами для автора статті, маємо виходи: на неокласицизм ("Per musica ad astra" Й.Тамульоніса), на неоімпресіонізм ("Морський пейзаж" С.Беринського), на квазісеріальність і медитативність ("Together" О.Щетинського), на неофольклор з використанням східних ладових побудов, імпровізаційності викладення музичного матеріалу ("Insight" Р. Калімуліна; "Lun Y" В. Дінеску), на експресіонізм ("Дуель-Дует №5" К. Цепколенко), та ін.

Розмаїття сучасних композиторських технік-стилів суттєво розширює артистичну техніку гри виконавців-інструменталістів. Однією з важливих інтенцій для музиканта-інструменталіста як відгук на виклики часу виступає театральність.

Поняття театральність "набуло останнім часом особливої актуальності у зв'язку із загальним поширенням постмодерністичного дискурсу, акцентує, насамперед, візуально виявлені аспекти музично-виконавського мистецтва, пов'язані з зовнішньою театралізацією музичного дійства (І. Єргієв, Ю.Мостова, І. Чернова, А. Черноіваненко та ін.)" [10, 1].

Як вказує С. Саврук, "театральність у музичному виконавстві – це генетично притаманний музичному виконавству творчий принцип, який реалізує себе через специфіку музичного інтонування виконавця та усвідомлюється сприймаючим соціумом як здатність до образного перевтілення" [10, 9].

На підставі аналітики численних досліджень в різних наукових галузях констатуємо, що поняття театральність (театралізація) вийшло за межі виключно теорії театального мистецтва і як феномен "розкривається для культурної свідомості XXI століття не тільки з естетичної, культурологічної і соціальної точок зору, але й з боку філософсько-онтологічного значення" [9, 28].

Так, А. Черноіваненко під "театральністю виконання" в інструментальному мистецтві розуміє "деяку органічну цілісність творчої особистості виконавця, що нерозривно і взаємозв'язано поєднує у собі міцну технічну базу, музичний інтелект та акторську майстерність міміки і жести як "виразу психічних переживань" (А. Луначарський)" [13, 323].

В. Князев, обґрунтовуючи поняття "візуалізації-театралізації баяніста", вказує, що "... новий контекст сценічної діяльності вимагає переосмислення та вдосконалення артистично-театральних аспектів виконавської техніки баяніста, адже сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає віртуозне володіння ... не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразності, але й наявністю цілого комплексу якостей акторської майстерності" [6, 65].

Наприклад, нові засоби художньої виразності, зокрема, тембро-сонористичні, що склалися в співтворчій роботі виконавця (автора даної статті) і композиторів-симфоністів К. Цепколенко, Л. Самодасової, М. Броннера, Р.Калімуліна, М. Вірсаладзе, ін. спрямовані на реалізацію нових для камерної музики художньо-образних обріїв в рідчизні мистецтва "модерн-баяна", вимагають від виконавця не тільки досконалої психотехніки, неабиякої інтуїції, а й нової сценічно-інтонаційної техніки, в тому числі в аспекті зовнішнього втілення-представлення.

Актуальною проблемою сучасного музикознавства, зокрема, теорії музично-виконавського інструментального мистецтва стає поняття "режисура".

Як відомо, режисура (режисерство) – це вид професійної художньої діяльності, що передбачає, насамперед, організацію, керівництво постановкою театального спектаклю, вистави, або зйомки кінофільму.

В Україні у 90-ті роки XX століття – в перші десятиліття XXI набула сили режисура в жанрах естради та масових видовищ, що опосередковано вплинула на концертну діяльність музикантів-інструменталістів академічної традиції. Останнім часом значно збільшилась кількість музикантів, які можуть не тільки озвучувати-грати, а й режисерувати-ставити музичну п'єсу.

Театральна "революційна" реформа щодо майстерності співака-актора, здійснена Б. Покровським в оперному мистецтві ще за радянських часів, дещо "запізнілась" у вітчизняному академічному інструментально-виконавському мистецтві, але вже кілька десятиліть повним ходом йде у країнах Західної Європи і США, перебуваючи під потужним впливом маскультури та мистецтва музичного

постмодерну й сприяє формуванню мистецтва інструменталіста-актора, так званого "інструментального театру".

З одного боку, сучасна інструментальна музика ("чиста" та програмна за М. Арановським [1, 8]) дає багато прикладів театральних режисерських інтенцій самих композиторів: "Дитяча сюїта" для скрипки та баяна, "Танок із тінню" для танцівниці, скрипки та баяна, "Па-де-труа" для баяна, тенор-саксофона і фортепіано Л. Самодаєвої, "Адам і Єва" М. Броннера для скрипки та баяна, "Променад по Парижу" автора статті та ін., а з іншого – жанрово-стильове розмаїття сучасної музики спонукає самих виконавців до режисерських пошуків "постановки" музичних творів як музичних номерів.

Прикладами режисерсько-хореографічних інтенцій виконавців, зокрема, автора даної статті, виступають виконавські інтерпретації таких творів, як "Insight" Р.Калімулліна, "Lun Y" В. Дінеску для скрипки та баяна, "Шансон" В.Германавічуса, "Острів щастя" (автора статті) для скрипки, баяна та фортепіано у виконанні камерного ансамблю "Каданс".

Так, наприклад, "Дитяча сюїта" (5 характерних п'єс для скрипки і баяна) Л. Самодаєвої, що по суті представляє собою відібрані автором статті номери з музики до театральної вистави "По шучому велінню", вимагає наявності саме техніки виконавської театралізації, що включає: артистичний діалог між виконавцями, комунікативне спілкування з глядачем-слухачем, костюмування, акторське перевтілення виконавців в образи вистави, гра стоячи, локомоції, елементи хореографії.

Твір Л. Самодаєвої у жанрі кіноп'єси – "Мій Гоголь", написаний для скрипки і баяна з використанням голосів інструменталістів і деяких перкусій, "запрограмовано" на мобільність презентації. Він може виконуватись самостійно, бути записаним на аудіо і виконувати фонову, допоміжну функцію, а також "живим" звуком в поєднанні з зображенням на сцені-екрані. Саме в останньому варіанті (жанрі відео-арту) й була здійснена прем'єра твору на 10-му Міжнародному фестивалі "Два дні і дві ночі" нової музики в Одесі у 2004 році ансамблем "Каданс".

Твір М. Броннера "Адам і Єва", написаний і присвячений дуету "Каданс", розрахований на гру інструменталістів-акторів: Адама (баяна) і Єви (скрипки), коли виконавці спочатку грають спиною один до одного, потім обличчям до залу і, насамкінець, обличчям один до одного, втілюючи народження почуття любові, єднання душ його та її, демонструє співпадання творчих позицій композитора і виконавців: "впливати музикою через образ, пов'язаний з моментом внутрішньої театралізації".

Композитор вважає театральність у сучасному виконавстві обов'язковою. Виконавство-гра для нього – це "театр – прямий або побічний". Слухач, на його думку, повинен знаходитися "при деякому дійстві" [5, 25].

Тому в процесі втілення образів Адама і Єви, окрім режисерської роботи над постановкою даного музичного номеру, доречними будуть: і відповідне костюмування, і сценічний рух, і так звана "скульптурність", що передбачає "вміння й прагнення будувати своє поведіння на сцені ... відповідно до певного естетичного завдання" [3, 23].

До режисерських інтенцій відносимо й так званий "сценарний принцип" (І. Єрґієв) побудови концертних програм музиканта-інструменталіста, в основі якого концепція втілення головної ідеї-меседжу (над-ідеї), що надсилається виконавцем слухачу-глядачу.

Ця над-ідея розкривається завдяки свідомій цілеспрямованій комбінаториці жанрів, стилів музичних творів, тиші, розмови та звучання, а також ладів (тональностей), темпів, інтроверсії, екстраверсії, спокою і рухів, локомоцій в сценічному просторі, що створюють своєрідну концертну динаміку.

В контексті розробки поняття сценарний принцип, тези про над-ідею концерту доречно буде звернутись до поняття "сценарна розробка" (К. Цепколенко), що відображує творчий підхід в методиці виховання композиторів і "заснований на консолідації вражень у єдину "програму" при "нешадному" душевному переживанні та сильній вольовій формальній роботі" [12, 55] і означає "в певному сенсі нову ідею" [12, 56].

Так звана "ідейна сценарна розробка" в якості майбутньої форми цієї нової ідеї, що є імпульсом-першопопитом для написання майбутнього твору, його змісту (за Г. Гегелем) є, на думку К. Цепколенко, насправді "фабульною сценарною розробкою інструментальної музики" і "в цьому разі становить собою відтворену ідею прихованої драматичної дії із внутрішніми ролями та поведінковими лініями" [12, 58].

Забігаючи наперед, стверджуємо, що саме ці ролі і поведінку у виконавській інтерпретації повинен відтворювати виконавець відповідно до головної ідеї та образно-художнього змісту музичного твору, хоча, як вказує К. Цепколенко, "сам термін "сценарна", звісно, – досить умовний" стосовно інструментальної музики, бо "цей вид створення музики повністю не збігається й не повторює ані програмну музику, написану за мотивами літературних творів, ані музику, в основі якої лежить лібрето..." [12, 56].

Таким чином, метод сценарної розробки може і повинен бути використаний виконавцем у створенні концепції цілого концерту з різних творів, підпорядкованих первородній ідеї.

Окрім того, велике значення для втілення цілісної драматургічної концепції концерту (концертної концепції) музиканта-інструменталіста, досягнення ним головної артистичної мети, а саме – цілісного художньо-духовного впливу на глядача-слухача, має сам сценарій концерту.

Як відомо, сценарій – це: "1. Літературний твір з докладним описом дійства, на основі якого створюється кінофільм. 2. Список діючих осіб п'єси із зазначенням порядку і часу виходу на сцену (спец.)" [8, 772].

Те ж саме відноситься і до так званого "театралізованого концерту", що представляє собою "цілісне дивертисментне видовище, кожен номер якого (незалежно від його художньої цінності й масштабу) є самостійним мистецьким твором і, в той же час, – лише одним із складових загальної художньої структури видовища, підкоряється єдиній логіці наскрізної дії, драматургічній концепції театралізованого концерту" [4, 157].

Прикладами концертних концепцій стають різноманітні фестивалі сучасної музики, зокрема, "Два дні і дві ночі нової музики" (Одеса), доктрина якого тяжіє до театралізованого дійства, відрізняється пошуком нових форм мистецького втілення, зокрема, жанрово-стильових: перформансів, інсталляцій, відео-арту, кавер-версій, та ін.; вирішенням постановочних, дизайнерських, світлових та звукорежисерських завдань з виходом на новий тип художньо-технічної комунікації між музикантами та глядацько-слухачською аудиторією.

Доктрина цього фестивалю змусила автора статті шукати акторсько-театралізовані рішення таких творів, як: "Той, хто виходить з кола" К. Цепколенко, "Nocturne-2" для скрипки та баяна, Концерт для баяна і камерного оркестру "Кінець епохи" Рауль де Шмета, "Two wings" для скрипки і баяна М. Вірсаладзе, "Рондо в стилі Веліміра" на вірші Веліміра Хлебнікова для скрипки, читців і баяна Л. Самодаєвої, та ін.

Як вказує А. Черноіваненко, сьогодні "виконавство, яке концентрує акторську самозначущість виступу інструменталіста ... демонструє підкреслено штучне поєднання можливостей театру переживання та театру представлення, постає у єдності володіння витонченою музично-фактурною технікою і фактурою акторського тіла, міміки, жесту, що відкриває можливості для творчості неабияких артистів та подає перспективи розвитку баянної та композиторської діяльності" [13, 326].

Таким чином, теоретична розвідка проблеми режисерських інтенцій, запропонована в статті, значно розширює горизонти осмислення виконавської інтерпретації, дає поштовх для подальшої розробки категорії інтерпретації як однієї з універсальї музикознавства.

Музикознавчі узагальнення режисерських інтенцій, різновидів виконавської інтерпретації мають велике значення для концертної практики виконавців академічної традиції, тих її представників, котрі намагаються бути творцями сучасного музичного мистецтва.

Література

1. Арановский М. Г. Что такое программная музыка / М. Г. Арановский. – М. : Гос. муз. изд., 1962. – 119 с.
2. Безклубенко С. Д. Природа искусства / С. Д. Безклубенко. – М. : Политиздат, 1982. – 166 с.
3. Довгань Л. М. Сценічний рух. Навчально-методичний посібник / Л. М. Довгань. – Одеса : Апрель, 2006. – 30 с.
4. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ: навчальний посібник / В. П. Зайцев. – 2-е вид. – К. : Дакор, 2006. – 252 с.
5. Интервью М. Б. Броннера О. П. Васильеву. Инструмент невыявленных возможностей // "Народник". – М. : Музыка, 2009. – №2 (66). – С. 23-25.
6. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ ст.) / В. Ф. Князев // Львівська баянна школа та її видатні представники : Зб. матер. наук.-практ. конф. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 59-66.
7. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. / В. Г. Москаленко. – К., 2012. – 272 с.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М., 1960. – 900 с.
9. Осока Е. Зрелищность как фактор театральности в творчестве композиторов-романтиков первой половины XIX века / Е. Осока // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Зб. статей. – К. : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. – Вип. 41. – С. 28-36.
10. Саврук С. М. Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Саврук Соломія Миколаївна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 16 с.

11. Соснова М. А. Искусство актёра / М. А. Соснова.— 3-е изд. — М. : Академический Проект: Трикста, 2008. — 432 с.
12. Цепколенко К. С. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції) : навч.-метод. посіб. / К. С. Цепколенко. — Одеса : Друк, 2008. — 117 с.
13. Черноиваненко А. Д. Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні ХХ століття / А. Д. Черноиваненко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. / [Гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Астропринт, 2001. — Вип. 2. — С. 319-327.

References

1. Aranovskiy, M. G. (1962). What is program music. Moscow: Gos. muz. izd. [in Russian].
2. Bezklubenko, S. D. (1982). Nature of Art. Moscow: Politizdat [in Russian].
3. Dovgan, L. M. (2006). Stage movement. Odessa: Aprel [in Ukrainian].
4. Zaitsev, V. P. (2006). Direction of variety and mass performance: teaching aid. Kyiv: Dakor [in Ukrainian].
5. Interview of M. B. Bronnera with O. P. Vasilijev. (2009). Instrument of undiscovered possibilities. Narodnik, 2 (66), 23-25 [in Russian].
6. Knyazev, V. F. (2005). Evolution of performing technique in Ukrainian bayan school (the second half of the XX century). Lviv bayan school and its outstanding representatives. (pp. 59-66). Drobobych: Kolo [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. G. (2012). Lectures of musical interpretations. Teaching aid. Kyiv: Klyaksa [in Russian].
8. Ozhegov, S. I. (1960). Dictionary of Russian language. Moscow [in Russian].
9. Osoka, E. (2012). Spectacle as a dramatic factor in works of composers-romantic of the first half of the XIX century. Kiyevske muzikoznavstvo. Kulturologiya ta mistetstvoznavstvo, Issue. 41, 28-36 [in Russian].
10. Savruk, S. M. (2010). Theatricality as a creative principle of music and performing art (piano performing). Extended abstract of candidate's thesis. Lvivska natsionalna muzichna akademiya im. M. V. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].
11. Sosnova, M. L. (2008). Art of actor. Moscow: Akademicheskij Proekt: Triksta [in Russian].
12. Tsepkoenko, K. S. (2008). Forming of a composer-student (the main principles of studying in class of composition): teaching aid. Odessa: Druk [in Ukrainian].
13. Chernoiivanenko, A. D. (2001). Modern bayan performing in dramatic art thinking of the XX century. Muzichne mistetstvo i kultura : Naukovij Visnyk Odeskoj derzhavnoi muzykalnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi, 2, 319-327 [in Ukrainian].

УДК 78.035(477) + 94

Кавун Віктор Миколайович
Заслужений артист України, доцент,
професор кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ОБРАЗНІСТЬ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ М. В. ЛИСЕНКА (до 130-річчя постановки опери "Майська ніч або Утоплена")

Стаття присвячена аналізу концертно-виконавської образності та особливостей оперної творчості видатного українського композитора ХІХ ст. М. В. Лисенка, яка об'єктивно відображає риси національної ментальності і характеру українського народу. Охарактеризовано основні стильові напрямки та жанрове розмаїття в галузі оперної творчості основоположника української музики в контексті розвитку української національної культури.

Ключові слова: національна культура, музичне мистецтво, українська оперно-вокальна школа, академічне виконавство, художньо-естетичні стилі, виконавські школи, національні традиції, музична історіографія, музикознавча методологія, музична драматургія, оперна драматургія, драматургічний прийом.

Кавун Віктор Николаевич, Заслуженный артист Украины, доцент, профессор кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Концертно-исполнительская образность в оперном творчестве Н.В.Лисенко (к 130-летию постановки оперы "Майская ночь или Утопленница")

В предлагаемой статье на материале оперы "Майская ночь, или Утопленница" Н.В.Лисенко, охарактеризована концертно-исполнительская образность и особенности оперного творчества выдающегося украинского композитора ХІХ ст. Н.В.Лисенко, которая объективно отображает черты национальной ментальности и харак-

тера українського народу. Охарактеризовано основні стилеві напрями та жанрове різноманіття в сфері оперного виконання основоположника української музики в контексті розвитку української національної культури.

Ключеві слова: національна культура, музикальне мистецтво, оперно-вокальна школа, академічне виконання, художньо-естетичні стилі, національні традиції, музикальна історіографія.

Kavun Viktor, Honoured artist of Ukraine, associate professor, professor of the pop performance, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Concert and performance imagery in M. Lysenko's opera (to the 130-th anniversary of the Opera "May night, or the Drowned maiden")

Opera and vocal works by Ukrainian composers of the nineteenth century has a special significance in the history of the national revival and the history of Ukrainian musical culture of this era. First of all, Ukrainian culture of the nineteenth century evolved in complex historical and cultural conditions and, although it has significant achievements. In this period, there were artistic and professional works, which have become classics of Ukrainian musical culture and national heritage in general. They include the Opera "Zaporozhets beyond the Danube" of S. Gulak-Artemovskyy, symphonies of M. Kalachev and C. Sokal, choral works of M. Verbitsky, O. Nizankovska and many others. A classic of Ukrainian music of the nineteenth century was M. C. Lysenko (1842–1912). The relevance of artistic studies of this historical and cultural era laid in the following. If during previous years in the professional music, there was dominant Church and sacred music, from the beginning of the nineteenth century all genres of European music developed such as opera, symphony, choral, chamber, instrumental and chamber and vocal music. Therefore, the relevance of the article is determined by the problem of the interaction of professional activity of Ukrainian composers of the nineteenth century and creative environment not only in the historical-cultural dimension, but also on the level of professional composing. This approach will help, in a new perspective, to understand their role in the development of national cultural traditions and achievements of this period. In general, the relevance of the article in the art aspect is to restore historical justice and scientific objectivity in relation to the role of the Ukrainian composers of the nineteenth century (before M. Lysenko's period) in the preservation and development of national musical culture of Ukraine. The purpose of this article is to identify the specificity and describe common traits chamber-vocal art of Ukrainian composers of the nineteenth century (before M. Lysenko's period), as well as the main directions of development of chamber and vocal music in the works of M.C.Lysenko as a founder of the Ukrainian national professional music. Lighting relevance is based on general scientific principles of objectivity, historicism, and comprehensiveness. Priority in this development was provided by art method approach. Predecessors and contemporaries of M.C.Lysenko wrote chamber and vocal music, first and foremost, songs and romances. Among the predecessors of the M. Lysenko works for voice with instrumental accompaniment were written by M. Verbitsky. As underlined by the doctor of arts, professor, Korniy L.P., these works have been preserved until now in the author's collected works for guitar ("Guitarre 16"). In this collection there are solo numbers, written by M. Verbitsky to theatrical performances and also romances. But these samples are not gained wide popularity and was distributed mainly in salon and home environment. In general, many romances of M.Verbitsky have lyrical themes, where there are motifs of loneliness ("Give me the rest of the soul"), sadness and so on. These works are mostly small in size with a song or dance melody. In the lyrical song colospa also traced logic-salon trends ("Cute"). First of all, chamber and vocal music of M.Verbitsky affected by the influence of German vocal lyrics, for example in the work "All alone – black darkness, slowly skreli in the silence of the world". In colospa M.Verbitsky tangibly based on the traditions of Ukrainian songs of romance, and these songs reflect the stage of formation of the national romantic style in the chamber-vocal genre.

Key words: National culture music art, Opera and vocal school, academic performance, aesthetic styles, traditions, music historiography. music drama, Lysenko's opera, dancing in Lysenko's operas, drama method.

Оперно-вокальна творчість українських композиторів XIX століття займає особливе значення в історії національного відродження та історії української музичної культури цієї доби. Перш за все, українська культура XIX ст. розвивалася в складних історико-культурних умовах та, не зважаючи на це, має вагомі здобутки. У цей період виникли високохудожні й високопрофесійні твори, які стали класикою української музичної культури і національної спадщини, зокрема, опера "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, симфонії М. Калачевського та В. Сокальського, хоріві твори М. Вербицького, Г. Топольницького та багатьох інших. Класиком української музики XIX ст. став М. В. Лисенко (1842–1912), а його опера "Майська ніч або Утоплена" – одним із перших зразків нової музичної драматургії.

Актуальність представленої статті визначається загальнокультурною проблемою взаємовпливу професійної діяльності М. В. Лисенка в галузі оперного мистецтва, специфікою представлення концертно-виконавської образності і тематики. Такий підхід допоможе в новому ракурсі усвідомити їхню роль у розвитку національних культурних традицій та надбань цього періоду. Загалом актуальність статті в мистецтвознавчому аспекті полягає у відновленні історичної справедливості й наукової об'єктивності стосовно ролі виданого українського композитора М. В. Лисенка в збереженні та розвитку, перш за все, національної української музичної культури [1, 345; 2, 134].

Мета статті – виявити специфіку та охарактеризувати загальні риси та основні напрямки розвитку камерно-вокальної музичної драматургії у творчості М. В. Лисенка як основоположника української національної професійної музики. Основне завдання даної статті полягає у визначенні новаторської ролі концертно-виконавської образності як дієвого чинника оперної музичної драматургії М.Лисенка на прикладі опери "Утоплена". Висвітлення актуальності здійснювалося з урахуванням загальнонаукових принципів об'єктивності, історизму, всебічності та спадкоємності. Пріоритетне місце у даній розробці було надано мистецтвознавчому методу-підходу.

Музикознавчий аналіз опери "Майська ніч" здійснено у працях Корній Л., Козаренка О., Петриченко М., Шабельської О. та інших дослідників [7; 8; 11–12]. Вперше доктор мистецтвознавства, професор Корній Л. П. у розділі свого підручника "Музично-театральна творчість М. В. Лисенка" об'єктивно висвітлила історію створення опери "Майська ніч", структуру, формотворення та основні характеристики головних персонажів [8, 379–393]. Також О. Шабельська у статті "Роль танцювальності в музичній драматургії опер Миколи Лисенка (на прикладі опери "Утоплена")" висвітлила актуальні проблеми оперної драматургії М. Лисенка опери "Майська ніч або Утоплена" (на сюжет повісті М. Гоголя), де показано, як уперше в українській класичній музиці танцювальність стає дієвим засобом динамізації оперної музичної композиції у процесі становлення її ідейно-образної концепції [6, 59–84].

Необхідно підкреслити, що співпраця М.Лисенка з драматургом М. Старицьким, який був лібретистом більшості його опер, тісне творче спілкування з театром корифеїв та його засновниками М. Садовським, М.Кропивницьким, розвиток національної драматургії у творчості І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, М.Гоголя, Т.Шевченка, широкий світогляд по-європейськи освіченого музиканта, закоханість у народні звичаї та глибока обізнаність у царині традицій національної культури – ось основні чинники, які спонукали М.Лисенка до активного експерименту в галузі музичної драматургії [7, 285–289].

Композитор постійно перебував у стані творчості. Так, у 1883 році М.Лисенко завершив другу оперу на сюжет повісті М.Гоголя "Майська ніч, або Утоплена" (лібрето М.Старицького). Прем'єру опери забезпечила музично-драматична трупа М.Старицького в Харкові. Музична мова сольних номерів, хорів, ансамблів опери вимагала від виконавців високої професійної майстерності. Постановка цієї опери трупою М.Старицького свідчить про високі виконавські можливості цієї трупи [3, 37–39]. Як свідчать історичні джерела, ще одна постановка опери "Майська ніч" відбулася в Одесі (Руський театр, 2 січня 1885 року). У виставі брали участь видатні майстри українського театру: М. Заньковецька, М.Кропивницький, М.Садовський, П.Саксаганський.

Сюжет повісті М.Гоголя "Майська ніч" привабив М.Лисенка своєю поетичністю у відтворенні української природи, народних звичаїв, чудовим народним колоритом, яскравими народними образами, гумором, іронією, сатирою. У лібрето опери в діалогах використано прозаїчний текст повісті М.Гоголя, перекладений українською мовою. Але в опері є й розмовні епізоди, створені на тексти М.Старицького. Він написав також тексти до пісень, арій, хорів, ансамблів, включив до опери два свої вірші "Туман хвилями лягає" і "Ніч яка, Господи, місячна, зоряна". У лібрето використано й тексти народних пісень.

М.Старицький у лібрето опери не змінював фабули повісті М.Гоголя й послідовності її розвитку. Однак є часткові відмінності, як, наприклад розширення жанрово-побутових епізодів, доповнення окремих моментів сюжету або їх інше тлумачення. М.Старицький та М.Лисенко ввели народно-обрядову сферу, залучаючи до опери "троїцькі" та русальні пісні, хороводи, пов'язані зі світом "Трійці" ("Зеленої неділі"). В опері розширена роль персонажа Завиці, яка названа Горпиною. На відміну від повісті, в лібрето приділяється увага її особистому життю. Так, лібретист переводить фантастику в реальне русло, що було характерне й для опери "Різдвяна ніч".

Опера "Утоплена" складається з трьох дій. Музичними номерами є сольні виступи персонажів (пісні, серенада, романс, аріозо, арії, балада), ансамблі (дуети, тріо, септет), хори, балет (танок русалок), фінальні сцени з ансамблями й хорами [4, 23–24; 5, 78]. У цій опері М.Лисенко створив драматургію змішаного типу: поряд із завершеними музичними номерами, в ній є й наскрізні сцени, а також розмовні епізоди, іноді – й речитативи (як наприклад, "Речитатив і серенада Левка" та в інших номерах). Така драматургія з розмовними епізодами була характерна для французької комічної опери, що позначилось на перших редакціях опер "Фауст" Ш.Гуно та "Кармен" Ж.Бізе. Як відомо, перша редакція опер "Галька" С.Монюшко та "Продана наречена" Б.Сметани також були з розмовними епізодами.

М.Лисенко назвав свою оперу лірико-фантастичною, хоча в ній наявні й комічно-побутова сфера. В опері "Утоплена" простежуються три сюжетні лінії: лірична (Левко і Галя), комічно-побутова (Голова, Горпина, Каленик, Писар, Винокур), фантастична (Панночка, русалки). Так, у першій дії експонуються основні персонажі й виникає зав'язка драми [8, 379–380]. У цій дії розкри-

ваються взаємні любовні почуття Левка та Галі. Також у першій дії представлений і "місцевий" колорит козацького села з ліричними, танцювальними й обрядовими піснями. Саме тут введено жанрову сценку, в якій експонується й комічний образ Каленика. У другій дії розвивається комічно-побутова сюжетна лінія в картині залицяння Писаря до Горпини, а також в цій самій картині за участю Голови, Винника, Горпини, Каленика. У цій картині яскраво проявилися ознаки комедійного жанру – у швидкій зміні сценічної дії, в переодяганнях персонажів. На початку третьої дії розкрита фантастична лінія, передана через сон Левка. Опера закінчується щасливою розв'язкою конфлікту – одруженням молодих.

У розвитку сценічної дії, різних сюжетних ліній опери значну роль відіграють ансамблі, хорові сцени: у Першій дії – тріо Галі, Левка й Голови та фінальна сцена Левка з парубками; у фіналі Другої дії – ансамблева сцена за участю Горпини, Писаря, Винника, Каленика, Соцького, Левка та парубоцького хору; у фіналі Третьої дії в ансамблі беруть участь усі персонажі, а в кінці септет поєднується з хором.

Насамперед, опера М.Лисенка "Утоплена" відзначається яскравою національною самобутністю. Іноді цитуючи народнопісенні джерела, а частіше перевтілюючи їх, композитор створив виразний український народний колорит. Уперше в цій опері він використав такий прийом, як написання власної музики на тексти народних пісень. Персонажі опери наділені яскравими індивідуальними й національними рисами [8, 379–383]. Так, головним персонажем опери є Левко. Це ліричний народний герой, котрий бореться за особисте щастя й виступає проти свого батька. Левко бере участь у всіх діях опери. Він має розвинені сольні номери, виступає в ансамблях, хорових сценах. В опері розкриті ліричні риси поетичного образу Левка, його глибокі почуття до Галі. Для його сольних номерів характерна емоційно виразова пісенна лірика на народній основі. Лірична характеристика героя концентрується в Першій дії. На початку опери композитор створив монологічну сцену головного героя – Левка, який співає підряд три ліричні сольні музичні номери (в історії європейської опери до М.Лисенка не було такого випадку): пісню "Ой ти, місяцю-зоре", речитатив і серенаду "Нічка спускається", арію "Не лякайся і не гайся".

У лірично розспівній пісні "Ой ти, місяцю-зоре" використана народна пісня, яку М.Лисенко записав й аранжував для голосу з фортепіано [8, 382]. Оркестровий супровід цієї пісні має яскравий народний колорит. У ньому простежується імітація звучання сопілки, витримані квінти й октава у кларнетів з валторнами нагадують гру на лірі. Мелодію пісні "Ой ти, місяцю-зоре" М.Лисенко використав у першій темі оркестрової інтродукції до опери. У другому номері – "Речитатив і серенада Левка" досить розвиненим є речитатив, де наспівна декламація переходить в каріозний фрагмент ("Вийди ж до мене"). Захоплення природою і мрійливий емоційний настрій переданий у серенаді ("Нічка спускається"). У серенаді Левка композитор створив авторсько-народну мелодію з перевтіленням ліричних народно-пісенних інтонацій. Мелодія серенади звучить у другій темі оркестрової інтродукції. Лірична народно-пісенна інтонаційність лежить і в основі арії Левка "Не лякайся й не гайся". У ліричному дуєті Левка й Галі "Дівчино кохана" (Перша дія) у ніжній мелодії поєднуються пісенно-танцювальні та романтичні риси. М.Лисенко використав у партії Левка й романтичний вокальний жанр – баладу ("Балада Левка"). Вона має оповідний характер і наспівно-декламаційну мелодію з народно-пісенними ознаками, яка варіантно розвивається. Нові рішучі інтонації, що з'являються у партії Левка у тріо пов'язані з його психологічними переживаннями. Зміни в образі Левка простежуються у фіналі першої дії та протягом другої дії опери. Він енергійний, сповнений відваги. У фіналі першої дії та в другій дії Левко виступає на чолі парубків і є заспівувачем парубочого хору ("А в нашого голови"), мелодія якого побудована на ритмі гопачка. У третій дії Левко постає як ліричний герой. У його музичному номері "Ой не спиться й не лежиться" М.Лисенко використав текст народної пісні, на яку створив власну мелодію. У сцені з Панночкою та Русалками в партії Левка простежується наспівна мелодика і наспівний речитатив.

Ліричною народною героїнею є Галя. Її партія в опері невелика (лірична аріозо з першої дії "Козаченьку милий, мій ясний собою", а також у дуєті з Левком Галя охарактеризована як ніжна й глибоко любляча героїня. Свої почуття у партії Галі в тріо з Левком та Головою, де розкрито різні почуття героїв. Наступна поява Галі на сцені – вже у фіналі опери в момент розв'язки конфлікту, а її стан радості передано в її партії в ансамблі ("Я не стямлюсь з того дива"). До головних героїв належить Голова, який у повісті М.Гоголя і в опері М.Лисенка наділений комічно-сатиричною характеристикою. Майже у всіх своїх виступах Голова розповідає про найголовнішу подію в його житті, коли цариця Катерина II їздила до Криму, а Голову обрали від козаків її супроводжувати (з того часу Голова став вивисуватися над усіма козаками й командувати у селі). У повісті Гоголя і в опері Лисенка Голова різко протиставляється вільним козакам. Гоголь у повісті підкреслює, що парубки є вільними козаками, саме вони разом із Левком співають пісню як сатиричну характеристику Голові ("А в

нашого голови нема клепки в голові"). Ця пісня, повторюючись в опері декілька разів (кінець першої та в другій дії), становить лейттему сатиричної характеристики Голови, а сам персонаж виступає переважно в розмовних епізодах та в ансамблевому виконанні. Його вокальна партія передає гонористий характер персонажа. Насамперед, у вокальній партії Голови М.Лисенко також використовував народний мелос. Так, на початку тріо Голови з Винником і Горпиною композитор створив сольний епізод Голови жартівливого характеру "В мене жінка, ой, біда" з пісенно-танцювальною мелодикою на основі гопачного ритму і жартівливих танцювальних народних пісень.

Другорядні дійові особи в опері "Утоплена" також мають виразні індивідуальні характеристики. Активну участь у дії бере Горпина, яка на початку другої дії співає дві контрастні за образністю пісні. У першій ліричній пісні "Ой виїду я на моріжок" – проявлена близькість до ліричних народних пісень. Друга пісня "Доки ж мені журитися" – весела й танцювальна, має схожість з народними танцювальними піснями. Ритмо-інтонації гопака характерні для партії Горпини в дуєті з Писарем, де композитор створив виразові речитативи цієї героїні, в яких розкривається її характер і ставлення до подій. Крім того, "сварливі" інтонації в партії Горпини вдало відтворені і в "скоромовному" речитативі у фіналі другої картини опери, а в самих речитативах Горпини композитор використав інтонації народних жартівливих і танцювальних пісень.

З особливою дотепністю й гумором в опері втілений образ Писаря. Він близький до Дяка ("Різдвяна ніч" М.Лисенка), Возного ("Наталка Полтавка") та Фантика ("Москаль-чарівник" І.Котляревського). Його мова створює комічний ефект, у ній поєднуються пишномовність з казенною канцелярською мовою. Особливо яскраво змальований цей комічний образ у сцені з Горпиною, у розмовному епізоді та в сольних музичних номерах. Комічні й гротескні риси притаманні його романсові "Горпино Стахівно", де композитор створив пародію на міський сентиментальний романс [8, 386]. Надалі, у вокальній партії Писаря композитор використовує й народно-танцювальну інтонаційність. Його пісня "Як вступив я в цю світлицю" має коломийкову танцювальну основу, а в дуєті Писаря з Горпиною використано ритми гопака. Все це простежується в сольному епізоді Писаря, що починає цей дует "Ой капуста, ой розсада моя".

Ще одним комічним образом опери є Каленик (сольний номер "Коли в мені зранку") з танцювальною мелодикою й ритмо-інтонаціями гопака, а його репліки мають інтонаційність народного характеру. Необхідно зазначити, що контрастною до комедійно-побутової другої дії є сцена Левка з Панночкою та русалками в третій дії, яка складається з чотирьох музичних номерів (№25–28), відповідно структурованих. Саме тут розкрита сюжетна лінія фантастичного характеру, образності, тематики, яка проявлена через народні повір'я про русалок. Загалом, сцена має виразні романтичні риси у поєднанні з наскрізним розвитком драматургії та завершеними музичними номерами [9, 79–84]. Колористична оркестровка (використання арфи, дерев'яних духових інструментів, посилення струнної групи оркестру та інші прийоми) і гармонія музичного твору.

До особливих характеристик належить ліричний образ Панночки, який дещо відмінний від народного образу Галі. Так, переживання Панночки передано в серйозних епізодах "Глянь, яка я молода", "Там між ними мачуха лихая", а в арії "Спасибі, спасибі, я вільна рибчина" передано її вдячність Левкові та радість визволення. Цій останній арії притаманні світло-ліричний емоційний стан, теплота й ніжність. Мелодика арії створена у народному дусі, а на її початку відчутні зв'язки з жанром колискової.

У цій опері зафіксовано й наслідки етнографічно-статистичної експедиції 1874 року (а саме, гра у "Ворон", №28 відтворює дитячу народну гру "Крук", запис якої зробив П.П.Чубинський під час проведення етнографічно-статистичної експедиції 1874 року, в якій також брав участь і М.В.Лисенко. Крім того, романтичні риси в цій фантастичній сцені простежуються в оркестровому вступі до музичного номера "Чарівний сон" (№25), який змальовую колористичний пейзаж весняної ночі, коли вся природа "починає грати, відмінюватись чарівними вогнями, усе світиться якимсь надзвичайним сяйвом" [8, 389; 9, 176]. У музичному матеріалі це передано тендітною мелодикою, основою на розвитку однієї поспівки та її хроматизації, колористичною гармонією, а також прозорою фактурою. На відповідному тематизмі побудоване й оркестрове завершення фантастичної сцени, яке теж змальовує музичний пейзаж, зокрема, схід сонця. Отже, композитор майстерно створив оркестрове обрамлення фантастичної сцени в третій дії.

Хорові форми в опері представлені, насамперед, декількома хорами русалок, а також чимало іншими хоровими епізодами, що відіграють важливу драматургічну роль. Хор в опері "Утоплена" уособлює українську сільську молодь, яка диференціюється на парубків-козаків (де дія відбувається в козацькому селі) та дівчат. Загалом, хори надають опері яскравого народного колориту. Завершує оперу спів мішаного хору – славильний хор гімнічного характеру "Честь тобі, пане Голово" та віншувальний хор молодим "Слава нашим молодикам". Водночас, необхідно підкреслити, що порівняно з

"Різдвяною нічною" в хоровій частині опери "Утоплена" (у першій та другій діях) М.Лисенко більше спирався на давні пласти українського фольклору, тому яскраво проявилася його самобутня музична мова з використанням особливостей народної поліфонії. Таким чином, в опері "Утоплена" М.Лисенко створив різноманітні за своїм емоційно-образним змістом хори: ліричні, танцювальні, обрядові, гумористично-сатиричні, славельно-віншувальні. Синтезуючи досягнення тогочасної європейської опери і вокально-театрального мистецтва із засвоєними різноманітними фольклорними джерелами (як, наприклад, образність, стилістику, фактурність) з їх перевтіленням та драматургічним розвитком, М.Лисенко створив самобутню національну оперу з яскравим народно-епічним колоритом [10, 17–20].

Національний колорит опери М.Лисенка органічно підкреслює і танцювальність, яка у творчості композитора стає потужним драматургічним засобом і одним із чинників музичної драматургії опери. Композитор звертається до танцю як дієвого засобу становлення композиції у більшості своїх опер, "носія діонісійського, антихристиянського начала на противагу аполлонійському, впорядкованому християнському народному світогляду" [11, 455]. Одним із перших прикладів такого переосмислення танцювального начала для драматургії стала музична композиція "Утопленої". Як підкреслюють всі історики і теоретики мистецтва, в цій опері "танцювальність щільно поєднана з народним началом, тематизмом фольклорного типу і є втіленням непередбачуваності проявів людської екзистенції, її існування на межі реального та інфернального, характерним для народного світогляду" [11, 452–455].

Важливим компонентом збереження національної української музичної спадщини є створення радіопостановок та декілька телевізійних постановок, серед них одна з перших – опера М.Лисенка "Майська ніч" та лірично-фантастична опера у 4-х частинах на лібретто М.Старицького (музична редакція М.Вериківського, літературна редакція – М.Рильського). Радіопостановка з солістами та хором (під керівництвом Ю.Гаранченка) та оркестром Українського радіо (диригент Климентій Домінчен). Ведучий – народний артист України О.Омельчук. Запис українського радіо 1950 року. Запис здійснювали наступні солісти-вокалісти: Левко – Петро Білінник (тенор); Ганна – Галина Шоліна (сопрано); Горпина – Ольга Трач (меццо-сопрано); Писар – Сергій Іващенко (тенор); Панночка – Лідія Телюк (сопрано). Також існує радіовистава "Майская ночь, или Утопленница" (постановка 1959 року), яка належить до золотої скарбниці фонду Українського радіо.

Одна з перших кіноверсій відомої опери М.В.Лисенка була здійснена у 1940 році, а саме: режисер – Микола Садкович, сценарист – Микола Садкович, оператори – Микола Кульчицький, Григорій Александров, композитор – Дмитро Клебанов, художники – Микола Тряскін, Миліца (Майя, Міліція) Симашкевич. Країна: СРСР, виробництво: Київська кіностудія. Рік – 1940. Прем'єра відбулася 12 березня 1941 року. Головні ролі виконували актори: Микола Макаренко, Антон Дунайський, Валентина Івашова, Степан Шкурат, Тетяна Окуневська, Наталія Ужвій, Родіон Александров, Ірина Володько, Григорій Долгов, Дмитро Капка, Андрій Семененко. Жанр кінофільму: містика, екранізація за однойменною повістю М.В. Гоголя. Це був один із перших радянських кольорових фільмів, знятих за системою "Техніколор".

Наступна кінострічка "Майська ніч, або Утоплена" (повна версія) була знята 1952 року режисером Олександром Роу. В головних ролях: Микола Досенко, Тетяна Конюхова, Лілія Юдіна, Олександр Хвиля, Емма Цесарська, Антон Дунайський, Георгій Мілляр, Георгій Гумілевський, Григорій Нелідов, Галина Григор'єва, Олександр Жуков та Василь Бокареєв. Опис: містична фантазія за однойменною повістю М.В.Гоголя.

Концертне виконання опери "Майська ніч або Утоплена" до 200-річчя з дня народження М.В.Гоголя відбулося у 2009 році в Колонному залі імені М.В.Лисенка Національної філармонії України (м.Київ). У програмі виконувалася літературно-музична вистава "Майська ніч або Утоплена" М.В.Лисенка. Виконавці: Заслужений симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, Академічний хор імені П.Майбороди Національної радіокомпанії України. Солісти: Народний артист України Анатолій Паламаренко, Заслужена артистка України Ольга Чубарева (сопрано), лауреати міжнародного конкурсу Сергій Бортник (тенор), Єлизавета Ліпітюк (сопрано), Роман Смоляр (бас), Анатолій Юрченко (баритон). Режисер-постановник: Народний артист України –Володимир Лукашов. Диригент: Народний артист України Іван Гамкало.

В умовах сьогодення оперно-театральна творчість, зокрема, опера "Майська ніч або Утоплена" видатного українського композитора М.В.Лисенка є традиційним репертуаром виконавців, які виступають на концертних сценах України і зарубіжжя. Безперечно, творчі й естетичні засади М.В.Лисенка, національний стиль його оперної творчості справили значний вплив на його послідовників. Всі вони базувалися на лисенківських традиціях і розвивали їх на засадах високої художньо-естетичної професійності та національної самосвідомості.

Література

1. Архимович Л. Українська класична опера [Текст] : [історичний нарис] / Л. Б. Архимович ; [ред. В. Довженко] ; [АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії]. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 310 с.
2. Архимович Л. М. Лисенко [Текст] : життя і творчість / Л. Б. Архимович. – [3-тє вид., доп. і перероб.]. – К. : Муз. Україна, 1992. – 256 с.
3. Архимович Л., Шреєр-Ткаченко О., Шеффер Т., Каришева Т. Нариси з історії української музики / Архимович Л., Шреєр-Ткаченко О., Шеффер Т., Каришева Т. – К. : Муз. Україна, 1964. – 188 с.
4. Гаврилова О. Особливості драматургії опери М. Лисенка "Утоплена" (літературне першоджерело та його музична інтерпретація) / О. Гаврилова // Микола Лисенко та музичний світ / [до 150-річчя від дня народження] / [Тези Міжнародної наукової конференції 20–22 травня 1992 р.]. – К., 1992. – С. 23–24.
5. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (1971–2001 рр.) : [Посібник] / Гнидь Богдан Пилипович. – К., 2002. – 95 с.
6. Гоголь Н. Майская ночь, или Утопленница / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Избр. произведения : [в 2 т. – Т. I.]. – К. : Дніпро, 1983. – С. 59–84.
7. Козаренко О. Філософія творчості Миколи Лисенка та національна музична ідея / О. В. Козаренко // ЗНТШ. – [Т. ССXLVII : праці музикознавчої комісії]. – Львів, 2004. – С. 285–294.
8. Корній Л. П. Історія української музики. [Частина третя. XIX ст.]. – [Підручник]. – Київ – Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
9. Лисенко М. Зібр. тв. : [у 20 т.] / М. Лисенко. – [Т. V : Утоплена]. – Клавир. – К. : Мистецтво, 1956. – 253 с.
10. Петриченко М. Новаторські пошуки М. Лисенка в оперному жанрі та їх продовження в українському музичному театрі ХХ ст. / М. Петриченко // Микола Лисенко та музичний світ / [до 150-річчя від дня народження] / [тези Міжнародної наукової конференції 20–22 травня 1992 року]. – К., 1992. – С. 17–20.
11. Шабельська О. В. Роль танцювальності в музичній драматургії опер Миколи Лисенка (на прикладі опери "Утоплена") / Шабельська Олена Валеріївна // Шляхами наукових досліджень Л. К. Каверіної : [Збірн. наук. матеріалів]. – К., 2013. – С. 442–455.

References

1. Arkhimovich, L. (1957). Ukrainian classical Opera. Historical essay. Kyiv: publ. house of fine arts and music literature [in Ukrainian].
2. Arkhimovich, L. (1992). M. Lysenko: life and work. Kyiv: Muses. Ukraine [in Ukrainian].
3. Arkhimovich L., Shrier-Tkachenko A., Schaeffer T, Katusheva, T. (1964). Essays on the history of Ukrainian music. Kyiv [in Ukrainian].
4. Gavrilova, O. (1992). Features of the dramaturgy of M. Lysenko's opera "Drowned" (the literary source and its musical interpretation). Proceeding from International Scientific Conference " Mykola Lysenko and world music. The 150th anniversary since the birth of M. Lysenko" (pp. 23-24). Kyiv [in Ukrainian].
5. Hnidy, I. (2002). Performing schools of Ukraine. The Department of solo singing NMAU P. I. Tchaikovsky (1971-2001). Kyiv [in Ukrainian].
6. Gogol, N. (1983). May night, or the Drowned maiden Selected works. Into 2 volumes. (Vol. 1). Kyiv: Dnipro [in Russian].
7. Kozarenko, O. (2004). The Philosophy of Nikolai Lysenko's works and national musical idea. SNTS. – [Т. ССXLVII : works of the musicological Commission]. (pp. 285-294). Lviv [in Ukrainian].
8. Korniy, L. P. (2001). History of Ukrainian music. [P. III. XIX century]. Kyiv – New York : Publishing House Of The M. P. Kots [in Ukrainian].
9. Lysenko, M. (1956). Collection of works (in 20 vol.). Vol. V The Drowned. Clavier. Kyiv: Art [in Ukrainian].
10. Petrichenko, M. (1992). Innovative search of M Lysenko in opera genre and their continuation in the Ukrainian musical theatre of the twentieth century. Proceeding from International Scientific Conference " Mykola Lysenko and world music. The 150th anniversary since the birth of M. Lysenko" (pp. 17-20). Kyiv [in Ukrainian].
11. Shabelska, O. V. Role of dancing in musical dramaturgy of Mykola Lysenko's operas (Opera "The Drowned"). Shlyahamu naukovuh prac' L. K. Kaverina. (pp. 442-455). Kyiv [in Ukrainian].

Кушнір Антон Ярославович

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
в. о. доцента кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
kushniranton@mail.ru*

ДИНАСТІЯ ХИМИЧЕНКІВ – ЗАСНОВНИКИ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ФЛЕЙТОВОГО ВИКОНАВСТВА

В статті систематизовано відомості про життя та творчість видатної української династії музикантів, флейтистів, батька і сина Василя та Олександра Химиченків. Їх діяльність, яка напряму пов'язана з роботою провідних мистецьких закладів – Київського музичного училища, Київської консерваторії, Київського оперного театру, – це основа професійного флейтового виконавства України, найважливіша складова національного флейтового мистецтва. Нині більшість українських флейтистів є творчими нащадками цієї династії, що зберігають, примножують та поширюють її традиції у світі.

Ключові слова: Василь Химиченко, Олександр Химиченко, київська флейтова школа, українське флейтове мистецтво.

Кушнір Антон Ярославович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, и. о. доцента кафедры деревянных духовых инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Династия Химиченко – основатели традиций украинского профессионального флейтового исполнительства

В статье систематизированы сведения о жизни и творчестве выдающейся украинской династии музыкантов, флейтистов, отца и сына Василия и Александра Химиченко. Их деятельность, которая напрямую связана с работой ведущих художественных заведений – Киевского музыкального училища, Киевской консерватории, Киевского оперного театра, – это основа профессионального флейтового исполнительства Украины, важнейшая составляющая национального флейтового искусства. Сейчас большинство украинских флейтистов являются творческими потомками этой династии, сохраняют, приумножают и распространяют ее традиции в мире.

Ключевые слова: Василий Химиченко, Александр Химиченко, киевская флейтовая школа, украинское флейтовое искусство.

Kushnir Anton, PhD in Arts, senior lecturer, associate professor of wood-wind instruments chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Dynasty of Khimichenkos is founders of traditions of the Ukrainian professional flute performance

Information about the life and work of prominent Ukrainian dynasty of musicians, flutists, father and son Vasyl and Olexander Khimichenko is systematized in the article. Their activity, which is directly connected with the work of leading art schools – the Kyiv music college, Kyiv Conservatory, Kyiv Opera theatre, – is the basis of the professional flute music of Ukraine, the most important component of the national flute art. Now the majority of Ukrainian flutists are descendants of this dynasty, they preserve, multiply and distribute its traditions in the world.

Keywords: Khimichenko Vasyl, Olexander Khimichenko, Kiev flute school, Ukrainian flute art.

Мета даної роботи – упорядкування уривчастих, розпорошених часом й обставинами фактів творчих біографій представників відомої української музичної династії та збереження започаткованих її представниками традицій. Мова йде про Василя та Олександра Химиченків, про їх чесноти й вдачу, про життя і творчість, про їх оточення: родину, колег, друзів та учнів, про їх вплив на формування своєрідного, унікального культурного простору – Києва другої половини XIX – початку XX ст.

Діяльність цих митців – це передісторія київської флейтової школи, основа професійного флейтового виконавства в Україні, найважливіша складова національного флейтового мистецтва. Наразі інформацію про цих шляхетних й відданих справі музикантів доводиться збирати з уривків та, зазвичай, виправляти помилкові відомості низки джерел, систематизуючи їх.

Згадки про флейтистів Василя та Олександра (батька й сина) Химиченків наразі містяться в обмеженому колі видань. Зокрема, у роботах, присвячених творчості А. Ф. Проценка [2], історії НМАУ імені П. І. Чайковського [1] та КІМ імені Р. М. Глієра [6]. Окремі відомості містяться у монографії В. Апатського [3], у праці М. Кузьміна [7], що присвячена вивченню історії музичної культури Києва, у збірці "Спогади про П. І. Чайковського" [5], в дисертаційних дослідженнях А. Кушніра [9] та Ю. Шутка [13], в окремих статтях В. Богданова [4], Ю. Рудчука [11], в деяких довідкових виданнях [12].

Слід відзначити, що багатьом дослідникам музичної культури не вдалося уникнути плутанини щодо вивчення діяльності київських флейтистів Химиченків.

Василь Семенович Химиченко – один із перших "доморощених" професійних флейтистів України та й усієї Російської імперії. Він народився в 1835 р. у Корсуні в родині кріпаків. У цьому ж році у містечку в своєму маєтку оселився князь П. П. Лопухін [12, 317]. Після реконструкції палацу володар маєтку ініціював утворення оркестру. З часом склалася традиція – щосуботи тут давав концерти великий симфонічний кріпацький оркестр князя Лопухіна. Один з таких концертів у 1859 р. відвідав Т. Г. Шевченко. Відомо, що на кінець 50-х рр. оркестр Лопухіна – це популярний колектив, що мав великий успіх й у київської публіки. А ще з дитячих років у цьому оркестрі зростав талант яскравого музиканта, флейтиста Василя Химиченко.

Після скасування кріпосного права (1861) в 1862 р. разом із родиною В. С. Химиченко переїхав до Києва і розпочав роботу в оркестрі Київського музичного театру. На його основі в 1867 р. був утворений Київський оперний театр (Російська опера) [12, 317].

"Найбільшу популярність з музикантів, колишніх кріпаків князя Лопухіна, здобув флейтист Василь Семенович Химиченко... Так, наприклад, 2 вересня 1864 р. під орудою Клефеля було виконано П'яту симфонію Бетховена, "Скерцо" Мендельсона та увертюру Вагнера. Рецензент газети "Київський телеграф" серед кращих солістів оркестру першим назвав Химиченка. Під час перебування у Києві італійської опери преса неодноразово відзначала мистецьке виконання Химиченком його партії. 8 грудня 1869 р. в бенефіс диригента Київської російської опери В. Вілінського Химиченко вразив слухачів віртуозним виконанням 49-тактового соло із "Скерцо" Мендельсона. Газета "Киянин" назвала його виконання гідним подиву. В наступному році 9 березня в концерті РМТ Химиченко виконував віртуозну п'єсу Чиарді "Російський карнавал". Акомпанував йому на фортепіано В. Вілінський" [7].

На прохання В. Химиченка М. Лисенко створив свій єдиний твір для солюючого духового інструменту – "Фантазію на дві українські народні теми" для флейти та фортепіано. Відомо, що композитор працював над твором у 1872-73 рр. В цей період (1872/73 н. р.) В. Химиченко та М. Лисенко викладали у музичній школі Київського відділення РМТ (Київське відділення ІРМТ і музична школа, в якій працювали видатні українські музиканти, композитори, музичні діячі М. Лисенко, Р. Пфеніг, М. Рігельман, В. Химиченко та ін. розміщувалася в буд. № 7, на вул. Мала Житомирська, який зберігся і в наш час.). Прем'єра Фантазії відбулася 4 березня 1873 р. в Міському театрі. Партію флейти виконав В. Химиченко, партію фортепіано – М. Лисенко. Музиканти неодноразово концертували разом у Києві та інших містах України.

У 1876 р. роботу в Київському музичному училищі залишив флейтист А. Нігоф, на зміну якому прийшов В. Химиченко [8]. З 1876 по 1880 рр. він очолював клас флейти в училищі. Збереглися відомості про окремі виступи викладача В. С. Химиченка та його вихованців:

– 1877 р. – учень Лівшиць виконував "Каватину" Дж. Бріччяльді;

– 1878 р. – учень Кобеляцький грав "Концертне Allegro" А. Тершака;

– 26 березня 1880 – I відділ: Ф. Допплер – "Ноктюрн", виконав В. Химиченко; II відділ: Ф. Берр – "Andante" для флейти та скрипки виконали викладачі В. Химиченко та О. Шевчик.

Протягом 70-х років у рецензіях на спектаклі Київської російської опери неодноразово зустрічається прізвище В. Химиченка як одного з кращих солістів оркестру.

З цих відомостей постає життєвий шлях визначного музиканта – від безвісного кріпака до відомого артиста оперного оркестру, викладача провідного навчального закладу.

У В. С. Химиченка було шестеро дітей. Його старший син Олександр народився в 1856 р., коли батьки були ще кріпаками. Про народження дочки Параскеви у метричній книзі Іллінської церкви містечка Корсунь записано: "1862 року народилася 9 жовтня, а хрещена 11 числа дочка Параскева. Батьки: дворовий князя Лопухіна – Василь Семенович Химиченко та його законна дружина Явдоха Стефанівна... Про народження двох наступних дітей В. С. Химиченка відомостей не збереглося. П'ята дитина Химиченка – Катерина народилася десь близько 1874 року, її хрещеним батьком був П. І. Чайковський. Про народження молодшої доньки Варвари в метричній книзі написано: 1875 року народилася 13 січня, а хрещена 18-го донька Варвара. Батьки: київський міщанин Василь Сімеонович Химиченко та його дружина Явдоха Стефанівна. Хрещені батьки: вільний художник Іполит Карлович Альтані та дружина артиста російської опери Ганна Кирилівна Стравинська" [7].

Міцна дружба поєднувала родину Химиченків з П. І. Чайковським. Існує припущення, що В. С. Химиченко познайомився з композитором у 1874 р., коли той приїздив у Київ на постановку опери "Опричник". Відомо, що Чайковський під час навчання в консерваторії грав на флейті, отже, їх дружба не була випадковою, мала професійне підґрунтя. Але не виключено, що знайомство відбулося раніше. Старший син В. С. Химиченка Олександр з 1872 р. здобував освіту у Москві. Збереглися свідчення, що Чайковський сприяв його вступові до консерваторії.

Олександр Химиченко також дуже цінував дружбу з П. І. Чайковським. Відомо, що Петро Ілліч опікувався ним у роки навчання, а у вересні 1877 р. відбулася зустріч О. Химиченка з П. І. Чайковським у Києві [5, 83]. Пізніше О. В. Химиченко згадував: "По закінченні консерваторії я розпочав педагогічну роботу в Київському музичному училищі, між нами почалося листування. Під час своїх приїздів до Києва Петро Ілліч декілька разів відвідував мене, цікавився моєю роботою". Під час однієї з таких зустрічей Петро Ілліч попросив свого колишнього учня заграти йому на флейті і Химиченко виконав п'єсу з батьківського репертуару. "Я заграв йому варіації з "Карнавалу" Чиарді, згадував О. В. Химиченко, – і використав при цьому прийом, що зветься *frullato*. Петро Ілліч захопився ним і попросив повторити цей прийом трелі на хроматичній гамі, що справляє враження каскаду і нагадує звук української сопілки. Після від'їзду Петра Ілліча з Києва я незабаром дістав від нього портрет з автографом і листа, в якому він просив докладно описати показаний мною прийом та прислати кілька нотних прикладів, бо йому хотілося використати *frullato* у своєму балеті "Лускунчик" [5, 86]. Чайковський справді використав цей прийом у "Китайському танці" в другій дії балету.

"П. І. Чайковський був не лише моїм вчителем, він був також моїм другом и залишався їм до кінця свого життя", – згадував О. Химиченко [5, 83].

Дружні стосунки підтримував Чайковський і з донькою Василя Семеновича – Параскевою. В 1875-1881 рр. вона навчалася в Київському музичному училищі – спочатку в класі вокалу примадони Київської російської опери Ю. Я. Махіної, а потім – у К. О. Брагіна. В 1882 р. разом з І. К. Альтані вона переїхала до Москви, де понад 25 років співала в хорі Великого (Большого) театру.

Музикою займалися й інші діти та родичі В. С. Химиченка. Його син Феодосій деякий час (1875-1877 н. рр.) вчився у Київському музичному училищі у класі віолончелі Л. К. Альбрехта. В 1885 р. він повернувся до училища, яке закінчив у 1888 р.

Донька Варвара вчилася в училищі з 1892 по 1898 рр. у класі О. М. Штосс-Петрової (фортепіано). Збереглася інформація, що В. В. Химиченко давала приватні уроки музики. Її донька – Лідія Петрівна Шамринська (до шлюбу Івановська) – також піаністка, закінчила Київський музично-театральний інститут (Муздрамін) імені М. В. Лисенка у 1928 р. Деякий час вона викладала у Київській спеціалізованій музичній школі імені М. В. Лисенка [7].

Олександр Васильович Химиченко (30.07.(11.08).1856-1947; в окремих джерелах помилково Хіміченко, іноді Химіченко [12]) починав здобувати музичну освіту під керівництвом батька.

У 1872 р. шістнадцятирічний юнак О. Химиченко приїздить у Москву, а згодом (ймовірно у 1875 р. [12, 318]) вступає до Московської консерваторії. У своїх спогадах він неодноразово згадує роки навчання, спілкування з провідними музикантами. Його викладачами були Ф. Бюхнер (клас флейти), М. Г. Рубінштейн (клас оркестрової майстерності), П. І. Чайковський (гармонія). У 1879 р. дипломований артист О. В. Химиченко вирішує повернутися в Україну, до рідного Києва. Саме тут розпочалася професійна кар'єра цього чудового музиканта – робота в оркестрі оперного театру. А вже у 1880 р. (у деяких джерелах помилково вказано 1876 р. [6, 299]) він очолив клас флейти Київського музичного училища. Збереглися відомості про деякі концертні виступи його учнів. Найчастіше в афішах зустрічаються прізвища: Гаврик, Добровольський, Лисенко, Ривкін, Л. Роговий.

Слід відзначити, що у ті роки основу учбового репертуару складала здебільшого твори салонно-віртуозного жанру. Серед авторів: Дж. Бріччяльді, Т. Бьом, Ф. Бюхнер, Е. Кьолер, В. Попп, А. Тершак, А. Фюрстенау, Ц. Чиарді. У програмах учнівських вечорів, що відбувалися у різні роки, можна було побачити як сольні твори, так і твори для камерного ансамблю.

У 1889/1890 н. р. в класах духових інструментів Київського училища займалося вже 36 осіб (з них на флейті – 12) [4, 30].

Зафіксовано інформацію й про окремі виступи Олександра Химиченка. Відомо, що 14 грудня 1882 р. у концерті, організованому хоровим товариством він виконав "Російську фантазію" Ц. Чиарді; 18 січня 1886 р. у концерті "В пользу недостаточных учащихся" (зал музичного училища) – "Марш Ruins d'Anthenes" Л. Бетховена-В. Поппа.

У лютому 1891 р. Київське музичне училище відвідав А. Рубінштейн. У присутності почесного гостя учень Фідельман (клас О. Химиченка) виконав "Фантазію" А. Тершака. У 1899 р. у Києві перебував директор Одеського музичного училища Д. Климов. В концерті на його честь від класів духових інструментів виступили учні Портний та Ємельянов (клас О. Химиченка), у виконанні яких прозвучав "Дует" для двох флейт Е. Кьолера. У 1910 р. училище відвідав С. Рахманінов. Серед виконавців, які грали для почесного гостя, був учень Епштейн (клас О. Химиченка), який виконав "Мелодію" та "Вальс" Р. Глієра. У 1911 р. в присутності директора Московської консерваторії М. Іпполітова-Іванова учні Дичев (вірогідно Г. Динов) та Іванов (клас О. Химиченка) виконали "Рондо" А. Фюрстенау [4, 32].

Відомо, що з 1887 р. О. В. Химиченко деякий час працював на посаді диригента оркестру при управлінні Південно-Західної залізниці. У 1900-1910-х рр. він мешкав у будинку по вул. Володимирській, 39/24.

У 1910/11 н. р. О. В. Химиченко був нагороджений орденом св. Анни 2-го ступеню [6, 363].

У 1913 р. Київське музичне училище було реорганізоване в консерваторію й увійшло до її складу як молодше і середнє відділення. Першим викладачем класу флейти Київської консерваторії став О. В. Химиченко.

Професор О. В. Химиченко брав активну участь у процесі створення Київської консерваторії і сьогодні по праву входить до числа її засновників. Крім фаху (флейти), у цьому закладі (як, до речі, й у попередні роки в училищі) він викладав обов'язкове фортепіано, а також читав лекції з теорії та історії музики, сольфеджіо, входив до складу екзаменаційних комісій [5, 310-311]. О. Химиченко відомий також як музичний критик за публікаціями у газетах "Зоря" та "Київське слово". Однією з найвідоміших нині публікацій стала стаття у збірці "Спогади про Чайковського" (вперше опублікована у Києві в 1940 р.) [2, 22].

У 1938 р. з нагоди 25-річчя Київської консерваторії О. В. Химиченка було нагороджено орденом "Знак пошани" ("Знак почета") [1, 84].

Виконавську діяльність він припинив у 1941 р., до цього часу працюючи у групі флейт оркестру Київського оперного театру (зважаючи на поважний вік, в останні роки був задіяний лише в окремих виставах).

Під час окупації Києва фашистами він залишився у місті та продовжив роботу в консерваторії, що в подальшому стало приводом для безглузких звинувачень у пособництві ворогу. Видатний український флейтист народився кріпаком, але усе своє життя був вільною і шляхетною людиною, віддано служив мистецтву. Як не прикро констатувати, але наприкінці життя Олександр Васильович стикнувся з жорстокістю тоталітарного режиму і був змушений залишити рідний Київ. Саме ці образливі звинувачення стали причиною переїзду О. В. Химиченка до Львова, де й пройшли останні роки його життя (з 1943 по 1947) [12, 318].

О. В. Химиченко запам'ятався як натхненний виконавець, наполегливий викладач, активний громадський діяч, фундатор київської флейтової школи та професійного виконавства на флейті в Україні в цілому.

Колеги-флейтисти. Серед київських виконавців на флейті XIX ст. – Ю. Рудчук, який детально дослідив специфіку формування професійного духового виконавства у Києві в цей період [11], відзначає також Нігова, Черні, Попереку, Ємельянова [11, 15]. Безумовно, деякі з них, їх майстерність, досвід та творчі переконання вплинули на світогляд О. Химиченка.

Андреас Нігоф (нім. Andreas Niehoff; 1856-192?) на жаль багато років відоме було тільки прізвище цього флейтиста у написанні Нігов). По приїзду до Києва учень К. Веннера А. Нігоф перший представив на розсуд київської публіки інструменти б'омівської системи. У 1874-1876 рр. він викладав у київській музичній школі РМТ та Київському музичному училищі (є першим викладачем флейти у цьому закладі). З 1877 р. працював у оркестрах Михайлівського, а згодом Маріїнського театрів Санкт-Петербурга [8].

Випускник Петербурзької консерваторії Іван Дмитрович Михайловський (1874-1933) народився в Одесі [12, 212]. У 1895-1896 він навчався у класі К. Ф. Ватерстраата, після його кончини продовжив здобувати освіту (1896-1899) у класі професора Ф. Д. Степанова [12, 212] (В. Апатський наводить рік закінчення консерваторії І. Михайловським 1900 [3, 243]). Працював в оркестрі Маріїнського театру (1899-1917), керував військовими оркестрами, викладав у музичних школах Петербурга. У 1918 р. І. Михайловський переїхав до Києва, з цього часу і до 1933 р. обіймав посаду першого флейтиста Київського оперного театру. Виконавську роботу він вдало поєднував з педагогічною діяльністю – викладав у консерваторії. З 1925 р. І. Михайловський – професор, декан оркестрового відділу Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка (Муздраміну) [12, 212].

Найвідоміші учні. О. В. Химиченко досяг вражаючих результатів як педагог. Йому вдалося виховати цілу плеяду музикантів. А головне, його учні – це мислячі, творчі особистості, активні діячі культури та просвіти.

Перш за все, слід відзначити, що велика кількість випускників Київського музичного училища за роки роботи у ньому Олександра Васильовича у певній мірі були його вихованцями (враховуючи те, що він викладав і музично-теоретичні дисципліни). Серед них визначні, нині знані у світі митці, як-от піаніст, педагог, композитор Леонід Володимирович Ніколаєв (1878-1942). Він навчався у Київському музичному училищі в класі В. Пухальського (фортепіано), а теоретичні дисципліни вивчав у

О. Химиченка. Саме за сприяння Олександра Васильовича відбулося доленосне знайомство Л. Ніколаєва з П. І. Чайковським [5, 310-312].

З 1909 Л. Ніколаєв викладав фортепіано й композицію в Петербурзькій консерваторії. Серед його вихованців – низка видатних композиторів і піаністів, зокрема: В. Софроніцький, Д. Шостакович, М. Юдіна, П. Серебряков, Н. Перельман, О. Крейн та ін.

В різні часи "флейтову" Одесу прославляли видатні виконавці. Клас флейти в Одеському музичному училищі з 1891 р. очолював випускник Київського музичного училища (1886, клас О. Химиченка) та Московської консерваторії (1891, клас В. Кречмана) Левко (Лєв) Роговий (1863–1948), який, без сумніву, є засновником одеської флейтової школи. У 1914 р. він видав "Школу віртуозної гри на флейті", схвалена як навчальний посібник художньою радою Петербурзької консерваторії [10, 130-131]. Серед учнів Заслуженого артиста УРСР (1932) Л. В. Рогового: Й. Ютсон, О. Гершунов, А. Міхелєв, О. Хановченко, М. Ковлер та ін.

Одним з перших флейтистів, випускників класу О. В. Химиченка Київської консерваторії (1916 р.) став Петро Степанович Чучупак (або Чучупака; 1885-1920). У роки навчання П. Чучупак допомагав М. В. Лисенку збирати фольклор. Наприкінці Першої світової війни воював на Румунському фронті. Військове звання з грудня 1916 р. – прапорщик. Петро Чучупак більш відомий як провідник (начальник штабу та отаман) українського національного повстанського руху Холодний Яр, військовий і громадський діяч часів УНР.

Григорій Динов (1893-196?) закінчив консерваторію у 1918 р. За даними Ю. Шутка [13] Г. Динов працював у Республіканському симфонічному оркестрі ім. М. Лисенка. Після низки перетворень, у 1937 р. цей колектив отримав назву Державний симфонічний оркестр УРСР. З цього року і до 1963 р. Г. Динов грав у цьому колективі партію I-ої флейти, виконував сольні твори.

Значні позитивні зрушення в українському флейтовому мистецтві, початок яких припадає на середину 30-х рр. ХХ ст., безпосередньо пов'язані з творчістю ще одного вихованця О. В. Химиченка – Андрія Федоровича Проценка (1902-1984). Результатом його діяльності стало утворення засад теоретично обґрунтованої виконавсько-педагогічної київської флейтової школи.

"Відносини між Андрієм (Проценко) і педагогом (О. В. Химиченко) склались напрочуд дружні, професор цінував талант свого студента, навіть подарував йому два великих зошити етюдів А. Зусмана з написом: "На добрую память даровитому Андрею Проценко от А. Химиченко" [2, 22-23].

У 1934 р. по поверненні А. Проценка в Київ сталася "неприємна" ситуація. Клас флейти Київської консерваторії, який очолював О. Химиченко, керівництво закладу вирішило передати молодому викладачу, а самого професора перевести на "погодинну оплату". Врешті, А. Проценко "виявив чуйність" і "повернув" Олександрю Васильовичу частину студентів... [2, 36].

Микола Дмитрович Покровський (1901-1985) – Народний артист УРСР, у 1944-1964 – головний диригент Одеського оперного театру, професор Одеської консерваторії (1963) також був учнем О. В. Химиченка. М. Д. Покровському запам'ятався переказ бесіди О. В. Химиченка з П. І. Чайковським "з приводу пасажів дерев'яних інструментів у п'ятій картині в опері "Пікова дама", про неможливість "вибрати всі ноти", і як Петро Ілліч "заспокоїв" його, сказавши, що йому не треба "вибирати" всі пасажі, – йому потрібен вихор, завивання вітру" [2, 73]. М. Д. Покровський згадував О. В. Химиченка як "дотепного і життєрадісного чоловіка".

Особливості дослідження київських флейтових традицій обумовлені специфікою їх становлення. Принцип персоніфікації відображає традиції розвитку, які є актуальними і в наш час. Збереження пам'яті про видатних митців минулого – це фундамент, на якому має будуватися виховання українського виконавця-духовика нової генерації.

Література

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К.: Музична Україна, 2004. – 560 с.
2. Андрій Проценко: Життєпис. Спогади / [Упоряд. та комент.: І. Д. Гамкала, Л. А. Проценко]. – К.: Музична Україна, 1990. – 286 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Книга II / В. Н. Апатский. – К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2012. – 408 с.
4. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870 – 1913 рр.) / В. О. Богданов // Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – №7. – С. 26-34.
5. Воспоминания о П. И. Чайковском [Сборник статей]. – М.: Музыка, 1973. – 559 с.

6. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868-1924 / Ю. Зільберман [Монографія]. – К.: "Типографія "Клякса", 2012. – 480 с.
7. Кузьмин Н. И. Забытые страницы музыкальной жизни Киева / Н. И. Кузьмин. – К.: Музична Україна, 1972. – 226 с.
8. Кушнір А. Я. Андреас Нігоф: возвращение имени музыкальной культуре / А. Я. Кушнір // ГЭНЖ : Музыковедение и культурология [Электронный ресурс]. – Вып. № 1(10). – Тбилиси : Тбилисская Государственная Консерватория им. В. Сараджишвили, 2013. – С. 12–16. Режим доступа: <http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php?id=2168.pdf&t=1>
9. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти / А. Я. Кушнір [Дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво]. – Київ, 2012. – 197 с.
10. Мюльберг К. Э. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв.) / К. Э. Мюльберг, Э. Р. Дагилайская // Теория и практика игры на духовых инструментах [Сборник статей]. – К.: Музична Україна, 1989. – 136 с.
11. Рудчук Ю. А. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII – перша половина XX століть) / Ю. А. Рудчук. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2011_20/5.pdf
12. Словник музикантів України [Упорядник І. М. Лисенко]. – К.: Рада, 2005. – 359 с.
13. Шутко Ю. І. Флейтове мистецтво XX століття в контексті української культури / Ю. І. Шутко [Дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво]. – Львів, 2010. – 196 с.

References

1. Academy of music elite of Ukraine: history and the present: 90 anniversary of Ukrainian National P. I. Tchaikovskyi Academy of Music. (2004). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Andriy Protsenko: Zhittepys. Spogady. (1990). I. D. Gamkala, L. A. Protsenko (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Apatskiy, V. N. (2012). History of the wind music-performing art. Book II. Kyiv: NMAU imeni P. I. Tchaikovskogo [in Russian].
4. Bogdanov, V. O. (2006). Classes of wind instruments in music college of Kyiv department IRMT (1870 – 1913 years). Visnyk Kharkivskoyi derzh. akademiyi dyzaynu i mystetstv, 7, 26-34.
5. Memories about P. I. Tchaikovskyi. (1973). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Zilberman, Yu. (2012). Kyiv music college. Essay about activities. 1868-1924. Kyiv: "Typografiya "Klyaksa" [in Ukrainian].
7. Kuzmin, N. I. (1972). Forgotten pages of music life of Kyiv. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Kushnir, A. Ya. (2013). Andreas Nigof: returning after musical culture. GENZH: Muzykovedenie i kulturologiya. (Vol. 1(10)). (pp. 12-16). Tbilisi: Tbilisskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. V. Saradzhishvili. Retrieved from <http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php?id=2168.pdf&t=1>
9. Kushnir, A. Ya. (2012). Kyiv's flute school: theoretical, historical and performing aspects. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
10. Myulberg, K. E. (1989). About history of performing the wind instruments in Odessa (XIX – the beginning of the XX centuries) Theory and practice of the playing the wind instruments. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
11. Rudchuk, Yu. A. (2011). Forming oft he performing school of playing wind instruments in Kyiv (the XVII – the first half of the XX centuries). Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2011_20/5.pdf
12. Dictionary of Ukrainian musicians. I. M. Lysenko (Ed.). (2005). Kyiv: Rada [in Ukrainian].
13. Shutko, Yu. I. (2010). Flute art oft he XX century in the context of Ukrainian culture. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

Овсяннікова-Трель Александра Андріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
alex1973@i.ua

КІНОМУЗИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОСТІ

У статті розглядаються теоретичні аспекти побутування кіномузики як специфічного різновиду музичного мистецтва ХХ століття і сучасності. Позначено деякі ракурси вивчення кіномузики, які дозволяють трактувати її як культурний феномен (звучна реальність часу і простору, продукт масової культури і кіноіндустрії, спеціальний вид композиторської практики, механізм утворення художнього сенсу, жанр сучасної музики). Обґрунтовуються методологічні підходи до дослідження кіномузики в широкому культурологічному контексті.

Ключові слова: кіно, музика, кіномузика, композитор, художній сенс, популярна культура.

Овсяннікова-Трель Александра Андреевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Киномузыка как культурный феномен современности

В статье рассматриваются теоретические аспекты бытования киномузыки как специфической разновидности музыкального искусства ХХ века и современности. Обозначены некоторые ракурсы изучения киномузыки, которые позволяют трактовать её как культурный феномен (звучащая реальность времени и пространства, продукт массовой культуры и киноиндустрии, специальный вид композиторской практики, механизм образования художественного смысла, жанр современной музыки). Обосновываются методологические подходы к исследованию киномузыки в широком культурологическом контексте.

Ключевые слова: кино, музыка, киномузыка, композитор, художественный смысл, популярная культура.

Ovsyannikova-Trell Aleksandra, PhD in Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Theoretical and Applied Cultural Studies chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music.

Film music as a cultural phenomenon of modern

The article deals with theoretical aspects of film music as the existence of a particular species of musical art of the twentieth century and the present. Marked some perspectives of studying film music, which allows us to treat it as a cultural phenomenon (sounding reality of time and space, the product of mass culture and the film industry, a special kind of compositional practice, the element of artistic sense, the genre of contemporary music). Methodological approaches to the study of film music in a broad cultural context are reviewed.

"Music in the cinema" – or if expressed by more familiar and common definition "cinema music" – has been an object of studies for a long time, because since the beginning of cinematography era its musical and sound component has been realized as an integral part of the director's artistic conception embodiment and as the major factor influencing the feelings and emotions of the audience.

In the process of cinematographic art evolution the auditory component acquired more and more complex options and functions which correspond to the trends of intellectualization of director's interpretation or definite social and ideological needs. Anyway, the music in the movies, in any form of existence, is an integral part of artistic sense as a whole, which comes into communication with the audience.

The most common view of the cinema leads to the conclusion that "the music is always present in the movies", by definition it simply exists in the film as a form of art. In this regard, the question inevitably arises related to the possible level and borders of perception of the ordinary viewer who perceives music in the cinema as a natural phenomenon. In addition, if we go beyond philistine comprehension, it becomes obvious that the status of music heard in the movies has much more profound sense as the sound reality of culture, which produced this movie (the work of art as a social fact according to Hippolyte Taine). In this sense, film music is really acting as a sounding reality of time and space in which it was created and which constitute the substantial parameters of every culture. And since the cinema has been born and developed as an "art for everybody" its musical component appeals to the realities of mass culture, the collective consciousness of a man of its time.

At an even more specialized scientific approach music in the cinema occupies a separate and specific area of composer's professional activity, which is significantly different from the principles and standards of traditional academic composing practices. And first of all these distinctions belong to the understanding of the status and functions of music itself, which in the modern cinema industry is a product that must correspond to market demands and meet the requirements of mass culture.

In addition, film music has caused "replenishment" of the musical art genres of the twentieth century, encouraging the development of a soundtrack as a special musical genre.

Accordingly, the music which can be heard in films is a complex phenomenon highly deployed in its semantic value that affects various aspects of contemporary culture. Due to the fact that nowadays cinema is the most successful kind of art highly demanded by a broad audience, it is natural to comprehend its musical component as a "common ground" in a wide variety of cinematograph manifestations as an art form. Each of these aspects of cinema music (as sounding reality of its time and space, as a product of mass culture and film industry, as a meaning-formative mechanism in audible and visual reality of cinema, as a special area of composing practice and genre hierarchy of music) can pretend to self-sufficiency and autonomy of theoretical discourse and practical alternatives. This article aims to identify the basic semantic vectors of music existence in the cinema, which allow to consider it as a phenomenon of modern culture.

Representative properties of cinema music are considered here in the historical and theoretical context of mass culture of the twentieth century and from its socio-psychological and ideological grounds. Such a view reveals the connection between the music which can be heard in cinema and the peculiar features of social psychology and musical aesthetic ideas of a cultural space.

The necessary methodological condition in this case is the differentiation of commercial and independent cinema since musical component in each of them performs a fundamentally different function.

Understanding cinema music as a specific mechanism of artistic sense creation and as a factor in directorial poetics is focused on identifying the semantic properties of the musical language and its communicative capabilities.

Consideration of cinema music as a special area of composing practice is particularly important, since this aspect is addressed to the realities of modern musical creativity in mass film industry. Studying of composer's functions in the process of filmmaking, his cooperation with the film director, the technical specificities of music creation in the modern film industry – all these aspects enable us to reveal the specifics of composer creative activity. The genre aspect is of particular interest in this area of cinema music study, considering the phenomenon of autonomy of the soundtrack in relation to the original form of its existence.

Key words: cinema, music, film music, composer, artistic sense, popular culture.

Музика, що звучить в кіно, являє собою складне в своїх смислових значеннях явище, яке зачіпає найрізноманітніші сторони сучасної культури. Це пояснюється тим, що музична складова фільму дуже часто є своєрідним звуковим дзеркалом, що відображає цілий комплекс культурного життя людини – її традиції, цінності та ідеали, актуальні соціальні проблеми і т.п. Враховуючи той факт, що кінематограф сьогодні є найбільш успішним і затребуваним широкою аудиторією видом художньої практики, закономірним стає і осмислення його музичного компонента як "загального місця" в широкій панорамі кіномистецтва ХХ століття і сучасності. Причому осмислення це повинно спиратися на уявлення про кіномузику як багатогранне явище, що "вбирає" в себе різноманітні прояви культури (соціально-історичні, художні, професійні і т. д.). Такий підхід дає можливість дослідження феномену кіномузики в культурологічному аспекті, що відповідає інтеграційним процесам у сучасній науці і практиці.

Кіномузика не раз ставала предметом наукового осмислення в працях теоретиків кіномистецтва минулого сторіччя (дослідження С. Бугославського "Музика в кіно", 1928; М. Черьомухіна "Музика звукового фільму", 1939; Т. Корганова та І. Фролова "Кіно і музика", 1964; З. Кракауера "Природа фільму", 1974; З. Лісси "Естетика кіномузики", 1970; О. Дворниченко "Гармонія фільму", 1982. Зазначені автори переважно розглядали музичний ряд фільму з точки зору його художньої специфіки: у більшості досліджень були визначені особливості й виразні можливості музики в кіно. Також була розроблена теоретична концепція кіномузики на підставі її базових функцій. Так, в класичній праці З. Лісси [2] такими представлені: драматургічні (ілюстративні та виразні, що коментують "від автора"), а також ілюстративно-асоціативні, спрямовані на смислове та змістовне "розширення" візуального ряду. Деякі дослідники підходять до вивчення кіномузики з позицій її логіко-конструктивних якостей і функцій як необхідного компонента "гармонії фільму" [1].

При цьому без уваги залишаються більш загальні сторони, що мають безпосереднє відношення до музичної складової фільму як прояву різних рівнів культури – соціальної, художньої, професійної, слухацької, комерційної і т.п. Ці змістовні "зрізи" кіномузики представляють безсумнівну актуальність для вивчення сучасних умов побутування музичного мистецтва і, зокрема, "музики для кіно" як найбільш репрезентативного в цьому сенсі явища.

Дана стаття ставить своєю метою визначення тих основних смислових векторів побутування музики в кіно, які дозволяють розглядати її як феномен сучасної культури.

"Музика в кіно", або в більш звичному і повсякденному визначенні кіномузика – досить давно стала об'єктом дослідницьких рефлексій, оскільки з самого початку розвитку кінематографа його музично-звукова складова усвідомлювалася як невід'ємна частина втілення художнього задуму режисера, а найголовніше – як найважливіший фактор впливу на почуття і емоції глядача.

У процесі ж еволюції мистецтва кіно звуковий ряд набував все більш складних значення і функцій, що відповідають тенденціям інтелектуалізації режисерських рішень, або ж соціально-ідеологічним запитам. Так чи інакше, музика, яка звучить в кіно, в будь-якому варіанті свого існування, є невід'ємною частиною цілого – художнього сенсу, який вступає в комунікацію з глядачем.

Сьогодні в нашому повсякденному побуті все частіше звучить таке поняття як медіатекст, яке в повній мірі відноситься і до мистецтва кіно. Під медіатекстом зазвичай розуміється "... різновид художнього (синтетичного) тексту, складна полівидова і поліжанрова структура, організована через систему елементів – візуальних і звукових (вербальні, музичні, шумові) – на основі їх ієрархічної співвідпорядкованості, комунікативної функціональності, смисловий інтерпретації" [5, 13]. Виділяють також три форми побутування музики в системі медіатексту: музика до медіатексту (наприклад, музика, написана до фільму, але ще не включена до його монтажного ряду); музика в медіатексті (така, що включена в аудіовізуальний синтез твору медіамистецтва); і музика з медіатексту (саундтрек, відокремлений від багатопартової партитури медіатексту й функціонуючий внаслідок цього відокремлено). Остання із зазначених форм, яку можна розглядати в якості автономного музичного матеріалу, як правило, представляє найбільш частий інтерес для музикантів.

У сучасному мистецтвознавстві музично-звуковий компонент фільму, який, власне, і є найбільш поширеною формою медіатексту, позначається декількома термінами: прикладна, функціональна або оформлювальна музика. Звичніше ж для нас – поняття кіномузики, яку зазвичай розуміють як невід'ємну частину художньої єдності фільму.

Найзагальніше, обивательське уявлення про кінематограф дозволяє зробити висновок про те, що "музика є в кіно завжди", вона просто за визначенням існує в кіно як вид мистецтва. У зв'язку з цим неминує виникати питання, пов'язане з можливостями, рівнями і межами сприйняття пересічним (і не дуже) глядачем музики в кіно як само собою зрозумілого явища. Крім того, якщо вийти за межі цього обивательського розуміння, то очевидним стає статус музики, яка звучить в кіно, як звукової реальності культури, продуктом якої є це кіно (твір мистецтва як соціально обумовлений факт по І. Тену). У цьому сенсі кіномузика дійсно виступає в ролі звукової реальності часу і простору, в яких вона створювалася і які складають основні змістовні параметри будь-якої культури.

А оскільки кінематограф зародився і розвивався як "мистецтво для всіх", його музична складова апелює до реалій масової культури, до колективної свідомості людини свого часу.

Репрезентативні властивості кіномузики є сенс розглядати в історичному та теоретичному контекстах популярної культури ХХ століття, її соціально-психологічних та ідеологічних підстав. Такий ракурс дозволяє виявити органічний зв'язок музики, яка звучить в масовому мистецтві кіно, з особливостями соціальної психології та музично-естетичних уявлень того чи іншого культурного простору.

Мистецтво кіно, як відомо, володіє величезним потенціалом відтворення в художній формі "вічних" для людства питань і тем – Добра і Зла, Життя і Смерті, Бога і Людини, Любові, людини і суспільства. Подібно літературі, музиці і образотворчому мистецтву, кіно з не меншою переконливістю намагається за допомогою художніх образів осмислити фундаментальні цінності людського життя, вирішувати актуальні для кожного історичного періоду соціальні проблеми, задавати "головні" питання і відповідати на них. Кінематограф ХХ століття висунув цілу низку режисерів і їх творінь, які підтверджують це положення – А. Тарковський, О. Сокуров, Г. Данелія, Е. Рязанов, Н. Михалков, М. Захаров, Ф. Фелліні, Л. Вісконті, І. Бергман, П. Пазоліні, Б. Бертолуччі, С. Спілберг, Д. Фінчер, М. Форман, Р. Земекіс, С. Кубрик, М. Скорсезе, О. Іньярітту, Л. фон Трієр, С. Мендес, Д. Аранофскі, К. Нолан, Кім Кі Дук і багато інших.

У кожному з цих варіантів авторського (режисерського) кіно представлений варіант того кінематографа, який здатний говорити про "найголовніше" в житті людини, суспільства, нації, культури.

І музика, присутня у фільмах названих режисерів, дуже часто виконує функцію носія специфічних і самобутніх рис психології особистості або суспільства того чи іншого культурного простору, тієї чи іншої національної культури, того чи іншого історичного часу. Саме музична складова фільмів в більшості своїй підсилює етичний пафос режисерських рефлексій і значно "полегшує" (за рахунок емоційного впливу на глядача) розуміння авторського задуму. Саме таку функцію виконують головні музичні теми таких фільмів як "Солодке життя", "Смерть у Венеції", "Список Шиндлера", "Ностальгія", "Реквієм за мрією", "Фауст", "Андрій Рубльов", "Меланхолія", "Свій серед чужих, чужий серед своїх", "Сибірський циркульник".

Здатність музики фільму посилювати і, в деякому розумінні "спрощувати" вплив на глядача полягає в комунікативних можливостях її мови, який дуже часто є носієм "своїї" культури, "свого" культурного простору і часу – зрозумілим і доступним для багатьох. Так, наприклад, радянський

кінематограф дуже успішно оперував масовою піснею, з допомогою якої формував у глядача барвистий і оптимістичний образ "світлого майбутнього" та "затушовував" не завжди привабливу і оптимістичну життєву реальність. У той же самий час, пісні воєнних років у кінематографі 1940-50-х років, будучи зрозумілими і близькими буквально кожній радянській людині, в найвищому сенсі виховували і плекали в народі почуття громадянського патріотизму та національної гідності. Знаменита тема Дж. Вільямса в культовому фільмі С. Спілберга "Список Шиндлера" також звернена до музичного словника масового глядача, оскільки персоніфікує собою загальноєвропейські уявлення про музичне втілення піднесеного суму і Краси (витоки якої знаходимо в національних фольклорних традиціях і в величезному масиві музичної класики) – яка безвідмовно впливає на емоційно-чуттєвий світ європейської людини. У даному ж випадку мова йде про музичний еквівалент духовного і душевного стану цілого європейського світу і єврейського народу, що пережили катастрофу фашизму.

Музичний фон фільму О. Сокурова "Фауст" орієнтований на звуковий образ німецької романтичної музики: композитор А. Сігле, уникаючи стилізації або цитування музичної класики, створює музичний фон, який ніби нагадує Баха, Брамса, особливо Вагнера, і навіть Чайковського. Цим досягається дивовижний за своєю глибиною вплив: узагальнена звукова палітра звукообразів німецької музичної традиції сприймається в даному контексті як носій великої "фаустівської" культури (у термінології О. Шпенглера) і "великого" європейського світу, але який себе вичерпав.

Недарма деякі дослідники говорять про кіно як "реабілітацію архетипічної реальності" [4]. І недарма музика з "Списку Шиндлера" вже дуже довгий час живе своїм самостійним життям, незалежним від фільму і з практичної точки зору – у статусі музичної класики, що виконується видатними академічними музикантами сучасності.

І тут виникає ще одне питання, пов'язане з масовим сприйняттям основної кількості музики, яка звучить в кіно: вона сьогодні все частіше асоціюється у широкій аудиторії з класичною музикою – тією музикою, яка колись звучала в концертних залах, яка володіла колосальним впливом на почуття і емоції людини, яка відповідала естетичним потребам людини і була здатна розвивати естетичний смак. І це все було можливим тільки тому, що ця музика володіла найголовнішою якістю своєї мови – простою і ясною мелодією, яка неминуче "схоплювалася" чуттєвим сприйняттям людини.

Стівен Фрай з цього приводу пише наступне: "... сучасна аудиторія того, що ми звично називаємо класичною музикою, мала, елітарна і складається із знавців і поціновувачів – самих композиторів, їх палких шанувальників, університетських учених... Я говорю про людей, які слухають те, що теоретики назвали б "новою" класичною музикою. Тобто про тих, кого можна зустріти на прем'єрі твору Луїджі Ноно, тих, хто купує CD із записом нової редакції "Pli selon pli" П'єра Булеза. Тобто речей, яким "серйозні" слухачі офіційно присвоїли звання "створеної нині класичної музики"... Виглядає все так, ніби класична музика геть забула, що колись вона теж була музикою популярною... Композитори ж авангардної хвилі роблять наступне: вони говорять мовою, яка не стільки жахає публіку, скільки залишає її в невіданні тієї обставини, що перед нею – музика... З певністю можна сказати одне: рушивши в обраному нею напрямку, сучасна класична музика... дозволила чималій кількості композиторів, які працюють в особливому, паралельному світі, обійти її: тишком підкрастися і пред'явити права на звання "великих композиторів нашого часу". Більше того, і що важливіше, тишком підкрастися і пред'явити права на публіку теж. Ну і хто ж вони – ці чоловіки і жінки в масках? Кіношні композитори" [3, 63].

Саме з цієї причини саундтреки таких несхожих один на одного фільмів як "Список Шиндлера", "Одного разу в Америці", "Непристойна пропозиція", "Танцюючий з вовками", "Англійський пацієнт", "Професіонал", "Свій серед чужих, чужий серед своїх", музика до фільмів Е. Рязанова і Ф. Фелліні сьогодні є хітами, досить часто впізнаваними на слух "простим" слухачем. І хоча ця музика для музикантів-професіоналів безумовно вторинна й похідна від академічної традиції музичного мистецтва і може вважатися досить примітивною – в масовому сприйнятті вона однозначно "утримує" родові ознаки тієї музики, яку прийнято називати класичною. При цьому сучасні режисери говорять про те, що сьогодні кіномузика втратила функції шлягера (як, наприклад, в 1970-і рр.). На думку М. Захарова вона не запам'ятовується і "... ні на що не схожа, а значить, вона не потрібна, вона нікому нецікава в кіно" [5, 17].

Безумовно, при вивченні комунікативних можливостей і функцій кіномузики в контексті масового сприйняття не можна порівнювати величезну різноманітність режисерських варіантів художнього трактування кінотексту. Тому необхідною методологічною умовою в даному підході до вивчення кіномузики є чітка диференціація комерційного та авторського (режисерського) кінематографа, оскільки музичний компонент в кожному з них виконує принципово різні функції (або ілюстративно-фонову, або смислового контрапункту візуального та звукового рядів).

Розуміння музики в кіно як особливого механізму утворення художнього сенсу, як чинника режисерської поетики спрямоване на виявлення семантичних властивостей музичної мови та її комунікативних можливостей. Цей аспект є найбільш звичним для музикознавчого дослідження, і саме в цьому напрямі розвивається основна тенденція наукового осмислення феномена кіномузики на сучасному етапі. Все частіше з'являються дисертації і наукові публікації, в яких розглядаються художні функції музики у фільмах того чи іншого режисера, проблеми її стильової своєрідності та специфіки музичного компонента в режисерській поетиці. З методологічної точки зору цей підхід до музики, що звучить у фільмі, найбільш "зручний", оскільки він не виходить за рамки художньої концепції конкретного кінотексту і спирається на апробовані методи музичного аналізу. Саме тому дослідження в цьому напрямку найбільш численні і складають магістральну лінію наукових підходів до кіномузики.

При більш спеціалізованому науковому підході музика в кіно виявляється абсолютно окремою і специфічною областю професійної діяльності композитора, яка суттєво відрізняється від принципів і нормативів традиційної академічної композиторської практики. І, в першу чергу, ці відмінності відносяться до розуміння статусу і функцій самої музики, яка в умовах сучасної кіноіндустрії є, перш за все, продуктом, який повинен відповідати вимогам масової культури.

Зрозуміло, що головною відмінністю кіномузики від музики "звичайної" є її прикладна функція, яка прямо впливає з синтетичної природи фільму. Його музичний компонент – лише один з елементів цілого, і цей елемент не може бути результатом творчої волі тільки композитора, оскільки він підпорядкований задуму режисера і, в кінцевому результаті, є лише одним з інструментів втілення цього задуму. І якщо в залі кінотеатру сидять і слухають музику – "це катастрофа" (на думку відомого сучасного російського режисера В. Тодоровського [5, 12]).

Той факт, що в процесі створення фільму музика створюється композитором фактично за режисерським запитом – іноді дуже конкретним ("потрібна така-то сцена, такий-то настрій, така-то характеристика" і т.п.), а іноді вельми абстрактним ("потрібно щось у дусі епохи і часу, такого-то стилю, така-то ідея") – обумовлює функціональну природу музики в кіно. Саме тому створення кіномузики іноді йде по шляху "стандартизації" та шаблонів: на більшості великих кіностудій завжди були каталоги "музик" для певних сюжетних ситуацій і різноманітності емоцій ("музика зустрічі", "музика прощання", "музика радості" і т. д.). А в сучасній кіноіндустрії процес створення музики до фільму взагалі втратив свою індивідуально-творчу природу, поступившись місцем колективному виробництву музичного продукту, який відповідає музично-естетичним запитам масового глядача (так, в Голівуді, як відомо, існує цілий цех по виробництву музики до фільму, в якому зайняті кілька сотень людей).

Тим не менш, історія кінематографа дає нам чимало прикладів того, коли фігура композитора має дуже важливе значення в процесі створення фільму і навіть завойовує статус класика сучасної музики. Саундтреки цих композиторів живуть зовсім самостійним і незалежним життям і звучать в академічних концертних залах, що сприяє процесу закріплення кіномузики в статусі "класичної" і "серйозної". Серед таких композиторів – Н. Ротта, Е. Морріконе, Дж. Баррі, Дж. Вільямс, М. Найман, Х. Ціммер, Г. Шор, М. Таривердієв, Е. Артем'єв, А. Петров. До цього списку можна додати ще з десяток імен – і всі вони будуть означати тільки одне: композитори, що створюють музику для кіно, є сьогодні найважливішою ланкою музичної практики, вони складають автономний професійний "цех", затребуваний сучасною популярною культурою у вигляді кінематографу.

Розгляд кіномузики як спеціальної області композиторської практики видається особливо важливим, оскільки цей аспект звернений до реалій сучасної музичної творчості в умовах масового кіновиробництва. Вивчення функцій композитора в процесі створення фільму, його взаємодії з режисером, технічних особливостей створення музики в сучасній кіноіндустрії – все це дає можливість виявити специфіку творчої діяльності композитора, який створює музику для кіно. Особливий інтерес в даному напрямку вивчення кіномузики представляє жанровий ракурс, оскільки феномен саундтрека полягає в його автономності по відношенню до початкової форми свого існування (фільму).

Таким чином, можна вважати, що перед дослідником кіномузики як феномена сучасної культури, в першу чергу, стоїть проблема диференціації аспектів її вивчення, тобто розмежування проблемних полів даного явища. Сучасні мистецтвознавці, звертаючись до дослідження специфіки музики в кіно, підкреслюють "... подвійність ситуації, коли, з одного боку, не володіючи достатніми знаннями в галузі музичного мистецтва і внаслідок цього не розуміючи часом важливої виразно-сміислової ролі цієї невідомої частини цілого, кінознавці залишають "за кадром" питання, пов'язані зі звуковою матерією. З іншого боку, не будучи фахівцями в галузі кіно, академічні музикознавці не приділяють достатньої уваги музиці в медіажанрах, ігноруючи значимість розробки методики її аналізу" [5, 3-4].

Визначені в даній статті смислові вектори побутування кіномузики як самостійної галузі музичного мистецтва ХХ століття і сучасності, на наш погляд, розкривають змістовну сторону феномену

"музики в кіно" і дозволяють вивчати його в широкому культурологічному контексті. Кожен з позначених аспектів може скласти самостійні і спеціальні напрями у вивченні кіномузики, які представляють практичну перспективу в науковому освоєнні явищ сучасної культури.

Література

1. Дворниченко О. И. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М. : Искусство, 1982. – 200 с.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М: Музыка, 1970. – 496 с.
3. Фрай С. Неполная и окончательная история классической музыки / С. Фрай [интернет-ресурс]. – Режим доступа: <http://royallib.com/book>
4. Чернышев А. В. Киномузыка: теория технологий / А. В. Чернышев // Вестник СПб ГУ. – Серия 15. Искусствоведение. – СПб., 2012. – Вып. 2. – С. 242-252.
5. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дисс.докт. искусствовед.: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. Ф. Шак. – Ростов-на-Дону, 2010 – 54 с.

References

1. Dvornichenko, O. I. (1982). *Garmoniia filma*. Moscow: Iskusstvo [in Russia].
2. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyiki*. – Moscow: Muzyika [in Russia].
3. Fray, S. (2008). *Partial and final history of classical music*. Elektronnaia biblioteka RoyalLib.com. Retrieved from <http://royallib.com/book>
4. Chernyshev, A. V. (2012). *Film music: theory of technologies*. Vestnik SPbGU, 2, 242-252 [in Russia].
5. Shak, T. F. (2010). *Music in the structure of media text (on the basis of artistic and animated films)*. Extended abstract of doctor's thesis. Rostov-na-Donu [in Russia].

УДК 78.074

Папченко Валерій Павлович

*Заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри звукорежисури Київського національного
університету культури і мистецтв
soundmagic@ukr.net*

МУЗИЧНЕ ПРОДЮСУВАННЯ: ГЕНЕЗА І ТРАНСФОРМАЦІЇ

У статті розглянуто історичні передумови виникнення та розвитку фаху музичного продюсера. Охарактеризовано ступінь розробки проблеми та етапи розвитку інституту продюсування. Визначено і описано етапи походження, виникнення, становлення і трансформації професії продюсера. Проаналізовано умови виникнення його сучасного "аудіального" різновиду – музичного продюсування, орієнтованого на концертну діяльність та індустрію звукозапису.

Ключові слова: театр, продюсування, проект, музичне продюсування, звукозапис.

Папченко Валерій Павлович, Заслуженный работник культуры Украины, доцент, доцент кафедры звукорежиссуры Киевского национального университета культуры и искусств

Музыкальное продюсирование: генезис и трансформации

В статье рассмотрены исторические предпосылки возникновения и развития профессии музыкального продюсера. Охарактеризована степень разработки проблемы и этапы развития института продюсирования. Определены и описаны этапы происхождения, возникновения, становления и трансформации профессии продюсера. Проанализированы условия возникновения его современной "аудиальной" разновидности – музыкального продюсирования, ориентированного на концертную деятельность и индустрию звукозаписи.

Ключевые слова: театр, продюсирование, проект, музыкальное продюсирование, звукозапись.

Papchenko Valerii, Honoured Worker of Culture of Ukraine, associate professor, associate professor of the sound engineering chair, Kyiv National University of Culture and Arts

Music producing: genesis and transformation

In the article, the historical preconditions of origin and evolution of music producer profession are reviewed. The degree of development of the problem and growing of the stages of producer institution are characterized. The stages of descent, origin, formation and transformation of the profession of producer are identified and described. The conditions of origin of its modern "audio" variety of music production of concert and recording industry are analyzed.

Key words: theater, production, project, music production, recording.

Сьогодні термін "продюсер" увійшов у широкий вжиток, що підтверджує затребуваність цієї професії суспільством. Але використання змісту терміну, причому як у колах фахівців, так і широким загалом не є усталеним: йому часто надається різноманітне тлумачення. Сьогодні можна зустріти такі термінологічні варіації: "кінопродюсер", "музичний продюсер", "саундпродюсер", "продюсер звукозапису", "виконавчий продюсер", "лінійний продюсер", "копродюсер", "вільний продюсер" та інші.

За останній час зросла кількість досліджень, в тому числі дисертаційних, присвячених з'ясуванню витоків феномену продюсування, становлення його як самодостатнього фаху, зокрема музичного продюсера (С.Безклубенко, С.Корнєєва, О.Черномис, О.Белоцерковський), аналізу особливостей музичного продюсування (Й.Пригожин, Д.Пасман, А.Коновалов), роботі музичного продюсера у студії звукозапису (К. Стеценко, І.Дашевська, В.Осинський), дослідження місця інституту продюсерства у сучасному культурному просторі (С.Єрмаков), продюсуванню на телебаченні і кіно (А.Сидоров, Г.Іванов, М.Ксинополо, Ф.Попов, А.Євменов) та маркетинговими аспектами продюсування (С.Данилова).

Аналіз літературних джерел засвідчив, що у музикознавчих дослідженнях питання виникнення і формування фаху музичного продюсера висвітлені недостатньо. За майже 25-річну історію незалежної України не було видано жодного підручника по музичному продюсуванню. Недослідженість професії, її мистецька багатшаровість і еkleктичність (музичний продюсер – музикант, звукорежисер, акустик, психолог, економіст) потребують нових підходів до її аналізу. Саме тому метою даної статті є дослідження умов виникнення, розвитку та становлення музичного продюсування як творчого музичного фаху.

Процес продюсування зародився в одному з найдавніших видів мистецтва – давньогрецькому театрі, в структурі якого існували творчі посади "корифея" (керманіча хору) і "хореографа" (постановника танців, графолога сценічної дії). Обидва були наділені функціями сучасних театральних продюсерів: вони продукували перші в історії людства публічні творчі акти – постановку давньогрецьких трагедій.

Пізніше з виникненням професійних театральних труп у Європі з'явилися перші "театральні антрепренери". Театральний антрепренер – це менеджер, підприємець, що працює на теренах мистецтва, утримувач приватного видовищного підприємства (театру, цирку, балагану, балетної трупи), що пізніше набули назву "антреприза". У Франції і Росії за таким фахівцем закріпився термін "антрепренер", в Англії – "менеджер артиста", в Італії – "імпресаріо", у США – "продюсер".

В Україні також був розвинений інститут антрепренерства. Михайло Федорович Бабич в середині XIX сторіччя заснував власний театр у Сумах, у якому здійснив ряд успішних постановок – антреприз. Пізніше його справу продовжив учень Михайла Старицького Митрофан Ярошенко, який у 1899-1915 рр. керував власною театральною трупю. Багато для становлення української антрепризи зробив Іван Когутяк, антрепренер і актор відомого навіть у Європі "Українського Рухомого Драматичного Театру", організованого ним у 1920 році у м. Станіславові.

Починаючи з кінця XIX сторіччя, час висунув нові вимоги: паралельно з антрепренерством виникла його більш розвинена формація – театральне продюсерство. Одним з перших крок у цьому напрямку зробив театральний діяч Сергій Дягілев. На відміну від звичайних антрепренерів, він першим цілеспрямовано організував спеціально створені художні публічні акції (переважно балетні), які отримали назву "проект". Сьогоднішній термін "музичний проект" у поп-музиці походить саме з Дягілевських театральних проектів. Витоки професії музичного продюсування лежать у театральній антрепризі, бо історичний розвиток аудіовізуальних мистецтв йшов таким шляхом: античні видовища – театр – німе кіно – радіо – звукозапис – звукове кіно – телебачення – Інтернет.

Театр і музичні акції були щільно пов'язані ще з одним публічним видовищним жанром – кінематографом, започаткованим братами Люм'єрами. Цей зв'язок підтверджує той факт, що перші кінорежисери шукали сюжети для своїх фільмів переважно у театральних виставах. Деякі з них не обмежувались театром і знаходили сюжети у музичних концертах. Але лише з появою звуку в кіно (1927 рік, фільм "Співак джазу") і заміною механічного звукозапису електронним, було відкрито шлях повноцінному формуванню фаху музичного продюсера.

Що стосується економічного аспекту діяльності продюсера, то з виникненням капіталізму в індустріальному суспільстві виникла потреба у новітніх формах поєднання творів митців і споживача (публіки). Продюсування виникло одночасно з появою "культурного виробництва", під яким розуміється процес створення (виготовлення, продукування) культурних цінностей. Дуже важливим, на наш погляд, є теза, що "культурному виробництву, при всій його специфіці, притаманні усі найважливіші риси виробництва взагалі, в тому числі організаційно-інституційні" [1, 207].

В кінці XIX сторіччя завдяки бурхливому розвитку науково-технічного прогресу твори мистецтва набули можливості масового тиражування. Кількість примірників творів мистецтва різко зросла (репродукції картин, грамплатівок, кінострічок). Частина митців свідомо переорієнтувалась на

нові тенденції – художні твори почали народжуватися з огляду на їх масове споживання. Як наслідок, на цьому етапі явищами у культурному житті людства виступили, з одного боку, – нова система організації розповсюдження творів і, з другого – необхідність їх професійного представлення і формування позитивного іміджу в публіки. Виникли умови для подальшої модернізації роботи фахівця, який професійно вирішував нові завдання – між мистецтвом і публікою запрацював творчо-економічний посередник. Це і обумовило соціальне замовлення на остаточне формування інституту продюсерства. Необхідність такого посередника визначалася як нова якість для усього мистецтва загалом, і особливо для тих його видів, які раніше не мали власних інституціональних форм.

Історично у театрах Європи таким посередником став театральний антрепренер (від фр. *entrepreneur* – підприємець). Вважається, що вперше поняття "антрепренер" запровадив у широкий вжиток французький економіст Жан-Батіст Сей у 1800 році [8, 27]. Це визначення характеризує антрепренера як підприємця, який знаходить ресурси у зоні низької (творчої – прим. автора) продуктивності і перекидає їх у зону високої продуктивності, отримуючи зиск від такої діяльності. Тут варто визначити, що, власне, вкладається авторами публікацій у поняття "продюсер" взагалі, й у споріднене поняття "музичний продюсер" зокрема.

Термін "продюсер" походить від англійського дієслова "to produce" – виробляти, продукувати, створювати [4, 597]. Ще одне визначення стверджує: "продюсер у кінематографії – довірена особа кінокомпанії, яка здійснює ідейно-художній та організаційно-фінансовий контроль над створенням фільму" [7, 728]. В іншому літературному джерелі наголошується: продюсер – це "особа, відповідальна за якість звучання концерту або запису, музичних творів, їх порядок, оформлення тощо" [9, 211]. Про театрального продюсера зазначено, що у сучасному комерційному театрі він є "ініціатором театального процесу, а також несе відповідальність за діяльність підприємства" [6, 45]. Стосовно кіно-виробництва існує цікаве визначення, яке стверджує, що "продюсер у кінематографії капіталістичних країн – особа, що здійснює організаційно-фінансовий контроль за діяльністю знімальної групи і в значній мірі вирішує питання добору співробітників (творчих і технічних) та відповідає за кошторис і терміни виробництва фільму" [5, 335]. Стаття III "Закону України про кінематографію" стисло і змістовно визначає професію продюсера, це: "фізична або юридична особа, яка організовує, або організовує і фінансує виробництво та розповсюдження фільму" [3, 114].

Отже, маємо різні тлумачення: з одного боку продюсер – це виробник, продуцент, творець, з другого – власник кіностудії, з третього – довірена особа кінокомпанії, з четвертого – відповідальний за якість концерту або запису, з п'ятого – особа, що здійснює організаційно – фінансовий контроль і відповідає за кошторис і терміни виробництва культурної продукції.

Нам видається, що жодне з наведених визначень не є вичерпним. На наш погляд, найбільш точне формулювання функцій продюсера наведено у книзі С.Д. Безклубенка [2, 112]: "продюсер – особа, яка організовує (часто-густо й фінансує) постановку (виробництво) твору кіномистецтва, театру, естради, телебачення, радіо та ін. й у зв'язку із цим відповідає за художню і технічну якість, ідейно-тематичне спрямування твору та економічні, психологічні й соціально-політичні наслідки його споживання". На наш погляд, ключові слова тут – "виробництво" і "відповідає", тобто продюсер – це відповідальний виробник культурної продукції.

Продюсерство відіграло важливу роль у становленні кіноіндустрії: саме тут виникли такі його специфічні різновиди, як "кінопродюсер" та "продюсер фільму" (англ. *film producer*). У титрах голівудських фільмів часто зазначається лаконічно – "продюсер". Розвиваючись спочатку в рамках німого кіно, кіновиробництво відчувало на собі наслідки такої важливої події, яку ми називаємо процесом "відокремлення митців у кіноіндустрії". У далекому 1919 р. відомі діячі кіно Ч.Чаплін, М.Пікфорд, Д.Фербенкс і Д.Гріфіт заснували кінокомпанію United Artists ("Об'єднані митці"). Причиною цього стало зростаюче протиріччя між існуючою на той час системою кіновиробництва, яка була орієнтована винятково на прибуток, і творчими прагненнями митців. Саме така ситуація наштовхнула багатьох режисерів, акторів і сценаристів взяти на себе функції продюсерів.

Подальший історичний крок феномен продюсування зробив у напрямку музичної індустрії, яка спиралася на новітні технології звукозапису і озвучення масових концертних заходів. З'явилася постать музичного продюсера, який відповідав за розробку стилю музичного проекту, організацію, керування та контроль за виконанням репетицій, запису в студії, концертних виступів, видання музичних творів на аудіо-носіях. Музичний продюсер повинен мати розвинений музичний смак, бути обізнаним у музичних стилях, новинах музичного ринку і технологіях звукозапису, тонкощах творчого процесу, вміти працювати з артистами-виконавцями і різноманітним музичним матеріалом.

На початковому періоді існування звукозапису (20 – 30-і рр. ХХ сторіччя) перші музичні продюсери шукали теми для своїх проектів у концертних залах та на танцювальних майданчиках. Ці

проекти з'являлися у вигляді зіграних оркестрів, які мали свій усталений репертуар і стиль виконання. В таких умовах мистецтво музичного продюсування полягало, головним чином, у тому, аби відчувати майбутній комерційний потенціал такої музики, якісно записати її, і згодом тиражувати її на звукових носіях, у той час – грамплатівках. Усе, що тоді було необхідним для музичного продюсування – це студія звукозапису і допомога аранжувальника. Такий проект здійснювався під управлінням відповідної компанії звукозапису, яка брала на себе управління процесом запису і фінансові витрати з подальшого тиражування і розповсюдження записаних музичних творів [10, 165].

З плином часу процес створення музичного запису став справою набагато більш складною, ніж простою фіксацією концертного музикування: з'явилися багатоканальний запис, створення фонограми шляхом накладання музичних партій, цифрові технології монтажу і редагування. Було винайдено нові високоякісні й дешеві у виробництві аудіо-носії, ніж грамплатівки – касети, CD та DVD-диски.

У 60-х роках ХХ сторіччя завдяки новітнім технологіям звукозапису робота музичних продюсерів набула нового якісного виміру – вона здобула риси самостійної творчої професії. Найбільш успішні з музичних продюсерів почали відокремлюватися від компаній звукозапису, де раніше працювали. Як "вільні художники" – фрилансери, вони почали самостійно опрацьовувати власні музичні проекти і пропонувати їх компаніям звукозапису для видання. Такі митці знайшли свою нішу в творчому процесі опрацювання музичних творів і створили свої власні компанії – продюсерські агентства, які займалися винятково створенням аудіовізуальних творів.

Англієць Джордж Мартін (George Martin) став одним з перших музичних продюсерів на теренах рок-музики, який почав працювати незалежно від компаній-видавців [11, 143]. На початку 60-х років він пішов з провідної англійської компанії звукозапису Parlophone, де працював звукорежисером. Дж.Мартін почав продюсувати нікому невідомий тоді гурт The Beatles – для цього він заснував власну продюсерську компанію. Завдяки таланту і новітньому підходу до опрацювання музики, Мартін мав великий успіх. Продюсовані ним музичні проекти зацікавили керівників провідних компаній звукозапису, він отримав велику кількість пропозицій від відомих естрадних зірок. Показово, що сьогодні він очолює Британську гільдію продюсерів звукозапису.

Важлива якість музичного продюсера – чітко уявляти, чи буде його музична ідея затребуваною майбутнім споживачем. Саме це вимагає від нього вміння мислити на стиках категорій творчості, психології і економіки.

Підбиваючи підсумки розглянутої проблеми, можна констатувати, що витоки сучасного музичного продюсування лежать у мистецтві театру і кіно. Багатозначність і багатшаровість поняття "продюсер" підтверджують широке поле його діяльності: він є затребуваним різними видами мистецтв – театром, кіно, музичною індустрією, радіо, телебаченням, різноманітними художніми акціями – фестивалями, конкурсами, перфомансами, антрепризою. Також очевидним є факт, що ринкові умови, інтегровані у музичний бізнес і бурхливий розвиток звукової техніки розширили творчі рамки роботи музичного продюсера, зробивши цей фах творчим і самодостатнім.

Сьогодні успішна робота музичних продюсерів неможлива без глибокого аналізу досягнень провідних світових і вітчизняних фахівців, без глибокого осмислення і дослідження їх творчості. Саме у цій площині ми бачимо перспективність майбутніх музикознавчих і мистецьких досліджень у цій області.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедичне вид. : у 2 т. : Том 1 (А–Л) / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології АМУ, 2008. – 240с. : іл.
2. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедичне вид. : у 2 т. : Том 2 (М–Я) / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології АМУ, 2010. – 256с. : іл.
3. Закон України "Про кінематографію". Прийнятий 13.01.1998, № 9/98-ВР. – К.: Відомості Верховної Ради, 1998, № 22. – С.114.
4. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. 70 000 слов и выражений. Изд. 14-е, стереотип. / Владимир Карлович Мюллер. – М. : Сов. энциклопедия, 1969. – 912 с.
5. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И.Юткевич; редкол.: Ю.С.Афанасьев, В.Е.Баскаков, И.В.Вайсфельд и др. / Сергей Иосифович Юткевич. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.
6. Ленгли С. Театральный менеджмент і продюсерство. Американський досвід / С. Ленгли [пер. з англ., за ред. І.Д. Безгіна]. – К. : ВВП Компас, 2000. – 639 с.
7. Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів [за заг.ред. д-ра філол.наук. проф. В.В.Дубчинського]. – Х. : ВД Школа, 2009. – 1008 с.
8. Сэй, Ж.-Б. Трактат по политической экономии / Жан-Батист Сэй Экономические софизмы; экономические гармонии / Фредерик Бастиа; [сост., вступ. ст. и коммент. М. К. Бункиной и А. М. Семенова]. – М. : Дело : Акад. нар. хоз-ва при Правительстве Рос. Федерации, 2000.

9. Юцевич Ю.С. Музыка. Словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.
10. Albin, Steve (1993), "The Problem with Music", The Baffler (Chicago:Thomas Frank), ISSN 1059-9789.
11. Martin, George; Hornsby, Jeremy (1994). All You Need Is Ears. – St. Martin's Press, Inc. 175 Fifth Ave., New York, N.Y. 10010 ISBN 0-312-02044-9.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). Art: terms and concept: in 2 Vol. Volume 1 (А–Л) Kyiv: Institute of culturology [in Ukrainian].
2. Bezklubenko, S. (2010). Art: terms and concept: in 2 Vol. Volume 2 (М–Я) Kyiv: Institute of culturology [in Ukrainian].
3. The Law of Ukraine on cinematography from 13.01.1998, № 9/98-VR. (1998). Bulletin of Verkhovna Rada of Ukraine, № 22, 114 [in Ukrainian].
4. Muller, V.K. (1969). English-Russian dictionary. 70 000 words and expressions. Moscow: Sov. Enciclopedia [in Russian].
5. Aphanasiev, Yu. S., Yutkevuch S.I. (Eds.). (1987). Cinema: Encyclopedic dictionary. Moscow: Sov. Enciclopedia [in Russian].
6. Lengli, S. (2000). Theatrical management and producing. American experience. (I.D. Bezgin, Trans.). Kyv: VVP Kompas [in Ukrainian].
7. Modern explanatory dictionary of Ukrainian language: 100 000 words. (2009). V.V. Dubchynskyi (Ed.). Kh.: VD Shcola [in Ukrainian].
8. Sey, J. B. (2000). Treatise about political economy. Moscow: Delo: Akad.nar.hoz-va. pri pravitelstva Ros. Federacii [in Russian].
9. Uckevuch, Yu. E. (2003). Music. Dictionary-encyclopedia. Ternopil: Nauchalna knuga-Bogdan [in Ukrainian].
10. Albin, S. (1993). "The Problem with Music", The Baffler (Chicago:Thomas Frank) [in English].
11. Martin, George, Hornsby, Jeremy (1994). All You Need Is Ears. St. Martin's Press, New York, N.Y. [in English].

УДК – 785.7(410)

Петрова Ольга Володимирівна

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики

Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра

vantomu@yahoo.com

"FAÇADE" У. УОЛТОНА (ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ)

Стаття присвячена розгляду "Façade" Уільяма Уолтона як центрального опусу раннього періоду творчості композитора. Розкрито особливості історії створення твору, його зв'язок з характерними жанрово-стильовими тенденціями епохи, виявлено значення поезії Едіт Сітуел, автора тексту "Façade", у творчому становленні У.Уолтона, розглянуто питання співпраці поета та композитора, наведено нові біографічні дані митців.

Ключові слова: Уільям Уолтон, музична творчість, англійська поезія, Едіт Сітуел, художньо-культурний контекст.

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

"Façade" У.Уолтона (к истории создания)

Статья посвящена рассмотрению "Façade" Уильяма Уолтона как центрального опуса раннего периода творчества композитора. Раскрыты особенности истории создания произведения, его связь с характерными жанрово-стилевыми тенденциями эпохи, выявлено значение поэзии Эдит Ситуэл, автора текста "Façade", в творческом становлении У. Уолтона, рассмотрены вопросы сотрудничества поэта и композитора, приведены их новые биографические данные.

Ключевые слова: Уильям Уолтон, музыкальное творчество, английская поэзия, Эдит Ситуэл, художественно-культурный контекст.

Petrova Olga, PhD in Arts, associate professor of the history of music chair, R.Glier Kyiv Institute of Music
"Façade" by W. Walton (to the history of the creation)

The article is devoted to the "Façade" by William Walton as the central opus of the early period of the composer's creation. The peculiarities of the history of the work, its connectivity with characteristic genre and stylistic trends of the era are revealed, an importance of Edith Sitwell's poetry, the author of "Façade"'s text, in creative development of W. Walton is discovered, the issues of the cooperation of poet and composer are examined, the new biographical information on the artists is adduced in the article.

Key words: William Walton, musical creativity, English poetry, Edith Sitwell, art-cultural context.

Ім'я та творчість Уільяма Уолтона (1902-1983) широко відомі не лише у Великобританії, але й далеко за її межами. Він – один з трьох визнаних класиків англійської музики ХХ століття поруч із Б.Бріттеном та М.Тіппетом. Композитор пройшов тривалий шлях творчої еволюції, яскраво виявивши себе у різних жанрових сферах. У.Уолтон є автором двох опер ("Троїл та Крессіда" (1954), "Ведмідь" (1967)), балетів, численних оркестрових творів (серед яких виділяються дві симфонії, концертні увертюри "Портсмут Пойнт", "Скапіно"), камерної інструментальної та вокальної музики, концертів для солюючих інструментів (альтовий (1929), скрипковий (1939), віолончельний (1956)), а також хорових творів (ораторія "Бенкет Валтасара" (1931), "Te Deum", "Gloria" та ін.).

Першим же твором, який приніс У.Уолтону справжнє європейське визнання, став "Façade", прем'єра якого відбулася у Лондоні в 1923 році. Цей твір став кульмінаційною вершиною раннього періоду творчості композитора, він знаменував вступ на англійську музичну арену молодого людини (Уолтону на той момент лише виповнився 21 рік), про яку ще не так давно навряд чи хтось міг подумати, як про ймовірного претендента на звання одного з провідних британських композиторів ХХ століття.

На жаль, даний твір, що вже давно міцно ввійшов до репертуару знаних європейських музичних колективів, в Україні і по сьогодні залишається маловідомим. Так само оминають його розгляд і вітчизняні дослідники-музикознавці. Єдиним джерелом інформації про нього залишається монографія Л.Ковнацької "Англійська музика ХХ століття", де у розділі, присвяченому творчості У.Уолтона, дається побіжна, доволі лаконічна характеристика даного твору. Метою пропонованої статті є розгляд історії створення "Façade", виявлення важливих факторів, що сприяли його появі, серед яких особливого значення набули творчі контакти композитора з визначними представниками сучасної англійської літературної школи.

Така без перебільшення знакова подія у творчості У.Уолтона, як поява "Façade", стала можливою завдяки його співпраці з відомою англійською поетесою Едіт Сітуел (1887-1964), що зіграла особливу роль у житті та творчому становленні молодого композитора. Саме родині Сітуел, з якою Уолтон знайомиться на початку 1920-х років, судилося розкрити самотні риси обдарування юного митця.

Роки формування та становлення Уільяма Уолтона як музиканта пройшли в Оксфорді, де він закінчив музичний коледж (Christ Church Cathedral School), отримавши у віці шістнадцяти років ступінь бакалавра. Домінуючою постаттю в оксфордському музично-культурному житті був Х'ю Аллен, досвідчений педагог та непересічна особистість, саме він відкрив молодому митцю світ сучасної музики. Уолтон провів багато часу в університетській бібліотеці, вивчаючи партитури К.Дебюссі, І.Стравінського, Я.Сібеліуса, А.Русселя та інших композиторів. Під час перебування в Оксфорді Уолтон потоваришував з кількома поетами – Р.Кемпбеллом, З.Сессуном та С.Сітуелом. Останній зіграв важливу роль у подальшій долі композитора. Так, у 1920 році саме Сачеверел Сітуел запропонував молодому Уолтону, що не мав на той момент будь-яких твердих планів на майбутнє, оселитися разом із ним у Лондоні. "Я поїхав на декілька тижнів та залишився там на п'ятнадцять років" – згадував про цей поворотний, ключовий момент свого життя композитор [9].

Саме у Лондоні відбулася доленосна зустріч починаючого митця із старшими братом та сестрою Сачеверела Сітуела – Осбертом та Едіт, талановитими поетами, що вже завоювали визнання на літературній ниві. "Високий та незграбний, сором'язливий мешканець півночі "був прийнятий" заможними Сітуелами і, мабуть, знайшов золоту можливість нарешті виправити свій ненависний акцент та стати справжнім вишуканим лондонцем" [4].

Сітуели турбувалися та дбали про свого протеже як у матеріальному відношенні, так і в художньо-естетичному, не лише забезпечуючи його домішкою, але й стимулюючи його культурну освіту. Молодий Уолтон брав музичні уроки в Е.Ансерме, Ф.Бузони, Е.Дж.Дента. Він відвідував концерти Російського балету, "Savoû Orpheans" (відомий британський танцювальний колектив), зустрічався з І.Стравінським та Д.Гершвінім, А.Бергом та А.Шенбергом. Знайомство з фундаторами нововіденської композиторської школи відбулося в Австрії на фестивалі нової музики у Зальцбурзі в 1923 році, де було виконано Перший струнний квартет Уолтона. Альбан Берг, який був присутній на

прем'єрі цього твору, був настільки вражений ним, що вирішив представити молодого британського композитора визнаному метру та своєму вчителю Арнольду Шенбергу.

Разом із Сітуелами у 1920-х роках У.Уолтон здійснив численні подорожі різними країнами Європи, отримує нові яскраві художні враження, що надзвичайно збагачує його духовно та надихає на нові творчі експерименти та досягнення.

Поетична родина Сітуелів, що належала до англійської художньої еліти, стає відомою у роки Першої світової війни, коли Едіт та Осберт почали видавати щорічну антологію нової сучасної поезії "Wheels" ("Колеса"), яка виходила протягом п'яти наступних років (1916 – 1921). Всі троє Сітуелів є представниками модернізму в англійській поезії. У своїх художніх творах та ряді критичних етюдів вони виступили проти традиційної натуралістичної поезії, з деяким запізненням пропагуючи ідеї Ш.Бодлера та французького символізму, а згодом долучилися до творчих пошуків представників імажизму та футуризму. Так, у своєму естетичному маніфесті (етюд "Poetry and Criticism", 1925) Едіт Сітуел заперечує роль поезії як знаряддя пізнання та виховання, зводячи її задачі до впливу на почуття та емоції людини. "Поет говорить людям про їх інше життя, яке вони задушили у собі та про яке забули" – зазначає поетеса [5, 142].

Всі троє Сітуелів були обдарованими літераторами, однак Едіт Сітуел вже тоді вирізнялася з-посеред них та згодом стала одним з найвідоміших британських поетів, "одним з найважливіших голосів ХХ століття в англійській поезії", за словами її визначного сучасника, драматурга, літературного критика і поета, Томаса Стернза Еліота. У передмові до "Canticle of the Rose" Едіт Сітуел зазначала: "У той час, коли я починала писати, зміна напрямку, образів та ритміки в поезії стала необхідністю у зв'язку з ритмічною в'ялістю, словесною мертвістю, пануванням сталих та очікуваних моделей у поезії, безпосередньо передуючій нам" [3]. Ранні твори Е.Сітуел часто були експериментальними, сповненими яскравих химерних образів-фантазій, заплутаних особистісних натяків, нових ритмів та витончених словесних метафор, символів. Її зусилля, спрямовані на зміни, часто отримували жорсткий спротив та нерозуміння з боку традиційно налаштованих літературних критиків, але, як зауважив один з них у "New Statesman", "поступаючись у кожному окремому бою, вона виграла кампанію" [3], поставши в результаті "високою жрицею" поезії ХХ століття. Критики відзначали, що Е.Сітуел пише "заради звуку, кольору, та з усвідомлення Бога і його зв'язку з людиною" [3]. Вона вірила, що поезія є "обоженням дійсності", і однією з її цілей є показати, що велич людини, за висловом Артура Едінгтона, знаходиться "на півшляху поміж атомом та зіркою". Деяка переважаність символікою, що залишалась однією з визначальних ознак поезії Едіт Сітуел, критиками її творчості порівнювалася з "середньовічними драпіруваннями" (Джон Леман). Подібно до того, як останні "відганяли холод від світських осіб та служителів церкви", "розкішна краса" у вигляді образів-символів поезії Сітуел служила для того, щоб "прикрасити наготу повсякденності, зменшити холод цього спустошеного, цинічного століття" [3].

Дослідники творчості Едіт Сітуел відзначають, що її кращі роботи були написані саме у 1920-х роках. Посеред них такі поетичні збірки, як "Буколічні комедії", "Спляча краса", "Троянський Парк". У них вже склався яскравий та оригінальний літературний стиль автора. Першим же твором Е.Сітуел стала поезія "Затоплені Сонця" ("Drowned Suns"), що була опублікована у "Daily Mirror" у 1913 році. Через два роки, у 1915, вийшла перша поетична збірка, що називалася ""Мати" та інші поеми". Своєрідною ж кульмінацією даного періоду творчості поетеси став "Façade", об'ємний цикл, що складався з 22 окремих завершених творів – "абстрактних поем" (за визначенням автора), побудованих на вільних асоціаціях, асонансах, де "звук створює настрій". Час його написання співпав з важливим історичним моментом, коли "англомовна поезія, що потребувала оновлення "духу" та "матерії", рішуче вступила на шлях експерименту" [2, 151]. Твір виявляє певну спорідненість з подібними "експериментальними" поетичними розвідками У.Б.Йейтса, У.Х.Одена, Д.Джойса, Т.С.Еліота, не менш очевидною стає близькість його дотепності, парадоксам Б.Шоу, під могутнім впливом критичного скептицизму якого знаходилася тоді художня інтелігенція Великобританії. Слід зазначити, що 1922 рік (завершення Е.Сітуел "Façade") – це той рік, коли Т.С.Еліот видав "Безплідну землю", Д.Джойс – "Улісса", В.Вулф – "Кімнату Джейкоба" та помер М.Пруст, – безсумнівно, був визначальним для літературного напрямку, відомого тепер як модернізм.

Під час Другої світової війни (1939-1945) Едіт Сітуел створювала поезії, що торкалися актуальних проблем цієї непростой історичної доби. Один з її найяскравіших творів цього періоду "Тихо падає дощ" ("Still Falls The Rain") (1941), що описував повітряний наліт німецької авіації на Лондон, привернув увагу Бенджамена Бріттена. Композитор створив на його текст свій третій кантікль (op.55, 1954 р.) для тенора, валторни та фортепіано. Трагічна воєнна тематика втілювалася також у трьох віршах Е.Сітуел, натхненних розповідями очевидців атомного бомбардування Хіросіми у 1945 році.

"Тінь Каїна", перший з них, був про "поділ світу на ворогуючі частини, про знищення і саморуйнування" [10, 438].

Самобутня творчість та неординарна особистість поетеси, її відверта манера спілкування та бунт проти прийнятих норм поведінки привертала увагу багатьох сучасників. Дивовижна щирість та людяність поєднувалися у Сітуел з прагненням до екстравагантності та ексцентричності, яке особливо відзначали близькі до неї люди та яке заперечувала сама поетеса. "Просто я є більш живою, ніж більшість людей" – казала вона [5, 87]. Час від часу, і, можливо, не випадково, вона виглядала схожою на монарха династії Тюдорів. Будучи сама автором наукового дослідження про Єлизавету I, Едіт Сітуел якось зауважила: "Я завжди відчувала велику спорідненість з королевою Єлизаветою. Ми народилися в один і той самий день місяця, і приблизно у той же час доби, і я була дуже подібна до неї, коли була молодою" [3].

Роберт К.Мартін у "Літературному біографічному словнику", підсумовуючи огляд творчості та літературної кар'єри Едіт Сітуел, зазначає: "Репутація Сітуел певною мірою постраждала від виключного успіху "Façade", який часто розглядається, як ніби це є єдиний твір, написаний нею. Недостатня увага приділяється її розвитку як соціального поета, релігійного, і як поета далекоглядного. Кар'єра Едіт Сітуел відображає розвиток англійської поезії від періоду, що наступив безпосередньо після завершення Першої світової війни, періоду яскравого, сповненого джазових ритмів, – через політичні поразки 1930-х років, – до періоду повернення до духовних цінностей після Другої світової війни. Її техніка розвивалася, і, хоча вона завжди залишалася поетом, відданим дослідженню звуку, вона прийшла до використання звукових моделей як певної стильової основи у створенні глибоких філософських віршів, які відображали проблеми тогочасної епохи та становища людини у ній" [3]. "Едіт Сітуел, – наголошує Р.К.Мартін, – треба пам'ятати не тільки як яскравого молодого пародиста "Façade", але як суворого літописця соціальної несправедливості, як поета, який знайшов форми, адекватні атомному століттю з його жахами, і понад усе – як поета кохання. Творчість Едіт Сітуел охоплює величезний діапазон тем та форм" [3].

Таким чином, спільна робота Едіт Сітуел та Уільяма Уолтона, якою став "Façade", – твір для читця та семи інструменталістів, названий "розвагою" ("entertainments"¹), – для обох його авторів став знаковим твором, він прозвучав тоді зухвало оригінально. Перше публічне виконання "Façade" (у приватному порядку твір прозвучав вперше у лондонському будинку родини Сітуел 24 січня 1922 року) відбулося в Еолійському Холі, в Лондоні, 12 червня 1923 року. Вірші читала сама поетеса у мегафон через ширму, а Уолтон диригував ансамблем із семи виконавців у супроводжуючій їх музиці. Виконавці-музиканти були так само "відгороджені", сховані від глядацької аудиторії за завісою, оформленою відомим англійським скульптором Френком Добсоном, з метою позбавлення твору будь-якого особистісного начала. Цей "ефект відчуження" зберігався під час всіх виконань твору аж до кінця Другої світової війни. Серед перших його слухачів, присутніх на прем'єрі, були такі непересічні особистості, як Івлін Во, Вірджинія Вулф, Ноель Ковард.

Публічна прем'єра "Façade" принесла композитору перший великий, хоча і скандальний успіх. Реакція аудиторії та критиків була неоднозначною: одна частина слухачів була у захопленні від твору, інша – не приховувала насмішливо-скептичного, а часом – і відверто обуреного його сприйняття. Едіт Сітуел згодом згадувала: "Я змушена була ховатися за завісою, оскільки одна стара леді очікувала на мене з тим, щоби побити парасолькою" [3]. Відгуки преси також були суперчливими. Так, "The Daily Express" та "The Manchester Guardian", визнаючи те, що твір є яскравим та "таким, що запам'ятовується", в цілому давали йому критичну оцінку. Натомість, "The Illustrated London News" опублікував позитивну рецензію Е.Дж.Дента, в якій автор зазначав: "аудиторія була спочатку схильна розглядати все це як абсурдний жарт, але той дивовижно серйозний елемент, який завжди є в поезії міс Сітуел та у музиці сера Уолтона... незабаром змусив аудиторію слухати уважно, затамувавши подих" [9]. У "The Sunday Times" Ернест Ньюмен дає схвальний відгук на новий твір, особливо відзначаючи уолтонівську музичну дотепність, яку порівнює з "коштовністю чистої води".

Насправді, перший твір У.Уолтона, що приніс композитору успіх та визнання, виявив вагому складову його творчої індивідуальності – схильність до пародіювання, сміливого жарту, гострого дотепу, ексцентриади. Будучи однією з визначальних властивостей мислення композитора, вона отримала згодом свій яскравий художній вияв у багатьох творах митця, серед яких: комічні увертюри "Портсмут Пойнт" (створена за аквареллю Томаса Роландсона, відомого англійського карикатуриста у 1926 році) та "Скапіно" (написана у 1941 році за двома гравюрами Ж.Калло, героєм її став традиційний персонаж італійської комедії dell'arte), оркестрове Капрічіо-бурлеска (1968), опера "Ведмідь" за А.П.Чеховим (1967) (однією з визначальних її ознак стає дотепне та блискуче використання прийомів музичної пародії та пародійної стилізації), Перший струнний квартет та Альтовий концерт (скерцозні середні частини).

"Façade" У.Уолтона, розкривши різні грані яскравої творчої індивідуальності автора, став знаковим явищем в його творчості, а водночас – своєрідним знаменням часу, оскільки у ньому можна виявити певні точки дотику та перетину з багатьма явищами сучасної європейської музичної культури. Так, відомо, що первісний творчий імпульс до його написання походив від "Місячного П'єро" А.Шенберга (композитор збирався дати аналогічне жанрове визначення своєму твору (мелодрама), подібною є також сама його структура (три групи, кожна з яких включає по сім п'єс). Водночас "Façade" У.Уолтона безсумнівно виявляє спорідненість (ідейно-змістову та стилістичну) з деякими широкі відомими зразками войовничого антиромантизму композиторів 1910-20-х років, що сприймалися як радикальне заперечення певних застарілих традицій, закостенілих канонів академічного мистецтва, сміливий виклик сталим суспільно-художнім смакам та догмам. Посеред них – інструментальні опуси, опери П.Хіндеміта та Е.Кшенека, музично-театральні твори І.Стравінського, Б.Бартока та композиторів – представників французької "Шістки", музика Е.Саті та К.Вайля. У "Façade" У.Уолтона знайшли своє відображення характерні тенденції часу, пов'язані з розвитком джазу та широким введенням його у творчу практику, а також – пародіюванням різноманітних сучасних побутових музичних жанрів (перш за все танцювальних, таких як танго, пасодобль, фокстрот, вальс). Яскравість комічного начала, поданого у творі в різних жанрових модифікаціях, виявляє також зв'язок його з характерними національними традиціями англійського мистецтва, в якому воно завжди посідало особливе місце.

Слід зазначити, що багатоманітне використання у "Façade" жанрово-стильових запозичень, що виступають в якості своєрідного семантичного "ядра" твору, серед яких – музична стилістика італійської веристської опери та французького імпресіонізму, тірольські йодль-наспіви, блюзові імпровізації, інтонаційно-ритмічна сфера латиноамериканських та іспанських танців – обумовлюється багато в чому калейдоскопічністю образів поезії Едіт Сітуел, а також її ідеєю пріоритету звуку, ритму, мелодики віршів над всіма іншими компонентами поетичного твору.

Таким чином, зі всією переконливістю можна стверджувати, що поезія Едіт Сітуел відіграла особливу, вирішальну роль у творчому становленні Уільяма Уолтона. Уособлюючи той "експериментальний тонус мистецтва модерну, який у Англії-Великобританії створював паралель пошукам експресіоністів, футуристів європейського материка" [1, 9], вона виявилася співзвучною особистим творчим прагненням композитора, що знайшов у поетичних текстах "Façade" ідеальне підґрунтя для їх художньої реалізації та виявлення найяскравіших граней власної творчої індивідуальності.

Примітки

¹ Подібне визначення твору (у повній версії "розвага для митців та людей з уявою") було запропоноване Осбертом Сітуелом та знайшло підтримку композитора.

² Склад ансамблю був наступний: флейта, флейта-пікколо, кларнет, бас-кларнет, альтовий саксофон, труба, віолончель, ударні. Оскільки в кожній конкретній частині твору з загального ансамблю виділялася певна група інструментів, один музикант почергово міг виконувати партії двох (флейт, кларнетів) чи трьох (ударні) інструментів.

Література

1. Горелік Л.М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Л.М.Горелік. – Одеса, 2006. – 16 с.
2. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития / Л.Г.Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1986. – 213 с.
3. Edith Sitwell: The Poetry Foundation. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poetryfoundation.org/bio/edith-sitwell>
4. Erb Jane. Façade. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/walton/facade.php>
5. Greene Richard. Edith Sitwell: Avant garde poet, English genius / Richard Greene. – London: Hachette Digital, 2011. – 352 p.
6. Griffiths P. Modern music. A concise history / Paul Griffiths. – London: Thames and Hudson, 1994. – 216 p.
7. Machlis J. Introduction to Contemporary Music / Joseph Machlis. – New York – London: W. W. Norton & Company, 1979. – 694 p.
8. Morgan R. P. Twentieth-century music / Robert P. Morgan. – New York-London: W.W. Norton & Company, 1991. – 554 p.
9. William Walton. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/William_Walton
10. Women Writers of Great Britain and Europe. An Encyclopedia / Edited by K.M.Wilson, P.Schlueter, J.Schlueter. – New York: Garland Pub., 1997. – 571 p.

References

1. Gorelik, L.M. (2006). Vocal cycle in the genre and generic specifics of chamber singing. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
2. Kovnazkaya, L.G. (1986). English music of the twentieth century. The origins and the stages of its development. Moscow: Sov.composer [in Russian].
3. Edith Sitwell: The Poetry Foundation. Retrieved from <http://www.poetryfoundation.org/bio/edith-sitwell> [in English].
4. Erb Jane. Façade. Retrieved from <http://www.classical.net/music/comp.lst/works/walton/facade.php> [in English].
5. Greene Richard. Edith Sitwell: Avant garde poet, English genius / Richard Greene. – London: Hachette Digital, 2011. – 352 p.
6. Griffiths, P. (1994). Modern music. A concise history. London: Thames and Hudson [in English].
7. Machlis, J. (1979). Introduction to Contemporary Music. New York – London: W. W. Norton & Company [in English].
8. Morgan, R. P. (1991). Twentieth-century music. New York-London: W.W. Norton & Company [in English].
9. William Walton. Retrieved from http://en.wikipedia.org/wiki/William_Walton
10. Wilson, K.M, Schlueter, P., Schlueter, J. (Eds.) (1997). Women Writers of Great Britain and Europe. An Encyclopedia. New York: Garland Pub. [in English].

УДК 78.071.1 (439)

Пухлякo Марія Євгенівна

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського.
pukhliankomaria@mail.ru*

ВПЛИВ ДІЯЛЬНОСТІ Ф. ЛІСТА НА ФОРМУВАННЯ ПРИНЦИПІВ МЕНЕДЖМЕНТУ ТА PR В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

Стаття присвячена історії зародження професійного менеджменту в музичному виконавстві, а також виявленню створення PR компанії на прикладі виконавської кар'єри Ф. Ліста. Актуальність публікації обумовлена тим, що в Україні менеджмент академічної музики є одним з проблемних і, разом з тим, перспективних напрямів розвитку музичної культури. У статті окреслено механізми створення фінансово привабливого проекту і, разом з тим, негативні прояви комерціалізації музики як виду мистецтва.

Ключові слова: артистичний менеджмент, PR-компанія, артистичний імідж, Ф. Ліст, імпресаріо.

Пухлякo Марія Євгенівна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры специального фортепиано № 2 Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Влияние деятельности Ф. Листа на формирование принципов менеджмента и PR в академической музыке

Статья посвящена истории зарождения профессионального менеджмента в музыкальном исполнительстве, а также выявлению создания PR-компаний на примере исполнительской карьеры Ф. Листа. Актуальность публикации обусловлена тем, что в Украине менеджмент академической музыки является одним из проблемных и, вместе с тем, перспективных направлений развития музыкальной культуры. В статье обозначены механизмы создания финансово привлекательного проекта и, вместе с тем, негативные проявления коммерциализации музыки как вида искусства.

Ключевые слова: артистический менеджмент, PR-компания, артистический имидж, Ф. Лист, импресарио.

Pukhlianko Mariia, PhD in Arts, senior lecturer of the special piano #2 chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The impact of the activities of Franz Liszt on the formation of management principles and PR in academic music

The article is devoted to the history of development of professional management in music performance, as well as the discovery of creating a PR company on the example of the career of Franz Liszt. The relevance of the publication due to the fact that in Ukraine the management of academic music is one of the problematic and promising directions of development of musical culture. The article outlines the mechanisms for establishing a financially attractive project, as well as negative manifestations of the commercialization of music as an art form.

Key words: artistic management, PR company, artistic image, F. Liszt, impresario.

Нині в Україні менеджмент академічної музики є одним з проблемних і, в той же час, перспективних напрямів розвитку музичної культури. Формат діяльності нечисленних концертних організацій несумірний з активністю сучасних виконавців (оркестрових колективів, камерних ансамблів, солістів). Наслідком цього є ситуація, коли кожен окремо взятий музикант, певною мірою, самостійно освоює ази менеджменту, стає організатором, промоутером, адміністратором власних виступів (тобто менеджером, імпресаріо).

Слід зазначити, що ця проблематика зацікавила низку зарубіжних (О. Андрущенко, Н. Лебрехт, О. Левко, Р. Харлоу та ін.) і деяких українських дослідників. У публікаціях С. Тишка, Ю. Чекана, дисертаційних дослідженнях М. Пухляк, М. Шведа та деяких інших окреслена теоретична модель менеджменту академічної музики в сучасному національному культурному просторі. Її практичному застосуванню присвячена ця ретроспектива окремих показових історичних подій.

Одне з найбільш яскравих явищ давньоримської культури – гладіаторські бої. Ця форма агоні – похідна від культових обрядів, пов'язаних з жертвоприношеннями. Ці криваві "ігри" тривали рівно 500 років, аж до 404 р. н. д., коли вони були остаточно заборонені внаслідок наполегливих вимог християнської церкви. Гладіаторські бої є одним з перших прикладів ретельно спланованого артистичного менеджменту. Ігри ніколи не проводилися спонтанно, вони готувалися едитами – спеціально навченими людьми. Едитор займався не лише підготовкою і проведенням ігор, але й рекламою. Коли день проведення видовища був визначений, організатори вивішували афіші – *libelli*, які, у свою чергу, повинні були містити імена усіх бійців. Найбільшими літерами писалися імена відомих гладіаторів [4]. Початок поєдинку упереджали музичні й театральні мініатюри – компліментарність вистав забезпечувала більшу видовищність [2]. За традицією, до початку змагання бійців-гладіаторів розділяли на пари та починали перший демонстраційний бій – *prolusio*, його учасники билися не по-справжньому, їх зброя була дерев'яною, рухи більше нагадували танець, ніж бій. Подібне агоні-змагання, що театралізується, супроводжувалося акомпанементом лютні або флейти.

Бароко. "Доба сопраністів" тривала до закінчення XVIII століття. Повільно але неухильно "витончену оперу", що тишить слух, змінив період панування бельканто. Верховенство співачки-примадонни в окремо взятому театрі часто супроводжувалося суперництвом, боротьбою за збереження цієї першості. У роботах музикознавців (Р. Роллан [9], І. Барна [1] та ін.), що присвятили свої дослідження вивченню музичної культури епохи бароко, присутній опис "скандальної події", що сталася в лондонській Королівській опері як наслідок суперництва італійських співачок Фаустіні Бордоні (меццо-сопрано; з 1730 – Бордоні-Гассе) та Франчески Куцоні (сопрано). Дослідник І. Барна, який присвятив цьому протистоянню окремий розділ своєї роботи, назвав його справжньою "війною" не лише виконавиць, але й їх прихильників [1, 96]. Завдяки участі в подібних змаганнях, музиканти ставали відомішими і, відповідно, цікавішими публіці. Говорячи сучасною мовою, таке люте суперництво було елементом "артистичного менеджменту", складовою PR-компанії.

Романтизм. Ф. Ліст, по суті, є новатором в застосуванні методів, комплекс яких в XXI столітті визначається як артистичний (концертний) менеджмент. Менеджмент (від англ. *management* – управління, керівництво, адміністрація, дирекція, уміння володіти) – це, передусім, "система знань і виявлені на її основі принципи управління, організації соціально-економічних систем, які формуються на базі різних наук. Процес управління у сфері зв'язків з громадськістю прийнято називати PR-менеджментом" [12]. В даний момент PR остаточно виділився у самостійний напрям в менеджменті. Поняття "Паблік рилейшнз" (англ. *public relations*, скорочено PR) широко застосовується у різних сферах діяльності людини і має безліч різноманітних значень. Приведемо ті з них, які можна співвіднести з академічною концертною практикою. І теоретики, і практики системи паблік рилейшнз постійно підкреслюють, що вона є наукою і мистецтвом формування громадської думки у бажаному напрямі. Третє видання міжнародного Вебстерського тлумачного словника визначає паблік рилейшнз як "науку і мистецтво налагодження взаємного розуміння і доброзичливості між особою, фірмою або установою і громадськістю" [3]. Відомий американський дослідник Рекс Ф. Харлоу спробував узагальнити більше п'ятисот дефініцій, що накопичилися в спеціальній літературі з початку XX століття. Грунтуючись на детальному вивченні питання, Р. Ф. Харлоу запропонував власне визначення, що охоплює концептуальні та "операціональні" аспекти зв'язків з громадськістю: "Паблік рилейшнз – це особлива функція управління, покликана встановлювати й підтримувати взаємозв'язки, взаєморозуміння, взаємовизнання та співпрацю між організацією та її публікою; здійснювати управління процесом розв'язання проблем або спірних питань; допомагати керівництву у вивченні громадської думки і реагуванні на нього; визначати і підкреслювати відповідальність керівництва у питаннях служіння громадським інтересам; допомагати керівництву ефективно змінюватися відповідно до вимог часу; виступати системою завчасного попередження, допомагаючи передбачати тенденції ро-

звітку; в якості своїх основних засобів використати наукові методи, вибудовані на етичних нормах спілкування" [12, 36]. У сучасному світі, спираючись на засоби масової інформації, механізми використання публік рилейшнз у мистецтві набули глобального характеру.

Звертаючись до історії музичної культури фахівці PR, дослідники виконавського мистецтва зійшлися на думці – основний прорив у системі артистичного менеджменту стався в XIX ст. Його забезпечив успіх виконавської кар'єри Ф. Ліста. Один з найбільш яскравих і одночасно імпульсивних дослідників музичної культури Норман Лебрехт у своїй праці "Хто вбив класичну музику? Історія одного корпоративного злочину" [5], вивчаючи "формулу популярності" Ф. Ліста, звертається до терміну "лістоманія". Уперше його застосував німецький поет, публіцист і критик Генріх Гейне. Саме він першим спробував знайти пояснення феномену "вихору емоцій і збудження, що панував у концертних залах при появі Ф. Ліста на сцені". За словами Н. Лебрехта, Г. Гейне, що назвав реакцію публіки "лістоманією", визначав її як "порушення психіки, що характеризується галюцинаціями", або "найсильнішу пристрасть або жагу". Втім, Г. Гейне відчував, що ця реакція була зовсім не спонтанною. "Публіку немов би залучали до штучно створюваного поля нервової напруги" [5, 56]. Будучи мало не єдиним, за твердженням Н. Лебрехта, сучасником Ф. Ліста, що засумнівався в чистій фатальності слави віртуоза, Г. Гейне своїми висловлюваннями заклав фундамент подальших досліджень "феномену Ліста". "Усе чаклунство – так мені здається часом – може бути пояснено тим, що ніхто у цьому світі так добре не вміє організувати свої успіхи, або, вірніше, їх мізансцену, як наш Франц Ліст" – пише Г. Гейне [5, 56]. Важливим компонентом "PR-компанії" Ф. Ліста стала талановита винахідливість у питаннях його артистичного "іміджу". Іміджем (англ. image від лат. imago – образ, вид) є певний образ, який створюється для того, щоб здійснювати емоційно-психологічну дію на когонебудь. Таке управління дією виконує рекламне, активне популяризаторське завдання та дає можливість створити потрібне артистичне амплуа (фр. emploi) [3]. Не можна стверджувати, що Ф. Ліст був першовідкривачем у питаннях створення певного іміджу артиста, проте сформований ним образ забезпечував дію "демонічної сили" і, безумовно, нині є своєрідним еталоном у фортепіанному виконавстві.

На самому початку своєї концертної кар'єри молодий музикант зобов'язаний був прийняти "правила гри", що панували на європейських сценах. Д. Самін так описує цей період: "Ф. Ліст потрапив у середовище віртуозів, що змагаються і, природньо, не міг не піддатися загальній тенденції. В період 1825-1830 рр. лише дуже уважні й спостережливі музиканти могли б виокремити Ф. Ліста серед безлічі модних віртуозів і передбачити його унікальне артистичне майбутнє" [10, 209]. У XIX столітті практика концертної діяльності ще не передбачала сольних концертів у їх сучасному розумінні. Запропонований Ф. Лістом формат клавірабента вимагав специфічної організаційної підготовки. У перші роки активної концертної діяльності музикант стикався з некомпетентністю організаторів, їх небажанням що-небудь змінювати у зв'язку з вимогами артиста. Н. Лебрехт пише про ставлення Ф. Ліста до концепції організації концертів: "Йому не подобалося як музиканти керували музичним життям – ані в "Гевандхаузі" (де їм захоплювався Р. Шуман), ані у Філармонічному товаристві в Лондоні" [5, 56-57]. З часом набутий досвід концертної діяльності чіткіше позначив вимоги, окреслив напрями, а головне – механізми удосконалення системи організації і проведення заходів. Дослідники біографії Ф. Ліста вважають відправним моментом в його творчому становленні концерт Н. Паганіні, на якому був присутнім юний піаніст. Н. Лебрехт пише про цю подію: "Концерт Паганіні викликав у його свідомості "блискавичний спалах", що змінив усе його подальше музичне життя" [6]. Незабутнє враження, що було справлене скрипалем, назавжди залишилося у свідомості Ференца. Образ Н. Паганіні став для нього своєрідною "моделлю" ідеального виконавця. Між тим, скрипаль-віртуоз вимушений був самостійно займатися організацією своїх концертів. Як пише Н. Лебрехт: "Скрипаль сам орендував зали, складав тексти програм, наймав акомпаніаторів і перевіряв, як продаються квитки; він суворо стежив за зборами, і у той момент, коли цікавість до нього починала вщухати, відразу ж переїжджав у інше місто. Паганіні залишав собі дві третини від збору, що, за даними журналу "Гармонікон", приносило йому 2260 фунтів за годину гри на скрипці. Він приймав запрошення від місцевих антрепренерів, але на власних умовах" [5, 54].

Навесні 1840 року Ф. Ліст подорожував Європою з концертами. Здійснюючи турне по провінційних містах він часто стикався з тим, що рояль виявлявся разлагодженим, афіші не були розклеєні, а квитки не продавалися. Цікавим є факт неоднозначних прийомів артиста в один і той же час у різних містах. Концерти в Празі та Дрездені мали чудові відгуки. Після Дрездена Ф. Ліст відправився до "цитаделі музичного академізму" – Лейпцигу. Незважаючи на успіх, що передував лейпцизьким концертам, тут Ф. Ліста чекала невдача, якщо не назвати це провалом. Я. Мильштейн відзначає: "Концерти його, не зважаючи на увагу з боку таких видатних музикантів, як Мендельсон і Шуман ("Карнавал" якого Ліст уперше виконує в одному з концертів), супроводжує холодний, іноді, навіть, ворожий прийом" [6, 154]. Ця ситуація утворилася не спонтанно і, мабуть, виконання Ф. Ліста

не могло перетворитися з кращого в гірше тільки за час переїзду з одного міста в інше. Вочевидь, концерти в Лейпцигу були неввірно організовані. На той час адміністратором лістівських концертів ще був його учень Герман Коен (1820-1871). "Із самого початку Коен своїми недбалими діями (зависокі ціни на квитки і т. і.) налаштував лейпцизьку публіку проти Ліста" [6, 483].

До "перевороту" в артистичному менеджменті – чим виявилась співпраця Ф. Ліста і Г. Беллоні – організацією виступів займалися або наймачі артиста – представники влади, знаті, численні меценати, або сам музикант. Зміни в життєустрої в цілому та у виконавській практиці зокрема стимулювали активізацію удосконалення організаційного процесу, що упереджує концерт. У зв'язку з інтенсифікацією концертного життя, збільшенням сценічних майданчиків, виходом артистів з аристократичних салонів у великі зали (чому також активно сприяв Ф. Ліст), виникла гостра необхідність у фахівцях, які здатні професійно організовувати та проводити концертні акції – імпресаріо, менеджерах, агентах. Спочатку ці функції були покладені на систему так званого директорату (товариства, в яке входили самі виконавці). З часом, як відзначають у передмові до книги Н. Лебрехта Е. Дуков і Л. Левін, "з'явився організатор-професіонал, або, власне, менеджер, змістом діяльності якого став продаж ефемерного музичного продукту – виконавського акту і отримання прибутку. Менеджер вже не обслуговував музиканта – він ним торгував" [5, 7].

Завдяки безпрецедентним амбіціям великого піаніста, був створений нині активно діючий апарат академічного менеджменту. "Ф. Ліст хотів мати особистого агента, але таку посаду на той час ще не винайшли, і йому довелося імпровізувати" [8]. Прагнучи поліпшити результати й умови свого концертного життя, він звертається спочатку до послуг свого співвітчизника, потім колишнього учня – проте ніхто з них не виявився хоч скільки-небудь компетентним у питаннях організації концертів. Невдалі спроби були помічені близьким другом музиканта – графінею Марі д'Агу. За словами Н. Лебрехта: "В лютому 1841 року Марі д'Агу запропонувала йому взяти до наступної подорожі переписувача нот Гаetano Беллоні в якості супроводжувача і помічника. Ліст дав Беллоні роботу, а італієць чітко визначив свої обов'язки. Впродовж наступних шести років він займався організаційними питаннями і супроводжував піаніста у його "Роках мандрів" – наймасштабніших і найдорожчих концертних турне, що коли-небудь проводилися [5, 57]. Механізми, за допомогою яких сором'язливому переписувачеві нот вдалося залишитися в історії як одному з перших професійних і найбільш успішних менеджерів в академічному виконавському мистецтві, достеменно не відомі, та не зафіксовані документально. Проте, можна окреслити деякий апарат удосконалень, впроваджених Г. Беллоні, спираючись на історичні факти, змальовані Н. Лебрехтом, Я. Мильштейном та ін. Головний принцип Г. Беллоні полягав у тому, що не лише концерти, але й сам приїзд артиста в місто необхідно було підготувати. За словами Адельхайд фон Шорн, що склала хроніку подорожей Ф. Ліста, він: "давав концерти майже кожен вечір і подорожував удень і вночі... Його секретар Беллоні завжди випереджав його, щоб усе перевірити та залагодити" [8]. Італієць перевіряв наявність афіш та інформацію, написану в них, активно поширював різні фантастичні історії (що іноді відповідали дійсності, іноді ні) про попередні гастролі піаніста. Таким чином, до приїзду артиста (а Ліст в'їжджав у місто в кареті, запряженій шістьма білими кіньми) образ його був настільки інтригуючим, що ажіотаж неможливо було зупинити, а квитки продавалися дуже стрімко. На думку Н. Лебрехта, Г. Беллоні винайшов "своєрідну матрицю", що сприяє "розкручуванню зірок".

Зауважимо, що творчий геній Ліста був таким, що піаніст безперечно міг досягти світової слави й без використання подібних "прийомів". Проте угорському піаністові судилося стати активним співучасником апробації нових менеджерських та PR-стратегій. Завдяки таланту свого італійського секретаря, Ф. Ліст став дуже заможною людиною. Протягом усього турне "Роки мандрів" гонолари артиста росли з року в рік. Для прикладу, за тижневі гастролі в Москві Ф. Ліст заробив суму, що покрила купівлю будинку. "До моменту повернення в Париж у Ліста в банку Ротшильда зберігалася чверть мільйона франків" [5, 57]. Новаторство, гострий розум, винахідливість і сміливість рішень Г. Беллоні привели до того, що Ф. Ліст з салонного віртуоза-піаніста перетворився на своєрідне божество, бажане та очікуване із захватом у будь-якому куточку Європи, у будь-якому залі, при дворі великих монархів. Своєрідний історичний парадокс полягає в тому, що сучасні покоління артистів (не лише в академічному мистецтві) зобов'язані винаходом "фабрики зірок" непримітній людині – італійському "секретареві" Ференца Ліста – Гаetano Беллоні. В той же час, ми вимушені визнати, що музика, як і сам артист (професіонал або маленький вундеркінд), поступово перетворюються на товар, а артистичний менеджмент – у комерцію. На перший погляд, вона не шкідлива, але якщо вдивитися – перед нами з'явиться її істинне обличчя, в якому можна побачити зовсім іншу реальність. З часом загальноприйняті цінності здатні міняти своє істинне значення.

Література

1. Барна И. Если бы Гендель вел дневник... / И. Барна. – Будапешт : Изд-во Корвина, 1972. – 275 с.
2. Бацевич Ф. С. Словарь терминов межкультурной коммуникации / Ф. С. Бацевич. – К., 2007. – 205 с.
3. Вебстерский толковый словарь Dictionary and Thesaurus – Merriam-Webster. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/public+relations>
4. Губин Н. Три дуэли титанов / Н. Губин. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/07/01/209>
5. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. – М. : Издательский дом "Классика-XXI", 2007. – 589 с.
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист, Часть I / Я. И. Мильштейн. – М. : Гос. муз. изд-во, 1956. – 540 с.
7. Мильштейн Я. И. Ф. Лист, Часть II / Я. И. Мильштейн. – М. : Гос. муз. изд-во, 1956. – 335 с.
8. Пухляк М. Е. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства : Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури (искусствоведение) / М. Е. Пухляк К., 2015. – 188 с.
9. Роллан Р. Гендель / Р. Роллан. – М. : Музыка, 1984. – 259 с.
10. Самин Д. 100 Великих композиторов / Д. Самин. – М. : Издательство Вече, 1999. – 624 с.
11. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / М. Швед. – Львів : СПОЛОМ, 2012. – 440 с.
12. Harlow R. F. Building a Public Relations Definition / R. F. Harlow // Public Relations Review, 1976. – Winter, Vol. 2, № 4. – P. 4-65.

References

1. Barna, I. (1972). If Handel had written his diary. Budapest : Izd-vo Korvina [in Russian].
2. Batsevich, F. S. (2007). Vocabulary of terms of intermusic communication. Kyiv [in Russian].
3. Webster's explanatory dictionary. Dictionary and Thesaurus – Merriam-Webster. Retrieved from [http://www.merriam-webster.com/dictionary/public relations](http://www.merriam-webster.com/dictionary/public%20relations) [in Russian].
4. Gubin, N. Three duels titans.. Retrieved from <http://www.proza.ru/2008/07/01/209> [in Russian].
5. Lebreht, N. (2007). Who has killed classical music? History of one corporative crime. Moscow: Izdatelskiy dom "Klassika-XXI" [in Russian].
6. Milshhteyn, Ya. I. (1956). F. List, Part. I. Moscow: Gos. muz. izd-vo [in Russian].
7. Milshhteyn, Ya. I. (1956). F. List, Part. II. Moscow: Gos. muz. izd-vo [in Russian].
8. Puhlyanko, M. E. (2015). Competition of musicians performers as phenomenon of modern cultural space. Candidate's thesis. Kyiv [in Russian].
9. Rollan, R. (1984). Handel. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Samin, D. (1999). 100 Velikih kompozitorov. Moscow: Izdatelstvo Veche, [in Russian].
11. Shved, M. (2012). Tendency of development of international festivals of modern music. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].
12. Harlow, R. F. (1976). Building a Public Relations Definition. Public Relations Review, Winter, Vol. 2, # 4, 4-65 [in English].

УДК 781.1(09)

Рябуха Наталія Олександрівна

*кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
кафедри культурології та медіа-комунікацій
Харківської державної академії культури
ralnat@rambler.ru*

**ЗВУКООБРАЗ ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ:
ОНТОЛОГІЧНИЙ ТА ГНОСЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

У статті розкрито функції та структуру звукообразу як категорії музичного мислення, що відбивають онтологічну та гносеологічну специфіку звукової репрезентації картини світу в контексті сучасного світосприйняття. Зроблено висновок про те, що звукообраз є смисловою моделлю, яка узагальнює фонологічні, образно-інтонаційні, логіко-конструктивні та стильові принципи музичного мислення. Виявлено, що особливості звукообразного мислення віддзеркалюють звуковий ідеал культури певного періоду через характер звуковідчуття та тип музичної експресії (спосіб емоційного висловлювання).

Ключові слова: звукообраз, музичне мислення, звуковий образ світу, звуковідчуття.

Рябуха Наталья Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры культуры и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры

Звукообраз как категория музыкального мышления: онтологический и гносеологический аспекты

В статье раскрыты функции и структура звукообраза как категории музыкального мышления, отражающие онтологическую и гносеологическую специфику звуковой репрезентации картины мира в контексте современного мировосприятия. Сделан вывод о том, что звукообраз является смысловой моделью, которая обобщает фонологические, образно-интонационные, логико-конструктивные и стилевые принципы музыкального мышления. Выявлено, что особенности звукообразного мышления отражают звуковой идеал культуры определенного периода через характер звукоощущения и тип музыкальной экспрессии (способ эмоционального выражения).

Ключевые слова: звукообраз, музыкальное мышление, звуковой образ мира, звукоощущение.

Riabukha Natalia, PhD in Arts, associate professor, Doctoral-candidate, cultural studies and media-communications chair, Kharkiv State Academy of Culture

Sound-image as a category of the musical thinking: ontological and gnoseological aspects

The article explores the functions and the structure of the sound-image considered as the categories of musical thinking which reflect the ontological and gnoseological specificities of sound representation of world-image in the context of modern world-perception. It is concluded that the sound-image is the semantical model which generalizes the phonological, intonational, logical, and stylistic principles of musical thinking. The article develops the particularities of sound-imagery thinking that reflect the sound ideal of a given period's culture by means of the sound-perception features and the type of musical expression (the means of emotional enunciation).

Keywords: sound-image, musical thinking, sound-image of the world, sound-perception.

У методології сучасного музикознавства активно поширюється напрям, пов'язаний з пошуком закономірностей звукової організації музичного матеріалу. Прикладами слугують дисертаційні дослідження О. Соколова [15], О. Нікітенко [13], І. Шабунової [22], С. Чачиної [21], Є. Дементьєвої [6], Л. Саввіної [14], С. Щербакової [25], Т. Литвинової [10], А. Третьякової [19] та ін., в яких розглядається феномен звуку та його атрибутивні властивості в музиці ХХ – ХХІ ст. Дані дослідження ґрунтуються на загальній теорії звукоорганізації, яка була створена у музикознавстві ХХ ст. такими відомими вченими, як Б. Яворський, Л. Мазель, Ю. Тюлін, Ю. Холопов, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Холопова, Н. Гуляницька, Л. Дьячкова, Т. Бершадська, Ю. Кон, В. Ценова, Т. Кюрегян, М. Катунян. Цей напрям, що реалізовувався на основі системного погляду на художній зміст, логіку та структурно-семантичну ієрархію фонічної структури музичного твору, відкриває шлях для когнітивного музикознавства, пов'язаного з виробленням універсальних категорій пізнання музики.

Звукообраз як художньо-акустичний і психологічний феномен є також категорією музичного мислення, яка увиразнює загальні та специфічні риси культури певного періоду. Але в системі організації художньої цілісності у творах різних стилевих спрямувань і творчих парадигм актуалізується проблема дослідження функції музичного смислоутворювання, яку певним чином виконує категорія звукообразу в контексті сучасних науково-творчих пошуків. Як феномен, що функціонує не лише на перцептивному, логіко-конструктивному рівні мислення, звукообраз спрямовує фокус мистецького погляду на онтогносеологічні аспекти творення й сприймання музики.

Мета статті – виявити функції та структуру звукообразу як категорії музичного мислення, що відбивають онтологічну та гносеологічну специфіку звукової репрезентативності картини світу в контексті сучасного світосприйняття.

Термін "звуковий образ" широко використовується не лише у музикознавстві, а й у літературознавстві, дослідженнях філософсько-естетичного та музично-культурологічного напрямів. Проблема звукообразу набуває актуального значення і в контексті академічної практики, але поки що залишається в авангарді наукових інтересів. У тлумачному словнику звукообраз трактується як "підбір звуків мовлення, що утворює ілюзію смислової відповідності звуковій формі слова та його предметному значенню" [18, 1086]. Щодо звукової (фонічної) організації вірша існує твердження що це "інтонаційна впорядкованість звукових елементів у поетичному мовленні, на основі якої формується версифікаційна система (звукопис, ономапея, зіткнення, алітерація, асонанс, евфонія, епіфора, анафора та інші засоби фоніки) [11, 282]. В такому розумінні сама звукова структура тексту здатна посилювати емоційно-виражальну, семантичну та символічну функції мовлення, яка має неоднозначне тлумачення у художньому просторі. Значне розширення фонетичних принципів та звукових можливостей поетичного тексту утворює звукообраз, що породжує синтетичну та кінематичну специфіку художнього сприйняття та осмислення твору. Проблема звукообразу виявилася надзвичайно органічною для поетів-символістів (А. Білий, В. Брюсов, М. Вороний), які намагалися наповнити текст музичними елементами, коли з певним звуком пов'язувалося відповідне переживання.

В музикознавстві не існує чіткого загального визначення звукообразу, окрім вислову Б. Асаф'єва – звуковий образ це "інтонація, що дістала значення зримого образу або конкретного відчуття" [4, 207]. Яскравим доповненням цьому слугує інший вислів музикознавця, який надає ключ до розуміння семантичної специфіки звукообразу як інтонаційно-образної моделі: "інтонації (звукокомплекси) кожної епохи виникають у співзвуччі з поетичними образами та ідеями, або з конкретними відчуттями (зоровими, мускульно-моторними), або з вираженням афектів і різноманітних емоційних станів, тобто у взаємному "супутті"" [4, 207].

Інше твердження проголошує те, що звуковий образ є "відображенням музичного твору у свідомості слухача" [12, 203]. Його автор намагався виявити внутрішню структуру звукообразу, яку складають звукові комплекси, ланки та їх послідовності в рамках універсально-граматичного підходу на прикладі етномузичної традиції. Звук та способи звуковимовляння утворюють звуковий образ, який, виконуючи роль ретранслятора традицій, відбиває спосіб відтворення, пізнання дійсності. В рамках кожної етномузичної традиції формується своя система звукових еталонів та розпізнання їх за фоно-семантичним, інформаційно-когнітивним значеннями.

З позиції інтонаційної теорії ідея звукообразу розвивалася в контексті проблеми логіко-конструктивного моделювання в музиці: як авторська ідея, що поєднує структурно-семантичні рівні твору (В. Медушевський, Є. Назайкінський, Н. Очеретовська, Ю. Холопов); як унікальна структура тексту, що розглядалася з позиції семіотичного, теоретико-інформаційного підходу (М. Арановський); з позиції системного обґрунтування принципів музичного мислення (І. Пяковський); з позиції культурно-історичного підходу, згідно якого музичне мислення розуміється як "спосіб актуалізації культурно-світосприймальних смислів" [24, 4].

З'ясуємо, що таке звукообраз, його структура (інтонаційна, структурно-семантична та світо-моделююча) та функції з урахуванням специфіки музичного мислення, які вкорінені в загальнокультурний контекст еволюції звукового відчуття дійсності. Якщо в центрі "семантичного трикутника" постає проблема співвідношення між предметом, змістом поняття та його іменем [20, 576], то необхідно встановити взаємозв'язок між понятійною та значеннєвою сферами цих феноменів на різних рівнях музичного мислення. Звуковий образ термінологічно та семантично пов'язаний з двома операндами музичної семантики: звук та образ.

Створення звукообразу, спираючись на концепцію М. Арановського, – це системний процес музичного мислення, при якому екстрамузичні стимули ("духовні імпульси") перетворюються (семантизуються) в музичний зміст ("звукове тіло"), тобто "позамузичний зміст стає музичним" [3, 124]. У тому "зустрічному русі" народжуються звукова ідея, що незримими нитками пов'язана зі всім оточуючим буттям. Вона проходить стадію жанрово-структурної типізації як спосіб репрезентації (моделювання) картину світу. При цьому семантичні одиниці тексту (або "звукоелементи" "світу мікроструктури"), такі як музичний тон (музична фонема), інтервал або акорд (музичні складення) мають "контекстуальний характер", тобто вони отримують своє значення лише в рамках історично сформованої системи звукової організації тексту. [3, 113]. Але "чим менше структура, тим більше вона залежить від інтуїції, від позасвідомих механізмів творчості" [1, 17]. Тому звукообраз є художньою структурою, яка в процесі трансформації (або акомодатії, за висловом М. Арановського) абстрактних моделей мислення (слухових уявлень) у звукові (структурні сегменти тексту), зашифровуючи певні семантичні значення. Як це відбувається?

Музична семантика, як і сам досліджуваний феномен звукообразу, є продуктом музичного мислення, розрахований на слухове сприйняття. Сприймання звукової інформації – це музично-мисленнєвий процес, що моделює систему відношень суб'єкта (композитора, виконавця, слухача) до дійсності через смислові моделі. На думку Л. Дис, до таких відносяться категорії звукового строю, фактури, ладу, метроритму, які виконують логіко-конструктивну функцію музично-мисленнєвої системи, завдяки чому відбувається атрибуція кожного її елементу, навіть окремого тону [7, 40-41]. Іншу групу складають поняття, пов'язані з композиційним процесом (тотожність, контраст, варіаційність, варіантність, розроблювальність). При цьому єдиним повноцінним підґрунтям цілісного наукового аналізу є саме акустичні характеристики музичної інтонації [7, 42]. Додамо найвищий "рівень стилю авторського висловлювання, який є найбільш близьким до моделювання цілісної природи художньої свідомості композитора" [23, 85]. Отже, звукообраз діє як системотворчий, формотворчий та стилетворчий чинник музичного мислення.

Відповідно до усталених в музикознавстві уявлень щодо ієрархічної структури музичної форми (за А. Сохором, М. Арановським, Е. Назайкінським, С. Шипом), слід розрізнявати три семантичні рівні: (від нижчого до вищого): інтонаційний (або морфологічний), синтаксичний, композиційний. Композиторське рішення конкретизується у системі звукової організації фактури, що визначає певну

роль фонічних засобів для найвищих рівнів – синтаксичного та композиційного. Сфера функціонування звукообразу в структурі музичної форми може бути виявлена на трьох шарах музики: звуковому (фонічному), інтонаційному та тематичному. Ця тришаровість музики проявляється на всіх масштабно-часових вимірах музики, які, "будучи самостійними, різномасштабними та семантично різнорідними, тісно пов'язані вже в силу вкоріненості синтаксису та композиції в звуковому ґрунті" [16, 27]. При цьому необхідно враховувати фізико-акустичну, психологічну та семантичну природу звучання, яка сприймається "в три слухи, один з яких – слух-дотик, інший – слух-переживання, а третій – слух-мислення" [16, 27]. До цього треба додати ще вищий смислоутворюючий фактор – це історико-стильовий контекст, який зумовлює норми та принципи музичного сприйняття та мислення. Отже, розпізнання музичної інформації через тривимірну структуру звукової матерії передбачає єдність перцептивних, логіко-аналітичних та семантичних аспектів музичного мислення.

Конструювання звукообразної моделі починається з найменшої "семантичної одиниці тексту" – музичного тону (семи), або інтонаційного звороту, поспівки, фрази (семантеми), які утворюють, за виразом І. Земцовського, "соціально осмислені інтонаційні комплекси" (лексеми) [9, 183]. Типологізацію звукообразів необхідно проводити за принципом виявлення усталених "семантичних типів", теоретичне обґрунтування яких було зроблено І. Земцовським [9, 194]. Вони характеризуються типізованою єдністю виразних засобів (звуквисотністю, ритмом, тембром, динамікою, просторовою локалізацією, ладово-гармонічним тяжінням). На прикладі жанру народної пісні вчений встановлює, що семантичний тип – поняття конструктивне. Репрезентантами його цілісної структури є різноманітні семантичні одиниці (одна чи кілька), які складають між собою систему семантичних відношень. Самостійний семантичний тип може бути представлений в різних семантичних одиницях та семантичних відношеннях.

На конструктивному рівні музичного мислення моделювання слухових уявлень в звуковій структурі тексту відбувається за участю функціонально значимих сегментованих елементів (тону, інтервалу, акорду, ладово-гармонічного, або фактурного елементу), які між собою мають два типи дистрибутивних відношень: синтагматичне (кореляційне) та парадигматичне (взаємозамінююче) [5, 134-135]. Логіка співвідношень звукових структур (тонально-гармонічних, інтонаційно-тематичних, темброво-динамічних та метроритмічних) також проектується і на драматургічну логіку композиції за принципом ізоморфізму.

Композитор, на думку А. Сохора, на базі музичної мови – "системи стійких типів звукосполучень" "конструює" музичний твір трьома видами мислення: предметно-інструментальним (практичним) – мислення "звуковими предметами" (окремими тонами чи звуковими комплексами, сидячи за інструментом), образним – мислення "уявленнями про звуки", інтонації, ритмічні фігури, гармонії тощо, і, нарешті, абстрактно-логічним – мислення цілісними "поняттями", "ідеями", "образами", завдяки чому здійснюється відбір і осмислення звукового матеріалу, способи його розвитку [16, 61-62]. Перцептивний та мовний шари музичного мислення (за М.Арановським) сприяють стабілізації (фіксації) звукових образів у семантичній структурі тексту.

Специфіка звукового образу зумовлена властивостями звукової матерії музики, а саме – художньо-акустичними характеристиками звуку. Музичні звуки та звукові структури мають дві форми існування: як фізичні феномени та як слухові уявлення та смислові моделі. Як фізичний феномен музичний звук та його властивості (гучність, звуквисотність, тривалість, тембр) типологічні, отже, мають онтологічний статус буття. Але такі засоби, як артикуляція, агогіка, інструментовка, просторова локалізація та ін. виявляють його індивідуальну специфіку, завдяки якій утворюється багатоманітна множинність інтерпретацій звукової моделі світу. Слухові уявлення, народжені у свідомості композитора, утворюють "осмислену звукову реальність", яка існує лише за присутністю певних звукових відносин [1, 28]. Звуковий (фонічний) рівень музичної організації музичного цілого дозволяє пізнавати сутність музичної системи мови-мовлення, яка виходить з акустико-психологічних передумов суб'єктивного сприйняття відповідно до загальноприйнятих норм слуху. Як смислова модель звукова структура (як концепт) відображує звуко-музичну свідомість епохи, що формується з мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу світу.

Звук та звукові структури – це когнітивні моделі, що зумовлюють не лише звуквисотну вертикаль та фактурно-гармонічну горизонталь, вони стають музичними феноменами, які несуть в собі значно більшу інформацію. Тон – це основний "матеріал інтонації" (за виразом Є. Назайкінського), який несе в собі певне семантичне навантаження. Функцію звукових комплексів несуть інтервали, акорди, інтонаційні комплекси та мотиви. На елементарному рівні музичної перцепції вони утворюють структурну організацію звукових комплексів. На тематичному рівні звукові комплекси складають звукову ідею як цілісну системну структуру, яка задає звучанню смисл, завдяки чому утворюється

звукообразне моделювання світу через психологію звуковідчуття митця. Створення звукової ідеї ґрунтується на основі внутрішніх слухових уявлень, які відбивають здібність оперувати внутрішнім слухом. Саме завдяки внутрішнім уявленням і народжуються звуковий образ.

Важливим етапом відтворення звукообразу є знаходження відповідного інструментального вираження. Стилїстичні зміни та оновлення уявлень про звукові можливості музичних інструментів формують нову музично-виконавську поетику, що відбивається на відтворенні звукообразної концепції картини світу, яка, у свою чергу, пов'язана з родовими рисами інструментальної культури певної епохи. Якщо музичне мислення є продуктивним, то сприйняття – репродуктивним, яке включає три основні логічні етапи: відображення, відтворення та комунікацію (спілкування) [16, 69]. Вони здійснюються під впливом соціокультурного середовища, в якому формується певна система ціннісних та нормативних критеріїв. Важливим є усвідомлення культурно-історичного значення звукового образу я відкритої системи комунікації, оскільки знайдена звукова форма репрезентації картини світу відбиває образ часу в обох його значеннях: і як образ своєї епохи, і як образ становлення та зміни, що визначають сутність часу в цілому [17, 86]. "Музичне відчуття культури" – так Л. Закс характеризує музично-мовний, предметно-смысловий та ідейно-емоційний зміст культури, що утворюється у процесі психо-семіотичного перекладу матеріального напруження звуків в ідеально-смыслове, тобто образне напруження інтонації. Цим викликається рух від звукової до смыслової структури – інтонованого смислу [8, 30]. Отже, звукообразна структура тексту (композиторського, виконавського) – це художньо-інформаційний код звуко-музичного відчуття митця у певному культурному контексті.

Таким чином, звукообраз в музиці відносять до тих феноменів, через які виражаються не лише предметно-характеристичні особливості твору, а й активно виявляється звуко-музична свідомість суб'єкта творчості – автора, виконавця, реципієнта. Їх участь необхідна на всіх рівнях сприйняття й відтворення звукообразної концепції твору в процесі музичної комунікації – починаючи від найнижчого, що утворюється психологічним переживанням системної організації музичної мови і закінчуючи соціальною обумовленістю музики в цілому. Тобто, звукообраз виконує функцію структурно-семантичної моделі, смисл якої розгортається в звучанні (уявлюваному чи реальному), а зміст розкриває музична семантика, яка є багатоскладним й багаторівневим явищем.

Відштовхуючись від теорії відображення та інтонації, згідно яких у музичному образі відбивається емоційно пережита та інтонаційно осмислена картина світу, звукообразна концепція твору трактується як єдність музично-мисленнєвої діяльності суб'єктів (композитора – виконавця – слухача), що полягає у поєднанні слухових уявлень з виконавським озвученням тексту. Через звук виражається інтонаційно-звукова нескінченність музики, в якій репрезентується звуковий образ дійсності, властивий лише йому самому. Звукообраз здатен відтворювати згорнуту в звукових символах та знаках авторську свідомість, що виявляється в способі звукового висловлювання та інтонування. Проінтонований в тексті звуковий образ продукує драматургічні й композиційні закономірності музичної форми за принципом ізоморфізму. Від художньо-виражальних властивостей звуку та звукообразу інструменту залежить створення та виконавська реалізація художньо-акустичної концепції музичного твору. Тому звукообраз виступає в ролі базового концепту зовнішньої мовної системи та внутрішньої (ментальної) сфери митця. Саме звук та звукообразне сприйняття детермінують форму вираження думок і почуттів суб'єкта творчості, всю систему експресивних мовних засобів.

Висновки. Звукообраз є смысловою моделлю, яка інтегрує (узагальнює) фонологічне (звуко-висотне, темброве, ритмічне, динамічне), образно-інтонаційне (інтонаційне, ладове, метричне, гармонійне), логіко-конструктивне (фактурне, синтаксичне, жанрово-семантичне) мислення на вищому – звуко-символічному – рівні художнього цілого як художньо-змістовий концепт. До основних функцій звукообразу, що характеризують його як багатовимірний феномен художнього, зокрема, музичного мислення, відносяться: системотворча (формо- та стилетворча), комунікативна (інформаційно-когнітивна), аксіологічна та світомоделююча. Звукова "тілесність" музичної інтонації, тембру, драматургії набувають ціннісно-семантичного та духовно-комунікативного значення в організації художнього простору музичного твору. Звукообраз є вираженням ціннісного відношення людини до дійсності коли знайдений спосіб звукового моделювання образу відповідає системі духовних цінностей людини – естетичним, моральним, світоглядним. Виходячи з цих позицій узагальнимо, що через звукообраз та звук як найменший структурний елемент звукового образу світу відтворюються світомоделюючі, семантичні та символічні властивості соціокультурного простору, завдяки чому репрезентується культурно-історичний зміст епохи. Загальнокультурні процеси обумовлювали становлення і зміну звукових світів, опосередкованих філософсько-світоглядними уявленнями, виявляючи генетичну єдність з реальним станом музичної теорії і практики, з естетичними та художньо-семантичними

нормами конкретно-історичної епохи. На цьому ґрунтується духовно-семантичний зміст звукообразу як смислової концепції інтонованого звуковідчуття світу.

Завдяки виявленню індивідуальних особливостей звукообразного мислення, які віддзеркалюються у ментально-психологічній структурі музичного твору через характер звуковідчуття та тип музичної експресії (спосіб емоційного висловлювання) розкривається онтологічна специфіка звукомузичної свідомості епохи. Смислова переакцентуація у концептуальному просторі музичного твору та усвідомлення обмеженості принципів звукообразного мислення минулого зумовлюють трансформацію звукового ідеалу, що відображається на художній концепції звуку та трактуванні образу інструменту. Таким чином, звукообраз як концептуальна наукова дефініція поєднує світомоделюючі, символічні та семантичні аспекти звукової репрезентації картини світу, які складають онтологічну концепцію музики.

Література

1. Арановский М. Музыка и мышление / М. Арановский // Музыка как форма интеллектуально деятельности [ред.-сост. М.Арановский]. изд. 3-е. – М. : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2014. – С.10–43.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М., 1998. – 343 с.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. [ред., сост. М. Арановский]. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–127.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 373 с.
5. Гаспаров Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – С. 129–152.
6. Дементьева Е. Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре XX века : автореф. дис. ... канд. философ. наук по спец. 24.00.01 – теория и история культуры / Е. Дементьева ; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб, 2008. – 22 с.
7. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования / Л. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. [сост. Л. Дыс]. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 35–44.
8. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке / Л. Закс // Музыка – культура – человек : сб. науч. тр. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. – С. 9–44.
9. Земцовский И. Семасиология музыкального фольклора / И. Земцовский // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – С. 177–206.
10. Литвинова Т. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / Т. Литвинова : Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб, 2012. – 16 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 725 с.
12. Мазепус В. Перцептивное мышление. К вопросу о распознавании базовых звуковых комплексов в народной музыкальной культуре / В. Мазепус // Музыка как форма интеллектуально деятельности [ред.-сост. М.Арановский]. изд. 3-е. – М. : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2014. – С.201–21.
13. Никитенко О. Фонологические аспекты музыкального языка : автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / О. Никитенко ; Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. Некрасова. – Л., 1987. – 24 с.
14. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики : автореф. дисс. ... док. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / Л. Саввина ; Астраханская гос. консерватория (академия). – Саратов, 2009. – 42 с.
15. Соколов А. О роли звукового материала в системе музыкальных средств : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / А. Соколов ; Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1980. – 16 с.
16. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Сохор // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – С. 59–74.
17. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре / В. Суханцева. – Киев : КГУ "Либідь", 1990. – 183 с.
18. Толковый словарь русского языка : в 4-х т. ; печ. по изд. 1935 г. – Т. 1. [под ред. Д. Н. Ушакова] – М. : ТЕРРА. 1996. – 824 с.
19. Третьякова А. Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнапольского конца XX – первого десятилетия XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / А. Третьякова ; Российская академия музыки имени Гнесиных. – Москва, 2012. – 27 с.
20. Философская энциклопедия [гл. ред. Ф. Константинов]. – М. : Сов. энциклопедия. – Т. 4, 1967. – 592 с.

21. Чашина С. Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси): автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / С. Чашина. – СПб., 2000. – 26 с.
22. Шабунова И. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 17.00.02 – муз. искусство / И. Шабунова ; Грузинский гос. театр. ин-т им. Ш. Руставели. – Тбилиси., 1989. – 24 с.
23. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Х.: Скорпион, 2007. – 292 с.
24. Шелупахіна Т. Музичне мислення як предмет культурно-історичного аналізу века : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. по спец. 09.00.04 – естетика / Т. Шелупахіна ; Київський ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 1993. – 16 с.
25. Щербакова Н. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. по спец. 24.00.01 – теория и история культуры / Н. Щербакова ; Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. – Саранск, 2009. – 16 с.

Reference

1. Aranovskij, M. (2014). Music and thinking. Music as a form of mental activities. (pp. 10-43). Moscow: Knizhnyj dom "LIBROKOM" [in Russian].
2. Aranovskij, M. (1998). Musical text. Structure and features. Moscow [in Russian].
3. Aranovskij, M. (1974). Thinking, language, semantics. Problems of musical thinking. (pp.90-127). Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Asafev, B. (1971). Musical form as process. Moscow: Muzyka, Leningradskoe otdelenie [in Russian].
5. Gasparov, B. (1974). About some principles of structural analysis of music. Problems of musical thinking. (pp. 129-152). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Demytyevam, E. (2008). Transformation of the music language in Western European culture of the XXth century. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburgskij gos. un-t. – SPB [in Russian].
7. Dys, L. (1989). Musical thinking as the object of the studying. Musical thinking: sense, categories, aspects of research. (pp. 35-44). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
8. Zaks, L. (1988). About culturological approach to music. Music – culture – a man. (pp. 9-44). Sverdlovsk : Izd-vo Ural. un-ta [in Russian].
9. Zemcovskij, I. (1974). Semasiology of music folklore Problems of musicak thinking. (pp. 177-206). Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Litvinova, T. (2012). Timbre hearing: ontological and gnoseological aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gercena. – SPb [in Russian].
11. Gromjaka, R., Kovaliva Ju., Teremka V., (2007). Literature criticism: dictionary. Kyiv: VC "Akademiya" [in Ukrainian].
12. Mazepus, V. (2014). Perceptive thinking. To the issue of the finding out fundamental sound coplex in folk music culture. Music as a form of intellectual activity. (pp. 201-221). Moscow: Knizhnyj dom "LIBROKOM" [in Russian].
13. Nikitenko, O. (1987). Phonological aspects of musical language. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad. gos. in-t teatra, muzykik i kinematografii im. N. Nekrasova. – L. [in Russian].
14. Savvina, L. (2009). Sound-organisation of music oft he XX century as an object of semiotics. Extended abstract of Doctor's thesis. Saratov [in Russian].
15. Sokolov, A. (1980). About role of sound materials in system of music resources. Extended abstract of candidate's thesis. Moskov. gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo. Moscow [in Russian].
16. Sohor, A. (1974). Social determination of musical thinking and reflection. Problems of musical thinking. (pp. 59-74). Moscow: Muzyka [in Russian].
17. Suhanceva, V. (1990). Categories of time in musical culture. Kyiv : KGU "Lybid'" [in Russian].
18. Ushakova D.N. Explanatory dictionary of Russian language: in 4 Vol. (1996). T. 1. Moscow: TERRA [in Russian].
19. Tretjakova, A. (2012). Concepts of a sound and a word in the works of V. Tarnapolskyi at the end of the XX – the beginning of the XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh. Moskow [in Russian].
20. Filosofskaya enciklopediya [gl. red. F. Konstantinov]. – M. : Sov. enciklopediya. – T. 4, 1967. – 592 s.
21. Chaschina, S. (2000). Conception of the musical activity (instrumental creative working of Klod Debussi. Extended abstract of candidate's thesis. SPb.[in Russian].
22. Shabunova, I. (1989). About functions of timbre in modern music. Extended abstract of candidate's thesis. Gruzinskij gos. teatr. in-t im. Sh. Rustaveli. – Tbilisi [in Russian].
23. Shapovalova, L. (2007). Reflected artist. Problems of reflection in musical creation. Kharkiv: Skorpion [in Russian].
24. Shelupahina, T. (1993). Music thinking as a subject of cultural and historical analysis of the century. Kyiv un-t im. T. Shevchenka. – Kyiv [in Ukrainian].
25. Shherbakova, N. (2009). New sound world in the native musical art of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Mordovskij gos. un-t im. N. P. Ogarjova. – Saransk [in Russian].

Хананаєв Сергій Віталійович
кандидат мистецтвознавства, проректор
з навчальної роботи Дніпропетровської
консерваторії ім. М. Глінки
khananaeva@yandex.ua

ДО ПИТАННЯ ВЗАЄМОДІЇ ТВОРЧИХ ПРАКТИК

Дана стаття присвячена аналізу феномена фортепіанної інтегративності. Фортепіанна музика розглядається як засіб, що поєднує творчі практики: композиторську творчість, педагогічну роботу та виконавство. Базою дослідження є мистецька діяльність представників Дніпропетровської композиторської спілки.

Ключові слова: фортепіанна творчість, інтегративність, творчі практики, мистецька діяльність, композитори Придніпров'я.

Хананаєв Сергей Витальевич, кандидат искусствоведения, проректор по учебной работе Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

К вопросу взаимодействия творческих практик

Данная статья посвящена анализу феномена фортепианной интегративности. Фортепианная музыка рассматривается как метод, объединяющий творческие практики: композиторское творчество, педагогическую работу и исполнительство. Базой для исследования явилась художественная деятельность представителей Днепропетровской композиторской организации.

Ключевые слова: фортепианное творчество, интегративность, творческие практики, творческая деятельность, композиторы Приднепровья.

Hananaev Sergey, PhD in Arts, Vice rector of academic affairs, Mikhail Glinka Conservatory of Dnepropetrovsk

On the question of the interaction of creative practices

This article analyses the phenomenon of piano integrativity. Piano music is studied as a tool that combines different types of creative practice: composition, educational work and the activity of the representatives of Dnepropetrovsk Conservatoire stylistics.

Key words: piano works, integrativity, creative practice, creative activity, composers of the Dnieper region.

Інтерактивний зв'язок в мистецтві нашого часу реалізується у двох напрямках: у напрямку глобалізації та у напрямку локалізації віддзеркалення картини навколишнього світу. Гнучкість світоглядних позицій стимулює пошук естетичних орієнтирів в різноманітній жанровій конкретиці. Комунікативні зв'язки усіх різновидів мистецтва та напрямків творчої діяльності переміщують змістовні акценти стильових векторів. Сучасна система мистецького життя підсилює динаміку творчих процесів. Інверсія її складників (творча, педагогічна та виконавська діяльність) поширює можливості комбінаторних сполучень в мистецькій практиці, починаючи з традиційних (композитор-виконавець, викладач-виконавець), закінчуючи синтетичними поєднаннями більшої кількості ланок (композитор-виконавець-імпровізатор, композитор-виконавець-викладач, композитор-виконавець – імпровізатор – викладач). Енергетично-інформаційне коло такого культурного явища як фортепіанне мистецтво, його художньо-естетична цінність, є інформуючим концептом, здатним на сучасному рівні поєднати елементи творчої діяльності. Посередницька місія фортепіанної музики, її комунікативні здібності здавна відомі музикантам і мають певний статус.

Фортепіано як універсальний носій музичної інформації незамінний чинник у взаємодії композиторських, виконавських та педагогічних ідей. Воно має надзвичайно широке поле, поєднує художній сенс, втілений в окремих елементах творчого процесу. Фортепіано може бути технічним засобом, за допомогою якого суб'єкт (композитор, викладач, виконавець) здійснює комунікативну функцію. Роль музичного інструмента фортепіано в різноманітних контамінаційних поєднаннях досить різна й залежить від конкретики завдання, що вирішується. Спектр таких завдань доволі широкий: від естетичної змістовності процесу передання інформації до тривіальної корекції технічних засобів звукоутворення. Посередницько-поєднуюча функція фортепіано вимагає належної оцінки і може бути самостійним об'єктом наукового дослідження.

Процеси урбанізації, глобалізації, що є ознакою нашого часу, так або інакше впливають на творчу свідомість. Ми відчуваємо їх безпосередній відбиток у мистецькій сфері. Ці процеси знаходять втілення у творчості конкретного композитора, представника того чи іншого напрямку, конкретного музичного твору. Зміни у суспільно-економічному житті людей впроваджують нові ініціативи, синхронізують історичну епоху і мистецтво, утворюючи новий культурний ландшафт, передбачаючи часовий феномен сприйняття сьогодення наступними поколіннями.

В даній статті ми зосередимо нашу увагу на одній з якостей фортепіанної музики – на її інтегративності як на засобі, що поєднує творчі практики: композитор, викладач, виконавець, на прикладі мистецької діяльності композиторів Придніпров'я.

В загальний процес діахронного розвитку української музичної культури кінця ХХ-го – початку ХХІ сторіччя цілком природно влітається творчість композиторів дніпропетровської регіональної організації: Н. Боевої, А. Дмитрука, І. Іванова, В. Кафарової, В. Матринюк, О. Нежигая, М. Попова, Н. Самохвалової, В. Скуратовського, В. Сапелкіна, Г. Хазової.

Автори поширюють спектр жанрово-стильових, формоутворюючих, тембральних масивів, будують аутентичні, стилізовані, алюзивні, фантазійні композиції. Інтегративність фортепіанної музики як поєднуючий чинник формує інтроспективний напрямок, що є характерною рисою сучасної композиторської творчості. Продовжуючи традиції української музики, вони часто втілюють мистецькі ідеї в ансамблевій формі з використанням різноманітної інструментальної палітри. "Con fuoco" В. Мартинюк – концертна фантазія для скрипки, віолончелі, контрабаса, гітари, баяна, флейти та ударних; "Звертання" А. Хазової – монолог для скрипки соло; "Диптих" М. Попова – для двох віолончелей; соната М. Нежигай – для скрипки та фортепіано.

Традиційне сполучення тембрів духових інструментів та фортепіано також знайшло своє втілення у творчості композиторів Придніпров'я: "Lunaria" – соната для флейти та фортепіано, соната для кларнета та фортепіано, три п'єси для англійського ріжка та фортепіано, "Зимова акварель" – для кларнета і флейти, "Два весенніх наигрыша" – соната для кларнета та фортепіано, дві п'єси для кларнета і фагота – В. Кафарової; соната для туби і фортепіано В. Скуратовського; "Легенда" – для кларнета, тромбонів, "Фортуна" – для квінтета духових і ударних В. Мартинюк.

Розвиток камерної музики у творчості дніпропетровських композиторів втілює мистецьку спрямованість охопити широке коло тем, жанрів та образних сфер. Бажання віддзеркалити у музиці багатозаровість сучасного світу, континуальність його розвитку, детермінує закономірність звертання авторської думки до різноманіття тембральних барв народних інструментів: домри, баяна, бандури, гітари. Старовинна сюїта в 4-х частинах для домри і фортепіано В. Скуратовського; соната для домри і фортепіано в 3-х частинах, "Роздум" – для гітари соло, "Зозуля часу" для флейти, віолончелі, ударних та ансамблю бандуристів, "Con fuoco" для тріо бандуристів і ударних В. Мартинюк; сюїта для двох баянів О. Дмитрука.

Семантичні функції інструментальної музики сприяють опосередкуванню різноманітних типів відношень, бути достатньо самостійною у живопису як грандіозних епічних картин, так і глибоко інтимізованих ліричних образів.

Поєднання знакових форм інструментальної музики і літературного слова утворює художньо-естетичний феномен камерно-вокальної музики. Інтровертивна спрямованість цього жанру у сполученні з чуттєвою виразністю образів народжує різноманітні композиційні форми. Автори широко інтерпретують духовні теми, поєднуючи їх з особистісними характеристиками, надаючи, таким чином, літературній основі певну частку автобіографічності, подаючи особисте як універсалію загальнолюдського духовного досвіду.

Складність взаємодії вокальних та інструментальних витоків знайшла своє втілення у камерно-вокальній творчості дніпропетровських композиторів. Інструментальний характер мелодійних утворень, речитація, декламаційність органічно переплітається з традиційною пісенністю вокальної лінії. Балансування інструментальності та вокальності, їх злиття та взаємопроникнення віддзеркалює певні риси національної ментальності, з характерним для неї сусідством емоційного та раціонального.

Теперішнє покоління композиторів Придніпров'я – представники сучасної генерації – відкрили нову сторінку іманентної корпоративної системи взаємодії художніх практик в історії регіональної музики. Вони являють собою приклад синкретизму творчої діяльності, органічно поєднуючи такі її прояви як композиторська, виконавська та педагогічна. Метод їх взаємодії, в свою чергу, активізує кожен з цих напрямків, відкриваючи нові перспективи практичної комбінаторної змістовності.

У творчому напрямку багатьох із них споріднює пошук та реалізація нових жанрово-стильових ідей у фортепіанній музиці. Творча діяльність В.І. Скуратовського, Н.І. Боевої, В.М. Мартинюк, Н.Л. Самохвалової – яскраве підтвердження вище сказаному.

Розглянемо фортепіанний твір Н. Самохвалової "Епіграми". Над цим твором авторка працювала протягом 9 років – з 1991 по 1999 р. (також є редакція для органа, датована 1998 роком). Фортепіанний цикл "Епіграми" складається з 5 мініатюр. Це 5 дотепних музичних жартів, іронічних зауважень. Епіграмма – від грецької – віршований дотеп, короткий сатиричний рифмований випад. Мініатюри мають назви древньогрецьких літургійних епіграм: "Евколій", "Ямб", "Глосса", "Інвектива", "Елеюс". Аналіз нотного тексту та елементів музичної лексики циклу виявляє певні пропорції в побудові філософсько-сілогічних образів, за допомогою яких автор переказує особистісне розуміння орієнтирів у просторі та часі. Композитор начебто вибудовує міст між музикою та лінгвістикою. У специфічно просторово-рухливих звукових утвореннях віддзеркалюється динаміка змістовності давньогрецьких слів, що, в свою чергу репрезентує фундаменталізм структур художнього мислення композитора. Для неї музика, література, філософія, живопис – все це складає єдину картину мистецтва. Так у світобаченні автора з'являються синтетичні тенденції – характерні ознаки авторського стилю.

Композитор намагається перенести вербальні форми в музику, розкрити потенціал етінома (справжнього значення слова) у ритмо-звуковому вимірі. Домінуючу метроритмічну природу музичної тканини супроводжує езотерична фонетична аура, втілена у своєрідній нотації. Витонченість філософського світобачення, непередбаченість мовлення разом утворюють в музичній мові мініатюр своєрідне поєднання естетичного та епічного в ліричному герої, котрому, як і автору, притаманний вищий ступінь індивідуалізації.

Пуантилістична манера, в якій написано весь цикл, особливо яскраво заявляє про себе в першому творі – "Евколій". Тут вибраний автором певний тон – "as" – стає носієм ідеї. Звук-ідея інтегрується в музичну тканину, він присутній майже всюди. Він домінує, попадає в різноманітні ритмоінтонаційні групи, розбудовуючи композицію п'єси.

Наступний твір циклу носить назву "Ямб" (від грецької – iamboi – двостопний віршований розмір, в якому стопа ненаголошений (короткий) та наголошений (довгий) склад. Ямби у древньогрецькій поезії – твори за характером близькі до сатири [5, 611]. Мініатюра починається з-за такту, підкреслюючи ритм ямбу. Зміст твору підказує, що автор трактує п'єсу як сатиричний малюнок – своєрідну карикатуру. Відсутність внутрішнього протиріччя форми компенсується іронічним змістом. Звуковий простір метро-ритмічно організований, об'єднаний постійною темповою характеристикою. Динаміка, що наполегливо нарощується, призводить до кульмінаційної верхівки в останніх тактах твору.

Третя п'єса – "Глосса" є своєрідним центром опанування циклу. Глосса – (від грецької – glossa – застаріле, невживане слово; переклад або тлумачення незрозумілого слова або виразу, переважно у стародавніх пам'ятках письменності; науковий календар законів або суддівських рішень [5, 138]. Але може бути й інше тлумачення: "глос" походить скоріш від загальнослов'янського, праслов'янського "glosъ" – "голос", "глас", "шум" [2, 169]. Плюралізм музичних висловлювань досягає тут свого апогею. Різноманітні звукові утворення, комбінації, комплекси є символом семантичних нашарувань, що мають єдину спрямованість.

Четверта мініатюра носить назву "Інвектива". "Від латинської *Invectiva (oratio)* – лайлива мова – різкий випад проти кого-небудь, чого-небудь, викриття; принизлива мова" [5, 195]. Ця п'єса є антитезою тій, що передує. Сусідство в циклі цих двох п'єс – своєрідна гра світла й тіні, добра та зла, не існуючих окремо один від одного, таких, що неможливо пізнати, досягнути окремо. Сповнена образно-філософським змістом своєрідна гра є парадигмою інтимізації світосприйняття митця, що завжди знаходиться у творчому пошуку. Ця гра сповнена змістовними антиноміями, емоціями, чуттєвістю, вона є формою мислення композитора, яка віддзеркалює дійсність та моделює її в мистецтві.

Остання, п'ята п'єса циклу – "Елеюс" органічно міксує гротеск і ліризм. У тексті багато пауз і фермат (*Lunga*), що сприймаються по-різному: то як очікування, то як задумливість, то як сумнів. Діатонічні та хроматичні кластерні комплекси мають наполегливо висхідний інтонаційний напрямок. Діє-ритмічні утворення поступово набувають стану спокою. Музична фабула циклу досягає логічного кінця, приходять до довгих, гаснучих в ферматах співзвуччя.

Опосередкована фонічність будується автором на крихкій межі статичності та динаміки. Можливо визнати безпосередній емоційний вплив п'єс циклу як на слухача, так і на виконавця. Композитор будує іманентну психо-музичну реальність. Вочевидь, його спрямованість на розкриття нового ракурсу природи фортепіанного звуку як імпульсу до динаміки дії, як до інтонаційного первістка – все це виявляє семантику складної філософської програмності як естетичної категорії. Модальна присутність постмодерністської концептуальності, втілена в своєрідній програмності мініатюр – характерна риса творчості композитора. Семантичне кодування консеквентно долає чуттєвий рівень та наближує творчий процес до інтелектуалізованого програмування. Суто особистісне бачення багатовимірного світу в п'єсах циклу набуває гротескного змісту та моделює діалоги і монологи у просторі абстрактної

гри. Творчий пошук самобутніх рішень підпорядкований ідеї побудови нової музики, але це не є метою автора, її шлях – це "подолання" – естетичне кредо композитора Н. Самохвалової.

Говорячи про інтегративність фортепіанного мислення або втілення творчих ідей, думок за допомогою цього інструмента, необхідно окреслити деякі тенденції, притаманні жанрово-стильовій палітрі мистецьких здобутків композиторів Придніпров'я. Кожна з цих тенденцій характеризується окремими стильовими рисами, заангажованими тематичними напрямками:

- пасторальність, пейзажність, звертання до природи – ліричне споглядання;
- філософічність, медитативність, релігійно-духовна трансформація ліричної теми, психологічна символічність – ліричне самозаглиблення;
- театральна яскравість, видовищність, сформована на тлі бажання автора "відвертої розмови" з публікою.

Автори регіону опановують різностильові традиції в ракурсі сьогодення музичної мови, прагнення до синтезу культурних явищ, діалогу з минулим та синхронізації музичної мови – це характерні риси оновленої композиторської школи Придніпров'я.

Творчість Наталії Боевої тісно пов'язана з культурним життям Запоріжжя, де вона живе та працює. Композитор входила до лав художньої ради Запорізької філармонії та обласного музично-драматичного театру. В цей час було написано музику до багатьох вистав з театрального репертуару: "Богдан Хмельницький", "Кін – IV", "Ой Боже, що то бажання може", "Я вас люблю", "Безьянная звезда".

Значне місце в її творчості займає камерно-вокальна музика, але улюбленим жанром залишається все ж таки музика симфонічна. У поєднанні симфонічних барв з фортепіанними авторський стиль розкривається, на нашу думку, більш плідно. Для симфонічного оркестра з фортепіано автором написано такі масштабні твори: Прелюдія "Ніжність" та програмний твір – концерт для фортепіано з оркестром "Бабин Яр". Останній твір – відбиток часу, підслуханий чуттєвою музичною душею: інший вимір простору – крихкий міст із сьогодення в минуле, глибокий філософсько-етичний роздум про життя та смерть, про Вічність та швидкоплинність людського буття.

У фортепіанному концерті "Бабин Яр" Н. Боева фокусує філософсько-психологічний зміст твору в двох частинах: перша – "Пасакалія". Антитезою епохальних подій в житті людини проходить тема особистого осмислення власного "Я" художника у світі минулого та сьогодення, пам'яті та сучасного простору. Програмний зміст твору, переказаний самим автором. Людина знаходиться на місці трагедії. В її пам'яті виникають спогади, що спричиняють біль та відчай, сумнів, не вирішені питання. Вічність життя та пам'яті огортають її тишею. Шепочуться, розмовляють один з одним, дерева, співають птахи, плывуть хмарки і здається, ніби нічого не трапилось. Ніщо не нагадує про ту трагедію, що відбулась тут колись. Симфонічний оркестр у діалозі з роялем начебто розповідають про це.

В другій частині фортепіанне соло написано у техніці "великого штриха" (октавні ходи, акордова фактура). У нюансі "форте" навантажено низький регістр, що підсилює конфліктність поліфонічної форми. Саме тут, у другій частині знаходиться каденція сольюючого інструменту. За допомогою низки фортепіанних акордів в різних регістрах інструмента автор будує ефект хорового звучання (коду). Символічною ознакою вічності стають акордові послідовності струнної групи, що завмирають разом зі звучаннями фортепіанного соло. Серцебиття як символ життя потроху перестає існувати, розчиняється у просторі, переходячи з реального в духовний вимір.

Ідея фортепіанного концерту Н. Боевої "Бабин Яр" пов'язана з історично виправданою концепцією оновлення світу. Навмисно шокуючі образи минулого резонують зі світоглядом людини сьогодення. Агресивність та катастрофічність протиставленні тут природі людини та природі взагалі. Єднання минулого та майбутнього через сьогодення висловлює бажання митця осягнути історично-міфологічні події.

Фантазія на тему популярної пісні Б. Мокроусова із кінофільму "Весна на Зарічній вулиці" – "Когда весна придет, не знаю" – присвячена видатній людині міста Запоріжжя, меру Олександрю Полякову (на його честь названий майдан в центрі міста). За формою цей твір – варіації з рисами тричастинної репрізної форми з динамізованою репрізою. Перший підрозділ, наслідуючи традиції вокального жанру, відкривається вступом. Автор будує умови для пісенної теми, що так знайома слухачеві. Невеликий заключний підрозділ підсилює жанрові риси, в останній момент заміщуючи тонічну "впевненість" переходом у домінантові тональність.

Наступна середня частина форми поєднує в собі риси варіаційності та розробки, зберігає жанрово-інтонаційні закономірності до моменту кульмінації. Кульмінація порушує вальсовий ліризм твору чотирьохдольністю, стрімкою динамікою, метро-ритмічними та фактурними нашаруваннями. "Затишном після бурі" звучить епізод-зв'язка, що переводить слухача у знайому сферу пісенно-вальсових інтонацій первинного образу. Інтонаційна арка підсилює єдність композиції в цілому, надає завершеності формі твору.

Фортепіанний твір Н. Боевої "Один день" написано у тричастинній формі з рисами баладності. Основа драматургії – принцип наскрізного розвитку. Композиційні норми програмності як жанрової форми диктують асоціативно-образний план твору. Філософський зміст підкорює інтонаційно-гармонічні ідеї, що об'єднують композицію. Починається п'єса архаїчною темою вступу, з його інтонацій народжується мелодійна лінія основної теми першого підрозділу. Безупинний мінливий потік, що змінює, хроматизує тему, розширює тембральний простір, набуває часових характеристик, будує враження безперервності руху, підсилюючи спрямованість драматургії твору. Накопичення часових сегментів досягає апогею в кульмінації, що виростає з переінтонованої первісної теми. Тривала кульмінація, не зменшуючись динамічно, "врізається" в третю, заключну частину форми. Тут знову головною стає архаїчна тема вступу, потрохи ритмічно та динамічно затухаюча, вона завмирає на *ppp* в низькому регістрі.

Композитор Наталія Боева розширює спектр традиційних жанрових утворень. Зокрема, Соната-балада (написана у 80-ті роки ХХ сторіччя) – масштабний концертний твір. Напружений розвиток сонатної форми будує драматичний зміст особистісного монологу-роздуму. Поліфонічна фактура твору охоплює майже весь діапазон інструмента. Сюжетний розвиток подій починається з одноголосної теми речитативного характеру та доходить до трагічної коди, що викладена "важким" акордовим комплексом. Під час розгортання фабули музичний матеріал поступово дистанціюється від першоджерела. Поліфонічність, імпровізаційність, речитація, сонористика – такий музичний словник використовує автор і за його допомогою створює безперервний лабіринт очікуваних та неочікуваних образів.

Фортепіанні твори Н. Боевої не варто вносити до списку педагогічного репертуару (хоча вони можуть виконуватися учнями старших класів). Ці твори істотно відрізняються від традиційного шкільного репертуару. Образна сфера цих творів достатньо широка: від елегійної мрійливості, жалю, замислення до романтичного хвилювання, бурхливої пристрасті. Розширення семантичних концептів, кола образів збагачує змістовну наповненість творів. На першому плані тут драматургічні колізії як притаманний саме цьому композитору принцип розвитку. Автор вдало використовує пластичну природу фортепіанного звука.

У творах, що ми проаналізували, інтонаційний фактор майже знівельований, подекуди зміксований з іншими засобами виразності. Концептуальний задум автора, втілений у фортепіанному звучанні в ліричному вислові, в великих та малих формах, констатує порушення устоїв "ліричної епохи" (за висловом Н. Герасимової-Персидської). Образне коло розширилось: від особистісних душевних рухів, несформульованих думок, яскравих відтінків почуттів, до глобальних філософських та естетичних проблем суспільного життя, естетичних та побутових міркувань. Вся ця образна палітра втілена в сучасній музиці регіональних авторів через фортепіанне звучання. Метафоричність композиторського висловлення, зміни в композиційному устрої творів переміщує центр фокусу з інтимного спектру думок та почуттів у сферу людської уяви про всевіт.

На засадах аналізу творчості представників дніпропетровської композиторської школи, їхнього фортепіанного спадку, можливо зробити певні висновки. Сильове та жанрове взаємопроникнення народжує нову семантику, що поширює ресурси фортепіано як інструмента, бачення його технічних можливостей та емоційного впливу. Одна з найглибших іманентних тенденцій у фортепіанній музиці регіональних авторів – багатоаспектна звукореалізація етносу. Автентичність постає центральною категорією музичного процесу. Крізь призму етнічного викристалізовується національна музична мова.

Фактурні нашарування, зростаюча роль поліфонічної частки, інструменталізм як тип художнього мислення – ще одна з характерних тенденцій творчості авторів даного регіону. Внаслідок інтелектуалізації творчого процесу зростає роль камерно-інструментальної грані композиторського спадку. "Тотальна" симфонізація, проникнення інструментальних заходів в різноманітні жанрові сфери вдало поєднується з автентичністю вокального початку, притаманному національній стилістиці. У фортепіанній музиці знайшли своє втілення поглиблений психологізм та філософічність, іронія та гротеск. Пошук нових засобів організації музичного матеріалу розширює лексику на засадах національно-автентичного, не виключаючи постмодерністських впливів та тенденцій стильових контамінацій, жанрових та формоутворюючих моделей, різноманітної драматургії.

Література

1. Герасимова-Персидська Н.О. Музыка. Время. Пространство / Ред. Ирина Тукова. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2012.- 408 с.
2. Мірошніченко С.В. Багатоголосся та його полісемія /С.В. Мірошніченко // теоретичні та практичні питання культурології : українське музикознавство на зламі століть : [зб.наук. статей / Ред.колегія : В. І. Рожок, О.С. Зінкевич та ін.] Вип. ІХ – Мелітополь, 2002.-с. 164-178.

3. Поставна А.К. Дніпропетровська композиторська школа початку ХХІ століття // Динаміка наукових досліджень 2004. Матеріали ІІІ між нар.наук. – практ. конф.- Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2004.- с. 42-45.
4. Поставна А.К. Дніпропетровська організація Національної спілки композиторів України / А.К. Поставна // Музикознавство Дніпропетровщини. Вип. 3.- Дніпропетровськ, 2003. – с. 6-9.
5. Словарь иностранных слов. 18-ое изд.-М.: Русский язык, 1989.- 622 с.
6. Фейнберг С.Е. Пианист композитор исследователь / С.Е. Фейнберг. – М.: Советский композитор, 1984.- 231с.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова.- Спб.: Лань, 2000.-300с.

References

1. Gerasimova-Persids'ka, N.O. (2012). Music. Time. Space. Kiev: DUN i LITERA [in Russian].
2. Miroschnyenko, S.V. (2002). Polyphony and its polysemy. Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi : ukrajins'ke muzykoznavstvo na zlami stolit, 9, 164-178 [in Ukraine].
3. Postavna, A.K. (2004). Dnipropetrovsk school of composers beginning of the XXI century // Dynamika naukovykh doslidzhen, 42-45 [in Ukraine].
4. Postavna, A.K. (2003). Dnipropetrovsk of the National Union of Composers of Ukraine. Muzykoznavstvo Dnipropetrovshchyny, 3, 6-9 [in Ukraine].
5. Dictionary of foreign words. (1989). Moskva: Russkij jazyk [in Russian].
6. Fejnberg, S.E. (1984). Pianist composer researcher. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
7. Holopova, V.N. (2000). Music as an art form. Sankt-Peterburg: Lan [in Russian].

УДК 784.75

Самая Тетяна Вікторівна

*Заслужена артистка України,
викладач Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва,
samaya-t@mail.ru*

ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ САУНДУ У ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті порушуються питання естетики вокального саунду, його історична й практична сторони, які розглядаються в контексті специфіки сучасного естрадного мистецтва. Проаналізовано та уточнено сучасну вокальну термінологію, що використовується при підготовці молодих естрадних вокалістів. Особлива увага приділяється відмінностям звучання голосу естрадних і академічних співаків в умовах концертно-студійної роботи.

Ключові слова: естрадне вокальне мистецтво, естетика саунду, робота з мікрофоном, голосові прийоми і ефекти, музична термінологія, манера, драйв.

Самая Татьяна Викторовна, Заслуженная артистка Украины, преподаватель Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Эстетические проблемы саунда в эстрадном вокальном исполнительстве

В статье поднимаются вопросы эстетики вокального саунда, его историческая и практическая стороны, рассматриваемые в контексте специфики современного эстрадного искусства. Предлагается анализ и уточнение современной вокальной терминологии, которая используется при подготовке молодых эстрадных вокалистов. Особое внимание уделяется особенностям звучания голоса эстрадных и академических певцов в условиях концертно-студийной работы.

Ключевые слова: эстрадное вокальное искусство, эстетика саунда, работа с микрофоном, голосовые приемы и эффекты, музыкальная терминология, манера, драйв.

Samaya Tetyana, Honoured Artist of Ukraine, Lecturer of Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Aesthetic aspects of sound in contemporary vocal performance

This article looks at the aesthetics of vocal sound, its historic and practical aspects, analyzed in the context of contemporary musical performance. It examines and updates contemporary vocal terminology applied in the training of

young contemporary singers. The accent is made on the differences between the vocal sound of contemporary and classical singers performing live and in the studio.

Through integration of theoretical and practical experience of predecessors, we must concentrate on the development of national contemporary vocal art. The prospect proposed here should be based on the development of the performer's personality, individuality and competitiveness, while taking into account the benefits presented by the modern world. The purpose of this article is to review some of the fundamental differences between academic and contemporary vocal art, broaden terminological basis of contemporary vocal art, conduct cognitive analysis and define aesthetic principles of contemporary singing.

Academic systematization of terminology remains today one of the major problems in contemporary vocal music. When it comes to aesthetic perception of the quality in a singer's sound, both the performing environment and many academic works often feature illogic and conflicting definitions, such as "academic manner", "pop manner" or "folk manner" in singing. In contemporary performance art, however, where individual manner is the basic, and the notion of "manner" manifests itself in the nature of the professional artist's performance, individual emotional unit built in artistic nature, not aesthetic form of the music genre, matters. A lot of vocalists and instrumentalists try to copy and adapt to the unique manner of original artists whose names are firmly built into the history of jazz, rock and pop music – very often thanks to unique style that an experienced specialist will always distinguish from the fake, even if it is very close to the original sound, and not thanks to the power of the voice or technical skills on the instrument. Problems of terminology and the creation of a thesaurus – a dictionary for contemporary singers is not only about unification of concepts in the research of contemporary vocal art, but also about the formation of a professional communication base that will eliminate discrepancies both in academic research and in the educational practice. Specification of basic terms will eliminate the emotional nature of their interpretation in performance art and establish correct areas of their application.

Contemporary vocal variety art is unthinkable without the influence of scientific and technical progress. In the first place, it is not about high-tech light and sound amplifying equipment, but about a singer's ability to perform live and in the studio through his or her universal qualities, creativity and improvisation skills. Academic singers do not face the issues linked to experiments in the studio as often as contemporary vocalists do on a regular basis when searching for his or her space and sound image and vocal sound.

When speaking about aesthetic component in the formation of the vocal sound, the first priority is to change profoundly the existing idea of methods to control acoustic environment of the concert hall with electronic devices, since it is the singer, not the sound system, that is the initial source of the sound. It is the experience of the performer, his or her competence in the use of electronics, experience in auditory diagnosis of vocal sound production, and ability to color up the performance with a variety of sound effects that the creative aspect of vocal sound aesthetics relies on. In this case, a sound engineer's contribution becomes a fruitful and integral creative component in the processing of a contemporary singer's vocals. By contrast, academic vocalists primarily focus on acoustic resonance of the hall.

The quality of a contemporary singer's voice does not depend solely on how loud he or she sings. For a contemporary singer, the microphone is not merely a receiver that amplifies vocal signal; in fact, academic and contemporary singers use it very differently in practice, in terms of auditory control of the vocal sound.

A professional contemporary singer shapes his or her vocal sound in studio experiments. Such artist should start this work not only with the singing material learned, but with good expertise in contemporary vocal techniques and the ability to use them properly, not for the purpose of trivial mechanical demonstration. The pioneers of studio experimentation with the sound include The Beatles, Pink Floyd, The Rolling Stones, Led Zeppelin and others.

In the process of studio work, creative ideas of the entire band merge into one. Such experiments can result in unexpected timbre tones, stylistic maneuvers, melodic and metric-rhythmic phrases, while some electronically enhanced fragments recorded into pattern samples can compile a performer's personal timbre library, a well-recognized individual vocal sound. In live performances contemporary singers use only part of these artistic components found in the studio experiments.

Academic works on contemporary vocal performance art research the aesthetics of a performer's vocal sound either one-sidedly, or skip it altogether. The problem of contemporary performance art, including the shaping of the sound image in space (sound) remains barely researched to this day. Overlooking the development of electronic industry that has changed the aesthetic component in the vocal sound of contemporary performers dramatically, academic postulates continue to be imposed on contemporary performers, thus driving us away from the solution of the above-mentioned problems: a synthetic conglomerate replaces artistic and aesthetic principles of contemporary vocal art. Thus, the aesthetic aspect of the vocal sound is key to a contemporary performance vocalist, for whom criteria of specialized training that will make him or her competitive on the Ukrainian or international performance scene, include mastery of modern vocal techniques and effects and correct application of professional terminology.

Keywords: contemporary vocal art, variety singing, aesthetic principles of vocal sound, effective use of microphone, vocal techniques, contemporary vocal terminology, style, drive.

Багатовікова історія європейського професійного вокального виконавства увібрала найкраще з культурних традицій Європи. На формування вокальної естетики вплинули етнічні традиції європейських народів, зокрема, фонетичні ознаки мови – артикуляції конкретних звуків, що обумовило стильові особливості виконавської культури Європи та змістовне наповнення понять "вокальна школа", "постановка голосу", "вокальна техніка". Так, наприклад, В. Чудінов зазначає, що "у своїх основ-

них рисах мелодика мови знаходиться у тісному зв'язку з найбільш важливими характеристиками музичної культури даного етносу" [7].

Видатні співаки і педагоги (Давид та Нодар Андгуладзе, Д. Аспелунд, А. Василевський, династія Гарсія, В. Гусев, Л. Дмитрієв, З. Долуханова, М. Донець-Тессейр, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Маркезі, О. Мишуга, І. Назаренко, Є. Нестеренко, О. Образцова, О. Свешніков, В. Юшманов, Л. Ярославцева), композитори-новатори (О. Варламов, М. Глінка), методисти і вчені (В. Ємельянов, Ю. Кузнецов, К. Мазурін, А. Менабені, В. Морозов, Р. Юссон) та багато інших митців та науковців здійснили значний вклад у розвиток науково-методичної бази вокального виконавства. Щодо більшості наукових праць з вокального мистецтва можна зауважити, що їх зміст спрямований виключно до класичної вокальної спадщини та вокально-педагогічних традицій. Якісна сторона співочого голосу розглядалася в контексті "еталонного" звучання виключно в рамках канону академічної школи. Естрадний вокал, що не вписується в естетичні норми академічного істеблїшменту, сьогодні, на жаль, не привертає увагу наукової еліти, виховану на зразках класичної вокальної школи.

До сьогодні зберігається принципова позиція багатьох спеціалістів, що базова основа постановки голосу вокаліста – єдина. На нашу думку, слїдування класичним стандартам у підготовці естрадного співака можна назвати паралогічним явищем. В. Ємельянов, який працює в напрямку розвитку співочого голосу, зазначає, що естрадний спів істотно відрізняється від академічного. Вчений у своїх дослідженнях вельми лаконічно й чітко визначає: "Всупереч думці і не дивлячись на уявну простоту, правильному естрадному співу навчитися набагато складніше. Естрадний звук більш відкритий та природний, а домогтися цього часом буває дуже складно через звичку штучного посилення і неправильного розуміння вокалу як такого. Від того такий спів є більш майстерним, можна навіть сказати "ювелірним" [2].

Недостатнє усвідомлення специфіки естрадного вокалу та його відмінності від академічного ми зустрічаємо не лише у викладачів-практиків, а й музикознавців-теоретиків. Дослідник естради Є. Кузнецов з цього приводу писав: "На естраді склалися і сформувалися різнохарактерні нові жанри, відбулися видатні акторські індивідуальності, чітко визначилися виконавські традиції. Але наше музикознавство не приділяє належної уваги даному напрямку, обходить питання розвитку естради, її творчого досвіду, її історичного минулого. Створився великий розрив між творчою практикою естради та дослідженнями її розвитку" [4, 17]. Ця думка була озвучена в середині минулого століття, однак вона й досі не втратила актуальності. Нам доводиться працювати в перервах між великими державними потрясіннями, що не сприяє розвитку наукової бази, тоді, коли досвід західних дослідників сучасного вокального виконавства, що розвивався у більш сприятливих обставинах, перебував в умовах постійного експерименту та ефективно використовувався у сценічній і студійній роботі естрадного артиста. Сьогодні, інтегруючи теоретичний і практичний досвід попередників, ми маємо сконцентруватися на розвитку вітчизняної вокальної естради. Пропонована перспектива повинна спиратися на вдосконалення особистості, її індивідуальності й конкурентоспроможності з урахуванням переваг сучасного світу. Тому застарілі методи навчання естрадного виконавця повинні поступитися місцем органічному художньо-творчому розвитку артиста. Отже, метою статті є розгляд деяких принципових відмінностей академічного та естрадного вокалу, розширення понятійної бази вокального мистецтва естради, проведення когнітивного аналізу та визначення естетичних принципів естрадного співу.

Естрадне вокальне мистецтво має тривалу традицію і довгу історію, але, водночас, для його дослідження науково-теоретична база є недостатньою. Науковий рівень термінологічної бази залишається однією із важливіших проблем сучасної вокальної естради. Ми постійно наштовхуємося на численні приклади неоднозначності одних і тих самих термінів, що призводять до невизначеності їх трактування. Термінологічна узгодженість – це та необхідна умова, у межах якої вивчення і дослідження матеріалу стає ключовим показником якості результатів. Настав час звернутися до упорядкування та легалізації багатьох термінів, запозичених із західних вокально-методичних джерел, встановити і дотримуватися правил єдності смислового тезаурусу естрадної вокальної спеціалізації.

Парадоксом є й той факт, що більшість вокалістів не використовує на практиці ту школу, якої їх навчали у естрадних вишах. І питання полягає не в якості викладацького складу або навчальних програм, а невідповідності їх об'єктивній дійсності – сучасному рівню естрадного виконавства. За багато років розвитку естрадного виконавства ця проблема й досі не вирішена. У свій час В. Конен писала наступне: "Педагоги наших музичних шкіл і лектори філармоній давно звернули увагу на розрив, який створився між тим, що викладається в навчальних закладах та демонструється з концертної естради, і тим, що реально цікавить більшість молоді" [3, 117].

Й до сьогодні в естрадному вокальному мистецтві в рамках мистецтвознавчого аналізу ще не визначені оціночні критерії, і лише лічені автори, такі як: Є. Кузнецов, Є. Уварова, В. Конен,

В. Єрохін, С. Клітін, Л. Мархасьов, А. Цукер, О. Кліпп, Н. Дрожжина збігаються у тому, що має бути серйозний науковий підхід у дослідженні його естетичних проблем.

Як в артистичному середовищі, так і в багатьох наукових працях, торкаючись естетичної особливості сприйняття якісної сторони звучання співака, зустрічаються нелогічні, суперечливі визначення: "академічна манера виконання", "естрадна манера", "народна манера". Ми вважаємо, що поєднання різнорідних термінів, по суті, розривають когнітивний зв'язок пізнавального процесу сприйняття слова "манера". Зміст дефініції вокальних напрямків формується у певному класі явищ, які мають конкретні властивості, етимологічні ознаки, характерну естетичну специфіку. У даному словосполученні присутня явна дихотомія; створюється модель "обгортання" побутово-розмовних ідіом в оболонку наукових термінів поза їх комунікативними особливостями.

Манера – це відображення індивідуальних звичок, які належать здебільшого до артистизму співака, його харизми, характеру створюваного образу на сцені, аніж вокальній школі та музичному напрямку, який вона репрезентує. Для характеристики музичного напрямку вокаліста використання словосполучення "манера виконання" є абсолютно неприпустимим. Слово "манера" скоріше належить до поведінкового типу як емоційного регулятору іміджу артиста; це виконавський характер професійного артиста, індивідуальна емотивна одиниця, закладена в артистичній природі, а не естетична форма музичного напрямку. Згадаємо таких виконавців, як Е. Піаф (вокал), Л. Армстронг (труба, вокал), К. Шульженко (вокал), Л. Русланова (вокал), А. Челентано (вокал), Дж. Джоплін (вокал), М. Джексон (вокал), Г. Мур (гітара), Ч. Паркер (саксофон), Дж. Пасторіус (бас-гітара) та багато інших. Велика кількість вокалістів та інструменталістів намагаються копіювати, підлаштуватися під унікальну манеру вказаних вище артистів, які вписали свої імена в історію естрадної та джазової музики, причому часом не силою голосу або інструментальною технікою, а через неповторну індивідуальну манеру, таку, що досвідчений фахівець завжди відрізняє від підробки, навіть якщо вона буде дуже наближена до звучання оригіналу.

Отже, проблеми термінології та створення тезаурус-словника естрадного вокаліста пов'язані не лише з уніфікацією понять у дослідженнях у царині естрадного вокалу, але й з формуванням професійної комунікативної бази, що дозволить усунути алогізми як в наукових розвідках, так і навчальній практиці. Конкретизація значень основних термінів дозволить позбавитися емотивного характеру їх тлумачення у творчій сфері і встановить коректні межі їх застосування.

Наступна невід'ємна складова естетичного формування стилю – це ритміка драйву, яка є витонченою передачею/сприйняттям нашими органами почуття музичного часового компоненту на ментальному рівні. Це особливий елемент емоційної стану виконавця, що не відзначається у нотному тексті, не прогнозується жодними комунікативними засобами процесу.

Драйв не є музичним засобом виразності, а одиницею емоційного підйому; у природі людини драйв самостійно ніколи не проявляється якоюсь особливою категорією музичної естетики. Це метроритмічна "гра" між статичними і динамічними часовими потоками, які, з одного боку, конфліктують між собою, з іншого – доповнюють один одного, без чого неможливий прояв будь-якого емоційного підйому. Усі часові компоненти визначаються загальними динамічними характеристиками саунду і позначаються терміном "драйв".

Часто термін "драйв" творча молодь трактує зовсім не як феномен чуттєвої одиниці, а застосовує у вигляді жаргонізму, маючи на увазі вираження експресивної енергії в рок-вокалі, яку часто називають "екстрім-вокалом" (окремо взяті шумові голосові ефекти: growl – ричання, rattle – хрип, distortion – розщеплення, scream – вереск). Дослідниця К. Садолін у своїх працях "Complete Vocal Technique" ("Повна вокальна техніка") [6] досить чітко описала специфіку й дефініцію кожного сучасного вокального прийому, визначила вокально-динамічні режими, в яких використовуються вище названі голосові ефекти. Аналізуючи стан вокального мистецтва, вона поділяє вокалістів на дві основні групи – класичних вокалістів і ритмічних співаків, а також встановила чотири режими вокально-динамічної естетики: нейтральний (Neutral), стриманий (Curbing), інтенсивний (Overdrive), ударний (Belting), що відрізняються між собою кількістю "металу" в голосі. Визначивши динамічні особливості вокальних режимів, К. Садолін вказує на характер звучання окремо кожного з них, оскільки завжди переваги чи обмеження пов'язані безпосередньо з фізіологією вокаліста. Тому слушно постає питання, наскільки чітко ми усвідомлюємо увесь рівень наукової відповідальності при спонтанному використанні "модних" вокальних термінів, таких як "драйв", в контексті розгляду одного стильового або музичного напрямку.

Необхідно також розширити горизонти сучасного бачення естрадного виконавства. Слід нарешті усвідомити, що голосові прийоми та інші компоненти музично-естетичного арсеналу сучасного голосу-інструменту, є "колористикою", своєрідним наповненням, палітрою звучання ефектів у складі голосової тембрації естрадного співака, яке досягається різними засобами, у тому числі й технічними.

Сучасне вокальне мистецтво естради вже неможливо уявити без впливу науково-технічного прогресу. У першу чергу йдеться про готовність співака до концертно-студійної діяльності безпосередньо через його універсальні якості, креативність, імпровізаційність. Академічні співаки не настільки часто стикаються з тими проблемами студійних експериментів, в яких постійно перебуває естрадний артист, який займається пошуком свого просторово-звукового образу, вокального саунду. Музичний критик О. Савицька, автор багатьох досліджень про рок-музику, про естетику саунду пише так: "Саунд матеріально втілює "енергетичну" сутність, емоційний настрій, внутрішній творчий нерв виконавців, їх ставлення до себе і навколишнього світу, що виражається в характері звуковидобування, в манері "подачі", у тому звуковому "повідомленні", яке музикант посилає своїй аудиторії" [5].

Поява "нового звуку" як явища сучасної естетики електронно-музичного звучання, що увійшло у мистецький простір з 60-х рр. XX ст. під терміном "саунд", означає багатогранне визначення своєрідних характеристик і індивідуальність звучання гурту, голосової тембрації його лідера-вокаліста. Піонерами студійних експериментів над саундом стали гурти "Бітлз" ("The Beatles"), "Пінк Флойд" ("Pink Floyd"), "Роллінг Стоунз" ("The Rolling Stones"), "Лед Зепелін" ("Led Zeppelin") та інші.

Корелятивні особливості акустичних характеристик концертних залів та відмінностей впливу звукового резонансу на виконавство академічних і естрадних артистів ми зустрічаємо у Н. Дрожжиної: "Академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання (...) Оскільки якість зовнішнього резонансу регулюється штучними параметрами використовуваних технічних засобів, то, вочевидь, що голос естрадного співака повинен мати максимум обертонів вже на виході з голосового апарату" [1, 57].

Сказане Н. Дрожжиною щодо акустичної специфіки естрадного виконавства представлено дещо тезово та вимагає розширеного пояснення. Мікрофон викликає асоціації, так би мовити, "чарівного" приладу, дива естради сучасної епохи, здатного створити досконалість навіть з безголосими вокалістами. Іноді ці нарікання небезпідставні, але судження про його чарівні ознаки – досить тривіальна точка зору. Навпаки, досконалий мікрофон оголює недоліки голосу, а не ретушує їх. З іншого боку, невміння користуватися мікрофоном, ігнорування принципами роботи з цим голосовим приладом стає причиною незадовільного виступу.

Звертаючись до питання естетичного змісту у формуванні звучання голосу, передусім належить докорінно змінити уявлення про методи контролю акустичного середовища залу за допомогою електронних приладів, де відправним джерелом саунду є співак, а не звукова апаратура. Саме через досвід роботи виконавця, його компетенції в області використання електроніки, досвіду слухового діагностування звукоутворення, вміння апелювати колористикою звукових ефектів залежить уся креативна сторона естетичної складової саунду. У цьому випадку робота звукорежисера стає плідною, невід'ємною творчою складовою у обробці звучання голосу естрадного співака. Академічні ж вокалісти, перш за все, орієнтуються на акустичний резонанс залу.

Якісні характеристики голосових даних естрадного співака не класифікуються виключно гучністю звучання голосу. Поширена думка, що при потужному голосі мікрофон слід тримати подалі від ротової щілини, не має під собою підстави. Повна передача спектру тембру голосу багато в чому залежить від близької відстані мікрофону, щоб це влаштувало як самого артиста, так і звукорежисера. Це коригує взаємозв'язок голосу співака з акустичними характеристиками залу, збагачуючи і синтезуючи його відповідними приладами голосових обробок. Вокальні (не мовні) мікрофони розробляються саме з урахуванням їх близької відстані використання. Однак тут може виникнути інша проблема – поява дратівливих сибілянтів (свистячих, від лат. *sibilo* – свищу) на звуки "с", "з" та інших передньоязикових щілинних фрикативних приголосних "ш", "ф", що найбільш яскраво виявляються при роботі з мікрофоном через недосконалу фонетичну та артикуляційну бази виконавця.

Мікрофон нерідко викликає різного роду негативні судження з боку adeptів академічної вокальної школи у ствердженні, що він "псує" голос. З подібними твердженнями навряд чи погодилися такі корифеї сцени, як: Л. Павароті, П. Домінго, Х. Карерас, А. Бочеллі, Д. Хворостовський, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Дж. Гробан, Б. Уайт, С. Діон та багато інших співаків: на їх думку, мікрофон ніяк не вплинув на знецінення їх вокальної майстерності.

На практиці контроль звуку в естрадного співака не орієнтований на акустичне середовище залу, його резонанс, а лінійно синхронізований моніторами безпосередньо з голосовим сигналом, тому співак чує лише природне звучання свого голосу, не обробленого процесорами. Без моніторного контролю співак може потрапити у метро-ритмічний дискомфорт, що загрожує втратою зв'язку з музичним текстом і, як наслідок, стресовою ситуацією в психологічному плані. Не останню роль у якості саунду має наповненість залу публікою, тому і побутує актуальний вислів, що в концертному житті артиста не існує однакових залів, як у фізичному, так і в емотивному аспекті.

Отже, мікрофон для естрадного співака є не лише приймачем для посилення голосового сигналу; його практичне використання передбачає суттєві відмінності між академічним і естрадним співом з точки зору аудіальних особливостей звукового контролю.

Формування професійного естрадного вокаліста відбувається не на сцені, не в моменти репетицій, хоча це дуже важливий, але все ж таки не кінцевий продукт, а в експериментальних студійних умовах. До такої роботи артист має підійти повністю підготовленим не лише в плані вивченого матеріалу, а з прекрасним технічним багажем – знанням сучасних вокальних прийомів, вмінням застосувати їх за призначенням, а не за принципом тривіальної механічної демонстрації.

В умовах студійної роботи відбувається злиття творчої думки всього колективу студії в єдине ціле. Перебуваючи в постійному творчому пошуку, естрадний вокаліст не лише підвищує свій технічний рівень, але і формує унікальне творче обличчя, естетичний імідж, а іноді відкриває для себе ту неповторну тембрацію голосу, яка стає впізнаваним особистим саундом співака. У концертному виконанні естрадний співак використовує тільки частину тих художніх компонентів, які були знайдені в процесі творчої роботи в умовах студійного запису.

Є ще й інша сторона концертного виступу, яку можна назвати імітацією, коли артист користується плюсовою фонограмою – готовим для тиражування студійним записом пісні. Частіше це відбувається тоді, коли артист не має бажання відмовлятися від фіксованої естетики звучання, а хоче продемонструвати аудиторії всю красу і палітру звучання голосу, збагаченого студійними обробками. Цьому є ряд пояснень, зокрема, таке, що в умовах живого виконання неможливо створити досконале звучання композиції. Інший випадок – необхідність виконання умов вимог окремо взятих виступів у форматі телевізійних програм або відеозапису концерту для подальших рекламних акцій. У будь-якому випадку, відкидаючи користюлюбні бажання артиста, використання плюсової фонограми в концерті – це обман глядача.

Отже, у науково-дослідницьких роботах, присвячених вокальній естраді, естетика звучання голосу естрадного співака досліджувалася або односторонньо, з позицій академічної школи, або не досліджується взагалі. Проблеми естрадного виконавства, зокрема, створення просторового звукового образу (саунду) сьогодні залишаються майже невивченими. Незалежно від розвитку електронної індустрії, яка докорінно змінила естетичну складову у звучанні естрадного співака, сьогодні традиційно продовжується нав'язування естраді академічних постулатів, що більшою мірою, віддаляє нас від вирішення визначених проблем: відбувається підміна художньо-естетичних принципів сучасного вокального мистецтва естради синтетичним конгломератом. Таким чином, для сучасного естрадного вокаліста головним є естетичний аспект звучання голосу, для якого користуватися мікрофоном і технічним оснащенням, володіти технікою сучасних вокальних прийомів та голосових ефектів, коректно застосовувати професійну лексику – ті критерії спеціалізованої підготовки, які зростають його конкурентоспроможним на вітчизняній естраді та у світі.

Література

1. Дрожжина Н. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. – Х., 2009. – Вип. 3. – С. 50–59.
2. Емельянов В. Фонопедический метод развития голоса / В. В. Емельянов. – Режим доступа: <http://www.emelyanov-fmrg.ru/non-academic>
3. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
4. Кузнецов Е. М. Из прошлого эстрады / Е. М. Кузнецов. – М.: Искусство, 1958. – 359 с.
5. Савицкая Е. "Электричество смотрит мне в лицо...", или Введение в саундологию / Е. Савицкая // Журнал "Салон АВ", 1999. – № 5. – Режим доступа: <http://www.hi-fi.ru/review/detail/699097>
6. Sadolin C. Complete Vocal Technique / C. Sadolin. – Copenhagen, 2000. – 255 p.
7. Чудинов В. А. Язык как составная часть культуры / В. А. Чудинов. – Режим доступа: http://www.runitsa.ru/publications/publication_218.php
8. Шевченко Н. С. Синтез виконавських манер як творчий чинник сучасної вокальної музики / Н. С. Шевченко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – № 3. – С. 183-187.

References

1. Drozhzhina, N. (2009). To the question of methodology variety vocal technique. Visnyk Kharkivs'koi' derzhavnoi' akademii' dyzajnu i mystectva, 3, 50-59 [in Ukrainian].
2. Emelyanov, V. (2000). Phonopedic method development of voice. Retrieved from <http://www.emelyanov-fmrg.ru/non-academic> [in Russian].

3. Konen, V.D. (1994). Third layer: new mass genres in the music of the XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kuznetsov, E.M. (1958). From the past of variety art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Savitskaya, E. (1999). "Electricity looks me in the face...", or an Introduction to soundology. Salon "AV", 5. Retrieved from <http://www.hi-fi.ru/review/detail/699097> [in Russian].
6. Sadolin, C. (2000). Complete Vocal Technique. Copenhagen, Denmark [in English].
7. Chudinov, V.A. (2009). Language as an integral part of the culture. Retrieved from http://www.runitsa.ru/publications/publication_218.php [in Russian].
8. Shevchenko, N.S. (2012). The synthesis of the manner of performing as a creative factor in modern vocal music. *Visnyk Derzhavnoj akademii kerivnyh kadriv kul'tury i mystectv*, 3, 183-187 [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(430):786.2

Грищенко Антон Павлович
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ ТА ЙОГО РЕДАКЦІЯ "ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ": ТВОРЧІ ПОШУКИ МУЗИКАНТА ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ В ЗБІРЦІ Й.С.БАХА

У статті розглядаються деякі особливості виконання та редагування музики Й.С.Баха в епоху Романтизму, а також музичні аспекти редакції "Добре темперованого клавiру" Ф.Бузонi. Поряд з досягненнями i недолiками такої редакції, автор прагне дати цілісну історико-культурологічну оцінку даному музичному феномену.

Ключові слова: виконання, транскрипція, динаміка, темп, педаль, аплікатура.

Ферруччо Бузони и его редакция "Хорошо темперированного клавира": творческие поиски музыканта и их претворение в сборнике И.С.Баха

В статье рассматриваются некоторые особенности исполнения и редактирования музыки И.С.Баха в эпоху Романтизма, а также характерные моменты редакции "Хорошо темперированного клавира" Ф.Бузони. Наряду с достижениями и недостатками данной редакции, автор стремится дать целостную историко-культурологическую оценку данному музыкальному феномену.

Ключевые слова: исполнение, транскрипция, динамика, темп, педаль, аппликатура.

Grishchenko Anton, postgraduate student of theory and history of culture National Music Academy Ukraine Tchaikovsky

Ferruccio Busoni and his edition of the "Well-tempered clavier": the creative search of the musician and their translation in the collection of J. S. Bach

This article discusses some of the features and performance of J.-S. Bach's music editing in the Romantic era, as well as specific moments of edition of "The Well-Tempered Clavier" F.Buzoni. Along with the achievements and shortcomings of this edition, the author tries to give a complete historical-cultural assessment of this musical phenomenon.

Key words: performance, transcription, dynamics, tempo, pedal, fingering.

"Я бы предостерег учащегося от того, чтобы чересчур буквально следовать за моей "интерпретацией". Момент и индивидуум имеют свои собственные права. Мое толкование может служить хорошей путеводной нитью, которой не имеет нужды придерживаться тот, кто знает иной хороший путь" (Ф.Бузони).

Образ музыканта-романтика в эпоху видатних виконавців середини XIX – початку XX ст. був цілком сформований у руслі естетичних норм епохи і пов'язаний з розвитком віртуозного стилю, який захопив у той час Європу. На зміну клавiрiсту–унiверсалу часів Бароко і Ренесансу приходять виконавець–особистість Романтизму, який був "надлюдиною" – не "тільки" майстром своєї справи, а генієм, виконавцем "за покликанням", а не за родом діяльності. Виконання являло собою вищий акт самовираження, розкриття творчої особистості, виявивши найважливішу особливість стилю епохи – увага слухача була зосереджена, насамперед, на здатності виконавця "вести за собою", проникати в душі і серця, розкриваючи, однак, насамперед, різні грані себе у творі, ніж суть самого твору. "Многие виртуозы позволяли себе очень вольно обращаться с текстом сочинения – они добавляли собственные украшения, пассажи, каденции... Исполнение романтиков воздействовало прежде всего

творческим порывом, горячей эмоциональностью. Оно потрясало слушателей, выводило их из состояния душевного равновесия" [1, 93]. Таким чином, якщо раніше нормою виконання було дотримання численних правил, запропонованих часом і стилем, то в даний період на перший план виходить виконання, засноване на індивідуальності трактування, знаходячи власне я в синтезі ідей композитора і віртуозної й імпровізаційної майстерності виконавця. Прикладом трактування слугувало вільне, "сьогохвилинне" виконання, при якому ознакою поганого тону вважалося повторення будь-яких, нехай навіть вдалих виконавських трактувань, які вже траплялися в практиці музиканта раніше.

Такі естетичні установки знайшли своє вираження в специфічних засобах виразності, характерних для епохи Романтизму. Тяжіння до барвистих, яскравих образів призвело до зниження ролі мотивної артикуляції на догоду більш деталізованому фразуванню, динаміка зазнає значних змін, залишивши далеко позаду "пережитки" класицизму – на перше місце виходить звучність, що відображає на новому рівні швидше душевний настрій, психологічний стан художника, ніж "тільки" гучність. Крім того, значно перетворюється метроритмічне музичне сприйняття – темпові відхилення, покликані розкрити тонкість душевних переживань музиканта, виводять на перший план основний виконавський "штрих", досі недоступний як при трактуванні твору, так і в композиції – *rubato*, суттю якого було вільне відхилення від первинного темпу заради більшої виразності. У даний часовий відрізок все більшого значення набуває взаємодія композитора і виконавця – у вільному вираженні першого черпає своє натхнення другий. Позначення темпу, фразування, туше та інші виконавські вказівки не мають, таким чином, чіткої письмової фіксації – виконавець-романтик вважався повноцінним співавтором, що доповнює музику своїми власними переживаннями, і, тим самим, допомагає їй знайти "друге життя" – на зміну "розумовому" світосприйняттю приходить "чуттєве". Зміни, що відбулися у свідомості музикантів, – як композиторів, виконавців, так і слухачів – не могли не спричинити за собою корінні трансформації у сприйнятті музики попередніх епох. Окрім наявності в малій мірі редакторських трактувань творів старих майстрів, на перший план у жанровій сфері виходить результат тісної творчої взаємодії композитора і виконавця – транскрипція. "Модой дня стали фантазии на оперные мотивы, парафразы, транскрипции. Иногда произведения этих жанров использовались в просветительских целях для знакомства слушателей с лучшими отрывками из опер. Но большинство виртуозов видело в сочинениях на оперные темы лишь средство к достижению успеха" [1, 92]. Специфічною особливістю нового в історії музики жанру є "революційний непослух" авторському тексту – "...задача фортепианной или другой транскрипции иная, чем только редакционные поправки к изложению. При транскрипции должны возникнуть более глубокие коррективы, несколько меняющие точное следование авторскому оригиналу" [4, 25]. При цьому, незважаючи на появу багатьох художніх досягнень в даній області, в контексті цієї роботи необхідним є виділити явний недолік, який зародився і отримав свій бурхливий розвиток у жанрі – очевидне "втручання" виконавця у творчий процес. Якщо твори композиторів, що належать до епохи Романтизму, в якійсь мірі дозволяли доповнювати і "прикрашати" авторський текст, що хоча і не було поширеним явищем, деякими композиторами-романтиками все ж допускалося – в явній або прихованій формі, то твори композиторів попередньої епохи не розташовували до настільки "віроломних" змін.

Такі були творчі установки XIX ст., епоха Романтизму породила чимало досягнень у всіх областях музичної діяльності. У контексті вищесказаного, однак, не варто дивуватися деяким редакторським прочитанням "Добре темперованого клавіру", характерним для епохи в цілому і ідеалу музиканта-виконавця, який індивідуально трактує твори попередніх епох.

Серед музикантів кінця XIX – початку XX ст. складно назвати фігуру, що викликала більш різкі й протилежні судження сучасників, ніж Ферруччо Бузоні. Розбіжності і строкатість думок, що стосуються як виконавського мистецтва, так і композиторської, музично-літературної творчості великого транскриптора, іноді здатні ввести в оману навіть досвідчених дослідників. Така ситуація пов'язана була з творчим новаторством Ф.Бузоні – мистецтво артиста в ту пору багато в чому розходила з художніми поглядами сучасників. З раннього дитинства, вивчаючи мистецтво контрапункту, і, зокрема, творчість Й.С.Баха, ранні твори Ф.Бузоні насичені були поліфонічними прийомами, характерними скоріше для попередньої епохи – фугато, стреттами, імітаціями і канонами – що стало "реакцією впливу" творчості великого кантора. Що ж до перших дослідів-обробок творів Й.С.Баха, то таким є перекладення Прелюдії і фуги D-dur, виконане в Лейпцігському Бахівському товаристві в 1888 р. Робота ж над редакцією 1 тому "Добре темперованого клавіру", що тривала, за словами самого Ф.Бузоні, більш ніж десятиліття (початком роботи над збіркою, мабуть, слід вважати період близько 1890 року, коли музикант був запрошений на місце професора по класу фортепіано в Московську консерваторію), вперше відкрила в музиканті не стільки редактора, скільки музиканта-зачинателя нового підходу до осмислення твору, а також погляди Ф.Бузоні стосовно історії фортепіанної педа-

гогіки та інтерпретації, розглядаючи при цьому бахівські прелюдії і фуги в якості "завершуючої" ланки вищої фортепіанної школи. Що стосується роботи над 2 томом збірника, то ця праця Ф.Бузоні є більш пізньою – закінчення роботи відноситься вже до 1915–1916 рр., причому, на відміну від I тому, редактор "отвернулся от чисто пианистической стороны дела" і "заботился преимущественно о том, чтобы ввести учащегося в тайны музыкальной структуры и в нутро" [3, 171]. Стосовно текстологічної сторони справи, то робота Ф.Бузоні над "Добре темперованим клавіром" в цьому напрямку нерозривно була пов'язана з виконавською діяльністю музиканта. Так, наприклад, стосовно збірки прелюдій і фуг під редакцією "романтичного" попередника Ф.Бузоні – Ежена д'Альбера, то останній, значною мірою, висловлюючи репертуарні уподобання епохи, писав: "Я знаю, есть люди, которые часами слушают его [И.С.Баха] кантаты, не выказывая скуки. Но эти люди либо лицемеры, либо педанты" [3, 42]. Твори Й.С.Баха та В.А.Моцарта, таким чином, практично не виконувалися в оригіналі в концертних програмах того часу, а якщо й мали місце на початку програми концерту, то носили характер швидше прелюдійний, вступний, не рахуючись "серйозними". Виходячи з репертуарних переваг романтизму, змін зазнала також сама інтерпретація, яка, по суті, розпадалася на дрібні деталі, за якими часом зникала і тьмяніла основна ідея твору – найбільш повне усвідомлення суті його. Виконання, покликане донести цілісне сприйняття твору, сприймалося з недовірою, а так звані піаністи "розумового" напрямку часто визнавалися "надуманими" та штучними у своїх трактуваннях. Основний напрямок "чуттєвого" стилю виконання, в свою чергу, розпадався на два підвиди. Перші – умовно звані "салонніки" – в основу своїх інтерпретацій намагалися привносити елементи дрібної нюансової деталізації, "округле" фразування, "хвилеподібну" динаміку і ритміку. Основними представниками даного напрямку можна назвати В.Пахмана, Т.Лешетіцького, а також його учнів А.Н.Єсіпову і І.Я.Падеревського. Основу репертуару, виходячи з характеристики, незмінно складали твори Ф.Шопена. Інші – також умовно звані "концертники" або "віртуозники" – основою свого репертуару бачили твори раннього Ф.Ліста та інших композиторів-віртуозів. Підкорюючи слухачів технічною майстерністю і "темпераментним" виконанням, такі виконавці і зовсім відходили не тільки від деталізації, але також і від цілісно-сислового охоплення твору, замінюючи подібні прагнення охопленням і блискучим виконанням всіх технічних труднощів музичного тексту.

Зовсім іншого плану виконавцем був Ф.Бузоні. Так, практично з самого початку становлення майстра як піаніста, він повністю відмовився від творів "салонного" напряму – в зрілому віці Ф.Бузоні виконував в основному музику Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена. Будучи, однак, одним з визнаних провідних віртуозів свого часу, він не міг не включити в свій репертуар також і твори Ф.Шопена та Ф.Ліста, музику останнього яку дуже цінував. Зацікавленість же творчістю композиторів "недалекого забутого минулого" спонукала музиканта розшукувати рідкісні, забуті, а то й зовсім неопубліковані твори, як, наприклад, деякі Хоральні прелюдії Й.С.Баха, Гондольєра і Таранте-ла Ф.Ліста. "... с щепетильнейшей добросовестностью" ученого текстолога копається он в рукописях и различных изданиях, сверяет редакции, составляет варианты, вылавливает разночтения, пока не остановит свой выбор" [3, 66]. Таким чином, зв'язок Бузоні-піаніста і Бузоні-редактора, а також текстологічна вірність джерелам (у всякому разі тим, які були відомі і доступні музикантові) не підлягає сумніву. Логічним видається розглянути на конкретних прикладах – що нового вніс Ф.Бузоні у розуміння музики Й.С.Баха на прикладі аналізу деяких п'єс "Добре темперованого клавіру", а також, якими засобами музикант досягав поставлених цілей.

Так, що стосується виразності виконання, модного в той час "співу" на фортепіано, точка зору Ф.Бузоні спочатку може здатися дивною і нелогічною – адже сам Й.С.Бах, як відомо, був шанувальником "співучої манери гри". Однак необхідно взяти до уваги, що Й.С.Бах і Ф.Бузоні мали справу, по суті, з різними інструментами – якщо клавірні твори часів Й.С.Баха вимагали більшу зв'язність (як "колючий" за звучанням клавесин, так і більш "зв'язаний", але дуже слабкий клавикорд не могли в рівній мірі влаштувати умові "співучого" концертного виконання), ніж трактування тих же п'єс в часи Ф.Бузоні. "Сколь бы удивительной – многим даже коробящей – ни показалась сперва надпись "без особой выразительности", тем не менее мы вставили ее с полной сознательностью. Достаточно уж часто грешат чрезмерным чувством, особенно там, где не хватает истинного выражения. Поэтому по временам представляется не лишним принимать меры к подавлению чувствительного пыла" [2, 106].

Звідси беруть свій початок деякі характерні особливості редакторського прочитання "Добре темперованого клавіру" Ф.Бузоні – такі як переважання *non legato* і *staccato* над *legato*, майже повне "вилучення" *tubato*, особливо наприкінці завершальних побудов п'єс, досить скупа (особливо в 2 томі збірника), "терасоподібна" динаміка, і багато інших. "Исполнение должно быть прежде всего крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким. "Элегантные" нюансы, как-то: "прочувствованное" набухание фразы, кокетливые ускорения и замедления, слишком легкое *staccato*, слишком вкрадчивое *legato*, педальные излишества и мн. т. п. являются и остаются

дурними наклонностями, где бы они ни встречались; при исполнении Баха это возмутительные ошибки" [2, 203]. Заперечуючи надто "підсолоджену" манеру виконання клавирних творів Й.С.Баха, Ф. Бузоні досить переконливо доводить свою точку зору, наприклад, у примітках до прелюдій VI і VIII. "Погоня за "связным идеалом" должна быть отнесена на счет того времени, когда скрипичная школа Шпора и итальянское вокальное искусство беспощадно властвовали над исполнением. Среди музыкантов существовал (и существует еще) ложный взгляд, будто инструментальная техника должна искать свой прообраз в пении, будто она может быть названа тем более совершенной, чем больше она уподобляется этому весьма произвольно выдвинутому исполнительскому образцу. Но условия, на которых покоится вокальное искусство – дыхание, связность или раздельность слогов, слов и предложений, различие регистров – в значительной степени теряют свое значение уже для скрипки, на фортепиано же не имеют ровно никакой ценности" [2, 36]. Наводячи докази окрім історично-музичних, Ф.Бузоні також стверджує відносно неможливість "співу" на фортепіано і з суто технологічної точки зору. "Исполнение протяжных мелодий на фортепиано не только трудно, но прямо противоестественно. Звук никогда не может быть выдержан с сохранением той же силы, не говоря уже об его усилении; между тем, это два условия, которые необходимы для исполнения певучих мест и которые в данном случае остаются невыполнимыми" [2, 51]. Не вдаючись до суперечності даної проблеми, необхідним є лише вказати – туше, найбільш відповідне виконанню прелюдій і фуг, на думку Ф.Бузоні, є *non legato*. "Автору издания представляется уместным указать здесь на важность игры "non legato", как того рода туше, который более всего соответствует природе фортепиано. В нем, напр., следует искать секрет так называемой "бисерной игры", которая зиждется на тех же предпосылках раздельности, мягкости и равномерности. Предпочитавшаяся старой школой игра *legato* фактически не вполне достижима на фортепиано, хотя и возможно в единичных случаях вызвать иллюзию близкого к легато эффекта" [2, 35].

Прелюдия XVI.
Larghetto, senza troppa espressione.

Прелюдія g-moll з 1 тому "Добре темперованого клавіру". Позначення темпу і характеру п'єси в перекладі звучить як: "Широко, без особливої виразності"

Що ж до динамічних і темпових позначень збірника, то і тут позиція редактора протистоїть поширеним в той час принципам і нормам – "... бесконечно дробимая шкала оттенков нюансировки, которой в лучшем случае располагает современный пианист, не вполне применима при передаче баховских "пьес для исполнения". Чередование оттенков должно скорее происходить здесь как бы толчками, словно в результате смены регистров; к тому же – в большинстве случаев – одна и та же звуковая окраска должна простираться, не изменяясь, на целое построение" [2, 52]. У розділі "Регістрівка" у додатку до 1 тому "Добре темперованого клавіру" Ф.Бузоні дає наступне повчання щодо динаміки: "Смена регистров, прибавление и убавление звучности должно происходить резкими разделами, толчками (террасообразно), без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа" [2, 186]. "Если на фортепиано один голос в противоположность другим выделяется сильнее (тема, имитация), то этот контрастирующий регистр – нечто вроде верхней мануали органа – должен точно также и во всех своих звуках иметь размеренно-одинаковый характер" [2, 203].

Відносно педалізації редактор, з одного боку, не заперечує використання її в клавирних творах Й.С.Баха, з іншого – чітко обмежує її "права". "Не следует верить легендарной традиции, будто Баха должно играть без педали. Если педализация необходима уже подчас в клавирных произведениях Баха, то в переложениях его органнх сочинений она незаменима. Правда, в клавирных произведениях

закономерна часто лише та педализація, котрої не слышно. Мы подразумеваем применение педали для связывания отдельных звуков, двух аккордов, для выделения задержания, для сохранения звучания какого-либо голоса и т.д.: род деятельности демпферной системы, не порождающий никаких педальных эффектов в собственном смысле этого слова. ...Что неупотребление педали есть часто лучшее ее употребление, – это положение следовало бы принять к руководству не только при исполнении Баха, но и при фортепианном исполнении вообще" [2, 197].

Fuga XII, a 4.
 Фуга XII, на 4 голоса.
Molto sostenuto, ma fermo in tempo e carattere.
Sehr getragen aber fest, so im Zeitmaas wie im Ausdruck.
 (по Риману: **Adagio penseroso** = ♩)



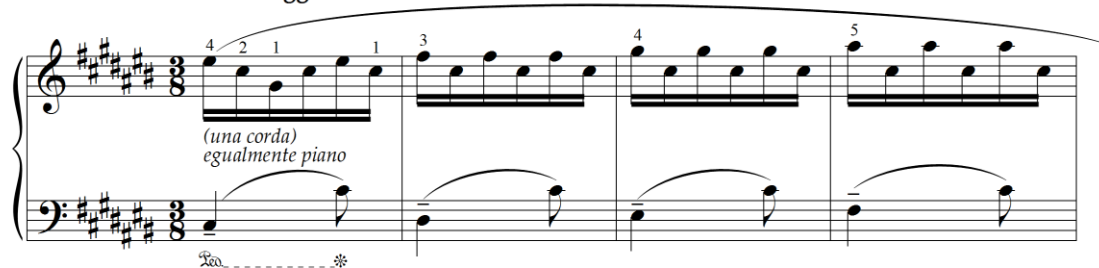
Фуга *f*-moll з 1 тому "Добре темперованого клавіру".
 Позначення темпу і характеру п'єси в перекладі звучить як: "Дуже стримано, але міцно за темпом і характером" (італ.) або "Дуже витримано, але міцно як в русі, так і в вираженні" (нім.)

Praeludium IV.
 Прелюдія IV.
Ruhig ernst, mit tiefer Empfindung.
Andante serioso, non troppo sostenuto ed espressivo.



Прелюдія *cis*-moll з 1 тому "Добре темперованого клавіру".
 Характерне позначення педалі – крім явної строгості і точності у вживанні, вона також взята в дужки (тобто не педантично обов'язкова)

Praeludium III.
 Прелюдія III.
Veloce e leggiero.



Прелюдія *Cis*-dur з 1 тому "Добре темперованого клавіру".
 Тут педаль хоч і не взята в дужки, тим не мені достатньо сувора – зняття відбувається до зміни гармонії в наступному такті, уникаючи тим самим "злиття" і гармонійної "в'язкості"

Аплікатура, що належить "Добре темперованому клавiру" у прочитанні Ф.Бузоні, знову ж, трактується двійкою – при загальній "вільній спрямованості" – "почти каждый пианист имеет свою собственную аппликатуру" [3, 153] – редактор, проте, досить скрупульозно проставляє зазначену у всіх п'єсах збірника. Основною особливістю аплікатурних позначень, які логічно випливають з принципів бузонівського піанізму і загальної *non legat'*ної орієнтації виконання, є масштабність – так звана "фразувальна" аплікатура, що включає, окрім лістовського принципу п'ятипалості, загальну спрямованість на великі "ділянки". Таким чином, аплікатура Ф.Бузоні переслідувала більш музичні, ніж піаністичні цілі, що, звичайно, не може не викликати поваги до праці редактора. Аплікатурна цілісність, хоч і може з першого погляду здатися дивною, несе в собі смислове навантаження, яке проявляє себе, наприклад, в принципі перекладання пальців – Ф.Бузоні відроджує деякі особливості старовинної аплікатури, характерні для часів Й.С.Баха – перекладання пальців, уникаючи вживання першого, а також метод "зісковзування" пальця з клавiші на клавiшу. У цілому ж аплікатурні позначення музиканта орієнтовані на "сконцентрованість" виконавського апарату – намагаючись уникати, де можливо, витончених, романтично плавних кистьових рухів, акцент робиться на більш цільні, "масштабні" рухи плеча та передпліччя. Не претендуючи, однак, на догматичність виконання аплікатурних позначень (як, втім, і інших виконавських вказівок), на питання незручності того чи іншого аплікатурного моменту, Ф.Бузоні відповідав просто – "мне удобнее моя аппликатура" [3, 153].

Мету своєї редакторської праці, окрім власне роботи над "Добре темперованим клавiром", Ф.Бузоні розглядав набагато ширше – в контексті формування сучасної виконавської системи, школи. "Потребность в возможно более полной во всех отношениях и стильной редакции "Клавира хорошего строя" побудила автора издания приложить к опыту таковой щепетильнейшую добросовестность и тщание, равно как и плоды своего вот уже более чем десятилетнего изучения предмета. Но как указывалось раньше, настоящая обработка преследует и дальнейшую цель – в некотором роде преобразовать попутно этот благодарный материал в широкую по охвату высшую школу фортепианной игры" [2, XV]. У дану систему ("школу"), на думку музиканта, мали входити бахівські Інвенції і "Добре темперований клавiр" в якості підготовчого матеріалу, його ж клавiрний Концерт d-moll, Органні хоральні прелюдії, фуґи і токкати, знаменита "Чакона" як твори середньо-вищої ланки, завершення своє отримали в творчості Ф.Ліста, зокрема, його Хоралі і фуґи на тему "As nos, ad salutarem undam" і Мефісто-вальсі. "В своей взаимной последовательности эти работы образуют как бы некое учебное здание, воздвигнутое главным образом на основе баховской музыки, молодеющее и осовременивающееся кверху... За этим должно было бы, по моему намерению и убеждению, последовать критически-инструктивное издание важнейших фортепианных творений Франца Листа в качестве венчающей здание башни..." [2, XVI]. Однак виконанням цих творів школа не завершується – вищою ознакою оволодіння майстерністю музикант вважав етап самостійного перекладання з аркуша органних творів Й.С.Баха. "Достигнув полного музыкального и технического овладения этими произведениями, всякий серьезно ищущий пианист должен был поставить на пульт своего фортепиано непереботанные еще оригинальные органные сочинения Баха и попытаться возможно полнее и полногласнее (где положение позволяет – с октавным удвоением педальных голосов) воспроизвести их с листа на фортепиано" [2, XVI].

Побіжно згадана у вищенаведеній цитаті суть редакторської праці Ф.Бузоні ("справжня обробка переслідує...") дозволяє також торкнутися питання транскрипції та інструменту, на якому слід виконувати збірник. Якщо в останньому випадку сама кількість вказівок і якість опрацювання власне фортепіанних вказівок говорить сама за себе, то питання транскрипцій і обробок бахівських творів музикант відносив до однозначно позитивного явища в музичній культурі. Ці два питання не випадково розглядаються разом – оскільки "органочентричність" клавiрних творів Й.С.Баха маєсья на увазі Ф.Бузоні немов апіорі (що помітно, наприклад, у нижчеподаній цитаті), то і проблема транскрипції або обробки тісно взаємопов'язана з самим підходом музиканта до виконання їх на фортепіано. "Редактор считает передачу баховских органных произведений на фортепиано необходимым дополнением пианистической работы над Бахом. Он требует, чтобы каждый пианист не только знал все существующие уже переложения и владел ими, но и чтобы он умел самостоятельно перекладывать баховские произведения с органа на фортепиано. Упустивши это, он будет знать Баха только наполовину. ...Возможности тогдашнего клавира были во многом ограничены. Глубокие замыслы лишь на органе достигали всей широты выражения. ...Таким образом, при переложении Баха с органа на фортепиано не может быть и речи об эстетическом прегрешении. Лишь только, однако, мы признаем правомерность такого рода переложений, как получаем значительные выгоды. Фортепианная литература обогащается самым выдающимся, что только таит в себе данный художественный жанр" [2, 168].

Підводячи деякі підсумки при розгляді першої "романтичної" редакції "Добре темперованого клавіру" Ф.Бузоні, необхідно взяти до уваги наступне – час, у який жив і творив відомий музикант, не міг не накладати відбиток на світосприйняття, особистість, творчість і редакторську діяльність Ф.Бузоні. Виконавські коментарі, рясно прописані в авторському нотному тексті, яскраво характеризують роботу як "романтичну" – саме в тому ключі, в якому відбувалося історичне становлення виконавського мистецтва середини XIX – початку XX ст. У своїх творчих установах, безсумнівно, редакція Ф.Бузоні є продовжувачем традицій виконавсько-педагогічного прочитання тексту "Добре темперованого клавіру", початок якому поклав К.Черні. Однак на новому історичному і культурному етапі розвитку виконавського мистецтва італійський музикант, крокуючи в ногу з часом, просунувся значно далі свого попередника. Не задовольнившись власне виконавськими вказівками, редактор надавав більшого значення збірці прелюдій і фуг, розглядаючи її як певну універсальну школу фортепіанної гри. Численні вправи, створені на матеріалі прелюдій "Добре темперованого клавіру" можуть свідчити, однак, що, на відміну від своїх попередників, Ф.Бузоні розглядав збірник в якості "проміжної", хоча і не менш важливої, ланки, висловивши, таким чином, достовірно "романтичне" ставлення до авторського тексту, яке знайшло своє відображення в текстових перестановках, що допускаються музикантом "заради вищих композиторських цілей". У своєму прагненні до "монументалізації" бахівської клавирної творчості редактор виходить за рамки стилістично обгрунтованої динамічної шкали, що, в свою чергу, знайшло відображення в зайвій "органності" звучання, неправдоподібних басових октавних подвоєннях, а також заперечення "співучості" фортепіано – у своєму протиставленні бахівського і романтичного Ф.Бузоні не зміг побачити риси спільності, характерні для них співучість інструменту була важлива як для Й.С.Баха, так і для композиторів-романтиків, і, думається, зайва органна "масивність" не відображає суті бахівського "Добре темперованого клавіру" у прочитанні музиканта, незважаючи на багато позитивних сторін редакторської роботи в цілому. Проте, редакція "Добре темперованого клавіру" Ф.Бузоні є однією із значних художніх знахідок, що зберегли своє значення аж до наших часів.

Література

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1967. – Ч. 2. – 288 с.
2. Бузони Ф. И.С.Бах. Клавир хорошего строя / Ф. Бузони. Т. 1.
3. Коган Г.М. Ферруччо Бузони / Г.М. Коган. – М.: Музыка, 1964. – 194 с.
4. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М.: Классика XXI, 2001. – 340 с.

References

1. Alekseev, A.D. (1967). History of piano art. Part 2. Moscow: "Muzyka" [in Russian].
2. Buzoni, F. Well-tempered clavier. Volume 1. I.S. Bah. Well-tempered clavier edited F.Buzoni [in Russian].
3. Kogan, G.M. (1964). Ferruchcho Buzoni, Moscow, "Muzyka" [in Russian].
4. Fejnberg, S.E. (2001). Pianism as art. Moscow, "Klassika XXI" [in Russian].

УДК 788.43:7.036

Зотов Денис Ігорович

*аспірант Харківської державної академії культури
diozotov@gmail.com*

САКСОФОННА ШКОЛА НА ПОЛТАВЩИНІ: ЕТАПИ РОЗВИТКУ (1988-2012 рр.)

У статті охарактеризовано процес формування полтавської саксофонної академічної школи як спеціального предмету музичної регіоністики, де відбувається систематизація досвіду гри на саксофоні в аспекті феноменології особистості. Вперше у вітчизняному музикознавстві зроблена спроба виявити чинники та передумови, які було покладено в основу цього різновиду мистецтва на ґрунті аналізу подвижницької діяльності її кращих представників. На прикладі діяльності Г. І. Головні розглядаються особливості педагогічної та концертної діяльності кількох поколінь виконавців на духових інструментах на Полтавщині.

Визначено принципи полтавської виконавської школи як свідчення її високого рівня: тісний взаємозв'язок та розвиток найкращих виконавсько-педагогічних традицій харківської школи духових інструментів, адаптація та переосмислення її досягнень у сучасних культурно-мистецьких умовах; поєднання вітчизняної та німецької методик викладання гри на саксофоні; численні перемоги полтавчан на всеукраїнських кон-

курсах; першорядна увага приділяється тембровим характеристикам, що має відобразитися на якості кантиле-ни; наявність методичних розробок; сформованість класу саксофона на всіх ланках професійної музичної освіти Полтавщини (в системі "вчитель – учень").

Ключові слова: академічне мистецтво, саксофонне виконавство, школа, Полтавщина, педагогічні засади, спадкоємність, традиція.

Зотов Денис Ігоревич, аспірант Харківської державної академії культури

Саксофонна школа на Полтавщині: етапи розвитку (1988-2012 гг.)

В статті охарактеризовані процеси формування полтавської саксофонної академічної школи, як спеціального предмета музикальної регіоністики, где происходит систематизация опыта игры на саксофоне в аспекте феноменологии личности. Впервые в отечественном музыковедении сделана попытка выявить факторы и предпосылки, которые были положены в основу этой разновидности искусства на основе анализа подвижнической деятельности ее лучших представителей. На примере Г. И. Головни рассматриваются особенности педагогической и концертной деятельности нескольких поколений исполнителей на духовых инструментах на Полтавщине.

Определены принципы полтавской исполнительской школы как свидетельство ее высокого уровня: тесная взаимосвязь и развитие лучших исполнительско-педагогических традиций харьковской школы духовых инструментов, адаптация и переосмысления ее достижений в современных культурных условиях; сочетание отечественной и немецкой методик преподавания игры на саксофоне; многочисленные победы полтавчан на всеукраинских конкурсах; первостепенное внимание уделяется тембровым характеристикам, что должно отразиться на качестве кантилены; наличие методических разработок; сформированность класса саксофона на всех уровнях профессионального музыкального образования Полтавщины (в системе "учитель – ученик").

Ключевые слова: академическое искусство, саксофонное исполнительство, школа, Полтавщина, педагогические основы, преемственность, традиция.

Zotov Denis, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture

Saxophone school in Poltava: stages of development (1988-2012)

The article describes the process of formation of the Poltava saxophone academic school as a special subject regionistiki music, where the systematization of experience playing the saxophone in the aspect of the phenomenology of the individual. For the first time in the domestic musicology we attempt to identify the factors and assumptions that were the basis of this kind of art based on the analysis of selfless activity of its best representatives. On the example of G. I. Golovnya the features of teaching and concert activities of several generations of performers on wind instruments in Poltava.

There are the principles of Poltava performing school as evidence of its high level such as a close relationship and it was developed the best performing and teaching traditions of the Kharkiv school of wind instruments, adaptation and rethinking its achievements in contemporary cultural conditions; the combination of domestic and German methods of teaching saxophone; numerous victories at Poltava Ukrainian contests; prioritizes timbral characteristics that should be reflected in an cantilenas; availability of teaching materials; formedness saxophone at all levels of professional music education Poltava (in the "teacher – student").

Key words: academic art, saxophone performance, school, Poltava, pedagogical framework, continuity, tradition.

Вітчизняне виконавство на саксофоні набуло активної фази розвитку задовго до здобуття нашою країною своєї Незалежності. Підвищений інтерес до яскравого за тембром інструмента не міг пройти повз увагу вітчизняних музикантів-інструменталістів. Значним фактором впливу на цей процес було захоплення джазом як новітнім жанрово-стильовим явищем музичної культури. Саксофон був його своєрідною "обкладинкою". Проте не можна вважати цей інструмент репрезентантом суто джазового або естрадного мистецтва, оскільки виявилися факти, що підтверджували його зв'язок із споконвічними традиціями академічного виконавства на духових інструментах. Першими це зрозуміли кларнетисти: наприклад, М. Шапошнікова, яка активно задіяла саксофон у власній виконавській творчості.

Українська музика, яка до певного часу знаходилася під ідеологічним тиском радянської системи культуротворчості, мала створити власний базис для розвитку інструментального виконавства за участі саксофона. В багатьох містах України поступово формувались підвалини професійної освіти на цьому інструменті. Можливо, мистецький внесок українських виконавців на саксофоні був на той час не настільки значним (у порівнянні з "класикою жанру" в Західній Європі або США). Проте з точки зору глобалізації мистецьких процесів у світовій та вітчизняній культурі кінця ХХ ст. слід визнати наступну оцінку: без діяльності кількох поколінь саксофоністів в столиці та в провінції, без їхнього нестримного ентузіазму, вагомої і натхненної праці, країна не мала б того безцінного виконавсько-практичного досвіду та науково-методичної бази, які склали історичні і мистецькі засади української саксофонної школи.

Когорту українських музикантів, які з кінця 80-х років минулого століття були активними пропагандистами музикування на саксофоні (у всіх можливих на той час формах і жанрах), склали такі особистості, як А. Ізюмченко, О. Гебель, Ю. Волошин, І. Ляшенко, В. Петрусь, З. Ковпак, Г. Івченко, Л. Жуковський, І. Вівчар, О. Новосельський, О. Довганик. Завдяки їхній діяльності було створено фундамент вітчизняної "гілки" саксофонного виконавства (в тому числі в регіональних центрах музичної освіти). Як наслідок, виконавство на саксофоні стає спеціальним предметом досліджень з музичної регіоналістики та інтерпретології, де відбувається систематизація досвіду феноменології особистості (в сфері музичної творчості, зокрема, інструментальному виконавстві).

Отже, актуальність теми зумовлена інтересом до процесів інтенсивного розвитку саксофонного мистецтва в Україні, як серед практикуючих музикантів, так і з боку дослідників. Розвиток виконавства на саксофоні на теренах Полтавщини як предмет спеціального наукового інтересу взагалі ніколи не розглядався.

Мета пропонованої статті – визначити шляхи становлення саксофонної школи на Полтавщині в аспекті мистецьких процесів та виконавсько-педагогічних традицій останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., а саме – у 1988-2012 рр.

Об'єктом дослідження є саксофонне виконавство як складова музичного мистецтва України; предмет – історико-мистецький контекст формування на Полтавщині професійних підвалин саксофонної школи академічного напрямку.

Можна констатувати, що питання щодо становлення української саксофонної школи у системі вітчизняного виконавства на духових інструментах (зокрема, саксофології) майже не розглядалися. Найбільш вагомий внесок до розкриття цього аспекту історії внесла дисертація А. Понькіної [4], у якій окреслені проблеми формування перших класів, де проводилося навчання на саксофоні на українських теренах.

Становлення української саксофонові традиції на початковому етапі свого розвитку значною мірою залежало від тенденцій, що були панівними у Радянському Союзі. Це продукувало такі мистецькі кліше, як використання саксофона тільки у розважально-джазовій музиці, хибне ставлення до інструменту як чужорідного явища. Як наслідок, констатуємо відсутність системи професійного зростання майбутніх музикантів. Поступовий розвиток виконавської майстерності, істотне підвищення інтересу до саксофона як інструмента академічно-класичної традиції серед широкого загалу призвели до зростаючої потреби у кваліфікованих кадрах, які не могли бути підготовлені у напівпрофесійних музичних студіях. Тому гостро постало питання створення системи професійної освіти майбутніх виконавців-саксофоністів.

Відновлення системи спеціальної освіти для виконавців на саксофоні розпочалося "зверху", як це зазвичай відбувалося в колишніх республіках СРСР: зі створення спеціальних класів у провідних вищих навчальних закладах. Із дослідження В. Іванова відомо, що перші класи саксофона було створено у 1965–1967 роках на Військово-диригентському факультеті при Московській консерваторії і в музичних навчальних закладах імені Гнесіних. Пізніше факультативний клас сформується в Ленінградській (1971) та Московській (1975) консерваторіях. Створюються спеціальні класи саксофона в музичних училищах Новосибірська, Хабаровська, Братська, Саратова, Петрозаводська, Казані, Пскова та інших міст. Навчання ведеться за двома профілями – академічним та джазово-естрадним. Згодом було вирішено питання про підготовку саксофоністів у початковій ланці навчання – в дитячих музичних школах [1, 31-32].

Стосовно розвитку спеціальної музичної освіти для саксофоністів в Україні, можна констатувати, що загальне її становлення відбувалося дещо повільніше, ніж у навчальних закладах центрального рівня. Відомо, що один із перших класів саксофона відкрився в Одеській консерваторії імені А. В. Нежданової. Згодом подібні класи були відкриті у вищих музичних навчальних закладах та музичних училищах Києва, Харкова, Львова та інших міст [4]. Аналіз та систематизація фактів, що сприяли цьому процесу, дозволили визначити передумови створення саксофонної школи в регіонах та мали першорядний вплив на розвиток цього інструмента в Україні. Так, згідно наказу тодішнього міністра культури УРСР С. Безклубенка клас естрадного виконавства на саксофоні було відкрито у Київському училищі імені Р. М. Глієра та Одеському музичному училищі лише у 1980 – 1981 роках. Цей факт дає підставу стверджувати, що загальне становлення професійної освіти саксофоністів в Україні відбувалося значно повільніше, ніж у провідних вищих навчальних закладах інших республік СРСР. Значною мірою це було спричинено доволі консервативною системою керівних кадрів. Якщо у столиці тодішньої радянської України прогресивні зміни щодо саксофонного мистецтва відбувалися через подолання складних проблем, що говорити про становище цієї справи в обласних центрах, таких, як, приміром, Полтава.

Інтерес до саксофона як нового та перспективного інструменту не міг не викликати відповідного ентузіазму у виконавців Полтавського краю. У цьому місті інтерес до саксофона в цілому був досить високий, але він обмежувався розважальною сферою – використанням даного інструмента як прикраси у різноманітних оркестрах, що працювали при клубах та будинках культури. Проте історія становлення саксофонного виконавства в цьому регіоні виявилася досить цікавою.

Формування класів гри на саксофоні на Полтавщині розпочалося з 1988 р. Значний внесок у розвиток саксофонного мистецтва на Полтавщині внесли Яків Готфрід, засновник і керівник знаного колективу "Фестиваль" Олег Шеремченко, Віктор Дрозд, Геннадій Кузьменко та інші чудові музиканти. Однак на час відкриття класу саксофона він не мав статусу академічного інструмента, якому під силу виконання фахових класичних творів крупної форми. Саме ця проблема хвилювала тодішнього директора Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка, заслуженого працівника культури України Віктора Петровича Кучера. Він розумів, що відкриття подібного музичного класу назріло вже давно, проте його створення наштовхувалося на низку нагальних проблем: від нестачі кваліфікованих кадрів до відсутності науково-методичної бази, без чого його функціонування було неможливим. У 1988 р. за ініціативою В.П.Кучера на Полтавщині було створено перший клас академічного саксофонного виконавства. Керівництво ним доручалося досвідченому спеціалісту, викладачу-методисту, голові асоціації діячів духової музики обласного відділення всеукраїнської музичної спілки, заслуженому працівнику культури України Григорію Івановичу Головні (1939 – 2012).

Г. І. Головня народився 5 листопада 1939 р. в селі Решетняки (Старі Санжари) Новосанжарського району Полтавської області. Дитинство, затьмарене другою світовою війною, було тяжким. Його першим вчителем музики став дядько П. І. Мороз, музично обдарована людина: він мав абсолютний слух, грав на багатьох духових інструментах, а також на скрипці, гітарі, баяні та акордеоні. У 1954 р. Григорій Іванович вступає до Полтавського музичного училища (клас гобоя). Зауважимо, що його викладач Аркадій Володимирович Скороход (1899 – 1967) був також випускником цього навчального закладу (1919). Це важлива риса з точки зору формування спадкоємності як чинника становлення академізації спеціального інструменту в межах одного історичного часу і одного навчального закладу. Крім свого основного інструменту (кларнет), він викладав гру на гобої та фаготі. Його наставником був М. І. Вайнтроб – перший викладач класу кларнета щойно відкритого Полтавського музичного училища (під орудою Дмитра Ахшарумова). Майстерність викладання Аркадія Володимировича, який максимально намагався передати свій творчий та виконавський досвід, вирізнялася індивідуальним підходом до кожного учня. Його викладацька діяльність була відзначена професором Яблонським, деканом оркестрового факультету Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського "за правильну методику та виховання кадрів".

По закінченні музичного училища у 1958 р. Г. І. Головня вступає до Харківської державної консерваторії, де навчається у висококласного спеціаліста, викладача-гобоїста Михайла Олександровича Шевченка (1899 – 1976), учня засновника харківської школи гобоя Гуго Альбертовича Гека (1861 – 1935), який був представником німецької школи виконавства на духових інструментах. Музичну освіту Г. А. Гек здобув у Магдебурзькій музичній школі та згодом переїхав до Росії, де грав у різних симфонічних оркестрах. З 1885 р. працював в Харкові як викладач класу гобоя спочатку у музичному училищі, а згодом у щойно відкритій консерваторії. Гуго Альбертович був чудовим солістом, який, ставши педагогом, вимагав від своїх учнів витонченості виконання та недопущення дилетантизму. Його уроки вирізнялися винятковою змістовністю, наповненістю та увагою до кожної деталі виконання твору. В 1920 р. його було запрошено до Московської консерваторії на посаду професора. Після від'їзду Г. А. Гека, його справу продовжив В. В. Бровкович, а згодом М. О. Шевченко.

Михайло Олександрович Шевченко закінчив Харківське музичне училище у 1916 р. та з 1919 по 1923 роки навчався у Харківській консерваторії в класі Г. А. Гека. В подальшому з великим успіхом працював солістом Харківського симфонічного оркестру. У своїй викладацькій роботі М. О. Шевченко дотримувався принципу мелодійності виконання будь-якого твору, в тому числі й віртуозного. Велике значення музикант приділяв відтворенню розмаїття динамічних відтінків як способу передачі авторського задуму та ліризму музичного твору. Відповідно, більш значна увага приділялася вправам на постановку правильного, благородного звучання інструмента. Кожне заняття проходилося з урахуванням психофізіологічних особливостей студента.

Михайло Олександрович був активним продовжувачем традицій свого вчителя – німецької класичної школи гри на духових інструментах. В той же час він додавав високі вимоги щодо технічного рівня виконання і, тим самим, створив передумови подальшого розвитку харківської школи виконавства на дерев'яних духових інструментах [5]. У класі М. О. Шевченка Г. І. Головня отримав ґрунтовні знання з методики викладання гри на духових інструментах, вивчаючи разом зі своїм

спеціальним інструментом ще фагот та флейту. Набутий неоціненний досвід згодом стане в нагоді при формуванні класу саксофона. Паралельно із навчанням, починаючи з 1960 р. Григорій Іванович працював у симфонічному оркестрі Харківського театру музичної комедії, а з 1962 р. – у симфонічному оркестрі Харківського оперного театру. Успішно закінчивши вище музичне навчання в 1963 р., Григорій Іванович переїжджає до м. Сєверодонецьк (Луганської області), де працює в музичному училищі викладачем по класу гобоя, флейти та фагота.

У 1970 р. Г. Головня повертається до рідної Полтави, де працює у музичному училищі: веде класи духових та ударних інструментів, виконуючи до того ж обов'язки завідуючого відділом (до 2003 р.). У 1988 р. на нього було покладено обов'язки зі створення першого у Полтаві класу саксофона. З метою перейняття досвіду та покращення педагогічного рівня Г. Головня стажувався у Львівському та Тернопільському музичних училищах, де на той час подібні класи вже існували.

За 40 років викладацької роботи в Сєверодонецькому і Полтавському музичних училищах Григорій Іванович підготував понад 90 фахівців. Десятки випускників працюють в музичних училищах і школах, симфонічних оркестрах, муніципальному духовому оркестрі "Полтава", у вищих музичних закладах України та за її межами (Москва, Санкт-Петербург, Волгоград, Зальцбург). Лауреатами й дипломантами всеукраїнських та міжнародних конкурсів у свій час стали випускники класу Г. І. Головні: Ярослав Кондратенко (III місце, 1989 р., м. Донецьк), Дмитро Коростелкін (I місце, 1993 р., м. Донецьк), Олег Руденко (I місце, 1987 р. м. Донецьк), Дмитро Арістов (I місце, 1998 р., м. Херсон), Олена Жорняк (I місце, 1998 р.; м. Донецьк), Максим Різник (II місце, 1991 р.; I місце, 1992 р., м. Донецьк), Сергій Шокот (II місце, 2000 р., м. Запоріжжя; I місце, 2000 р.; м. Полтава, фестиваль-конкурс "Полтавська весна–2000"), Олег Скакун (I місце, 2002 р., м. Полтава, фестиваль-конкурс "Полтавська весна–2002"), Олексій Руденко (I місце, 2009 р., м. Кіровоград, XVIII всеукраїнський конкурс виконавців на духових та ударних інструментах "Єлисаветградські сурми").

Додамо до списку творчих перемог учнів Г. Головні ще такі імена талановитих саксофоністів: Владислав Кривченко (III місце, 1994 р., м. Запоріжжя), Євген Кузьмов (III місце, 1995 р., м. Запоріжжя), Олександр Кіт (I місце, 1996 р., м. Донецьк), Валерія Бернікова (дипломант, 2006 р., м. Рівне; лауреат всеукраїнського конкурсу "Нові імена", 2006 р., м. Київ).

Г. Головня створив перший (і поки що єдиний) на Полтавщині квартет саксофоністів, що вирізнявся справжнім професіоналізмом у виконанні високохудожнього репертуару, і навіть став дипломантом Всеукраїнського джазового конкурсу "Конвалія-96" (Полтава) у складі "О. Кіт – С. Терещенко – Є. Кузьмов – Г. Кузьменко". Чимало випускників Г. Головні продовжили навчання та концертну діяльність. Наприклад, М. Різник закінчив аспірантуру Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Д. Коростелкін – Київську консерваторію імені П. І. Чайковського, Т. Ареф'єва – Санкт-Петербурзький інститут культури, Д. Арістов – Зальцбурзьку консерваторію, В. Бернікова навчається та працює у Швейцарії, а Володимир Муха отримав звання заслуженого артиста Росії [2].

У 1994 р. Григорію Івановичу було присвоєно звання педагога-методиста. Він успішно поєднував викладацьку роботу з методично-видавничою та громадською діяльністю, надавав теоретичні і практичні консультації викладачам шкіл естетичного виховання м. Полтави та області. Г. І. Головня був ініціатором та організатором творчих змагань учнів дитячих музичних шкіл та самодіяльних колективів, щорічного обласного марш-параду духових оркестрів; щорічно проводив семінар-практикум для керівників духових оркестрів. Тож не дивно, що 15 липня 2003 р. Григорію Івановичу було присвоєно почесне звання "заслужений працівник культури України".

Г. І. Головня – автор перекладень творів для гобоя та англійського ріжка, надрукованих видавництвом "Музична Україна" в збірках: "Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл (гобой): 5 клас" (1985); "П'єси для англійського ріжка" (1986); "Учбовий репертуар для музичних училищ: 1 курс" (1987); "Учбовий репертуар для дитячих музичних шкіл: 1-2 клас" (1991). У 2003 році було надруковано першу на той час в Україні збірку перекладень творів для саксофона-альта і фортепіано "Навчальний репертуар дитячих музичних шкіл: 1 – 3 класи".

У 2011 р. вийшли друком ще дві збірки перекладень творів для саксофона-альта з фортепіано – "Хрестоматія для музичних училищ і спеціальних середніх музичних шкіл" та "Збірка творів великої форми. Концерти, сонати". Подані твори систематизовані за принципом зростання складності в освоєнні інструменту на різних етапах навчання, що сприяє всебічному розвитку виконавської майстерності студентів. Наявність цих праць вказує на досить вагомий педагогічний досвід та знання потреб тогочасного викладача класу саксофона, адже вони мають найвищу оцінку і не викликають жодних заперечень з боку фахівців. Збірники хрестоматійного матеріалу слугували процесу розвитку української школи гри на саксофоні, сприяючи удосконаленню та спадкоємності навиків на всіх ланках професійної освіти (початкова – середня – вища).

Непересічний педагог-кларнетист А. В. Скороход одного разу сказав своєму учневі Г. Головні: "Музика, як ніщо інше в житті, не терпить фальші, і щоб вона була справжньою, чистою, мало одного таланту, потрібно постійно трудитися, а ще – любити свій інструмент, любити музику, відчувати її серцем..." [3]. Ці мудрі слова назавжди запали глибоко в душу тоді ще недосвідченого юнака, стали для нього своєрідним путівником по мистецькому життю. І надалі Григорій Іванович у своїй творчій та педагогічній діяльності намагався максимально поєднати філігранну техніку із непересічними звуковими можливостями саксофона. З його слів, "інструмент має звучати як скрипка" – так само витончено, ніжно, даруючи слухачеві свою душу і тим самим максимально передавати авторський задум композитора. Цей принцип розвитку ідеального, з одного боку, а з іншого – всеохоплюючого, універсального звучання притаманний усім вихованцям і наслідувачам полтавської саксофонної школи.

Висновки. На початку ХХІ століття саксофонна виконавська школа Полтавщини являє собою історично сформоване, самодостатнє мистецьке явище.

Із моменту заснування засади полтавської школи виконавства на саксофоні базувалися на передових досягненнях наукової думки та мистецького досвіду виконавства країн Західної Європи та України. В них були закладені такі універсальні засади формування професіоналізму, як наукова аргументованість, практичне опрацювання викладених ідей та теорій, узагальнення та аналіз досягнень провідних світових виконавців та педагогів, спадкоємність багаторічного індивідуального досвіду викладачів кількох поколінь. Саксофонна виконавська школа Полтавщини, увібравши найкращі з цих традицій, успішно застосовує їх на практиці. Наявність великої кількості лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів доводить значимість її внеску в скарбницю українського виконавського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Як було зазначено, саксофонні традиції на Полтавщині походять своїми витокami із традицій харківської школи виконавства на духових інструментах, яка є однією з найстаріших і потужніших серед академічних виконавських шкіл в Україні. Проаналізувавши шлях становлення саксофонної школи на Полтавщині, можна констатувати той факт, що, не зважаючи на молодий вік, відносно нещодавню сформованість у методичному та практичному аспектах, вона посідає гідне місце серед музичних шкіл України. За досить короткі терміни було сформовано потужну виконавсько-педагогічну базу, яка довела свою ефективність в справі виховання молодих виконавців на саксофоні. Доказом слугують досягнення учнів класу Г. І. Головні – фундатора саксофонного мистецтва не лише на Полтавщині, а й за її межами.

Полтавській саксофонній школі виконавства притаманні наступні принципи:

- тісний взаємозв'язок та розвиток найкращих виконавсько-педагогічних традицій харківської школи духових інструментів, адаптація та переосмислення її досягнень у сучасних культурно-мистецьких умовах розвитку регіону;

- поєднання вітчизняної та європейської (зокрема, німецької) шкіл і методик викладання гри на саксофоні, що обумовило високий рівень інтерпретації творів із віртуозно-технічною складовою;

- першорядна увага тембровим характеристикам, що має відобразитися на якості кантилени – досконалому, об'ємному звучанні інструмента впродовж виконання всього твору (як у повільних, так і в віртуозно-технічних його розділах);

- наявність методичних напрацювань як свідцтво високого наукового і практично-виконавського рівня саксофонної школи та їх актуалізація у педагогічній практиці. Деякі з цих праць оприлюднені та надруковані в Україні вперше.

Сформованість класу саксофона на всіх ланках професійної музичної освіти Полтавщини (в системі "вчитель – учень"), численні перемоги полтавчан на всеукраїнських конкурсах свідчать про самодостатність та високопрофесійний рівень цієї саксофонної школи. Завдяки подвижницькій діяльності вітчизняних педагогів і виконавців – тих, чия діяльність представлена у полтавському регіоні, – вища музична освіта України отримала потужну, досить досконалу систему виховання майбутніх професійних музикантів. Подальший розвиток полтавської саксофонної школи слугує гарантом підвищення професійно-мистецького рівня не тільки в Україні, але й ініціює сходження нових талановитих виконавців до європейського визнання їх майстерності на музичному Олімпі.

Література

1. Иванов В. Саксофон: популярный очерк / В. Иванов. – М. : Музыка, 1990. – 64 с.
2. Івахненко Л. "Звучить мелодія душі" / Л. Івахненко // Українська музична газета. – 2001. – № 4. – С.4.
3. Макаренко О. "Свята до музики любов" / О. Макаренко // Зоря Полтавщини. – 2003. – 8 квітня. – 3 с.

4. Понькина А.М. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Антонина Михайловна Понькина. – Харьков, 2009. – 257 с.

5. Історія кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dum.kharkov.ua/orchpipes.htm>. – Загол. з екрану.

References

1. Ivanov, V. (1990). Saksofon. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Ivahnenko, L. (2001). Zvuchit' melodija dushi. Ukraïns'ka muzichna gazeta, 4, 4. [in Ukrainian].
3. Makarenko, O. (2003). Svjata do muziki ljubov. Zorja Poltavshhini, 8 kvitnja, 3. [in Ukrainian].
4. Pon'kina, A.M. (2009). Saksofon v muzykal'noj kul'ture XX veka (na materiale sonatnogo tvorcestva zarubezhnyh i ukrainskih kompozitorov). Extended abstract of candidate's thesis. Har'kov [in Russian].
5. HDUM. (2014). History of the department of wind and percussion instruments and opera and symphony conducting of the Kharkov National University of Arts. Kotlyarevsky. Retrieved from <http://www.dum.kharkov.ua/orchpipes.htm>. [in Ukrainian].

УДК 78.01+781.1"XX"

Приходько Анна Володимирівна
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

РЕЦЕПТИВНІ МОДЕЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ XX СТОЛІТТЯ: СПРОБА ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

*У фразі "картини Пікассо – це мазня", –
про Пікассо не сказано нічого, проте
про того хто говорить – все"*
Жан Кокто

Рецепція творчості провідних представників західноєвропейського музичного авангарду розглядається автором статті з позиції історичної перспективи слухачького і критичного сприйняття. Виявлено, що рецепція творчості авангардистів у окремі історичні періоди характеризувалася різними рецептивними моделями: первісною – на початку XX століття; моделями, заснованими на провідних тенденціях гуманітаристики другої половини XX століття, і принципах, відповідних до вимог ідеології соцреалізму у радянський період, сучасною аксіологічною рецепцією авангарду.

Ключові слова: рецепція, рецептивні моделі, музичний авангард, мистецтвознавство.

Приходько Анна Владимировна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Рецептивные модели западноевропейского музыкального авангарда XX века: попытка дифференциации.

Рецепция творчества ведущих представителей западноевропейского музыкального авангарда рассматривается автором статьи с позиции исторической перспективы слушательского и критического восприятия. Выявлено, что рецепция творчества авангардистов в отдельные исторические периоды характеризовалась различными рецептивными моделями: первоначальной – в начале XX века; моделями, основанными на ведущих тенденциях гуманитаристики второй половины XX века и принципах, соответствующих требованиям идеологии соцреализма в советский период, современной аксиологической рецепцией авангарда.

Ключевые слова: рецепция, рецептивные модели, музыкальный авангард, искусствоведение.

Prykhodko Anna, postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Receptive models of Western European avant-garde music of the 20th century: an attempt to differentiate

Reception of creativity of the leading representatives of Western avant-garde music author of the article is considered from the standpoint audience of listeners using historical perspective and critical perception. It is revealed that reception works of avant-garde in some historical periods was characterized by different receptive models: the original model was used at the beginning of 20th century; models based on leading trends of the humanities in second half of the

20th century and principles compliant ideology of socialist realism in the Soviet period, the modern avant-garde axiological reception.

Key words: reception, receptive model, Avant-garde music, art criticism.

Реалізація рецептивної стратегії, спрямованої на освоєння культурної спадщини, в тому числі мистецтва авангарду, у кожний історичний проміжок часу відбувається по-різному. Створюючи твір як певний тип авторського висловлювання, митець задає рецептивну стратегію – "структурно-смыслову установку твору, що обмежує інтерпретаційний вибір читача на рівні експлікації (дешифрування мовних та метатекстуальних кодів) і, водночас, позначає парадигму герменевтичних показників для спрямованості розуміння (Г. Г. Гадамер), що в кінцевому підсумку сприяє виникненню "складної гри позиціями" (Ю. М. Лотман) між текстом і сприймаючою свідомістю" [4, 16]. Формуючи рецептивні стратегії, автор орієнтується на імпліцитного читача, який володіє певним культурним досвідом і надасть правильну (адекватну) інтерпретацію авторського задуму. Іншими словами, рецептивна стратегія провокує читача на діалогічне створення власних моделей сприйняття.

Оскільки, відповідно до теорії рецептивної естетики, категорія цінності твору виступає історично змінною, а сам твір сприймається як історично відкрите явище, у кожному історичному проміжку часу існування окремого твору чи напряму будуть виникати все нові рецептивні моделі.

Проблеми сприйняття авангардного мистецтва у тому чи іншому ракурсах торкалися Н. Гуренко, О. Зінкевич, А. Козаренко, А. Папеніна, Б. Сюта, О. Таганов, М. Швед, розглядаючи предмет дослідження з різних кутів зору, використовуючи провідні методи сучасної гуманітаристики (феноменологічний, семіотичний, структуралістичний та ін.), педагогіки та соціології. Однак, залучення методології рецептивних теорій для аналізу того чи іншого музичного твору або явища не набуло широкого використання у мистецтвознавчій науці.

Мета даної статті – проаналізувати динаміку рецепції західноєвропейського музичного авангарду в соціокультурному контексті ХХ століття (слухацький та критичний аспекти), диференціювати основні рецептивні моделі, що склалися у ХХ–ХХІ століттях. Створення цілісної картини побутування музичного авангарду дозволить розширити межі сприйняття означеного мистецького напряму в контексті тогочасного соціокультурного процесу і прослідкувати зміни рецептивних моделей в залежності від суспільно-політичної ситуації та власних слухацьких переваг.

Мистецький процес першої чверті ХХ століття розвивався під впливом різних ідеологічно-естетичних орієнтацій, які визначали нові естетичні принципи оцінки мистецтва, виходячи з власних ідейних директив.

Перший досвід західноєвропейської рецепції¹ відбувся на прем'єрних концертах композиторів нововіденської школи, які викликали бурхливу реакцію слухацької аудиторії: "Сам бачив, як на прем'єрі одного з ранніх атональних творів Арнольда Шенберга, коли якийсь пан люто зашипів і свиснув, мій друг Бушбек видав йому настільки ж лютого ляпаса" [16, 189], – згадував Стефан Цвейг. Скандал, викликаний прем'єрою творів Шенберга, Веберна та Берга, згодом став приводом до створення "Суспільства закритих музичних концертів" (1918–1921). Метою концертів було ознайомлення, переважно студентської молоді, із творами композиторів-сучасників. Примітною особливістю цих заходів було те, що концерти не афішувалися; відвідувачами були лише учні нововіденців. Так само, лише для однодумців, у квартирі Р. Штейна відбувалися з'їзди "чвертьтонових композиторів".

Неприйняття публікою нової музики тим не менш не стало на заваді у зацікавленості творчістю А. Шенберга непрофесійними музикантами. Так, "Шість п'єс для чоловічого хору", ор. 35 (1930) були виконані франкфуртським робітничим хором, якому для опанування твору знадобилося 235 репетицій.

Із встановленням у Німеччині гітлерівського режиму твори композиторів нововіденської школи потрапили під заборону, а сам Шенберг був названий "фанатиком нігілізму", "демонорозбещувачем", який завдав новій музиці більше шкоди, ніж всі її вороги, разом узяті" [9, 263]. Зразки творчості А. Шенберга, Х. Ейслера, Е. Шультсгаффа та інших "ворогів" музичного мистецтва були представлені на виставці "Дегенеративної музики" (1938). Примітним видається факт того, що на початку 1930-х років рейхсміністр народної освіти і пропаганди Німеччини Й. Геббельс, який сам цікавився експресіонізмом (здебільшого групою "Міст"), деякий час вбачав у ньому офіційне мистецтво Третього рейху.

Рецепція авангардного мистецтва була перервана воєнною кризою. Через складне культурно-політичне становище Західної Європи у період між двома світовими війнами відсутність зацікавленості творчістю нововіденської школи була цілком закономірною. Тільки з другої половини ХХ століття, із зміною соціокультурної ситуації, почала формуватися нова рецептивна модель, яка ґрун-

тувалася на естетичній вартості експериментів авангарду першої хвилі. В свою чергу, післявоєнний авангард викликав менший резонанс у толерантній Європі. До того ж, композитори мали можливість працювати у власному мистецькому просторі (Дармштадтські курси, Кельнська студія електронної музики при радіостанції WDR, Паризький інститут акустико-музичних досліджень та координацій /IRCAM/, студія П'єра Шеффера тощо). Така лібералізація сприяла формуванню нових рецептивних моделей крізь призму новітніх гуманітарних підходів – наприклад, П. Булез був організатором у IRCAM симпозіумів разом із М. Фуко, Ж. Дельозом, Р. Бартом, Ж. Дерріда. Західний (переважно французький) структуралізм (Ж. Дельоз, Р. Барт, Цв. Тодоров та ін.) мав вплив на мистецтвознавчий дискурс. Піднімаючи проблеми художньої культури, структуралістичні дослідження спиралися на структурний діалог у різних соціокультурних контекстах, вибудовуючи нову рецептивну модель. Така модель базувалася на тезі пізнання будь-якого мистецького об'єкту в його специфічності та унікальності. Питання естетичної вартості твору самого по собі для структуралістів не мало жодного значення [Tzvetan Todorov, Poétique, 1973]. Подібного спрямування набули і музикознавчі дослідження, присвячені творчості авангардистів ("Rencontres avec Olivier Messiaen" А. Golea, 1960; "Musica Elettronica Viva-Words" А. Curran, 1968; "Entretiens avec Pierre Schaeffer" М. Pierret, 1969; "Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale" М. Chion, 1983 та ін.).

Рецепція західного авангарду на початку століття у Центральній Європі здійснювалася аналогічно західній. За ініціативи організаторів петербурзьких "Вечорів сучасної музики" відбулося перше знайомство аудиторії із фортепіанними творами (ор. 11) Шенберга (березень 1911 року). Твори виконував Сергій Прокоф'єв, із свідчень якого стає відомо, що зацікавлення шенберговським опусом було лише у ініціаторів концерту – публіка твори не сприйняла. Присутній на концерті В. Каратигін також зазначав, що "у залі стояв гомеричний регіт" [5, 145].

Примітним виявляється відношення до постаті Шенберга у тогочасному консерваторському середовищі. Прокоф'єв згадував у своєму щоденнику, як за власні твори "Зілоті відляяв його кепськими словами і прирівняв до творів Шенберга. <...> Шенберг в той час був просто лайливим ім'ям" [12, 145].

1912 року за ініціативи Миколи Кульбіна² А. Шенберг відвідав Санкт-Петербург із концертом, де власноруч диригував симфонічною поемою "Пеллеас і Мелізанда" (1902–1903). Звичайно, ця подія сколихнула мистецькі кола і не залишилася без відгуків у пресі: "Щось страшне відбувається на цій естраді, де стоїть маленька людина з голим черепом, палаючим неспокойним поглядом, нервовими, дивними жестами, що зберігають свою моторошну, дивну пристрасність і стрімкість навіть при самих розмірених рухах. Він весь рухливий як ртуть, цей крихітний чоловік, – не то божок китайський, що ожив, не то виходець зі сторінок чарівних казок Гофмана або зловісних новел По" [6, 223], – таку рецензію на виступ Шенберга надрукував В'ячеслав Каратигін у газеті "Речь" (1912, № 339). 1913 року у статті "Новітні течії у західноєвропейській музиці" критик пише наступне щодо ранніх творів Шенберга: "Відразу видно, що це – творчість, обумовлена внутрішньою душевною потребою і багатим внутрішнім змістом" [7, 116]. Поруч – зовсім протилежна думка стосовно експресіоністичних інтенцій композитора: "Шенберг пише музику з підпілля своєї дивної, дивовижної душі. Вона страшна, ця музика. Вона чарівно вабить до себе, свавільна, глибока, містична. Але вона страшна. Страшнішої музики не створював дотепер жоден композитор на світі" [8, 148].

Пізніше, 1927 року, враження від цього концерту згадував Борис Асаф'єв: "У передових музичних колах його гаряче вітали, але швидше "куштували", як пряність, деталі творів, ніж охоплювали в цілому його творчість як глибоке і сильне явище. ... Музика його здавалася парадоксальною, безформною і без коріння. У наступні роки враження від шенберговської творчості майже зовсім вщухли" [2, 125].

Перші радянські праці, присвячені творчості А. Шенберга, належали Миколі Рославцю ("Місячний П'єро" А. Шенберга", 1923), Ігорю Глебову ("А. Шенберг та його "Gurre-Lieder", 1927), Івану Солертинському ("Арнольд Шенберг", 1934). Розвідки, певним чином, надавали інтерпретаційні орієнтири, які могли вплинути на оцінки слухачької аудиторії; у той же час вони слугують прикладом первинного трактування явища, яке ще не пройшло на той час історично-дистанційний відбір.

На цьому знайомство радянської публіки із творчістю нововіденців не завершилося: 1927 року "Пісні Гурре" А. Шенберга потрапили до програм концертного сезону 1927–1928 рр. (твір звучав на Новій сцені Великого театру в Ленінграді). У дописі "А. Шенберг та його "Gurre-Lieder"" Б. Асаф'єва, що додавався до програми концерту, наведені такі характеристики твору: "Як музична "пісня пісень", цей твір, гіллястий і розлогий, довго ще буде звертати до себе своєю задушевною і щирою лірикою і своїм оптимізмом" [2, 130].

Того ж 1927 року відбулася ленінградська³ постановка "Воццека" А. Берга, на якій був присутній і сам автор. "У пошуках нової сучасної опери ми ще не раз будемо звертатися до партитури

Берговського "Воццека", яка закарбувала творчий труд одного з передових суспільно-чужих художників сучасного Заходу" [3, 36], – рецензувала радянську прем'єру Марія Грінберг.

Тож рецепція авангарду в період 1910–20-х років характеризувалася створенням так званих первісних рецептивних моделей, оскільки формувалась на початку зародження й самого авангардного руху. У критичних оцінках цього періоду ще вдавалося уникати впливу комуністичних постулатів, спрямованих на боротьбу із "формалістами" і "космополітами".

Після переломного в історії радянської музики 1948 го року рецепція європейського авангарду формувалася під впливом засад ідеологічно заангажованих періодичних видань, які надавали вектор оцінці "апологетів буржуазної ідеології". "Шенберг – творець атональної системи, батько сучасної додекафонії, чия музика пронизана душевною спустошеністю і безвольністю, яка досягає відомої виразності лише в епізодах, що втілюють експресіоністичні кошмари", – писав у статті "Прокоф'єв і Шенберг" ("Советская музыка", 1962, № 1) Мирослав Скорик [14, 34].

У публікації постійного дописувача журналу Марселя Рубіна під назвою "'Лулу" Альбана Берга" ("Советская музыка", 1963, № 4) надавалася "вичерпна" оцінка додекафонній системі та опері А. Берга "Лулу": "Існуюча вже чотири десятиліття, ця диктаторська система показала свою недоцільність і безплідність. Вона паралізувала навіть настільки обдарованого композитора, як Альбан Берг. <...> Доля "Лулу", як і будь-якого твору, буде вирішена неупередженою публікою, яка любить музику. І я думаю, вироком буде забуття" [13, 132].

З початку 1970-х років у журналі "Советская музыка" (орган Спілки композиторів СРСР) з'являється рубрика з красномовною назвою "До кризи буржуазної культури" (рос. "К кризису буржуазной культуры"). Її "героями" ставали, передусім композитори, нововіденської школи та представники післявоєнного авангарду. Постійні автори рубрики – відомі радянські музикознавці Г. Шнеєрсон ("Авангард" шістдесятих років" – "Советская музыка", 1970, № 9, "Серіалізм і алеаторика – "тотожність протилежностей" – "Советская музыка", 1971, № 1), Ю. Давидов ("Рух "нових лівих" і музичний "авангард" – "Советская музыка", 1970, № 4, "Неоавангардизм і проблема відповідальності культури" – "Советская музыка", 1972, № 9), Д. Житомирський ("Про техніку композиції у ХХ столітті" – "Советская музыка", 1978, № 11) та інші. Музикознавчі "вердикти" дописувачів задавали "вірний" горизонт читацьких очікувань⁴ налаштований на рецептивну модель, яка повністю відповідала постулатам соцреалізму.

Окрім знайомства радянської публіки із представниками і тенденціями радикального мистецтва "занепадницького" Заходу, редакція журналу регулярно розміщувала статті західних авторів, які також вважали авангардне мистецтво безнадійним. Зокрема, це стаття Жака Бондона "Авангардизм та його помилкові проблеми" ("Советская музыка", 1973, № 12) або публікація Франка Мартена ("Советская музыка", 1961, № 1), у якій автор надає оцінку атональній системі і ставить "діагноз" композиторам: "Атоналізм – це руйнівна доктрина, я сказав би – повна анархія. <...> Не довіряйте художникам, які працюють для періоду "через п'ятдесят років"! Це не фантазери, це хворі! Шизофренія – розповсюджена хвороба!.." [10, 184]. Подібні приклади наочно свідчать про ідеологічну тенденційність як авторів, так і редакції журналу.

Відзначимо, що кожного року (починаючи з 1959-го) "Советская музыка" знайомила читачів з фестивалем сучасної музики "Варшавська осінь". Окрім власної оцінки "кризового буржуазного мистецтва", автори дописів наводили цитати польських слухачів, які змогли відрізнити справжню музику від "липової": "...У Джона Кейджа велике почуття гумору. Публіка скрізь сміється. І у нас вона вже теж навчилася сміятися, свистіти і кричати "липа" – і була права" [1, 123]; "Частина аудиторії зустріла "композицію" Пендерезького свистом, тупотом, криками "Липа! Халтура!" [11, 119]. "А можливо, майбутнє за тими, самими юними, які вчора зухвало освітали самовпевнених творців потворної шумомузики", – сподівався І. Нєсть'єв у статті "Критики і апологети польського "авангарду" [11, 124].

Безперечно, маючи чи не найбільше коло читачів серед вузькоспеціалізованих видань, "Советская музыка" впливала на формування їхнього горизонту очікування, музичних смаків та уподобань, виховуючи інформаційно детермінованого і дезорієнтованого у питаннях авангардного мистецтва реципієнта.

Лише з початком лібералізації мистецького простору у 1990-ті роки (зі зміною соціально-політичного контексту) починає вибудовуватися нова рецептивна модель, вільна від засилля постулатів соцреалізму. Специфіка сучасного осмислення авангардного мистецтва набуває характеру так званої аксіологічної рецепції, в основі якої лежить художня вартість творів, вписування авангардного мистецтва у загально-художній історичний контекст.

Відомо, що новаторські явища, характерні для всіх історичних етапів розвитку художньої культури, довгий час могли залишатися не зрозумілими реципієнтам. Музичний (ширше – художній) твір – це певний тип вислову, що відображає свій час. Зі зміною техніки як системи виразних засобів, діапазону образних, жанрових та інших можливостей мистецтва змінилась сама його естетика, тим самим змінивши минулий горизонт очікування аудиторії та прирівнявши колись незрозумілі твори до зразків класичного мистецтва. За теорією рецептивної естетики, категорія цінності твору є історично змінною, а сам твір сприймається як історично відкрите явище, яке постійно піддається переосмисленню та зміні горизонтів очікувань. Закодований у творі горизонт очікування завжди залишається стабільним, на відміну від історично рухомого горизонту очікувань реципієнтів. Мистецтвознавець Олександр Соколов акцентує увагу на тому, що поняття "складність для сприйняття" є історично мінливим і "вухо сучасного слухача призвичаєне до набагато більш диференційованого слухання, ніж вухо слухача минулого століття" [15, 105].

Будь-який витвір мистецтва у категоріях "прекрасного" виявляється релятивним суб'єктивно-об'єктивним вподобанням. Автор, створюючи художній об'єкт, наділяє його здатністю викликати реакцію у реципієнта – позитивну (вбачаючи естетичну вартість твору) чи негативну (повне неприйняття витвору мистецтва або цілого напрямку).

У всіх своїх проявах авангард, руйнуючи традиційні уявлення про художній твір, часто не виправдовує ніякі горизонти очікувань аудиторії. Сприйняття будь-якого тексту (музичного в тому числі) залежить від культурно-естетичного рівня слухача: реципієнт, оцінюючи витвір мистецтва, покладається на свій попередній досвід, що безпосередньо впливає на естетичну оцінку і розуміння художнього тексту.

Отже, рецепція західного авангарду в соціокультурному просторі ХХ століття відбувалася у декілька етапів:

- рецепція початку століття спрямована на естетичну вартість художнього твору. Негативні реакції публіки демонстрували власне неприйняття новацій, без ангажованої, нав'язаної оцінки;
- післявоєнне західне сприйняття авангардного мистецтва відзначилося лібералізацією поглядів і реалізацією рецептивних моделей, заснованих на провідних тенденціях тогочасної гуманітаристики;
- рецептивна модель радянського періоду обумовлена культурно-політичною ситуацією: тринадцятирічний час інформація про європейські авангардні пошуки транслиувалася радянським мистецтвознавством виключно із ухилом до вульгарного соціологізму. Головною метою публікацій була дискредитація західного мистецтва серед радянських поціновувачів;
- зі зміною соціокультурного середовища у 1990-ті роки починають складатися нові рецептивні моделі, зокрема аксіологічна, в основі якої лежить художня вартість творів.

Томас Еліот доречно пропонував новим поколінням створювати власну критику, оскільки "кожне покоління підходить до мистецтва зі своїми критеріями, ставить перед ним свої вимоги і нові завдання" [17, 303]. Залучення методів рецептивної естетики у дослідженні мистецтва авангарду дозволяє виявити взаємодію радикальних мистецьких проявів із реципієнтами, простежити еволюцію сприйняття художнього явища в процесі його історичного існування.

Примітки

¹ Під поняттям рецепції маємо на увазі сприймання читачем (реципієнтом) художнього твору. Саме у ХХ столітті теоретики культури при дослідженні витворів мистецтва почали звертати увагу на значення аудиторії, яка, на їхню думку, значно впливає на функціонування, побутування мистецького явища у художньому полі.

² У Петербурзі А. Шенберг зупинявся на квартирі М. Кульбіна. Також за ініціативою Кульбіна 1914 р. до Петрограду був запрошений Ф. Т. Марінетті, якого, до речі, футуристи не прийняли, а московський виступ практично зірвали, не з'явившись на зустріч. "Дня за три до приїзду Марінетті в одній з московських газет з'явилося інтерв'ю з Ларіоновим: вождь лучизму стверджував, що вождя футуризму слід закидати тухлими яйцями, оскільки він зрадив ним самим проголошеним принципом", – згадував у своїх мемуарах "Полутороголазый стрілець" Бенедикт Лівшиць.

³ У Ленінграді (1927 р.) відбулася третя прем'єра "Воццека", перша відбулася на два роки раніше у Берліні (1925 р.), друга – у Празі (1926 р.).

⁴ "Горизонт читацьких очікувань" – одна з основних категорій рецептивної естетики, запропонована Х. Р. Яуссом. Горизонт читацьких очікувань розуміється як антиципатійна здатність реципієнта шукати і знаходити у творі саме ті значення, котрі вже відомі його досвіду та не виходять за межі власної картини світу.

Література

1. Аксюк С. Пятая осень / С. Аксюк // Советская музыка. – 1962. – № 2. – С. 120–123.
2. Асафьев Б. Шёнберг и его Gurre-Lieder / Б. Асафьев (И. Глебов) // Б. Асафьев. О хоровом искусстве : Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – С. 123–130.
3. Гринберг М. "Воцек" / М. Гринберг // Музыка и революция. – 1927. – № 7–8. – С. 35–36
4. Давыдова Е.М. Рецептивная стратегия в драматургии / Е.М. Давыдова // Вестник РГГУ. – 2010. – №2 : Серия "Филологические науки. Литературоведение и фольклористика". – С. 5–27.
5. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. Сост. И.В. Нестьев. – М. : Музыка, 1975. – 256 с.
6. Каратыгин В. Арнольд Шёнберг / В. Каратыгин // Жизнь, деятельность, статьи и материалы. Т. 1. – Л., 1927. – С. 222–224.
7. Каратыгин В. Новейшие течения в западноевропейской музыке / В. Каратыгин Избранные статьи. – М.; Л. : Музыка, 1965. – С. 107–122.
8. Каратыгин В. О Шенберге / В. Каратыгин // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы [учеб. пособие для муз. вузов] / [Ред. И. Нестьев]. – М. : Музыка, 1975. – 255 с.
9. Леонтьева О. Т. Немецкий фашизм в борьбе против немецкой музыки / О. Т. Леонтьева / Современное западное искусство. XX век [Сб. статей]. – М. : Наука, 1982. – С. 252–316.
10. Мартен Ф. Новая музыка и публика / Ф. Мартен // Советская музыка. – 1961. – № 1. – С. 181–184.
11. Нестьев И. "Критики и апологеты польского "авангарда"" / И. Нестьев // Советская музыка. – 1963. – № 4. – С. 118–124.
12. Прокофьев С. Дневники (1907–1933) / Предисл. Святослава Прокофьева. Том 1 (1907–1918). – Париж : sprkfv. – 2002. – 785 с.
13. Рубин М. ""Лулу" Альбана Берга" / М. Рубин // Советская музыка. – 1963. – № 4. – С. 131–132.
14. Скорик М. Прокофьев и Шенберг / М. Скорик // Советская музыка. – 1962. – № 1. – С. 34–38.
15. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу "Анализ музыкальных произведений" для студ. высш. учеб. заведений / А. С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
16. Цвейг С. Статьи, эссе. "Вчерашний мир. Воспоминания европейца" / С. Цвейг // Пер. с нем./ Предисл. Д.В. Затонского; всупит. Статья К.А. Федина. – М. : Радуга, 1987. – 448 с.
17. Элиот Т. Назначение поэзии / Т. Элиот. – К. : AirLand; М. : ЗАО "Совершенство", 1996. – 352 с. – С. 303.

References

1. Aksjuk, S. (1962). The fifth autumn. Sovetskaja muzyka, 2, 120–123 [in Russian].
2. Asaf'ev, B. (1980). Schoenberg and His Gurre-Lieder. About Choral Arts. (Digest of Articles), (pp. 123–130). Leningrad : Muzyka [in Russian].
3. Grinberg, M. (1927). Wozzeck. Muzyka i revoljucija, 7–8, 35–36 [in Russian].
4. Davydova, E.M. (2010). Receptive strategy in the drama. Vestnik RGGU, 2, 15–27. [in Russian].
5. Foreign Music of 20th century: Materials and documents. (1975). I.V. Nest'ev (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Karatygin, V. (1927). Arnold Schoenberg. Life, work, articles and materials. (Vols. 1), (pp. 222–224). Leningrad [in Russian].
7. Karatygin, V. (1965). The newest areas in Western European music. Selected articles, (pp. 107–122). Moscow ; Leningrad : Muzyka [in Russian].
8. Karatygin, V. (1975). About Schoenberg. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Leont'eva, O.T. (1982). German fascism in the struggle against German music. Sovremennoe zapadne iskusstvo. XX vek (Digest of Articles), (pp. 252–316). Moscow: Nauka [in Russian].
10. Marten, F. (1961). New Music and the public. Sovetskaja muzyka, 1, 181–184 [in Russian].
11. Nest'ev, I. (1963). Critics and apologists of Polish "avant-gard". Sovetskaja muzyka, 4, 118–124 [in Russian].
12. Prokof'ev, S.S. (2002). Diary 1907–1933 (Part 1: 1907–1918). Paris: sprkfv [in Russian]. Rubin, M. (1963). "Lulu" by Alban Berg. Sovetskaja muzyka, 4, 131–132 [in Russian].
13. Skorik, M. (1962). Prokofiev and Schoenberg. Sovetskaja muzyka, 1, 34–38 [in Russian].
14. Sokolov, A.S. (2004). Introduction to the musical composition of the 20th century. Moscow: VLADOS [in Russian].
15. Cvejg, S. (1987). The World of Yesterday. Moscow: Raduga [in Russian].
16. Jeliot, T. (1996). The Use of Poetry. Kyiv: AirLand; Moscow: Sovershenstvo [in Russian].

Савайтан Ольга Георгіївна
старший викладач кафедри фортепіано №1,
здобувач кафедри історії зарубіжної музики
Національної музичної академії України ім.П.Чайковського,
saw.olgas@yandex.ua

МАКС РЕГЕР "ВАРІАЦІЇ І ФУГА НА ТЕМУ Й. БАХА": ІНТОНАЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ, СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ

У статті аналізується фортепіанний цикл Макса Регера – "Варіації і fuga на тему Й.Баха". Регер один з перших в контексті австро-німецької пізньоромантичної музики відроджує традиції минулих епох, особливо бароко і класицизму. З іншого боку, сам композитор заявляє про створення варіаційного циклу нового типу і відзначає реформаторське значення цього твору. У зв'язку з цим порушується проблема втілення традицій і новаторства на рівні формоутворення, гармонії та інтонаційної драматургії в даному фортепіанному циклі.

Ключові слова: варіаційний цикл, М.Регер, стиль, інтонаційні формули, драматургія циклу, традиції, новаторство.

Савайтан Ольга Георгиевна, старший преподаватель кафедры фортепиано № 1 Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, соискатель кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Макс Регер "Вариации и fuga на тему И. Баха": интонационная драматургия, специфика претворения традиций

В статье анализируется фортепианный цикл Макса Регера – "Вариации и fuga на тему И.Баха". Регер один из первых в контексте австро-немецкой позднеромантической музыки возрождает традиции прошлых эпох, особенно барокко и классицизма. С другой стороны, сам композитор заявляет о создании вариационного цикла нового типа и отмечает реформаторское значение этого произведения. В связи с этим затрагивается проблема претворения традиций и новаторства на уровне формообразования, гармонии и интонационной драматургии в данном фортепианном цикле.

Ключевые слова: вариационный цикл, М.Регер, стиль, интонационные формулы, драматургия цикла, традиции, преемственность.

Sawaitan Olga, Senior lecturer of the piano № 1 chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, PhD-candidate of the history of foreign music chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Maks Reger "Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach": intonational dramaturgy, the peculiarities of rethinking traditions

The article centers on Maks Reger's piano cycle "Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach". In this cycle, Reger simultaneously renews Baroque musical traditions of the previous epoch and creates a new type of variations cycle, asserting the great innovative importance of this piece. Thus, the article is focused on the problem of transforming traditions and of innovation on the level of form, harmony and intonational dramaturgy in the piano cycle.

Key words: variations cycle, M. Reger, style, intonational formulae, the dramaturgy of the cycle, traditions, continuity.

"Бах є Початок і Кінець всієї музики"
М. Регер

Зміни в суспільній свідомості, що сталися на початку ХХ століття, – період соціальних трансформацій – мали безпосередній вплив на художню культуру. Однією з особливостей музичного мислення цього часу було відродження музичних жанрів, форм і принципів минулих епох, особливо бароко і класицизму. Транслюючи мистецтво минулого, композитори шукали нові способи художньої виразності, засоби музичної образності і прийоми її втілення. Мистецтво "перебувало в особливому стані і виявилось оповитим такою естетичною аурою, в якій панувала "пасейська" атмосфера і з особливою яскравістю простежується лінія дбайливої спадкоємності по відношенню до усієї блискучої плеяди творчих попередників [7, 56].

Звернення до культурної спадщини минулих епох визначалося художніми поглядами культурної еліти того часу, зокрема, австро-німецького музичного суспільства. Характеризуючи відмінні риси німецького музичного романтизму рубежу ХІХ – ХХ століть, Є. М. Браудо [3, 242-246] відмічає неймовірний інтерес до старовинної теорії й історії музики. У той час публікуються грандіозні збірки

музичних світських і духовних творів минулих епох (видання К. Проске, Ф. Коммера), з'являються дослідження давньогрецької теорії музики (Ф. Веллерман, К. Фортлаге), системи температури Гвідо Аретинського, нідерландської школи поліфонічного письма (Р. Г. Кізеветтер та ін.). У композиторській сфері відроджуються різні прийоми, форми і структури поліфонічної техніки, відбувається взаємодія, взаємопроникнення, взаємозбагачення музичних жанрів епохи бароко, класицизму і романтизму. Такий "діалогізм культур" (М. М. Бахтін) став визначальною рисою музичної культури в цілому і, зокрема, художньої свідомості "заходу і народження сторіччя у Германії й Австрії [...] як головний фактор генетичного споріднення, а не контрасту" [7, 50].

До цього періоду належать найбільш значні твори Макса Регера – його три монументальні варіаційно-поліфонічні цикли: два для фортепіано в дві руки – Варіації і fuga на тему Й. С. Баха (1904) і Варіації і fuga на тему Г. Ф. Телемана (1914), один – для двох фортепіано – Варіації і fuga на тему Бетховена (1904). Крім цих трьох великомасштабних циклів і Концерту для фортепіано з оркестром, фортепіанна спадщина композитора представлена більшою мірою мініатюрами та їх циклами. У даній статті як аналітичний репрезентант обраний лише один, "бахівський" варіаційний цикл Регера – як значною мірою типовий і показовий для творчого методу в цілому.

Мета статті – виявити особливості авторського і бахівського тематизму, їх взаємодію і втілення на рівні інтонаційної драматургії.

Дослідженню життя і творчості Макса Регера присвячені роботи переважно західних музикознавців. Серед російських та українських дослідників можна назвати імена Ю. Крейніної, Н. Зандер, В. Карнаухової, Ю. Агішевої, А. Піреєва. Коло питань і проблем в даних роботах пов'язані з органами та хоровими опусами композитора. На даний час, незважаючи на прогресуючий інтерес до фортепіанної творчості з боку концертуючих піаністів, ця сфера залишається практично не дослідженою, що й обумовлює актуальність цієї статті.

Макс Регер один з перших в контексті австро-німецької пізньоромантичної музики відновив бахівські прийоми у композиції, а крім того вважався одним з кращих інтерпретаторів творів Баха. Він переклав для фортепіано в чотири руки всі Бранденбурзькі концерти улюбленого композитора. Варіації на тему Баха були написані в 1904 році вже в зрілому періоді творчості. Регер вважав їх найбільшим своїм досягненням. У листах К. Штраубе автор називав їх "геніальним твором", "кращим зі всього, що я до сих пір написав". Реформаторське значення цього твору відзначає й дослідник фортепіанних варіацій класико-романтичної епохи Е. І. Максимов: "услід за Бетховеном, що проголосив в 1802 році "нову манеру" написання варіацій, Регер через століття також заявив про створення варіаційного твору нового типу. Тим самим композитор визначив власну концепцію варіаційного циклу, якої він слідував і в подальших своїх творах" [6, 440].

Тему для варіацій ор. 81 Регер взяв з Кантати Баха № 128 "Auf Christi Himmelfahrt allein", в тому вигляді, в якому вона звучить у вступному розділі до № 4 дуету "Sein' Allmacht zu ergründen" у виконанні гобоя і в супроводі цифрованого basso continuo. Регер в точності відтворює бахівську тему, зберігаючи при цьому неймовірну чистоту й привабливість викладу контрапункту.

Важко припустити, з якої причини Регер в якості тематичного зразка для своїх варіацій вибрав саме цю, але спробуємо поміркувати. Універсальний у своєму загальнолюдському сенсі поліфонічний спосіб художнього мислення трансформувався в різні форми, детерміновані в кожному виді мистецтва його природою. Якщо трактувати контрапункт не лише з технічного боку, а ширше – у рамках культурно-історичного часу, до якого він відноситься, то тоді подібний вибір виявиться дуже знаковим. Услід за М. Регером, М. М. Бахтіним, Д. С. Лихачовим можна погодитися, що контрапункт в контексті філософії художньої творчості з'являється як суміщення декількох стилів у рамках одного твору і, можливо, як музичне трактування діалогічної концепції буття [5, 74-90].

Тему Баха Регер експонує в трьох варіантах: в якості точної копії досконалого зразку; у авторському поліфонічному варіанті (т. 14) і в сучасному романтичному вигляді (т. 28), де тональність і мелодія теми зберігається, але змінюється метр (з 6/8 на 18/16) і фактура (лапідарно-архаїчна на тріольно-бунтівну). У третьому варіанті теми темп прискорюється, дихання стає переривчастим, з'являється різноманітність нюансів, раптових прискорень і уповільнень, розширюється регістр звучності від ppp до fff по наростаючій і акордова строгість фактури розчиняється в потоці тонів. З'являється відчуття трепетного пульсу, енергії, особлива емоційна напруга, які характерні для музики романтичної епохи. Таким чином, в триразовому викладі теми закладено основне протиставлення, на якому побудована драматургія усього циклу.

Контраст, який створюється чергуванням напруги і розряджень більшою мірою визначає сенс музики Регера, ніж контраст образності, наприклад, ліричного й героїчного. Його творчій суті взагалі не властива лірична образність й недорікувата його мелодійна сфера. Нечисленні мелодії Регера, як

правило, запозичені. Замість ліричної чутливості – споглядання, відстороненість, роздум. А "героїчне" – це нестримність внутрішньої кінетичної енергії, якою тотально пронизані ритмо-фактурні структури тематизму композитора.

Тема Баха у варіаціях завжди, за винятком фуги, звучить на піано або піаніссімо і з'являється у відстороненому вигляді на далекій, недосяжній відстані від існуючої реальності. А реальність, за Регером, конфліктна (різкі зміни темпів, спазматична динаміка), мінлива (розімкнутість структур, каскади еліптичних гармонійних нашарувань), неприборкана (дика скерцозність, стрімка токатність) і ваговита своєю об'єктивністю (нагромадження акордів, перевантаженість фактури).

Якщо в експонуванні теми контраст тільки заявлений, то в наступному *Grave assai* Регер декларує емоційно-сміслову та інтонаційно-тематичну фабулу усього циклу, яка демонструє настроєність епохи: хиткість понять, думок, переконань, спроба подолання кризи, несамовитість, не вирішувані питання сенсу буття й бентежні пошуки його подолання. Невипадково в цьому розділі транслюються основні інтонаційні формули, які складуть основу тематичного розвитку усього варіаційного циклу і утворюють з темою Баха інтонаційну драматургію усього твору. Це – низхідна інтонація безмовного "питання", скоріше, розгубленість, безпорадність у пошуках відповіді (т.43-44); надламаний, приречений мотив низхідних хроматизмів (т. 46-47); страхітлива семантика зменшеного септакорду (49-50) і як протиставлення – нагадування мотиву бахівської теми (т. 48, 53), яка містично звучить на піаніссімо. В образно-смісловому відношенні *Grave assai* – монолог композитора, який, намагаючись донести зміст висловлювання, підключає повний арсенал риторичних формул, особливо тих, які пов'язані з фігурою *suspiratio*, – короткі мотиви з низхідною секундовою інтонацією (у Регера, як правило, хроматичною), які однакові в традиціях барокової риторики як для "мотивів дихання", так і "мотивів смерті" ¹.

"У музиці дев'ятнадцятого століття риторика відкидалася композиторами-романтиками, ідея вербального призначення опинилася поза модою. Проте, при детальному вивченні музики, можна виявити не тільки залишки колишніх риторичних фігур, але і якісну зміну, розвиток риторичних прийомів минулого <...>. На початку двадцятого століття в музиці стався черговий скандал, маятник смаку хитнувся в бік, цього разу, від романтичної моделі суб'єктивності назад до риторичної моделі" [4]. Риторичні прийоми композитори-романтики почали використовувати не тільки в раціоналістичних конструкціях фуг і декламаційних сферах речетативу, але і в музиці циклів. Риторичність вибудовування тематизму стала однією з характерних особливостей стилю Регера в якості прийому позначення найбільш важливих драматургічних акцентів². Використовуючи семантично традиційні риторичні формули, композитор розраховував на те, що вони застають слухача зненацька і сприймаються на фізичному рівні емоцій. Не випадково, композитор "розмовляє" в архаїчно-повільних темпах, використовуючи ефекти контрастного звучання, теситури і афекти пауз, фермат. Риторика Регера – це не патетика "Пристрастей", а філософське осмислення.

Тільки з 56 такту (*Vivace*) автор приступає до варіацій. Якщо за основу застосувати тональний принцип, то можна погодитися з Є.І. Максимовим, що цикл трьохчастинний: мінорні варіації, мажорні і fuga. В цілому цикл вирізняється цілісністю і безперервністю слідування варіацій. "Розвиток неквапливо йде від варіації до варіації. Регер поступово, немов неохоче, відходить від теми, яка постійно нагадує про себе" [6, 441].

Дійсно, варіації не мають нумерації і межі нівельовані. На перший погляд, структура позначена тільки зовні: подвійна тактова риска, явно окреслена відповідна тоніка і досить часта фермата. Але інтонаційно-тематична драматургія, так виразно позначена Регером в *Grave assai*, не може обмежуватися структурними одиницями або тільки тональними співвідношеннями, які, безумовно, також є носіями сенсу.

Три наступні варіації об'єднані однією тональністю (h-moll) і метром (6/8), що відповідає бахівській темі. Проте, у рамках мікро-циклу деяка напруженість поступово збільшується. Темп немов прискорюється: *Vivace* (112-120); *Vivace*, але вже швидше (120-126)³; *Allegro moderato* (100-108), де, на перший погляд, темп сповільнюється, але тривалість нот скорочується до 32-х. Завдяки такому дімінуванню прискорення не гальмується, ритмічна бунтівливість поступово трансформується в токатність, емоційне напруження зростає.

У цих трьох варіаціях, як і в подальших, основна тема цілком не варіюється. Варіантним і варіаційним змінам піддаються лише окремі її мотиви. В процесі тематичного розвитку Регер використовує усі елементи теми, аж до найдрібніших: a – 1,2 такти⁴, h-moll; b – 7,8 такти, e-moll; b1 – 9,10 такти, D-dur; c – 11,12 такти, h-moll, d – 13,14 такти, h-moll; a1 – трель. Для композитора більшою мірою важливіша трансформація окремої теми, ніж їхня взаємодія, а принцип розробки змінюється протиставленням. Проте в цьому циклі в тій мірі, наскільки це не властиво для компози-

тора, той конфлікт, який виходить з протиставлення (Баха і Регера, минулого і сьогодення, діатоніки і хроматики, консонанса і дисонансу), який накреслений вже в експозиції і декларує в доваріаційному *Grave assai*, змушує Регера вибудувати драматургію циклу, використовуючи діалектику сонатності.

Інтонації бахівської теми пронизують "партитуру" усього циклу, хоча на слух важко впізнані через переваженість гармонії і фактури. Звичайно ж, це не лейтмотиви, а скоріше мікро-алюзії, які в результаті вмонтовані в хроматику регеровської інтонації взаємодіють з нею (тт. 86-87) і трансформуються. І навпаки, здавалося б "новий" регерівський тематизм, який з'являється в циклі, насправді усього лише ретранслює елементи основної теми Баха.

Послідовність варіацій несподівано переривається *Adagio*. Композитор навмисно вводить один такт двухдольності (т.115) як знак проєкції чотирьохдольності майбутньої фуги. А наразі – в якості підтвердження генетики тематизму циклу, починаючи з b1, звучить тема Баха в основній тональності, але в іншому вигляді, в контексті ускладнених гармонійних еліпсів (тт. 123-124) і фактурних тріольних нашарувань (тт. 126-127).

Конфлікт не вирішений. Наступні подальші варіації підсилюють суперечність між філософською статичністю Баха і стихійною, неприборканою, енергетикою Регера. Протиставлення в ще більшому ступені гіпертрофується за рахунок переходу в контрастну сферу мажору, причому не відразу в однойменний H-dur і споріднені йому тональності gis–moll і cis–moll (тт. 145-216), а через віддалений C-dur (тт. 127-144).

Vivace, C-dur – "динамічна варіація" має весь набір характерних ознак: швидкий темп, стрімкий натиск акордових нашарувань, колосальність звучності (сфорцандо, нескінченне фортісімо), зміна метроритму (6/8; 9/8), векторний підйом теситури, ущільнення і прискорення фактури і завершальний апофеоз – як урочистість До мажору. Варіація розпочинається з демонстрації нового тематичного матеріалу, котрий представляє трансформацію низхідної інтонації заключного такту теми Баха (т.127 і т. 14) ⁵. Контраст тематичних елементів досягає своєї кульмінації у поєднанні з улюбленими Регером хроматичними послідовностями (т.130).

Grave e sempre molto espressivo, H-dur – "колористична варіація". Написана в простій тричастинній репризній формі, де крайні розділи – мотив бахівської теми, а середній розділ – мотиви b1, b2. Фактура викладу відтворює кращі традиції старовинної барокової інструментальної музики: розмір 18/16, тенутне підкреслення кожної найдрібнішої ритмічної одиниці – створюють характер величавої стриманості й споглядальної неквапливості. Кожній ноті мелодії передують форшлаг, який розхиляє метро-структуру за принципом старовинного довгого форшлягу (*arroggiatura*). Такий виклад мелодії у супроводі еліпсів акордових нагромаджень – в цілому створює несподіваний імпресіоністичний ефект. Виникають легкі асоціативні проблиски з фонізмами Дебюссі ⁶.

Roco vivace, H-dur – динамічний і фактурний контраст попередньому розділу. Проте двома подальшими варіаціями створює своєрідний трьохчастинний цикл, в якому відбувається поступове інтонаційне становлення тематизму фуги. У третій, завершальній варіації цього блоку *Andante sostenuto* повертаються H-dur, спадні хроматизми і відновлюється атрибутика основної теми: повільний темп, розмір 6/8. У загальній фактурній масі з'являються інтонаційні відгуки, спочатку мотиву b1 (тт. 205-206), потім – с (тт. 212-213). Обидва в мінорі. Трьохчастинний міні-цикл варіацій завершується бравурним H-dur.

Vivace, h-moll – типове регерівське "божевільне" скерцо. Якщо керуватися принципом тональних співвідношень, то цей розділ можна трактувати як завершальний. Остаточо відновлюється основна тональність і, слідуючи логіці, повинне статися підсумовування всього попереднього тематичного розвитку. Але Регер прихильний абсолютно до іншої логіки. З'являється і "новий" тематизм, з яскраво вираженою моторикою, мотивною секвентністю, виконуваним в дводольному розмірі. Що це? Відповідь зрозуміла, якщо вибудувати драматургію твору в цілому. Композитор не завершує, він перекидає "міст" до майбутнього. І тоді, "нові" ритмоінтонаційні формули представлені як прототип другої теми фуги. Композитор не випадково обирає скерцо в якості драматургічно значимого носія сенсу, в якому можуть бути індульговані усі його інновації, усі його "бурі і натиски". Бо в скерцо (а у Регера – скерцо або по-доброму жартівливе, або гротескно агресивне) закладена потенція не стільки нападу, скільки захисту. До того ж, скерцо дозволяє оперувати найнепередбачуванішими гармонійними зміщеннями і "авангардними" прийомами, наприклад, скерцозно міняти 2/4 (т. 217) на 13/16 (т. 246) або 6/8 (т. 247) на 7/8 (т. 254), при цьому, знаходячись у своїй стихії, Регер пам'ятає драматургію проблем і не забуває про Баха.

У кодї *Con moto*, якою закінчується скерцо в незмінному вигляді, а *tempo*, на піаніссімо, викривленими квартолями, впізнані відгомони мотиву b (т. 247). З такою ж приглушеною відстороненістю у верхньому регістрі чутні інтонації мотиву с (т.250), з тією різницею, що в супровід виникає

ритмічна алюзія *Andante sostenuto* – одній з лабораторій становлення тематизму. Завершує цикл подвійна фуга.

Драматургія циклу багатозначна і поліаспектна: тональна, метрична, інтонаційна і, нарешті, драматургія сенсу. При зовнішній свободі оперування тональними планами, Регер все ж намагається відповідати загальноприйнятим нормам і законам варіаційних циклів. Непорушним зберігає тональну єдність по відношенню до основної теми варіацій і навіть тоді, коли піддаючи розвитку мотиву, лише окреслює її контури ладів. Традиційно групує варіації в мажорні і мінорні блоки. В цілому, в масштабах усього твору використовує трьохчастинний тональний принцип: $h - H - h$.

Метрична різноманітність підпорядкована іншій логіці, котра лягає в деяку двоблоковість. Тематична сфера Баха – 6/8, сфера Регера (фуга) – 4/4. Але розмір теми, обраний для варіацій, має внутрішній потенціал: два по три. Не випадково, в процесі тематичного розвитку, там, де з'являються контурні ознаки майбутніх тем фуги, композитор робить знак і вводить хоч один такт, але у розмірі 2/4, обираючи його як єднаний.

Інтонаційна фабула твору діалектична. При усій своїй прихильності до протиставлення, композитор створює чудовий взаємозв'язок, взаємовплив між бахівським і авторським тематизмом. І в процесі пізнання музичної тканини, стає очевидним, що будь-яке оновлення генетично пов'язане з основною темою. З іншого боку, відмінна за своєю природою, регерівська інтонація обплітає бахівську тему, коригує її й органічно вписує в контекст своєї стильової константи.

Драматургія сенсу цілком підпорядкована основному завданню, яка стояла перед Регером, на конкретному музичному рівні створити синтез традицій і сучасності. Залишивши за рамками своєї уваги образно-емоційну сферу, він вирішує цю задачу раціонально і в пошуках нового звертається, в першу чергу, до досконалих канонів і навіть форму фуги використовує як власну творчу лабораторію. Це дозволяє йому поєднувати різні стилі, навіть історично віддалених епох так само органічно, як, наприклад, різні теми з'єднуються у фузі, створюючи при цьому грандіозні "за силою та розмахом творчої уяви" твори. Сплітаючи стильові нитки традицій в складну тканину сучасної музики, "він не є манірним, а щиро і простодушно радіє зростанню її, як архітектор радіє побудованій на його очах будівлі"[1, 92].

Примітки

¹ Мадригал Дездемоно "Moro, e mentri sospiro" ("Помираючи, я зітхаю").

² Наприклад, третє інтермецо з циклу "Sechs Intermezzi" op. 45.

³ Регер дуже скрупульозно вказує темпові градації.

⁴ Слід нагадати, що тема, як і її окремі елементи, починаються із затакту.

⁵ Інтонаційну спорідненість цих двох елементів відзначає у своєму дослідженні Є.І. Максимов.

⁶ Вплив К. Дебюссі особливо помітний в "Чотирьох поемах по А. Бекліну для симфонічного оркестру", написаний Регером в 1913 р.

⁷ Фугам Регера інтермедії не властиві. Як правило, його цікавить, передусім, тема й можливості її модифікації, а не "ритуальні" зв'язки.

Література

1. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов.—Ленинград, 1981. —С.92.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. —М.,1975. —93с.
3. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. —М.,1927. —С.242-246
4. Интернет издание статьи И.Ханнанова (Калифорния). Риторика в Барокко и Романтизме: позиционирование субъекта// Философско-литературный журнал "Логос" [Электронный журнал]. —Электрон. дан. (1 файл). Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/about.htm>.
5. Лихачев Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства / Д.С.Лихачев // Очерки по философии художественного творчества. —СПб, 1999. —С.74-90.
6. Максимов Е.И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. —Москва, 2014. — С.440-441.
7. Небольбова Л.С. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля.—К.,1993. —С.56.
8. Сыров В.И. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XXвека.—Ростов-на-Дону,1994.—С.53-70.

References

1. Asafyev, B. V. (1981). On Symphonic and Chamber Music: Commentary and Supplements to Program Notes of Symphonic and Chamber Concerts. Leningrad [in Russian].
2. Bachtin, M. (1975). Questions of literature and esthetics. Moscow [in Russian].
3. Braudo, E. M. (1927). History of music. Moscow [in Russian].
4. Hannanov I. Rhetoric in Baroque and Romantic. "Logos". Retrieved from <http://www.rhythenia.ru/logos/number/about.htm> [in Russian].
5. Likhachev, D. S. (1999). The Counterpoint of Styles as a Peculiarity of Art. Essays on the Philosophy of Artistic Work. (pp. 74-90). Saint-Petersburg, spb [in Russian].
6. Maksimov, Y. I. (2014). The History of Piano Variations of the Classical-Romantic period. PhD thesis. Moscow [in Russian].
7. Nelyubova, L. S. (1993). Systemic-stylistic problems in Austrian-German Romanticism (the typology of late periods in the history of art). Historical and theoretical problems of musical style. –Kyiv [in Russian].
8. Syrov, V. I. (1994). Typological aspects of a composer's style. Stylistic experiments in the 1970s – 1980s music. (pp. 53-70). Rostov-on-Don [in Russian].

УДК 78.071.2:787.1

Чайковська Ксенія Іванівна*аспірант Харківської державної академії культури*
peugeotmalyar@mail.ru**ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ КРИТЕРІЇ
ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ АНСАМБЛЮ СКРИПАЛІВ**

У другій половині ХХ століття ансамбль скрипалів як мистецьке явище підпадає під вплив складних й суперечливих жанрово-стильових дифузій європейського музичного авангарду, стильової строкатості популярної музики. Стає очевидною актуальність вивчення його в контексті загальних музично-художніх процесів. В статті досліджується скрипкове ансамблеве виконавство, розкривається значення творчої спадщини скрипалів у парадигмі світового музичного виконавства. Аналізуються базові чинники ансамблево-виконавської техніки та засоби ансамблевої виразності (темброво-інтонаційна якість, динамічна палітра, штрихова техніка).

Ключові слова: ансамбль скрипалів, виконавство, стиль, техніка.

Чайковская Ксения Ивановна, аспирант Харьковской государственной академии культуры

Исполнительско-стилевые критерии профессионализма ансамбля скрипачей

Во второй половине ХХ века ансамбль скрипачей как художественное явление подвергается влиянию сложных и противоречивых жанрово-стилевых диффузий европейского музыкального авангарда, стилевому многообразию популярной музыки. Становится очевидной актуальность изучения его в контексте общих музыкально художественных процессов. В статье исследуется скрипичное ансамблевое исполнительство, раскрывается значение творческого наследия скрипачей в парадигме мирового музыкального исполнительства. Анализируются базовые факторы ансамблево-исполнительской техники и средства ансамблевой выразительности – темброво-интонационное качество, динамическая палитра, штриховая техника.

Ключевые слова: ансамбль скрипачей, исполнительство, стиль, техника

Chaykovskaya Ksenia, postgraduate of Kharkiv State Academy of Culture

Performing-stylistic criteria of professionalism of violinists ensemble

In the second half of XX century, an ensemble of violinists as artistic genre has been under influence of difficult and contradictory genre-stylistic diffusions of European musical avant-garde, the stylistic variety of popular music. The actuality of its studying becomes obvious in the context of general musical and artistic processes. The violin ensemble performing is researched in the article. The value of creative inheritance of violinists in the paradigm of the world musical performing is shown. The fundamental factors of ensemble performing technique and methods of ensemble expressiveness (timbre-intonation quality, dynamic palette, stroke technique) are analysed.

Key words: ensemble of violinists, performing, style, technique.

У контексті мистецького простору початку ХХІ сторіччя набуває актуальності наукове осмислення історії ансамблевого виконавства в аспекті специфіки музичного мистецтва. Серед розмаїття інструментальних форм та явищ цього типу музикування значне місце посідає ансамбль скрипалів. Значне підвищення ролі цього яскравого явища в еволюції музично-виконавської культури Західної

Європи та сучасної мистецької освіти України є відбиттям соціокультурних та художньо-естетичних процесів. У другій половині ХХ століття ансамбль скрипалів як мистецьке явище підпадає під вплив складних й суперечливих жанрово-стильових "дифузій" європейського музичного авангарду, стильової строкатості популярної музики. Дослідження скрипкового ансамблевого виконавства набуває актуальності, оскільки розкриває значення творчої спадщини скрипалів у парадигмі світового музичного виконавства.

Загальнонауковий інтерес до проблем ансамблевої культури в цілому і смичкового ансамблевого мистецтва зокрема призвів до формування теорії ансамблевого виконавства (за участі окремих фігурантів-інструментів), яка представлена іменами відомих музикантів і вчених-теоретиків: Т. Гайдамович [3], Л. Гінзбург [4], А. Готліб [5; 6], Е. Песиков [8], Л. Раабен [10; 11], в Україні – М. Боровик [2] та І. Польська [9]. У спеціальній літературі загальні питання історії скрипкового мистецтва та теорії виконавства розглянуті у монографіях таких відомих авторів, як Л. Ауер [1], Л. Гінзбург та В. Григор'єв [4], К. Мострас [7], Л. Раабен [10; 11], К. Флеш [12], О. Шульпяков [13; 14], І. Ямпольський [15]. Відзначимо, що більшість з цих праць скеровано на вияв методико-практичних проблем функціонування цього типу ансамблю, обґрунтування його технологічних позицій, але актуальні питання щодо виконавської специфіки ансамблю скрипалів ретельно не розглядаються. Отже, констатуємо, що цей виконавський феномен є недостатньо дослідженим з позицій інтерпретології як теорії виконавської майстерності, що узагальнює практику (акустичного темброутворення, функцій розподілу музичного матеріалу між інструментами ансамблю, логіку драматургічного розвитку твору тощо).

Як відомо, ансамблеве виконавство детерміноване особливостями колективної творчості, що синтезує низку специфічних прийомів музикування: здатність до слухової координації загального ансамблю і окремої партії в останньому; досягнення ансамблевої гнучкості; скерованість на взаємодію всіх учасників колективу; амбівалентну сутність виконавця-ансамбліста. Необхідною умовою скрипкового ансамблевого музикування є технічна та штрихова узгодженість, що відбивається на загальному характері звучання. Завдяки використанню певних артикуляційних прийомів вибудовується смислотворення виконавського процесу, його семантичне навантаження, досягається єдність виконавських прийомів та фразування. Вибір штрихової драматургії в ансамблі скерований інтонаційно-образним змістом твору та характером його виконавської інтерпретації. Художня виправданість того чи іншого штриха визначається в контексті загального звучання як смислової цілісності (тема-образ-стиль). "Розшифровка" семантики музичного тематизму потребує від учасників ансамблю скрипалів знання особливостей інструментарію, його технічних можливостей, специфіки основних штрихів, що зумовлюють інтонаційну досконалість виконання твору. Штрихова інтонація здійснюється з урахуванням артикуляції кожної музичної фрази в окремих партіях, що комплексно співіснують при загальному звучанні партитури.

Отже, скрипкове ансамблеве виконавство як предмет наукових зацікавлень сучасної вітчизняної музикології має подальшу перспективу дослідження як спеціальний розділ інтерпретології, зважаючи на розмаїття жанрово-стильових контекстів сучасної музичної комунікації та роль академічних інструментів у створенні "звукового еталону". Засоби ансамблевої виразності – темброво-інтонаційна якість, динамічна палітра, штрихова техніка – зумовлені єдністю творчих реалізацій, загальною колективно-партнерською співтворчістю та спрямованістю інтелектуального та емоційного самовираження музиканта-виконавця на відтворення авторського задуму. Спільна музично-виконавська діяльність передбачає професійне та духовне взаєморозуміння, психологічну сумісність партнерів, емпатійну обдарованість виконавців.

Базовими чинниками ансамблево-виконавської техніки є наступні: синхронність звучання, темброва збалансованість та динамічна єдність партій, штрихова узгодженість. Динаміка також є одним з найдієвіших засобів виконавської драматургії ансамблевого твору. Її участь разом з іншими музично-виразовими засобами – фактурою, тембровим і регістровим чинниками, що семантично пов'язані у виконавському процесі із можливістю динамічного збагачення, – зумовлене художньо-інтерпретаторською концепцією, і, як результат, специфікою виконавського трактування, відповідного жанрово-стильовим особливостям твору. Ансамблева майстерність полягає у злагодженості, насиченості звучання і може бути досягнута за умов уміння пристосувати звучання інструменту та наявності якості почуття ансамблю. Умовами створення якісного ансамблевого звучання є зручна теситура і природний тембр.

Концертний виступ ансамблю скрипалів є одним з основних творчих актів музично-виконавської діяльності і передбачає мобілізацію зусиль всіх виконавців, використання їх музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що складають виконавську майстерність. Концерт-

ний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музикантів-виконавців безпомилково, стійко та необхідно-якісно виконувати музичний твір. Емоційний відгук на музику в умовах естради, що є одним із специфічних проявів загальної емоційності людини, займає в структурі емоційних проявів високе ієрархічне положення. Зазначимо, що хоч процесу творчості загалом властивий емоційний гарт, за своєю силою він неоднаковий. Для мистецтва характерна велика гострота і сила, більш широкий діапазон, розмаїтість переходів емоційних барв. Для скрипаля-ансамбліста важливо не тільки відчувати художній образ, а надзвичайно суттєво відобразити різні почуття так, щоб слухач, глядач були сповнені, пронизані тими ж переживаннями. Життя виконавця на сцені є не що інше, як робота його уяви, реалізація потреб і здатність до живого перевтілення. Необхідно відмітити, що виконавець з моменту появи на публіці, живе, як правило, повторними почуттями, очищеними від стороннього, від усього того, що заважало б слухачеві художньо сприймати і насолоджуватись. У творчій уяві виконавця відбувається когнітивний дисонанс між тим, що є, і тим, що обов'язково має бути, тобто творча переробка первинного переживання і повторне художнє переживання.

В умовах концертного виступу артистизм, експресія виконавця, його поведінка на сцені, емоційна реакція, викликані присутністю певної кількості слухачів, помітно збагачують процес відтворення виконавської інтерпретації і позитивно впливають на публіку, що сприяє досягненню високого рівня адекватності сприймання і розуміння художнього змісту твору слухачами.

У виконавській творчості ансамблю скрипалів об'єктивуються артикуляційні, темброво-фактурні, жанрово-стильові якості та можливості колективного музикування, його "інтонаційність" (за М. Давидовим).

В сучасній музичній творчості розповсюджена практика створення перекладення композицій (написаних для певних інструментів чи складів) для виконання їх на інших інструментах (або в інших складах). Втім, навіть якщо створені виконавцями, диригентами чи самими композиторами, такі творчі "перероблення" заслуговують право на самостійне існування у виконавському мистецтві. Так чи інакше неминучі художні втрати під час "переведення" оригіналу до іншого "матеріалу". За умов талановитого перекладення ці втрати компенсуються новими художніми і "матеріальними" якостями (а, можливо, і перевагами) інших інструментів, тоді виникає фактично новий твір мистецтва (часто – не гірший, наприклад, перекладення М. Равелем "Картинок з виставки" М. Мусоргського для симфонічного оркестру). Мають місце авторські перекладення композиторами (варіанти) власних творів (наприклад, у творчості Й. С. Баха, Ф. Ліста та ін.), що пов'язано з об'єктивованістю тембрових уявлень в епоху бароко, чи з віртуозно-оркестризованою концепцією сольного виконавства в епоху романтизму.

Перекладення твору "Вічний рух" О. Литвінова для ансамблю скрипалів зробив І. Петухов. В оригіналі цей твір написаний для виконання скрипки соло. Тричастинну композицію твору автор перекладення вибудовує за оригіналом, посилюючи тему-мелодію унісоном партій першої та другої скрипок. Провідним стилістичним фактором постають засоби звуковидобування і все, що з ними пов'язано – артикуляція, тембровий розвиток, виконавська динаміка, темпоритм. Ігровий діалог (у вигляді тремоло) створює антитезу кантілені струнно-смичкових, надаючи мелодії неповторний ефект романтично-схвильованого висловлювання.

Таким чином, ансамблево-скрипковою фактурою називаємо інтонаційну систему функціонально організованих у просторовому вимірі елементів та компонентів вираження із специфічним для інструмента мелодійним багатозвуччям. Останнє увиразнює експресивність скрипки та характеристичність її колористичних звукоутворень. Скрипка з її різноманітною артикуляцією та динамічною гнучкістю дозволяє відтворити безпосередній зв'язок з мовленнєвим висловом.

Фактура ансамблю скрипалів у власному і артистично-розширеному розумінні складає інтонаційно-функціональний комплекс, в якому перший з названих факторів є стрижневим утворенням, другий – доповнюючим, хоч і суттєвим в артистично-цілісному впливі музичної комунікації. Скрипкове виконавство демонструє поєднання можливостей "театру переживання" та "театру удавання". Міміка (пластика) скрипаля – це "похідна", допоміжна сторона виконавства. Але розгорненість скрипалів-виконавців обличчям до публіки, наочність ігрових рухів ансамблевої гри створюють театр одного актора за самою матеріальністю подання "живого тексту". Академічна суворість, космізм звукової символіки і споріднення з фольклорними витоками, специфічні інструментально-сонорні звучності забезпечують ансамблю скрипалів унікальне місце в камерно-інструментальному мистецтві.

Друга половина ХХ ст. у Харкові проходить під знаком новацій скрипкового ансамблевого виконавства. Пошук нових можливостей, як технічних, так і тембральних, послужив поштовхом до виникнення ряду цікавих музичних творів. Спостерігається прагнення ще більш розширити не лише

темброву, але й жанрову палітру ансамблю скрипалів. Відбувається постійне збагачення репертуару новими оригінальними творами, власними транскрипціями, тобто продовжується пошук нової концепції скрипкового ансамблевого виконавства.

Розвиток Харківської ансамблево-інструментальної школи музикування відбувався не ізольовано від загальноукраїнських процесів. Композиторська творчість заслужених діячів мистецтв України О. Литвінова, М. Кармінського, В. Птушкіна так само, як і методико-педагогічна діяльність провідних викладачів вищих та середніх мистецьких навчальних закладів Харкова внесли вагомий внесок в оптимізацію процесу виконавської майстерності скрипалів.

Одну з помітних тенденцій в галузі камерно-інструментальної музики визначає співпраця композиторів з виконавськими колективами, орієнтація творчого задуму на конкретний камерно-інструментальний ансамбль, на особливості його виконавського стилю, технічні можливості, тембрально-кolorистичне трактування інструментарію. Творча взаємодія композитора і виконавця значною мірою забезпечила риси новаторства. Ускладнення концепційних задумів творів, розширення музичної виражальності вимагало від музикантів-виконавців не лише професійної заангажованості, але й високого інтелектуального рівня, мистецької ерудиції.

У сучасних складних умовах функціонування вітчизняної музичної культури надзвичайно важливим є звернення до творчості національних мистецьких колективів: адже вони відроджують і розвивають спадкоємні культурні традиції, які є духовним надбанням нації. Творча діяльність провідних ансамблів скрипалів м. Харкова має важливе значення для розвитку музичної культури не тільки в Слобожанщині, але й в Україні. Активне впровадження в концертно-виконавську практику ансамблю скрипалів пришвидшило удосконалення методичних аспектів викладання гри на скрипці в Харківській консерваторії, зокрема, розвиток техніки гри, системи звуковидобування і штрихів, культури звуку.

Харків став культурним центром Східної України завдяки двом факторам: 1) професійній діяльності видатних музикантів-скрипалів, які встановлюють рівень виконавства в певному регіоні; 2) наявності принципів спадкоємності навчання в системі "вчитель-учень", на яких ґрунтується, власне, традиція професійного скрипкового виконавства.

Досягнення представників Харківської скрипкової школи на всесвітній музичній арені неможливо уявити без вагomeго внеску викладачів кафедри струнно-смичкових інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харківська виконавська школа, починаючи з кінця 50-х років минулого століття і до сьогодні, набула авторитету і популярності не тільки в нашій країні, але і за її межами.

У концертній виконавській традиції м. Харкова значне місце посідають ансамблі скрипалів, які функціонують у структурі вищих навчальних закладів, зокрема Харківській державній академії культури, Національному технічному університеті ("ХПІ"), Народній українській академії, Харківській гуманітарно-педагогічній академії.

Серед студентських ансамблів скрипалів Харкова самобутнім і витонченим виконавським стилем відзначається творчий колектив Харківської державної академії культури "VivatAkademia", заснований у 2000 р. Художнім керівником колективу "VivatAkademia" є старший викладач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів Харківської державної академії культури Сергій Юрійович Романенко.

Кількісний склад учасників "VivatAkademia" варіюється від 6 до 12 осіб. Ансамбль є лауреатом Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців "Слобожанський вернісаж" (2010). Стильовий діапазон виконуваних творів цього ансамблю майже необмежений: від композицій доби бароко XVII ст. – до опусів XX ст., зокрема, Д. Шостаковича ("Романс" та "Іспанський танок" з музики до кінофільму "Овід"), К. Караєва ("Павана", "Танок"), І. Фролова ("Жарт-сувенір").

Суттєву роль у репертуарі колективу "VivatAkademia" посідають твори відомих сучасних українських композиторів, серед яких слід особливо відзначити імена М. Скорика ("Мелодія", "Іспанський танок") та В. Птушкіна. Зокрема, репертуар ансамблю містить такі твори харківського автора, як "Піднесене й земне", "Вокаліз", "Вічний рух", "Романс пам'яті Шостаковича". Значну увагу керівник ансамблю приділяє також залученню до виконавської палітри ансамблю скрипалів популярних творів з репертуару відомих поп – і рок груп, зокрема, "Бітлз" ("Yesterday").

Одним з найкращих виконавських колективів міста є лауреат Національного конкурсу ім. М. В. Лисенка Харківський молодіжний ансамбль скрипалів "Натхнення" Народної української академії, створений у 1998 р. Його засновником і художнім керівником є відомий харківський музикант Валентин Михайлович Білоцерківський. Слід підкреслити, що спеціальний репертуар для ансамблю скрипалів як такого композитори створюють нечасто. Саме тому програми подібних колективів

частіше складаються з різноманітних за походженням та виконавською специфікою (вокальних, інструментальних, оркестрових або призначених для сольного виконання) авторських творів у художньому перекладенні для скрипкового ансамблевого складу. Не є винятком і репертуар ансамблю "Натхнення", який вирізняється певним жанрово-стильовим розмаїттям. У виконавській програмі "Натхнення" – обробки народно-пісенної творчості (здійснені переважно керівником ансамблю В. М. Білоцерківським), зразки музики західноєвропейського бароко, класико-романтичної доби, ХХ ст. Значну частину репертуару цього ансамблю складають також обробки сучасних естрадних і джазових мелодій.

Широко відомим у Харкові є й ансамбль скрипалів "Експромт", заснований у 2002 р. на базі Палацу студентів Національного технічного університету ("ХПІ"). Художнім керівником і наставником цього колективу є Н. В. Чистякова. До репертуару ансамблю входять твори вітчизняної та зарубіжної класики, джазові мініатюри, популярні твори композиторів ХХ ст.

Інший тип сучасного мистецького життя ансамблю скрипалів ілюструє творчий колектив "Чарівність" Харківської гуманітарно-педагогічної академії. Ансамбль створений у 2006 р. за підтримки ректора університету, професора Г. Ф. Пономарьової. Творча діяльність ансамблю "Чарівність" нерозривно пов'язана з університетським навчально-виховним процесом, зокрема, з підготовкою майбутніх педагогів-музикантів. Утім концертна й музично-просвітницька діяльність цього колективу стала яскравим культурним явищем у громадському житті міста Харкова і Слобожанського краю. У репертуарі ансамблю представлені класичні твори, зокрема, А. Вівальді ("Канон"), В. А. Моцарта ("Менует"), а також зразки естрадної музики ("Таємничий сад" З. Прейснера, "Одного разу в Америці" Е. Морріконе, "Над хвилями" Р. Роджа). Значне місце в репертуарі колективу посідають обробки українських народних пісень, автором яких є В. Т. Дмитренко. Серед найяскравіших творів цього художнього спрямування – обробки "Ой ти, дівчино", "Чорні брови, карі очі", "Гопак".

Серед численних ансамблів скрипалів, репрезентованих на сучасному етапі в Східній Україні, слід відзначити також учнівські колективи, які функціонують у структурі музичних навчальних закладів (спеціальні музичні школи-інтернати), шкіл естетичного спрямування, насамперед, у ДМШ.

У Харкові ансамблі скрипалів існують майже в усіх п'ятнадцяти дитячих музичних школах, школах мистецтв, ліцеях мистецтв, а також у спеціальній музичній школі-інтернаті (ХССМШ-І). Ансамблі скрипалів ДМШ поєднують за традицією учнів молодших (з першого по четвертий) і старших (з п'ятого по сьомий) класів та являють собою творчі колективи, які створені на органічному поєднанні однотипних музичних інструментів.

Характеризуючи діяльність харківських ансамблів скрипалів, слід зазначити, що кожен з них вніс свій вклад у розвиток скрипкового виконавства Слобожанщини. Соціальна значущість ансамблевого музикування безперечна. Воно сприяє цілеспрямованому поширенню високого мистецтва.

Отже, ансамбль скрипалів є унікальним і самобутнім колективом музикантів щодо темброво-фонічної специфіки, виконавського складу, виражальних можливостей і репертуару.

Однією із характерних особливостей культури та мистецтва ХХ – початку ХХІ століть можна вважати підвищення ролі культури ансамблевого музикування та його значення в суспільному житті. У скрипковому ансамблевому виконавстві на сучасному етапі можна спостерігати процес взаємодії різних стилів і напрямів мистецтва, які, якщо і поставали предметом наукової уваги, то лише з позицій педагогічної діяльності, соціокультурних умов або аналізу композиторської мови. Але ж актуальним здається погляд на ансамблеву скрипкову музику з точки зору її узгодження з провідними тенденціями музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть з метою виявлення взаємодії з "віяннями часу" та перспективами подальшого розвитку академічної сфери музичного інструменталізму в Україні.

Література

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики : монография / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 271 с.
2. Боровик М. Український камерно-інструментальний ансамбль. – К. : Муз. Україна, 1968. – 102 с.
3. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. – Изд. 2-е / Т. Гайдамович. – М., 1963. – 54 с.
4. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного исполнительства / Л. Гинзбург, В. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вып 1. – 285 с.
5. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники / А.Д.Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 94 с.
6. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство: сб. ст. – М., 1976. – Вып. 9. – С.106-139.

7. Мострас К. Интонация на скрипке : исследование / К. Мострас. – М. : Гос. муз.изд-во, 1962. – 155 с.
8. Песиков Э. Камерная музыка / Э. Песиков. – Пермь, 1963. – 35 с.
9. Польская И.И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография / И.И.Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с.
10. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства: исследование / Л. Раабен. – Л. : Музыка, 1978. – 243 с.
11. Раабен Л. Искусство ансамбля / Л. Раабен. – Л, 1963. – 154 с.
12. Флеш К. Искусство скрипичной игры : монография / К. Флеш. – М. : Музыка, 1964. – 270 с.
13. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя: монография / О.Шульпяков. – Л. : Музыка, 1973. – 104 с.
14. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ : исследование / О. Шульпяков. – Л. : Музыка, 1986. – 125 с.
15. Ямпольский И.М. Основы скрипичной аппликатуры / И.М.Ямпольский. – изд. 4-е. – М. : Музыка, 1977. – 183 с.

References

1. Auer L. (1965). My school of playing the violin. Interpretation of the works violin classical. Moscow : Music[in Russian].
2. Borovik M. (1968). Ukrainian chamber and the instrumental ensemble. Kyiv : Music[in Ukraine]
3. Haydamovych T. (1963). Instrumental ensemble. Moscow : Music[in Russian].
4. Ginzburg L., Grigoriev V. (1990). History of the violin interpretation. Moscow : Music [in Russian].
5. Gottlieb A.D. (1971). Bases of ensemble equipment. Moscow : Music[in Russian].
6. Gottlieb A. (1976). The invoice and a timbre in ensemble work. Moscow : Music[in Russian].
7. Mostras K. (1962). Intonation on a violin: research. Moscow : Music[in Russian].
8. Pesykov E. (1963). The chamber music. Permi: [in Russian].
9. Polskaya I.I. (2001). Chamber ensemble: History, theory, esthetics. Kharkov: HGAK [in Ukraine].
10. Raaben L. (1978).History of Russian and Soviet Art of the Violin. Leningrad: Music [in Russian].
11. Raaben L. (1963). Art of the ensemble. Leningrad:Music [in Russian].
12. Flesh K. (1964). Art of violin playing. Moscow : Music[in Russian].
13. Shulpyakov O. (1973). Technical development of the performing musician. Leningrad: Music [in Russian].
14. Shulpyakov O. (1986). Musical performance technique and artistic image. Leningrad :Music [in Russian].
15. Yampolsky I.M. (1977).Bases of a violin fingering. Moscow : Music[in Russian].

Ю В І Л Е Й

*Вітання О. М. Марковій,
доктору мистецтвознавства, професору,
Заслуженому працівнику культури України,
завідувачу кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової*

Вельмишановна і дорога Олено Миколаївно !

Колектив та Вчена рада Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв щиро сердно вітає Вас – відомого культурно-громадського діяча, видатного вченого-дослідника, організатора науки, і культурно-мистецької справи в Україні із славним ЮВІЛЕЄМ у Вашому житті.

У цей урочистий день віддаємо належну шану Вам – завідувачу кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, доктору мистецтвознавства, професору, Заслуженому працівнику культури України – пишаємося Вашим талантом митця, науковця і педагога вищої школи, а особливо – людиною світлою і чистою душою.

До 50-річчя Вашої плідної праці в стінах славнозвісної Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової Ви прийшли з багажем широкої участі у провідних організаціях і навчальних закладах Києва, з яких Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв із задоволенням констатує участь ювіляра у співпраці з підготовки кадрів вищої кваліфікації для України і зарубіжжя. За час Вашого перебування у складі Вченої ради НАКККіМ Ваші відгуки на дисертації, опонування, нарешті, підготовка робіт на захист засвідчили Ваш високий професійний рівень міжнародного значення.

Від колективу Академії вітаємо Вас із славним ювілеєм, бажаємо достойно й далі нести прапор української науки, що є національним здобутком і гордістю рідної держави.

З повагою від імені колективу НАКККіМ

Ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор,
Академік АН вищої школи України,
Лауреат Державної премії України

В. Г. Чернець

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт <http://academy-journals.in.ua/index.php/index>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkim.edu.ua).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

Вимоги до оформлення статей

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;*

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена **анотація англійською** є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – **5000 друкованих знаків**.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. **References** (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжрядковий інтервал.

6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки.

Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].

7. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

8. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніццо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки

¹ Написання Ніццо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Герчанівська П. Е.</i>	Діалогізація як сучасна форма інтернаціоналізації суспільного життя	3
<i>Кислюк К. В.</i>	"Рухливе пограниччя" Харківщини в контексті "гібридної війни"	9
<i>Павлова О. Ю.</i>	Візуальна культура як поле ліквідності модерну	15
<i>Кириленко К. М.</i>	Основоположні культурфiлософські підвалини створення інноваційного освітнього простору вищого навчального закладу на прикладі вищого навчального закладу культури	20
<i>Божко Л. Д.</i>	Бекпекінг: генезис та еволюція	25
<i>Вовкун В. В.</i>	Сцена та сценічний комплекс	32
<i>Горбань Ю. І.</i>	Консервація документів у бібліотеках	37
<i>Доманська О. А.</i>	Міфорелігійні вірування як основа ціннісного наративу української культури	42
<i>Каракоз О. О.</i>	Ідеологічні зміни у кадровому складі бібліотекарів (20-30-ті рр. ХХ ст.)	48
<i>Попович О. В.</i>	Феномен адаптації: культурологічний аналіз	54
<i>Жовнерчук С. А.</i>	Правові традиції культури сімейних відносин	58
<i>Цімох Н. І.</i>	Маніпуляція суспільною свідомістю в політичних ток-шоу на телебаченні України	63
<i>Бензюк О. О.</i>	Світогляд Анатолія Білошицького в контексті проблеми цінностей: культурологічний аспект	68
<i>Бойко З. В.</i>	Особливості менталітету українського народу та менталітетів інших народів	72
<i>Килимистий С.М.</i>	Класифікація видів анімаційної діяльності в туризмі	77
<i>Ляшенко Л. Л.</i>	Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту	84
<i>Матвійчук Б. С.</i>	Типологізація та функціональні прояви реклами	89
<i>Наколонко І. М.</i>	Проблема здорового способу життя в культурі часів Київської Русі	94
<i>Сабадаш С. Ю.</i>	"Читацька критика" Л. Віготського у культурному просторі ХХ сторіччя	98
<i>Чернець М. О.</i>	Культуротворча місія міжкультурного діалогу у контексті ініціативи "Європейська столиця культури"	104
<i>Чорна К. В.</i>	Переваги та недоліки інфотейнменту в телевізійних програмах українського телебачення	108

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Завгородня Г. Ф.</i>	Деякі аспекти методології аналізу музичних творів	114
<i>Опанасюк О. П.</i>	"Техніка моєї музичної мови" Олів'є Мессіана в контексті інтенції зачарованості "неможливістями"	120
<i>Бондар Є. М.</i>	Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність	128

<i>Гнатишин О. Є.</i>	Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект	133
<i>Громченко В. В.</i>	Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло)	140
<i>Єрсієв І. Д.</i>	Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики	145
<i>Кавун В. М.</i>	Концертно-виконавська образність в оперній творчості М. В. Лисенка (до 130-річчя постановки опери "Майська ніч або Утоплена")	150
<i>Кушнір А. Я.</i>	Династія Химиченків – засновники традицій українського професійного флейтового виконавства	157
<i>Овсяннікова-Трель О. А.</i>	Кіномузика як культурний феномен сучасності	163
<i>Папченко В. П.</i>	Музичне продюсування: генеза і трансформації	168
<i>Петрова О. В.</i>	"Façade" У. Уолтона (до історії створення)	172
<i>Пухляк М. Є.</i>	Вплив діяльності Ф. Ліста на формування принципів менеджменту та PR в академічній музиці	177
<i>Рябуха Н. О.</i>	Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти	181
<i>Хананасєв С. В.</i>	До питання взаємодії творчих практик	188
<i>Самая Т. В.</i>	Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві	193
<i>Грищенко А. П.</i>	Ферруччо Бузоні та його редакція "Добре темперованого клавіру": творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й.С.Баха	199
<i>Зотов Д. І.</i>	Саксофонна школа на Полтавщині: етапи розвитку (1988-2012 рр.)	205
<i>Приходько А. В.</i>	Рецептивні моделі західноєвропейського музичного авангарду ХХ століття: спроба диференціації	211
<i>Савайтан О. Г.</i>	Макс Регер "Варіації і фуга на тему Й. Баха": інтонаційна драматургія, специфіка втілення традицій	217
<i>Чайковська К. І.</i>	Виконавсько-стильові критерії професіоналізму ансамблю скрипалів	222

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Герчановская П. Э.</i>	Диалогизация как современная форма интернационализации общественной жизни	3
<i>Кислюк К. В.</i>	"Подвижное пограничье" Харьковщины в контексте "гибридной войны"	9
<i>Павлова Е. Ю.</i>	Визуальная культура как поле ликвидности Модерна	15
<i>Кириленко Е. М.</i>	Основополагающие культурфилософские основы создания инновационного образовательного пространства на примере высшего учебного заведения культуры	20
<i>Божко Л. Д.</i>	Бекпекинг: генезис и эволюция	25
<i>Вовкун В. В.</i>	Сцена и сценический комплекс	32
<i>Горбань Ю. И.</i>	Консервация документов в библиотеках	37
<i>Доманская Е. А.</i>	Мифорелигиозные верования как основа ценностного нарратива украинской культуры	42
<i>Каракоз Е. А.</i>	Идеологические изменения в кадровом составе библиотекарей (20-30-е гг. XX в.)	48
<i>Попович Е. В.</i>	Феномен адаптации: культурологический анализ	54
<i>Жовнерчук С. А.</i>	Правовые традиции культуры семейных отношений	58
<i>Цимох Н. И.</i>	Манипуляция общественным сознанием в политических ток-шоу на телевидении Украины	63
<i>Бензюк А. А.</i>	Мировоззрение Анатолия Белошицкого в контексте проблемы ценностей: культурологический аспект	68
<i>Бойко З. В.</i>	Особенности менталитета украинского народа и менталитетов других народов	72
<i>Килимистый С. М.</i>	Классификация видов анимационной деятельности в туризме	77
<i>Ляшенко Л. Л.</i>	Роль отца в воспитании Эриха Корнгольда: к проблеме природы таланта	84
<i>Матвийчук Б. С.</i>	Типологизация и функциональные признаки рекламы	89
<i>Наколонко И. М.</i>	Проблема здорового образа жизни в культуре периода Киевской Руси	94
<i>Сабадаш С. Ю.</i>	"Читательская критика" Л. Выготского в культурном пространстве XX века	98
<i>Чернец М. А.</i>	Культуротворческая миссия межкультурного диалога в контексте инициативы "Европейская столица культуры"	104
<i>Черная К. В.</i>	Преимущества и недостатки инфотейнмента в телевизионной программе украинского телевидения	108

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Завгородняя Г. Ф.</i>	Некоторые аспекты методологии анализа музыкальных произведений	114
<i>Опанасюк А. П.</i>	"Техника моего музыкального языка" Оливье Мессиана в контексте интенции очарования "невозможностями"	120
<i>Бондарь Е. Н.</i>	Современное хоровое исполнение и образование: направленность на синтетичность	128

<i>Гнатышин О. Е.</i>	Фактура как предмет внимания украинской музыкологии: концептуальный аспект	133
<i>Громченко В. В.</i>	Жанр как средство музыкальной выразительности (на примере произведений для духовых инструментов соло)	140
<i>Ергиев И. Д.</i>	Режиссёрские интенции исполнительской интерпретации современной инструментальной музыки	145
<i>Кавун В. Н.</i>	Концертно-исполнительская образность в оперном творчестве Н.В. Лисенко (к 130-летию постановки оперы "Майская ночь или Утопленница")	150
<i>Кушнир А. Я.</i>	Династия Химиченко – основатели традиций украинского профессионального флейтового исполнительства.....	157
<i>Овсянникова-Трель А. А.</i>	Киномузыка как культурный феномен современности	163
<i>Папченко В. П.</i>	Музыкальное продюсирование: генезис и трансформации	168
<i>Петрова О. В.</i>	"Façade" У. Уолтона (к истории создания)	172
<i>Пухляк М. Е.</i>	Влияние деятельности Ф. Листа на формирование принципов менеджмента и PR в академической музыке	177
<i>Рябуха Н. А.</i>	Звукообраз как категория музыкального мышления: онтологический и гносеологический аспекты	181
<i>Хананаев С. В.</i>	К вопросу взаимодействия творческих практик	188
<i>Самая Т. В.</i>	Эстетические проблемы саунда в эстрадном вокальном исполнительстве	193
<i>Грищенко А. П.</i>	Ферруччо Бузони и его редакция "Хорошо темперированного клавира": творческие поиски музыканта и их претворение в сборнике И.С. Баха	199
<i>Зотов Д. И.</i>	Саксофонная школа на Полтавщине: этапы развития (1988-2012 гг.)	205
<i>Приходько А. В.</i>	Рецептивные модели западноевропейского музыкального авангарда XX века: попытка дифференциации	211
<i>Савайтан О. Г.</i>	Макс Регер "Вариации и фуга на тему И. Баха": интонационная драматургия, специфика претворения традиций	217
<i>Чайковская К. И.</i>	Исполнительско-стилевые критерии профессионализма ансамбля скрипачей	222

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

<i>Gerchanivska P.</i>	Dialogization as a modern form of internationalization of public life3
<i>Kisliuk K.</i>	"Moving borderland" of Kharkiv region in the context of the "hybrid warfare"9
<i>Pavlova O.</i>	Visual culture as a field of liquidity Modern15
<i>Kyrylenko C.</i>	Fundamental cultural and philosophical foundations of creation of innovative educational space by the example of high school of culture20
<i>Bozhko L.</i>	Bekpeking: genesis and evolution25
<i>Vovkun V.</i>	Stage (Stage and Stage Complex)32
<i>Gorban Yu.</i>	Preservation of documents in libraries37
<i>Domanska O.</i>	Myth-religious beliefs as the basis of values narrative of Ukrainian culture42
<i>Karakoz E.</i>	Ideological changes in the staffing of librarians (20-30th XX cent.)48
<i>Popovych O.</i>	The phenomenon of adaptation: cultural analysis54
<i>Zhovnerchuk S.</i>	The legal traditions of the family relations' culture58
<i>Tsimoh N.</i>	The manipulation of the society's consciousness in the political TV-shows in the Ukrainian mass media63
<i>Benzyuk O.</i>	Worldview of Anatoly Biloshytskyy in the context of values: cultural studies aspect68
<i>Boiko Z.</i>	Special features of the mentality of the Ukrainian people and the mentalities of other peoples72
<i>Kylymystyi S.</i>	Classification of Animation Activity Types in Tourism77
<i>Liashenko L.</i>	Father's role in education Erich Korngold: in the context of issue of the nature of talent84
<i>Matviychuk B.</i>	Typology and functional features of advertising89
<i>Nakolonko I.</i>	The problem of a healthy lifestyle culture during the Kievan Rus' period94
<i>Sabadash S.</i>	"Reader's Critics" by L. Vygotsky in the Cultural space of the XXth century98
<i>Chernets M.</i>	The culture-making mission of intercultural dialog in the context of EU initiative "European capital of culture"104
<i>Chorna K.</i>	Advantages and disadvantages of infotainment in the television program of the Ukrainian TV108

MUSICOLOGY

<i>Zavgorodnyaya G.</i>	Some aspects of the methodology of musical works analysis114
<i>Opanasiuk A.</i>	"Technique of My Musical Language" by Olivier Messiaen in the Context of Intention of Fascination with "Impossibilities"120
<i>Bondar Ie.</i>	Contemporary choral performance and education: focus on synthetical128
<i>Hnatyschyn O.</i>	Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect133
<i>Hromchenko V.</i>	Genre as a means of musical expression (for example on compositions for wind instruments solo)140

<i>Yergiyev I.</i>	Director's intentions of performing interpretation of contemporary instrumental music	145
<i>Kavun V.</i>	Concert and performance imagery in M. Lysenko's opera (to the 130-th anniversary of the Opera "May night, or the Drowned maiden")	150
<i>Kushnir A.</i>	Dynasty of Khimichenkos is founders of traditions of the Ukrainian professional flute performance	157
<i>Ovsyannikova-Trell A.</i>	Film music as a cultural phenomenon of modern	163
<i>Papchenko V.</i>	Music producing: genesis and transformation	168
<i>Petrova O.</i>	"Façade" by W. Walton (to the history of the creation)	172
<i>Pukhlianko M.</i>	The impact of the activities of Franz Liszt on the formation of management principles and PR in academic music	177
<i>Riabukha N.</i>	Sound-image as a category of the musical thinking: ontological and gnoseological aspects	181
<i>Hananaev S.</i>	On the question of the interaction of creative practices	188
<i>Samaya T.</i>	Aesthetic aspects of sound in contemporary vocal performance	193
<i>Grishchenko A.</i>	Ferruccio Busoni and his edition of the "Well-tempered clavier": the creative search of the musician and their translation in the collection of J. S. Bach	199
<i>Zotov D.</i>	Saxophone school in Poltava: stages of development (1988-2012)	205
<i>Prykhodko A.</i>	Receptive models of Western European avant-garde music of the 20th century: an attempt to differentiate	211
<i>Sawaitan O.</i>	Maks Reger "Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach": intonational dramaturgy, the peculiarities of rethinking traditions	217
<i>Chaykovskaya K.</i>	Performing-stylish criteria of professionalism of violinists ensemble	222

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК
Культурологія. Філологія.
Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL
Culturology. Philology.
Musicology

Випуск II (5), 2015

Редактор

Ж. З. Денисюк
О. В. Шульга

Редагування англomовних
анотацій і транслітерації

Т. С. Рева

Комп'ютерна верстка

С. І. Супруненко

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 37; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 27.10.2015. Формат 60x84 ¹/₈. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 27,5. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua