

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 I (8), 2017

INTERNATIONAL JOURNAL
Culturology. Philology.
Musicology

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2017. – Вип. I (8). – 232 с.

У збірнику наукових праць розміщено 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., доцент (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); **Снівак 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 29.09.2014, № 1081

як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

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

Журнал індексується в міжнародних базах даних:

Science Index (PINC); 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 № 14 від 30.05.2017 р.

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 168.522

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

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ У КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Мета роботи полягає у розкритті методологічного потенціалу феноменологічного аналізу культурних феноменів для активізації пошуку сучасних технологій культурологічного дослідження. **Методологія.** Концептуальним методологічним ядром дослідження є компаративний аналіз теоретико-методологічного інструментарію феноменологічного аналізу, що дозволяє з'ясувати загальне та особливе його модифікацій, а також виявити особливості їх використання в культурології. **Наукова новизна** роботи полягає в осмисленні феноменологічного аналізу в ракурсі культурологічних проблем. Розкрити перспективи використання теоретико-методологічного апарату дескриптивної й трансцендентної феноменології Е. Гуссерля, соціально-феноменологічного аналізу А. Шюца, екзистенціальної феноменології М. Мерло-Понті та герменевтичної феноменології М. Хайдеггера для вивчення соціокультурних об'єктів. **Висновки.** Проведений аналіз показав широкий теоретико-методологічний діапазон феноменологічних концепцій, розкритий їх потенціал для культурологічних досліджень.

Ключові слова: феноменологічний аналіз, дескриптивна феноменологія, соціально-феноменологічний аналіз, екзистенціально-феноменологічний аналіз, герменевтична феноменологія.

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

Феноменологический анализ в культурологии

Цель работы состоит в раскрытии методологического потенциала феноменологического анализа культурных феноменов для активизации поиска современных технологий культурологического исследования. **Методология.** Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный анализ теоретико-методологического инструментария феноменологического анализа, что позволяет выяснить общее и особенное его модификаций, а также выявить особенности их использования в культурологии. **Научная новизна** работы заключается в осмыслении феноменологического анализа в ракурсе культурологических проблем. Раскрыты перспективы использования теоретико-методологического аппарата дескриптивной и трансцендентной феноменологии Э. Гуссерля, социально-феноменологического анализа А. Шюца, экзистенциальной феноменологии М. Мерло-Понти и герменевтической феноменологии М. Хайдеггера для изучения социокультурных объектов. **Выводы.** Проведенный анализ показал широкий теоретико-методологический диапазон феноменологических концепций, раскрыт их потенциал для культурологических исследований.

Ключевые слова: феноменологический анализ, дескриптивная феноменология, социально-феноменологический анализ, экзистенциально-феноменологический анализ, герменевтическая феноменология.

Gerchanivska Polina, DSc. in Cultural Studies, professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The phenomenological analysis in the cultural studies

Purpose of Research. The purpose of the work is to reveal the methodological potential of the phenomenological analysis of cultural phenomena to intensify the search of modern technologies of cultural studies. **Methodology.** The conceptual methodological core of the research is the comparative analysis of the theoretical and methodological instruments of the phenomenological analysis that allows us to determine the general and special characteristics of its modifications as well as to identify the features of their use in cultural studies. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of work consists in comprehending of the phenomenological analysis from the perspective of cultural problems. The work deals with the prospects of the use of theoretical and methodological apparatus of descriptive and transcendental phenomenology of Husserl, of socio-phenomenological analysis of A. Schutz, of Merleau-Ponty's phenomenology and of Heidegger's hermeneutic phenomenology for the study of social and cultural facilities. **Conclusions.** The analysis shows the wide range of theoretical and methodological concepts of phenomenology and their potential for Cultural studies.

Key words: phenomenological analysis, descriptive phenomenology, social and phenomenological analysis, existential-phenomenological analysis, hermeneutic phenomenology.

Актуальність теми дослідження. Зростання наукових теорій і гіпотез, що внесли важливі зміни в концептуальну схему культурології, актуалізували проблему розробки фундаментальних методів дослідження соціокультурних об'єктів. Одним із перспективних методологічних напрямків у цьому ракурсі є феноменологічний аналіз, що сформувався шляхом перенесення в проблемне поле культурології основних принципів феноменології.

Виклад основного матеріалу. Кожна епоха характеризується радикальними зрушеннями гуманітарних парадигм: у ХІХ ст. вони зв'язані з ім'ям Г. В. Ф. Гегеля, в ХХ – з ідеями Е. Гуссерля. Запропонований Е. Гуссерлем *феноменологічний підхід* і понятійний апарат були радикально новими для європейської науки. Розробляючи концепцію нового наукового напрямку, Е. Гуссерль ставив перед собою завдання знайти *аподиктичну* (достовірну) основу знання, яке не може бути поставлене під сумнів. Спочатку він вважав, що такою основою може бути *ейдетичне* (сутнісне) знання, що дозволить піти з-під влади емпіризму й суб'єктивізму. Тобто, знання виявляється об'єктивним й абсолютним, якщо в процесі дослідження оперувати *сутностями* речей, які ще не опосередковані будь-якими символічними знаками або логічними доказами. Саме ця парадигма стає головним утворюючим елементом його феноменології – науки про сутності, яка має справу з чистими сутностями, а не з реальними речами, фактами та відомостями.

Вчення, що наведене в «Логічних дослідженнях» [5], Е. Гуссерль вважав за краще йменувати, *інтенціональною феноменологією* або *дескриптивною (описовою) психологією*, яка, на відміну від психології класичної, виступає «не як наука про факти, але як наука про сутності (як наука “ейдетична”), як наука, яка має намір констатувати виключно “пізнання сутності”» [3, 20–21]. Саме у свідомості він бачив ключ до пізнання сутності об'єкта. У концепції Е. Гуссерля свідомість завжди *інтенціональна*. Ще Ф. Brentano наголошував, що будь-який акт людської свідомості *інтенціональний*, тобто спрямований на що-небудь [1]. Узявши на озброєння ідею свого вчителя, Е. Гуссерль зробив її одним з основних принципів феноменології. Однак на відміну від Ф. Brentano, Е. Гуссерля цікавить не сам по собі об'єкт, на який спрямована свідомість, а ті інтенціональні акти свідомості, в яких конституюється цей об'єкт.

Інтенціональність в трактуванні Е. Гуссерля бінарна: з одного боку – це сама спрямованість акту свідомості на об'єкт (ноеза); з іншого – зміст цієї спрямованості – об'єкт (ноема)¹. Наприклад, якщо я дивлюся на пам'ятник, то складовою частиною акта свідомості буде не тільки спостереження, а й зміст цього спостереження, тобто сам пам'ятник, причому не в якості фізичного об'єкта, а в якості об'єкта інтенціонального, феномена моєї свідомості. Таким чином, за задумом Е. Гуссерля, феноменологічний аналіз спрямований на вивчення інтенціональної діяльності свідомості.

Основною методологічною парадигмою феноменології є те, що пізнання об'єкта має бути зведено до його *чуттєвого сприйняття*. Е. Гуссерль розділяє акти свідомості на *сігнітивні*², *інтуїтивні* та *змішані*. Сігнітивні акти тільки позначають об'єкти, безпосередня ж даність об'єктів здійснюється за допомогою інтуїтивних актів, що наповнюють значення об'єкта змістом. До числа інтуїтивних актів Е. Гуссерль відносить *чуттєве сприйняття* й *уяву*, включаючи *спогад*. Для Гуссерля чуттєве сприйняття та уява – це два рівноправних різновиди інтуїції. Проте слід зауважити, що сфера уявних об'єктів ширше, ніж область тих, що сприймаються чуттєво. Всі об'єкти, що чуттєво дані, можуть бути репродуковані шляхом спогади, але не всі уявні об'єкти (наприклад, русалки або кентаври) можуть бути сприйняті чуттєво. В результаті наповнення об'єкта змістом виникає акт, який Гуссерль назвав змішаним.

У якості методологічного механізму для виділення *чистої сутності* (ейдосу) об'єкта Е. Гуссерль обрав *феноменологічну редукцію* (укладення у дужки) [3]. Суть редукції полягає в тому, щоб “винести за дужки” всі судження про предмет, які можуть бути поставлені під сумнів, залишивши лише те, в існуванні чого сумніватися неможливо, тобто чисту сутність предмета. Е. Гуссерль вважав, що природна установка свідомості не дає достовірне уявлення про навколишню дійсність, тому доцільно звернутися до того, в чому ми твердо впевнені й що можемо точно описати, а саме – до процесів нашої власної свідомості.

М. Мерло-Понті писав: «Редукція є прояв нашого свідомого рішення не придушувати, а скоріше тимчасово призупиняти дію всіх тих спонтанних суджень, якими наповнене наше життя. Мета редукції полягає в тому, щоб не заперечувати їх, а зрозуміти й пояснити. Феноменологічна редукція не повинна означати зведення інформації про зовнішній світ до життєдіяльності Я, не повинна підміняти зовнішнє сприйняття внутрішнім» [8, 56]. Завдяки цієї операції, на думку феноменологів, створюються необхідні умови для того, щоб сконцентрувати увагу не на реальних предметах, а на способі їх даності свідомості, діяльність якої утворює змістовий фундамент дослідження.

Згодом Е. Гуссерль прийшов до переконання, що не всяке ейдетичне знання є незаперечним. Пошуки нової парадигми привели його до трансцендентальної феноменології [4]. Її методологічним ядром стала трансцендентальна редукція, що характеризується ще більшою радикалізацією “очищення” свідомості, ніж ейдетична редукція. Завдяки цієї операції відкривається те, що Е. Гуссерль називає “трансцендентальним Его” або “чистою свідомістю”, очищеною від усіх елементів досвіду. Він вважав, що трансцендентальне Его є абсолютним, а всі інші речі визначаються відносно до нього. Якщо ейдетична редукція знайшла визнання серед феноменологів і міцно ввійшла у науковий обіг, то розробку проблем трансцендентальної редукції Е. Гуссерлю довелося здійснювати у повній самотності. Ніхто з феноменологів не послідував за ним.

Методологія дескриптивної (описової) феноменології Е. Гуссерля.

Під дескриптивною (описовою) феноменологією розуміється концепція про досягненні сутності об'єктів шляхом їх споглядання. Слід внести ясність у відмінність між феноменологічним терміном “споглядання” й терміном емпіричного дослідження “спостереження”. Обидві дії цілеспрямовані на об'єкт і спираються на чуттєві здібності людини (відчуття, сприйняття, уявлення). Але, якщо метою емпіричного спостереження є отримання конкретного фактичного матеріалу щодо об'єкта (зовнішні ознаки, властивості тощо), то ціллю споглядання є визначення його сутності. «Споглядання, яке досягає в досвіді, або індивідуальне, – пише Е. Гуссерль, – може бути перетворено в розгляд сутності (*ідеацію*³) – можливість, яку слід, у свою чергу, розуміти не як емпіричну, але як сутнісну. Тоді те, що споглядається є відповідна чиста сутність, або *ейдос*» [3, 15].

Отже, процес розуміння сутності об'єкта здійснюється через його споглядання індивідом. Методологічним ядром дескриптивної феноменології є *опис об'єкта*, який індивід сприймає за допомогою чуттєвого сприйняття (а не через досягнення наукових фактів і закономірностей). Алгоритм аналізу містить такі операції: 1) *диференціювання* об'єкта на “односторонні проєкції” (термін Е. Гуссерля), споглядання й опис його у цьому ракурсі; 2) *синтезування* окремих фрагментів індивідуального споглядання об'єкта у цілісний пазл. Для феноменолога неважливо, чи є об'єкт реальним або уявним (дійсно, Медузи Гаргони не існує в природі, але її можна вивчати).

Алгоритм дослідження залежить від форми об'єкта (матеріальний або духовний об'єкт). Розглянемо специфіку аналізу матеріальних об'єктів, тобто предметно-фізичного світу культури. Е. Гуссерль зазначає, що, «просторовий вигляд фізичної речі можна принципово давати лише в односторонніх проєкціях» [3]. Однак матеріальні об'єкти у своїй переважній більшості багатобічні й багатогранні, тому для досягнення сутності кожного з них необхідне багаторазове обстеження з різних ракурсів. Наприклад, при вивченні архітектури храму недостатньо побачити тільки його фасад. Слід обійти його з усіх боків, «відчути» всю архітектоніку храму в цілому, включаючи в цей процес усі акти інтуїтивної свідомості – від чуттєвого сприйняття до уяви та спогади. І кожен раз дослідник буде відкривати в ньому нову, раніше не помічену рису. При такому обстеженні відбувається те, що Е. Гуссерль називав *конституюванням* інтенціонального об'єкта, тобто упорядкування актів, в яких свідомість об'єктивує свої інтенції й тим самим створює об'єкт та його сенс.

Проаналізуємо більш детально акти свідомості, що дозволяють здійснити феноменологічне конституювання. Перебіг актів свідомості – незворотний процес, проте повернення до інтенціонального об'єкта стає можливим за рахунок здатності свідомості впізнавати (якщо використовувати термінологію Е. Гуссерля – *ідентифікувати* [4]) об'єкти. Завдяки такій властивості ми можемо через деякий час знову повернутися до об'єкта (наприклад, до конкретного пам'ятника архітектури) й продовжити дослідження. Згідно з Е. Гуссерлем, конституювання об'єкта здійснюється шляхом синтезу окремих суб'єктивних переживань, отриманих у різний час і з різних точок зору.

Будь-який феноменологічний опис передбачає просторово-часову координату, з якої відбувається спостереження, а також певну систему цінностей, практичний і теоретичний досвід, якими свідомо чи несвідомо керується дослідник. Цілком очевидно, що опис храму віруючим буде відрізнятися від опису мистецтвознавця, точно також неоднаково буде його сприйняття людиною Середньовіччя й нашим сучасником. Тобто будь-який феноменологічний опис відображає закономірний зв'язок просторово-часових координат.

Підсумовуючи сказане, наведу слова австрійського філософа, засновника соціальної феноменології А. Щюца: «Таким чином, предметом ейдетичного дослідження є не конкретні й реальні, а уявні предмети. Феноменолог, можна сказати, займається не самими об'єктами; його цікавлять їх *значення*, що конституїровані діяльністю нашого розуму. Важливість цього оригінального методу не можна недооцінювати. Він приводить до абсолютно нової теорії індукції й асоціації, а також відкри-

ває можливість побудови наукової онтології. Тільки використовуючи його, ми в змозі відкрити й описати важливе відношення, яке лежить у фундаменті різних онтологічних реальностей» [11, 176].

Шлях до трансцендентального ego⁴ і модель інтросуб'єктивності Е. Гуссерля.

В «Ідеях чистої феноменології» [3] Е. Гуссерль вперше описав метод редукції як *методологічну основу феноменології*. Виносячи за дужки всі емпіричні дані про природу (в тому числі, фізичну природу людей, їх соціум та історію), він у підсумку приходив до *чистої сутності* об'єкта, вважаючи її квінтесенцією ейдетичного знання. Однак на цьому його пошуки достовірного знання не зупиняються: в «Картезіанських роздумах» [4] Е. Гуссерль вже ставить під сумнів не тільки все, що стосувалося природи ейдетичного знання, а й власну психіку. На цей раз за дужки цілком і повністю виносяться власний емпіричний суб'єкт разом з усім його психічним життям.

Що ж залишається у дужках? «За допомогою феноменологічного *ελοχῆ*⁵, – пише Е. Гуссерль, – я редукує своє природне людське *Я* та своє душевне життя – царство мого досвіду психологічного самопізнання – до мого трансцендентально-феноменологічного *Я*, до царства досвіду трансцендентально-феноменологічного самопізнання. Об'єктивний світ... черпає весь свій сенс і буттєву значущість, яку він має для мене, з мене самого, з мене як трансцендентального *Я*» [4, 85]. Таким чином, феноменологічна редукція приводить до *трансцендентального суб'єкта*, котрий розглядається Е. Гуссерлем як субстрат конкретних особливостей і характеристик, як конкретна цілісність (*монада*⁶), що має здатність змінюватися в рамках свого внутрішнього часу. Сам трансцендентальний суб'єкт, на думку Е. Гуссерля, має аподиктичне існування.

«Але як у такому випадку обстоїть справа з іншими *ego*?» [4, 183] – задається питанням Е. Гуссерль, адже «в природній установці, що пов'язана зі світом, я знаходжу “інших”, котрі відмінні від мене й протиставлені мені» [4, 189]. Е. Гуссерль визнає, що в процесі трансцендентального редукування одночасно йде пізнання *інтросуб'єктивного світу*, як особливої спільності між пізнаючими суб'єктами, які взаємодіють між собою, передаючи один одному свої знання та досвід.

У «Роздумах V» Е. Гуссерль прагне знайти шлях від іманентності *ego* до трансцендентності «іншого». «Моєю трансцендентальною провідною ниткою стає, перш за все, дослідне пізнання “іншого”, як він даний мені безпосередньо», – пише Е. Гуссерль [4, 185]. Він намагається «зрозуміти, як, в яких інтенціональностях, в яких синтезах, в яких мотиваціях сенс “інше *ego*” формується в мені» [4, 184].

Е. Гуссерль запропонував такий алгоритм дослідження: 1) провести трансцендентальну редукцію й опинитися в сфері власного трансцендентального *ego*; 2) дослідити зону поза власним *ego* і за допомогою *аппрезентації*⁷ (аналогійної *апперцепції*⁸), встановити те трансцендентальне, яке існує автономно, незалежно від мого трансцендентального *ego*; 3) розглянути інші трансцендентальні суб'єкти крізь призму мого *ego*. «Якщо, таким чином, *ego* спочатку було обмежене в своїй власній сфері, а його зміст досліджене й належним чином визначене не тільки відносно переживань, але й відносно конкретних, невіддільних від *ego* значимостей, – пише Е. Гуссерль, – то тепер слід поставити питання про те, як моє *ego* всередині своєї власної сфери може під рубрикою “дослідне пізнання іншого” конституювати щось “інше”» [4, 190].

В результаті таких міркувань Е. Гуссерль приходив до висновку, «що трансцендентальне, конкретно схоплене *ego* (яке в установці трансцендентальної редукції пізнає себе в поки ще невизначеному горизонті) осягає як самого себе у своєму власному первопорядковому бутті, так і “інших”, інші трансцендентальні *ego*, в формі свого трансцендентального досвіду “іншого”. У себе я сприймаю й пізнаю “іншого”, і він конституюється у мені в аппрезентативному відображенні, а не у первісному вигляді» [4, 279].

Е. Гуссерль звертає увагу на такий факт: якщо свою психофізичну структуру, своє тіло ми сприймаємо безпосередньо як би «зсередини», то будь-яку іншу психофізичну структуру – лише «зовні», причому, тільки її тілесну сторону, психічну ж сторону «іншого» можна пізнати лише опосередковано – через її дії (вчинки, слова).

Таким чином, узагальнює Е. Гуссерль, *Я* як якийсь конкретне трансцендентальне *ego* опиняючись вже не в одиниці, а у співтоваристві інших конкретних трансцендентальних *ego* (монад). Це співтовариство має централізовану побудову: одна з монад (моя монада) є центральною, все інші – це периферійні монади. В результаті їх взаємної комунікації формується те, що Е. Гуссерль називає їх *інтросуб'єктивним світом*.

Методологічні прийоми (в тому числі, абстракція, узагальнення, формалізація, ідеалізація), що використовуються Е. Гуссерлем в «Картезіанських роздумах» для моделювання інтросуб'єктивності, відкривають широкі перспективи у вивченні соціально-феноменологічної природи й сутності соціальних комунікацій.

Соціально-феноменологічний аналіз А. Шюца.

Гуссерлівська модель інтерсуб'єктивності стала основним методологічним інструментарієм у соціально-феноменологічних дослідженнях А. Шюца, орієнтованих на опис процесу конституювання соціального світу. За своєю суттю соціальна феноменологія є теоретико-методологічним синтезом описової феноменології Е. Гуссерля та теорії соціальної дії М. Вебера. Виходячи з парадигми, що «людина, за народженням визначена у соціальний світ, для якого існування її самої та її одноплемінників є настільки ж безумовною, непроблематизованою даністю, як і існування всіх інших предметів природничого світу» [11, 803], А. Шюц прагне досягнути мистецтва «жити разом».

За задумом А. Шюца, головне завдання соціальної феноменології – дослідження життєвого світу, як сфери людської життєдіяльності, світу культури. «Наш повсякденний світ від самого початку є інтерсуб'єктивний світ культури. Він інтерсуб'єктивний, бо ми живемо в ньому як люди серед інших людей, котрі зв'язані з ними загальним впливом і роботою, розуміють інших і є для них об'єктом розуміння» [12, 530], – пише він. *Предмет дослідження соціальної феноменології* – змістова структура соціальної реальності й форми соціальних взаємодій *Я–Інший* (Чужий). А. Шюц підкреслює, що лише через співвіднесення зі мною цей зв'язок знаходить свій специфічний сенс.

А. Шюц модифікує феноменологічний метод аналізу: в основу методології дослідження він кладе принцип структурного аналізу соціальної реальності. Переходячи від аналізу ізольованого *Я* до вивчення життєвого світу, А. Шюц відходить від гуссерлівського самозбагнення чистої свідомості трансцендентального *Его*, фокусуючись на соціальних відносинах. «У соціальному світі, – пише А. Шюц, – *Я* виявляє свого ближнього як *alter ego*⁹, тобто як істота, котра наділена свідомістю й тривалістю, а також здатна, як і я, й спрямована на те, щоб інтерпретувати свої переживання, звертаючись до них в модусі самовитлумачення» [11, 965]. Саме це твердження стало головною аксіомою його дослідження.

Отже, змістову основу методу складає взаємини *Я–Чужий*, які належать до єдиного життєвому світу. «І до цього самого життєвому світу, котрий характеризується як єдиний для всіх нас, належать по суті всі феномени соціального життя» [12, 519], – пише А. Шюц. Він поділяє життєвий світ на *партнерів* (Umwelt), *сучасників* (Mitwelt), *попередників* (Vorwelt) і *послідовників* (Folgentwelt) [12, 531]. «Я вважаю, – підкреслює А. Шюц, – що все, що має сенс для мене, наділений змістом і для Іншого або Інших, з якими я поділяю цей мій життєвий світ як партнер, сучасник, прашур або нащадок» [12, 531]. Виходячи з різноманіття розуміння *Чужого*, він виділяє такі типи: 1) *Чужий*, який належить до мого найближчого оточення; 2) *Чужий*, котрий належить до більш широкого оточення; 3) *Чужий* зі світу попередників або світу послідовників. Це обумовило спрямованість його мислення й визначило принцип диференціації соціальної реальності.

Звертаючись до ситуації «найближчого оточення», А. Шюц постулює: «Я стверджую щодо деякого *Ти*, що воно належить моему найближчому соціальному оточенню, якщо воно співіснує зі мною в просторі й часі» [11, 886]. Для ідентифікації «найближчого оточення» він виокремлює такі його сутнісні ознаки: 1) спільність хронотопу для *Я* й *Ти*; 2) установка *Я* й *Ти* на відкритість у взаєминах; 3) адекватність для *Я* й *Ти* інтерпретативних схем переживань об'єкта, котрий входить в загальне середовище; 4) співпереживання чужого задуму та чужих реалізацій актів діяльності; 5) тожність установки на *Чужого* та впливу на *Чужого*.

Виходячи із зазначених критеріїв конститується соціальне ставлення найближчого оточення як «*ми-відношення*», основними характеристиками якого є: взаємна установка суб'єктів комунікації на *Ти*; сприйняття *alter ego* як самості. «Базове ставлення *Ми*, – зазначає А. Шюц, – задано мені моїм народженням в найближчому соціальному оточенні, й з нього черпає своє споконвічне право весь мій досвід, укладений в *Ми*, *Ти* та мого найближчого оточення як частини нашого більш широкого оточення» [11, 888].

Яким же чином конститується *більш широке оточення*? За А. Шюцем, «сутність ситуації більш широкого оточення полягає в тому, що якимось *alter ego* хоча й не дано мені в його тілесності, тобто, в просторовій та тимчасовій безпосередності, проте я все ж знаю про те, що воно співіснує зі мною, що його перебіг переживань свідомості синхронно моему. Це знання завжди опосередковано, *alter ego* ніколи не буває дано мені в більш широкому оточенні як *самість*, тобто воно не є моїм ближнім, а всього лише мені подібним, з яким мене не пов'язує чисте *ми-відношення*» [11, 910].

Таким чином, на противагу *Чужому* зі світу ближнього оточення, *Чужий*, що належить до більш широкого оточення, є ідеальним типом, який визначається узагальненим поняттям «мій сучасник». Будучи в деякому роді анонімізованим, таке *alter ego* досягається опосередковано, шляхом умовиводу, що здійснюється в контексті «культури нашого часу». Чим більше анонімічним виявляється

alter ego, тим менше воно може бути предметом мого переживання. Бінарність *Я-Чужий* у цьому випадку, за визначенням А. Щюца, набуває сенсу «ви-відносин».

Світ попередників, за А. Щюцем, принципово відрізняється від світу «мого сучасника» й по суті своїй – інваріантний: він завершився й збувся (*modus praeteriti*¹⁰), про його сутності можна судити опосередковано (з історичних джерел, пам'ятників тощо). Його особливістю є те, що моє *Я* не може впливати на *Чужого* з цього світу, проте може бути обумовлено його впливом. Змістовний контекст, в який включало свої переживання *alter ego* світу попередників, принципово інший, ніж змістовий контекст мого сучасника, внаслідок радикальної відмінності навколишніх середовищ. Тому наша інтерпретація світу попередників повинна опиратися на інші інтерпретативні схеми, ніж ті, якими користувався світ попередників при самовитлумачення. Ці схеми повинні враховувати різницю в хронотопі, неоднаковість ціннісних шкал і бути сумісні з загальним досвідом інтерпретатора, його знанням про світ попередників і про світ у цілому. Завершуючи структурний аналіз соціального світу, А. Щюц коротко згадує про світ послідовників, характеризує його як «абсолютно невизначений».

Таким чином, А. Щюц заклав методологічні основи соціологічної феноменології. Грунтуючись на гуссерлівській описовій феноменології, він сформулював методологічні принципи аналізу соціальної реальності, що дозволило розкрити важливі аспекти соціальних комунікацій. Запропонована А. Щюцем диференціація життєвого світу на партнерів, сучасників, попередників і послідовників задала методологічну спрямованість соціокультурним дослідженням на хронотоп і дозволила охопити весь спектр соціокультурних феноменів.

Екзистенціально-феноменологічний аналіз М. Мерло-Понті.

Моріс Мерло-Понті є представником наукового напрямку, який прийнято називати *екзистенціальною феноменологією*. У роботі «Феноменологія сприйняття» [8] він формулює *основні завдання* своєї філософії – аналіз взаємовідношення людини й світу, в тому числі, світу інтерсуб'єктивного.

У своєму вченні М. Мерло-Понті поєднав методологічні принципи дескриптивної феноменології Е. Гуссерля («описувати, а не пояснювати або аналізувати») та *екзистенціалізму*¹¹ М. Хайдеггера. Міркуючи про сенс *екзистенціальної феноменології*, він пише: «Феноменологія – це вивчення сутностей, і всі проблеми відповідно зводяться до визначення сутностей: сутності сприйняття, сутності свідомості. Однак адже феноменологія – це також філософія, яка поміщає сутності в *екзистенцію*¹² та вважає, що людина і світ можуть бути зрозумілими лише виходячи з їх «фактичності»» [8, 5].

Грунтуючись на цій аналітичній установці, М. Мерло-Понті прагне відшукати вихідну точку життєвого зв'язку людини зі світом, і знаходить її в феномені «*сприйняття*». Він мотивує свій вибір тим, що за допомогою сприйняття здійснюється первинний зв'язок людини зі світом. Для нього первинне сприйняття є тією основою, на якій виростають усі сенси та значення навколишнього світу. Прагнучи осягнути сутність сприйняття, вчений спирається на аксіому, що «феноменологічний світ є не мир чистого буття, але сенс, який проявляється на перетині моїх дослідів і на перетині моїх дослідів з дослідами іншого» [8, 20]. Вважаючи, що первинне сприйняття служить основою людської культури лише в системі координат *Я-Інший*, М. Мерло-Понті тим самим надає трактуванню феномена екзистенціальну спрямованість.

Методологію дослідження він будує на парадигмі – цілісне сприйняття (за висловом Мерло-Понті – «цілісний текст») є результатом синтезу суб'єктивного й інтерсуб'єктивного дослідів, синтезу власного внутрішнього досвіду й «зовнішнього» досвіду сприймаючих суб'єктів. Фокусуючи увагу на суб'єктивному сприйнятті, він зазначає, що «сприйняття має на увазі, що досвід в будь-який момент може бути узгоджений з досвідом будь-якого попереднього і будь-якого наступного моментів» [8, 86]. Таким чином, М. Мерло-Понті переносить гуссерлівський *принцип конституювання* на матрицю феномена *сприйняття*.

Процес формування сприйняття М. Мерло-Понті розглядає як результат синтезу відчуттів (зорових, слухових, дотикових, смакових, нюхових). «Під відчуттям, – пише він, – я міг би, перш за все, розуміти спосіб, за допомогою якого я відчуваю вплив і переживання якогось власного мого стану» [8, 25]. На відміну від відчуттів, що відбивають лише окремі властивості предметів, в образі сприйняття представлений весь предмет, в сукупності його інваріантних властивостей. У зв'язку з цим алгоритм дослідження феномену сприйняття М. Мерло-Понті зводить до двох операцій – аналізу й синтезу. Він пише: «розкладається сприйняття на властивості та відчуття, і щоб, виходячи з них, знову повернутися до об'єкта, в орбіту якого я був залучений, я змушений припустити акт синтезу, який є тільки зворотним боком мого аналізу» [8, 306].

Під час дослідження М. Мерло-Понті приходить до думки, що сприйняття форм і розмірів об'єкта є не інтелектуальною, а екзистенційною функцією: воно варіює залежно від ракурсу, під яким об'єкт сприймається спостерігачем. Тобто, головним орієнтиром, за визначенням вченого, є тіло дослідника: «Я сприймаю місцезрештування об'єктів через положення мого тіла або, навпаки, позицію мого тіла через ретрашування об'єктів» [8, 447].

В межах цієї парадигми він розробляє *феноменологію тіла* як центруючого ядра екзистенціальної феноменології. Описуючи тіло як суб'єкт сприйняття, М. Мерло-Понті підкреслює, що тіло разом з тим є «мірою всього», «універсальним вимірником». Саме завдяки його органам (очам, вухам, нюху тощо) людина сприймає світ, дає йому значення й передає інформацію *Іншому*.

М. Мерло-Понті звертає увагу на те, «щоб слово "інший" не було порожнім звуком, необхідно, щоб моє існування аж ніяк не зводилося до усвідомлення існування, щоб воно включало також можливість свідомості "іншого"» [8, 12]. Головну роль в сприйнятті *Іншого* він відводить акту комунікації. Володіючи загальною структурою сприйняття та спілкування, індивіди в той же час мають свій власний стиль, свою індивідуальність, що відрізняє їх від усіх інших людей і через це спонукує до спілкування.

Справжня зустріч *Я* та *Іншого*, за М. Мерло-Понті, здійснюється не через світ об'єктів, а завдяки спілкуванню. Вчений відрізняє два рівня спілкування *Я* й *Іншого*: 1) *рівень природної символізації*, коли людина, як живе тіло, висловлює себе та своє ставлення до світу перед *Іншим* за допомогою експресивних жестів, міміки та ін.; 2) *рівень штучного спілкування*, головну роль в якому грають мова та мовлення. Продовжуючи у роботі «Видиме та невидиме» [7] розробку теми сприйняття *Іншого*, що була розпочата в «Феноменології сприйняття», він прагне виявити, в чому полягає буття мови.

Таким чином, ґрунтуючись на методологічних принципах дескриптивної феноменології Е. Гуссерля й екзистенціалізму М. Хайдеггера, М. Мерло-Понті розробив методологію дослідження взаємозв'язку людини та світу, в тому числі, світу інтерсуб'єктивного. Головним методологічним інструментом його аналізу стає феномен «сприйняття», сутність якого він розкриває через феноменологію тіла й мови. Методологія дослідження, що розроблена в рамках екзистенціальної феноменології, дозволяє не тільки досягнути зв'язок людини та навколишнього середовища, але й дає ключ до сприйняття та інтерпретації культурних текстів.

Герменевтична феноменологія М. Хайдеггера.

За словами Р. Ромбаху, «феноменологія Хайдеггера відноситься до феноменології Гуссерля як сучасна геометрія до геометрії Евкліда» [13, 98]. Постараємося з'ясувати, що об'єднує ці дві концепції, й в чому їх відмінність. Перш за все, звернемо увагу на відмінність у позиціях Е. Гуссерля й М. Хайдеггера щодо осмислення поняття «феноменологія». Якщо Е. Гуссерль інтерпретує феноменологію як науку про сутності, то домінуючою ідеєю М. Хайдеггера є те, що «вираз "феноменологія" означає, перш за все, *методичне поняття*. Воно характеризує не змістовне *що* предметів філософського дослідження, але *їх як*» [9, 44], тобто *спосіб* розробки проблеми.

При загальній орієнтації на феноменологічний метод аналізу, обидві концепції принципово відрізняються *предметною областю досліджень*: для Е. Гуссерля – це інтенціональний аналіз свідомості, життя свідомості зі своїми переживаннями й тим, що в актах свідомості предметно усвідомлено; для М. Хайдеггера – екзистенційний аналіз буття суцього.

Мету феноменологічного аналізу М. Хайдеггер бачить не в інтуїтивному знаходженні сутностей та їх описі, як у Е. Гуссерля, а в тому, щоб «схопити суще в його *бутті*» [9, 57]. Для М. Хайдеггера суть феноменологічного дослідження розкривається у сформульованій Е. Гуссерлем *максимі*¹³ – «До самих речей!». Однак М. Хайдеггер кардинально змінює тлумачення того, чим є самі речі: він відмежовується від гуссерлевської інтерпретації речі як самоданності, осмислюючи її як річ, яка «себе в собі самій показує». Така «вихідна позиція аналізу, так само як підхід до феномену, – на його думку, – потребує власного методичного забезпечення» [9, 54].

Отже, загальне в осмисленні феноменологічного методу М. Хайдеггером й Е. Гуссерлем полягає у феноменологічній *максимі*: «До самих речей!». У ракурсі цієї *максими* під феноменологічним методом Е. Гуссерль вважає розумове споглядання самої речі, яке він називає чуттєвим досвідом. Його дослідницький метод орієнтований на досягнення сутності об'єктів шляхом їх *споглядання* та *опису* (метод дескриптивної феноменології). Феноменологічний метод М. Хайдеггера, на протилежність гуссерлівському, полягає у *тлумаченні* суцього в його бутті. «Сенс феноменологічної дескрипції є *тлумачення*... Феноменологія присутності¹⁴ є *герменевтика* у споконвічному значенні слова, що означає заняття тлумачення», – пише М. Хайдеггер [9, 55]. Тобто, феноменологічний метод в трактуванні М. Хайдеггера отримує *герменевтичну спрямованість*.

Звернемося до основоположних принципів феноменології Е. Гуссерля – *інтенціональності* й *редукції*. Головною аксіомою гуссерлівської феноменології є те, що будь-який акт людської свідомості є *інтенціональним*, тобто, спрямованим на що-небудь. Іntenціональність свідомості, в його інтерпретації, містить у собі найважливіше розуміння того, що предмети переживань не просто існують, але в якості чого вони для мене усвідомлені. М. Хайдеггер радикально переосмислює цей аспект гуссерлівської феноменології. Він вважає, що інтенціональне конституювання актів свідомості не є винятковим пріоритетом феноменології як дисципліни (вона властива також іншим областям науки), але тільки за допомогою феноменологічного методу відкривається інтенціональне конституювання свідомості.

Як зазначив Ф.-В. фон Херрманн, то, «чим для Е. Гуссерля є інтенціонально конституювані переживання та акти свідомості, для М. Хайдеггера – *відправлення вот-буття* ... Для Хайдеггера акти в якості *відправлень* суть те, в чому я даний собі самому як самостне суще» [10, 57]. Тому, на думку М. Хайдеггера, саме за допомогою феноменологічного методу здійснюється *експлікація*¹⁵ тих характеристик буття, які специфічні для людини.

Алгоритм феноменологічної аналітики М. Хайдеггера містить: 1) редукцію; 2) конструкцію буття; 3) деструкцію. Розглянемо, що означає феноменологічна редукція для М. Хайдеггера. Завдання редукції М. Хайдеггер бачив не в тому, щоб привести до філософських абстракцій рівня трансцендентального Его, подібно Е. Гуссерлю, а як *шлях до буття* – тематичного предмету феноменології. «Розробка буттєвого питання, – пише М. Хайдеггер, – означає тому: висвітлення якогось суцього – запитувача – в його бутті. Чітка та прозора постановка питання про сенс буття потребує попередньої адекватної експлікації певного суцього (присутності) в аспекті його буття» [9, 22].

Отже, в концепції М. Хайдеггера, *редукція* – це повернення від суцього до буття. При постановці завдань для вирішення буттєвого питання необхідна не тільки фіксація даного суцього, а й забезпечення необхідного підходу до цього суцього, яке, на думку М. Хайдеггера, полягає в екзистентному тлумаченні буття. Таким чином, екзистенційна аналітика є першим завданням буттєвої проблеми.

Наступним етапом дослідження є *феноменологічна конструкція*, завдання якої – *створити цілісну модель способу буття суцього*, щоб сконцентруватися на його змістотворних структурах. *Феноменологічна деструкція* супроводжує як редукцію, так і конструкцію буття, будучи їх необхідним корелятом. М. Хайдеггер пов'язує феноменологічну деструкцію з *темпоральністю*, тобто з тимчасовою сутністю буття. У його трактуванні буття знаходить свій сенс лише у тимчасовості. За допомогою деструкції М. Хайдеггер розглядає буття в координатах минуле-сьогодення-майбутнє, чітко окреслюючи їхні межі. Час для нього є критерієм розділу буттєвих регіонів. У такому розумінні феноменологічна деструкція порівнянна з *деконструкцією* у Ж. Дерріда. «Тільки у проведенні деструкції онтологічної традиції буттєве питання досягає своєї істинної конкретизації», – пише М. Хайдеггер [9, 43].

Отже, згідно з М. Хайдеггером, феноменологія – це методологічне поняття, яке означає метод (спосіб) розробки проблеми. Його суть розкривається у феноменологічній максимі: «До самих речей!». Мета феноменологічного аналізу М. Хайдеггера – екзистенційний аналіз буття суцього. У трактуванні М. Хайдеггера феноменологічний метод знаходить герменевтичну спрямованість і полягає в тлумаченні суцього в його бутті. Алгоритм феноменологічної аналітики М. Хайдеггера містить: редукцію (повернення від суцього до буття); конструкцію буття (моделювання цілісної моделі буття суцього); деструкцію, як спосіб розкриття тимчасової сутності буття в координатах «минуле-сьогодення-майбутнє».

Висновки. Проведений аналіз показав широкий теоретико-методологічний діапазон феноменологічних концепцій – від дескриптивної феноменології Е. Гуссерля та його моделі інтерсуб'єктивності до соціально-феноменологічного аналізу А. Шюца, екзистенційної феноменології М. Мерло-Понті, герменевтичної феноменології М. Хайдеггера та ін. Тим самим розкритий величезний потенціал феноменологічного аналізу для вивчення соціокультурних об'єктів.

Примітки

¹ У «Картезіанських роздумах» при опису структури інтенціонального акту Е. Гуссерль змінив термінологію, що була наведена у роботі «Ідеї чистої феноменології та феноменологічної філософії»: замість термінів *ноеза* й *ноема* він вживає їх латинські еквіваленти: *cogito* й *cogitatum*.

² *Сігнітивний (сігнативний)* (лат. signum – знак) – виражений за допомогою знаків. Відповідно до Лейбніца, сігнітивним називається мислення, яке має справу зі знаками, а не з предметами, що ними позначаються.

³ *Ідеація* – поняття феноменології Е. Гуссерля, що означає – споглядання сутності.

⁴ «*Шлях до трансцендентального еґо*» – назва розділу (міркування I) у книзі Е. Гуссерля «Картезіанські роздуми».

⁵ *Епохе* (грец. *εποχή* – утримання; нім. Urteilsenthaltung) – утримання від суджень; еквівалентно феноменологічній редукції (винесенню за дужки).

⁶ *Монада* (грец. monas – одиниця, неподільне, проста сутність) – термін запозичений з філософії Лейбніца; в феноменології Гуссерля він означає суб'єкт як конкретну цілісність (духовний атом), незалежний від інших суб'єктів.

⁷ *Аппреженція* – непряме перцептуальне уявлення невидимих боків предмета на основі сприйняття його видимих сторін (наприклад, уявлення задньої сторони будинку на основі сприйняття його фасаду або «кіншого» суб'єкта на основі сприйняття його тіла).

⁸ *Апперцепція* (лат. ad – при, perceptio – сприйняття) – усвідомлене сприйняття. Термін введений Г.В. Лейбніцем для позначення охоплення розумом своїх власних внутрішніх станів.

⁹ *Alter ego* (лат.) – друге Я.

¹⁰ *Modus praeteriti* (лат.) – режим минулого.

¹¹ *Екзистенціалізм М. Хайдеггера* – вчення про буття як основи людського існування, що викладене в книзі «Буття і час» (1927).

¹² *Екзистенція* (лат. exsistentia – існування) – термін філософії, що позначає конкретне буття; починаючи з С. К'єркегора, вживається для опису людського існування.

¹³ *Максима* (лат. maxima regula (sententia) – вищий принцип) – узагальнена, лаконічна й відточена думка певного автора, що встановлює правило поведінки, основний логічний або етичний принцип, яким людина керується в своїх діях.

¹⁴ *Присутність* у феноменології М. Хайдеггера означає – «буття людини».

¹⁵ *Експлікація* (explicatio – роз'яснення) – уточнення понять і тверджень природної та наукової мови за допомогою засобів символічної логіки.

Література

1. Brentano Ф. Избранные работы / Ф. Brentano; составл., пер. с нем. В. Анашвили. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1996. – 176 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; пер. с нем. Г. Г. Шпета. – Москва: Наука, 2000. – 495 с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль; Пер. с нем. А. В. Михайлова; Вступ. ст. В. А. Куренного. – Москва: Академический проект, 2009. – 489 с.
4. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль; пер. с нем. Д. В. Складнева. – [2-е изд.]. – Санкт-Петербург: Наука, 2006. – 315 с.
5. Гуссерль Э. Логические исследования. Том I. Прологомены к чистой логике / Э. Гуссерль; пер. с нем. Э. А. Бернштейна под ред. С. Л. Франка. Новая редакция Р. А. Громова. – Москва: Академический проект, 2011. – 253 с.
6. Кант И. Метафизические начала естествознания / И. Кант; ред. В. Ф. Асмус [и др.]. – Москва: Мысль, 1999. – 1710 с.
7. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / М. Мерло-Понти; пер. с фр. О. Н. Шпарага. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина; [отв. ред. И. С. Вдовина]. – Санкт-Петербург: Ювента: Наука, 1999. – 605 с.
9. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
10. Херрманн Ф.-В. фон. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля / Ф.-В. фон Херрманн; Пер. с нем. И. Инишев. – Минск: ПроPILEI, 2000. – 192 с.
11. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом / А. Шюц; Пер. с нем. и англ. В. Г. Николаева, С. В. Ромашко, Н. М. Смирновой; общ. и науч. ред, послесловие Н. М. Смирновой. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 1056 с.
12. Шюц А. Феноменология и социальные науки / А. Шюц // Логика культуры. Антология / Отв. ред.–сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2009. – С. 517–536.
13. Rombach H. Phänomenologie des gegenwärtigen Bewusstseins / H. Rombach. – Freiburg; München: Alber, 1980. – 332 S.

References

1. Brentano, F. (1996). Selected works. Moscow: Intellectual Book House [in Russian].
2. Hegel, G.V.F. (2000). Phenomenology of spirit. Moscow: Nauka [in Russian].
3. Husserl, E. (2009). Ideas to pure Phenomenology and phenomenological philosophy. Book One. Moscow: Academic Project [in Russian].
4. Husserl, E. (2006). Cartesian Meditations. Petersburg: Nauka [in Russian].
5. Husserl, E. (2011). Logical Investigations. Volume I. Prolegomena to pure logic. Moscow: Academic Project [in Russian].
6. Kant, I. (1999). Metaphysical Origins of Natural science. Moscow: Myisl [in Russian].
7. Merleau-Ponty, M. (2006) Visible and invisible. Minsk: Logvinov [in Russian].
8. Merleau-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. Petersburg: Yuventa: Nauka [in Russian].
9. Heidegger, M. (2003). Being and Time. Kharkiv: «Folio» [in Ukrainian].
10. Herrmann, F. V. fon. (2000). The Concept of Phenomenology of Husserl and Heidegger. Minsk: Propylaea [in Russian].
11. Schutz, A. (2004). Selected works: World is glowing sense. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
12. Schutz, A. (2009). Phenomenology and social science. Petersburg: University Book [in Russian].
13. Rombach H. (1980). Phänomenologie des gegenwärtigen Bewusstseins. München: Alber [in German].

УДК 159.923.2:130.2 (477)

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

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ

Метою статті є моделювання сучасної української ідентичності у широкому соціокультурному контексті. Основний **метод** роботи – порівняльний аналіз різноманітних індикаторів ідентичності українців у 2014–2016 рр. за соціологічними матеріалами та визначення їх відповідності поточним і глибинним соціокультурним трендам. **Наукова новизна** публікації полягає в розробці авторської моделі різнорівневої сучасної української ідентичності, яка відображає культурну своєрідність країни. **Висновки.** Показано, що відбувається перехід від контрарних моделей сучасної української ідентичності до єдиної, консенсусної моделі, однак із різними рівнями відрефлектованості. Формально-політичний рівень ідентичності охоплює 70% мешканців України. Фактична мовно-культурна ідентичність притаманна приблизно 50% громадян України. Реальна, етноспрямована ідентичність, – надбання не більше 25% українців. Неоднорідність сучасної української ідентичності почасти компенсується історичною та нинішньою лояльністю регіонів до Києва. У 2014–2016 рр. відкрите протистояння Центрові мало місце тільки в умовах зовнішнього втручання. Натомість політичний клас не відіграє в процесах національної консолідації провідної ролі, а лише «підігрує» їм. Різномірність сучасної ідентичності доволі точно узгоджується з глибинною багатокладністю української культури, її «постнедомодерністю».

Ключові слова: ідентичність, політична ідентичність, мовно-культура ідентичність, політичний клас, регіональні розбіжності, українська культура.

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

Современная украинская идентичность в социокультурном измерении

Целью статьи является моделирование современной украинской идентичности в широком социокультурном контексте. Основной **метод** работы – сравнительный анализ различных индикаторов идентичности украинской в 2014–2016 гг. на материалах социологических исследований и определение их соответствия текущим и глубинным социокультурным трендам. **Научная новизна** работы заключается в разработке авторской модели разноразностной современной украинской идентичности, которая отображает культурное своеобразие страны. **Выводы.** Показано, что происходит переход от контрастных моделей современной украинской идентичности к единой, консенсусной модели, однако с различными уровнями отрефлексованности. Формально-политический уровень идентичности охватывает 70% жителей Украины. Фактическая языковая-культурная идентичность присуща примерно 50% граждан Украины. Реальная, этнонаправленная идентичность, – достояние не более 25% украинцев. Неоднородность современной украинской идентичности отчасти компенсируется исторической и нынешней лояльностью регионов Киеву. В 2014–2016 гг. открытое противостояние Центру имело место только в условиях внешнего вмешательства. Зато политический класс не играет в процессах национальной консолидации ведущей роли, а лишь «подыгрывает» им. Разноразностность современной украинской идентичности достаточно точно согласуется с глубинной многокласностью украинской культуры, ее «постнедомодерностью».

Ключевые слова: идентичность, политическая идентичность, культурно-языковая идентичность, политический класс, региональные различия, украинская культура.

Kysliuk Konstantyn, professor, DSc in Cultural Studies, professor of the Department of Cultural Studies and Media-Communications, Kharkiv State Academy of Culture

Current ukrainian identity in the socio-cultural dimension

Purpose of Research. The purpose of the article is a modeling of current Ukrainian identity in a broad socio-cultural context. **Methodology.** The research methodology is a comparative analysis of various indicators of Ukrainian identity in the period of 2014–2016 by materials for numerous sociological studies and determination of their compliance with the modern deep socio-cultural trends. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the author's multilevel model of the current Ukrainian identity, which reflects the cultural characteristics of the country. **Conclusions.** The author has shown that the transition from opposing models of current Ukrainian identity to a single one, consensus model, but with different levels of reflection is completed. Formal political level identity covers 70% of residents of Ukraine. Actual language and cultural identity is inherent about 50% of the citizens of Ukraine. The real ethnical identity – under 25% of Ukrainian. The heterogeneity of current Ukrainian identity is partly offsets by the historical and present loyalty

the regions to Kyiv. In the 2014–2016, the open confrontation to Centre occurred only in external interference. Instead, the political class does not play the leading role in the process of national consolidation; moreover, it only plays up to them. The variability of current Ukrainian identity is quite accurately consistent with the deep multistructure of Ukrainian culture, its «post-modernity».

Key words: identity, political identity, language and culture identity, political class, regional differences, Ukrainian culture.

Актуальність теми дослідження. Питання української ідентичності перебувало в центрі як суспільно-наукових дискусій останні 25 років у зв'язку з утворенням на основі УРСР Другої української республіки. У них узяли участь як знані митці української діаспори (Р. Шпорлюк, М. Павлишин, Г. Грабович та ін.), так і вітчизняні автори (Ю. Андрухович, П. Гнатенко, Г. Касьянов, О. Забужко, М. Попович, В. Скуратівський та ін.). Їх зміст підсумовано як змгання пострадянської та питомо української (в її традиціоналістично-націоналістичному та європейському різновиді) моделей ідентичності у праці О. Гнатюк [1]. Серед захищених в останні роки дисертацій за темою відзначимо роботу М. Рябчука, яка відображає дуже відому авторську концепцію «дихотомічності» української ідентичності [13].

Загострення викликів українській ідентичності розглянуто в працях фахівців Національного інституту стратегічних досліджень. У колективній монографії «Світова гібридна війна: український фронт» здійснено спробу глобалізовано поглянути на події в Україні останніх років як один із «фронтів» нового глобального протистояння у контексті системної кризи світової безпеки. На цьому тлі «національне самоусвідомлення» потрактовано як одну з «локальних перемог України в гібридній війні» [14, 369–379]. Найбільш цікавим у монографії М. Розумного є аналіз стратегій національної еліти – «ретроградної», основаної на запереченні змін, «емігрантської», яка воліє інтелектуально відмежовуватися від недосконалої української дійсності, «імітаційної», зосередженої на підміні реальної діяльності її симулякризацією в медійному просторі [12, 63–71]. З більш спеціалізованих праць слід назвати монографії В. Свтуха та В. Кравченка, присвячених специфіці самоідентифікації у західному (Карпатський регіон) та Східному (Харківська область) пограниччі [7, 9].

У новітній літературі попередня контрарність моделей змінюється ієрархією позицій у більш-менш консенсусній моделі ідентичності, яку найчастіше визначають як «політична» або «громадянська». Це є об'єктивним наслідком Революції Гідності і триваючої гібридної війни з Росією. Утім, ця поширена точка зору потребує кількісного уточнення. Цю лакуну закривають численні соціологічні дослідження трьох-чотирьох останніх років [4, 16 та ін.]. Серед них ми би відзначили студію Центра Разумкова «Ідентичність громадян України в нових умовах: стан, тенденції, регіональні особливості» [8]. Її фундаментальність забезпечується широтою досліджуваних питань і наявністю 10 річної ретроспективи (2006–2016 рр.). Однак узагальнюючих публікацій з аналізом соціологічних матеріалів поки що недостатньо. Крім того, у сучасних дискурсах з української ідентичності переважають суспільно-політичні виміри. Культурологічний підхід до зазначеної проблематики виглядає неораним перелогом. Між тим, монографія Р. Демчук [2], присвячена міфологічним архетипам у системі формування національної ідентичності, доводить його евристичні можливості. Адже домодерні компоненти ідентичності – не тільки консервативний чинник, а за певних умов – певний запобіжник проти неототалітарних процесів.

Метою статті є моделювання сучасної української ідентичності 2014–2016 рр. у широкому соціокультурному контексті.

Основним методом є порівняльний аналіз різноманітних індикаторів ідентичності українців у 2014–2016 рр. за соціологічними матеріалами, виокремлення спільних, передусім культурно насажених, показників і наступне визначення їх відповідності поточним і глибинним соціокультурним трендам. Саме таке поєднання надасть моделі сучасній українській ідентичності наочних кількісно-якісних характеристик.

Виклад основного матеріалу. Ніде правди діти, за три останні роки «справжня українськість» залишається значно меншою за ті майже 100%, котрі формально є громадянами України, та за ті 90%, які називають себе українцями. Можна зазначити, що політична ідентичність виконує радше легітимізуючу функцію. Вона не є провідним рушієм ідентифікаційних процесів, на відміну, скажімо, від Сінгапура, де активно перетравлює усталені етнічні тотожності. Адже, за результатами пострадянських трансформацій, матеріальне наповнення політичної ідентичності залишається неефективним, а тому непривабливим, порівняно зі здобутками навіть сусідньої Білорусі. Недарма в оцінках 25 років перетворень в Україні у перевазі позитивного переконанні лише 12% [16].

Громадян, котрі обрали би Україну своєю Батьківщиною за можливості вибору, – приблизно 70% від загальної кількості мешканців (станом на літо 2016 року) [5, 4]. Приблизно така сама кіль-

кість засвідчує свою приналежність до української культурної традиції, що вважається чи не головною ознакою сучасного конструктивістського бачення нації. Формальність української політичної ідентичності, на наш погляд, красномовно засвідчує ставлення українців до державних свят. Хоча й вони наголошують на повазі до своєї держави, символів і свят, найменше популярні офіційні свята – День Незалежності України (17%), День захисника України (10%) і День Конституції (5%) [15]. Натомість для американців найулюбленішими є саме свята із глибоким історико-політичним умістом – День подяки і День незалежності. У таких умовах стабілізувало українську політичну ідентичність звуження за останні 10 років альтернатив (радянської, російської, європейської) офіційній ідентичності – з 34 % 2006 р. до 20% опитаних 2016 р. [8, 10].

Фактична ідентичність притаманна приблизно 50% громадян України. Головний індикатор її виокремлення – мовно-культурний. Природно, серед найважливіших її показників – підтримка ідеї української як єдиної державної. Як на нас, важливою є також практика переважного користування українською мовою на роботі та в родині. Вона виявляється якраз нижчою 50% загалом в Україні, тоді як формально визнають українську рідною значно більше опитаних. Цей показник не набагато змінився за останні 10 років, проте, згідно з підрахунками фахівців з НІДС, у 2015–2016 рр. кількість громадян, які спілкуються вдома обома мовами, в центрах південних і східних регіонів України зросла у 2–3 рази [14, 371].

Другий орієнтир – готовність до захисту рідної країни, але як збройними, так і незбройним засобами (наприклад, через волонтерський рух чи участь у мирних акціях спротиву агресорові). Таке поєднання отримало 50% підтримку як в опитуваннях Київського міжнародного інституту соціології, так і Центру Разумкова. Частка реальних патріотів виявилась найвищою серед україномовних та найменшою – серед російськомовних, що доводить дівість обраного нами показника.

Рівень *реальної* української ідентичності є ще нижчим. Її найточніший критерій – готовність захищати Батьківщину зі зброєю в руках. Цей показник коливається від 18% в опитуваннях Центру Разумкова [8, 6] до 24% у дослідженнях КМІС [3]. Остання цифра достатньою мірою корелює з даними компанії TNS за 2014–2015 рр. щодо чисельності українців, котрі прикрашають одяг, автівки, будинки й інтер'єри етнопатріотичними елементами [6], а також із часткою аудиторії найуспішнішого вітчизняного патріотичного телесеріалу «Останній москаль». Отже, реальну українську ідентичність можна назвати етноспрямованою.

На нашу думку, факт наявності регіональних розбіжностей між ідентичністю Заходу, Центру, Сходу та Півдня країни є беззаперечним. Його можна підтвердити, навіть, переважанням у західних і центральних областях народно-сценічного танцю на автентичній фольклорній основі або ж її аранжуванні, а в східних – народно-сценічного танцю на основі стилізації. Але ці розбіжності не є надто критичними. По-перше, достатньо високий рівень загальнонаціональної ідентичності відображає ситуацію тривалого перебування в межах єдиного політичного утворення з єдиними культурно-комунікативними зв'язками, високим показником етнічної однорідності (який у сучасних кордонах постійно перевищував 70% упродовж останніх ста років), нарешті, відносно пропорційним представництвом провідних регіональних еліт (по уявній осі Львів–Київ–Харків) у центральній владі. По-друге, регіональні ідентичності не завжди налаштовані відцентрово й позиціюють себе як альтернатива уявному Центрові. Форми такої лояльності можуть бути різними. У традиційних випадках, наприклад, феномені так званого «галичанства», «душевно-расової відміни серед українства», витоки якої за бажанням можна звести до формули «Галич – другий Київ» часів Галицько-Волинського літопису початку XIII ст., заслуговує на увагу думка М. Шлемкевича. Знаний діаспорний митець ще в середині XX ст. писав, що галичанство – раціонально організована пересіч, яке може «помагати при раціональному оформленні ідей і починів багатой й обильнішої ними Східної України, Києва» [17]. Нині може йтися про лояльність Харківщини під гаслом «Харків – перша столиця» або очолення Дніпропетровщиною спротиву «русской весне» як обстоювання приватних фінансово-економічних інтересів частини місцевої еліти. Натомість нелояльність регіонів, яка в будь-яких країнах (в іспанській Каталонії чи британській Шотландії) загострюється в період економічної кризи та політичної нестабільності, в Україні є часто дуже пасивною (показники усіх хвиль мобілізації та укладання контрактів зі ЗСУ виявилися найнижчими в Закарпатті).

Більш проблемною є схильність громадян до ідентифікації себе передусім із селом, містом чи регіоном, в якому вони живуть, а не з країною. Навіть 2016 р. переважання територіальної ідентичності зафіксовано серед 51% опитаних Центром Разумкова [8, 4]. Щоправда, опитування Інституту соціології НАН України 2015–2016 рр. дали інші показники: 60% вважає себе передусім громадянами України (60%), а трохи менше 30% – у першу чергу, мешканцями міста, села, регіону проживання. Водночас, «локальність» сучасної української ідентичності підтверджує той факт, що найбільш ваго-

мими спільнотами «Ми» для українців поряд із громадянами України (52%) виявилися «родичі і друзі» (53%) [4]. Цей феномен можна пояснити збереженням завеликого для розвинутої країни початку ХХІ ст. аграрного укладу життя (його питома вага від перепису 1989 р. залишається майже незмінною в межах 30%). Він не тільки об'єктивно гальмує формування єдиної української ідентичності, але й заважає вирішенню поточних проблем (як доводить незавершена епопея із львівським сміттям).

Якщо проаналізувати досвід 2014–2016 рр., то можна дійти висновку, що відцентрові, говорячи прямо – сепаратистські, тенденції можуть запанувати на рівні регіональної ідентичності за збігу трьох умов: 1) високого показника переважання місцевої ідентичності над загальнодержавною; 2) наявність надзвичайно великої неукраїнської етнічної спільноти (від приблизно 60% в Криму та більше 70% у Севастополі до майже 40% у Донецькій і Луганській областях за переписом 2001 р.); 3) можливості зовнішньої усесторонньої (фінансової, організаційної, інформаційної, військової) підтримки. Причому вирішальним стає саме останній чинник, адже за наявності двох перших умов і опосередкованості третьої в південних областях України нелояльність до Києва набула лише обмежених виявів, наприклад, побутового сепаратизму.

У процесах формування сучасної української ідентичності неоднозначною є позиція політичного класу. Проросійські політичні сили постійно перебували в маргінальній меншості, їх кандидати на президентських виборах 2014 р. не набрали 10% голосів. Але найбільші фінансово-олігархічні групи та політичні організації завжди розглядали Україну як привласнену ними територію, з якої отримували природну та адміністративну ренту, а не як власну державу, про довготривалі національні інтереси саме вони мають піклуватися. Тому вони постійно орієнтувалися не на пряму «зраду», а на кон'юнктурні дії з короткотерміновим ефектом. Відтак, зіткнувшись із системними зовнішніми та внутрішніми викликами у 2014–2016 рр., еліта за інерцією спромоглася переважно на ухвалення здебільшого спізнілих, не надто важливих для неї рішень. Як приклад такого рішення можна назвати закони про декомунізацію. Декомунізація навряд чи болісно зачіпає чийсь *економічні інтереси*. Ресурси для її реалізації доводиться забирати з традиційних меморіальних практик, наприклад, святкування роковин смерті Великого Кобзаря. Інша справа, що хоча різні аспекти декомунізації восени 2016 р., згідно з дослідженням соціологічної групи «Рейтинг», підтримували лише від 35 до 48% громадян [11], вона в перспективі сприятиме консолідації української ідентичності у молоді.

При цьому повного циклу оновлення еліт, циркуляції яких завжди прискорюються в зламні для певного суспільства періоди, дотепер не відбулося. Натомість перебігають процеси розширення «імітаторської» стратегії еліти. Її нові представники тепер не лише організовують виборчі кампанії й коментують політичні новини на телеканалах, але стають депутатами, топ-чиновниками, прокурорами, командирами військових підрозділів, «шукаючи позиції, де їхня імітація в даний момент виглядатиме більш переконливою» [12, 70]. І це віддзеркалення не лише загальносвітового тренду до візуалізації та медіатизації культури, але й данина старим «правилам гри» в українській політиці. Цим забезпечується тимчасова популістська підтримка, адже 3/4 українців не готові терпіти матеріальні труднощі задля успіху реформ [10], однак піддається сумніву сам проект «Україна». Активність лише громадянського суспільства, а насправді, дуже нечисленного середнього класу, у здійсненні реформ і в організації відсічі зовнішньому агресорові, як доводить досвід британсько-бурської війни 1899–1902 рр., є недостатнім чинником для перемоги.

Нарешті, за влучним спостереженням Оксани Забужко, політичний клас у культурному сенсі витворив «агресивно консумеристську» субкультуру й підтримував лише дві культурні індустрії – спортивну та розважальну. Обидві виявилися однаково далекими від національних завдань, залишаючи справжні здобутки культури України «у підпіллі», причому, як у самій країні, так і за її межами [5, 134]. У добу постМайдану дії великих олігархічних гравців у культурно-медійному просторі країни так само лише підлаштовувалися під патріотичне піднесення.

Висновки. Отже, констатуємо перехід у 2014–2016 рр. від різних, часто контрарних, моделей сучасної української ідентичності до єдиної, консенсусної моделі, маємо визнати різнорівневість її відрефлектованості. Формально-політичний рівень ідентичності, визначений за кількістю громадян, які б обрали Україну Батьківщиною за можливості вибору та належністю до відповідної культурної традиції, сягає 70% мешканців України. Фактична мовно-культурна ідентичність, показником якої є переважне використання української мови на роботі та побуті, а також готовність у той чи інший спосіб захищати Батьківщину, притаманна приблизно 50% громадян України. Реальна, етноспрямована ідентичність, основана на готовності захищати Україну зі зброєю в руках і публічно демонстру-

вати свою самототожність в одязі, житлі, автівці, споживанні патріотично зорієнтованих культурних продуктів – надбання не більше 25% мешканців України. Неоднорідність вітчизняної ідентичності почасти компенсується історичною та нинішньою лояльністю регіонів до Києва. У 2014–2016 рр. відкрите протистояння Центрові мало місце тільки в умовах зовнішнього втручання. Натомість політичний клас не відіграє в процесах національної консолідації провідної ролі, а лише «підігрує» їм.

Найголовніше те, що різнорівневість сучасної української ідентичності не є лише наслідком її надто повільної консолідації. Вона доволі точно узгоджується з глибинною багатокладністю, «постнедомодерністю» (О. О. Мамалуй), української культури, слабким сполученням у ній безлічі різноякісних елементів в усіх сферах. Реальний рівень ідентичності має відповідати домодерним культурним шарам, фактичної – модерним, формальної – постмодерним. Це означає, що процеси націєтворення в Україні об'єктивно нездатні значно випередити її загальну модернізацію. При цьому укорінені в архаїчних витоках етноспрямованої реальної ідентичності ціннісні змісти можуть перешкоджати реформам, позаяк цей рівень вітчизняної самототожності є найбільш адекватним сучасній ситуації. Зазначений парадокс доцільно дослідити в майбутньому.

Література

1. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність: автор. пер. з пол. / О. Гнатюк. — Київ : Критика, 2005. — 528 с.
2. Демчук Р. В. Українська ідентичність у модусі міфологем : монографія / Р. В. Демчук. — Київ : Стародавній світ, 2014. — 236 с.
3. Думки і погляди населення України стосовно методів опору інтервентам / окупантам: вересень 2015 року [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=546>. — Назва з екрана.
4. До Дня Незалежності: що українці думають про Україну? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://bukinfo.com.ua/show/news/?lid=79910>. — Назва з екрана.
5. Забужко О. Україна: підпілля Європи / Оксана Забужко // Рапорт про стан культури і НУО в Україні. — Люблин : Epistem, 2012. — С. 131–135.
6. За рік зростає кількість українців, які носять одяг і прикраси з українською символікою [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://tns-ua.com/news/za-rik-zroslo-kilkist-ukrayintsev-yaki-nosyat-odyag-i-prikрасi-z-ukrayinskoju-simvolikoju>. — Назва з екрана.
7. Євтух В. Б. Структурування ідентичностей у пограничному просторі Карпатського регіону : монографія / В. Б. Євтух, Б. Г. Гвоздецька. — Київ, 2015. — 158 с.
8. Ідентичність громадян України в нових умовах: стан, тенденції, регіональні особливості [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.gazumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf. — 104 с.
9. Кравченко В. В. Харків/Харків: столиця Пограниччя / В. В. Кравченко. — Вільнюс : Европейський гуманит. ун-т, 2010. — 358 с.
10. Общественно-политические настроения населения Украины. Блок 1: Политика, рейтинги [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://institute.gorshenin.ua/programs/researches/2652_obshchestvennopoliticheskie.html. — Загл. с екрана.
11. Отношение к отдельным историческим личностям и процессу декоммунизации в Украине [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://ratinggroup.ua/ru/research/ukraine/otnoshenie_k_otdelnym_istoricheskim_lichnostyam_i_processu_dekommunizacii_v_ukraine.html. — Загл. с екрана.
12. Розумний М. М. Виклики національного самовизначення : монографія / М. М. Розумний. — Київ : НІСД, 2016. — 196 с.
13. Рябчук М. Ю. Дихотомія української національної ідентичності: історичні причини та політичні наслідки : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.05 / М. Ю. Рябчук; НАН України, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса. — Київ, 2015. — 18 с.
14. Світова гібридна війна: український фронт : монографія / за заг. ред. В. П. Горбуліна. — Київ : НІСД, 2017. — 496 с.
15. Ставлення українців до державних свят, лютий 2017 р. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=688&page=1>. — Назва з екрана.
16. Україна-25: досягнення та поразки [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=news&id=644&page=6>. — Назва з екрана.
17. Шлемкевич М. Галичанство (Фрагменти) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/nbtexts/shlemkev.htm>. — Назва з екрана.

References

1. Hnatiuk, O. (2005). See off the Empire: Ukrainian discussions about identity. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. Demchuk, R.V. (2014). Ukrainian identity in the modus of mythologems. Kyiv: Starodavniy svit [in Ukrainian].
3. Thoughts and points of view of the population of Ukraine about the methods to fight against intervenors / occupation: September 2015. (2015). Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=546> [in Ukrainian].
4. The Day of Independence: what Ukrainians think about Ukraine? (2016). Retrieved from <http://www.bukinfo.com.ua/show/news?lid=79910> [in Ukrainian].
5. Zabuzhko, O. (2012) Ukraine: the underground of Europe. The Report about the state of the culture and NUO in Ukraine. Liublyn: Epistem [in Ukrainian].
6. The number of Ukrainians, who wear cloths the Ukrainian symbols, has increased. (2015). Retrieved from <https://tns-ua.com/news/za-rik-zrosla-kilkist-ukrayintsiv-yaki-nosyat-odyag-i-prikrasi-z-ukrayinskoyu-simvolikoyu> [in Ukrainian].
7. Yevtukh, V.B., & Hvozdets'ka, B.H. (2015). The Creating of the structure of identities in the border space of the Carpathian region. Kyiv: N.p. [in Ukrainian].
8. Identity of the citizens of Ukraine in the new conditions: state, tendencies, regional features. (2016). Retrieved from <http://www.razumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf> [in Ukrainian].
9. Kravchenko, V.V. (2010). Kharkov/Kharkiv: a capital of border regions. Vylnius: Evropeyskiy humany-tarnyi unyversytet [in Ukrainian].
10. Social-political moods of the population of Ukraine. Block 1: Politics, rating (2016). Retrieved from http://www.institute.gorshenin.ua/programs/researches/2652_obshchestvenopoliticheskie.html [in Ukrainian].
11. The attitude to the historical figures in the process of the democratization in Ukraine. (2016). Retrieved from http://www.ratinggroup.ua/ru/research/ukraine/otnoshenie_k_otdelnym_istoricheskim_lichnostyam_i_processu_dekomunizacii_v_ukraine.html [in Russian].
12. Rozumnyi, M.M. (2016). Challenges of the National self-identity. Kyiv: NISD [in Ukrainian].
13. Riabchuk, M. Y. (2015). Dichotomy of Ukrainian national identity: historical reasons and political results. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: In-t polit. i etnonats. doslidzh. im. I. F. Kurasa [in Ukrainian].
14. Horbulin, V. P. (Ed.). (2017). The World Hybrid War: Ukrainian front. Kyiv: NISD [in Ukrainian].
15. The Ukrainians' attitude to the national holidays: February 2017. (2017) Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=688&page=1> [in Ukrainian].
16. Ukraine-25: achievements and faults. (2016) Retrieved from <http://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=news&id=644&page=6> [in Ukrainian].
17. Shlemkevych, M. (1956) Galicia science (Fragments). Retrieved from <http://www.ji.lviv.ua/n6texts/shlemkev.htm> [in Ukrainian].

УДК 398.2 (477):008

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

ПОСТФОЛЬКЛОРНІ ТЕКСТИ ЯК ПРЕЦЕДЕНТНІ ФЕНОМЕНИ В ОСМИСЛЕННІ АКТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Метою роботи є дослідження текстів постфольклору як прецедентних феноменів в середовищі інтернет-комунікації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, семіотичного та культурологічного методів у вивченні прецедентних феноменів, що є складовою частиною як вербальних, так візуальних творів постфольклору, підвищуючи їх комунікативні можливості та створюючи певний соціокультурний контекст. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше досліджено постфольклорні тексти інтернет-мережі як прецедентні феномени, за допомоги яких здійснюється осмислення актуальної реальності в середовищі інтернет-простору; проаналізовано різновиди прецедентних феноменів постфольклору в сегменті українського інтернет-простору та джерела їх формування. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що прецедентні феномени, які тісно пов'язані з інтертекстуальністю як головним принципом побудови постмодерного тексту і письма загалом, в повній мірі знаходять відображення в сучасному медіа-дискурсі й, зокрема, в творах постфольклору, які формуються в комунікативних інтернет-практиках. Такі постфольклорні тексти в ігровому форматі представляють прецедентні імена, події, явища та вислови, що відомі та поділяються всіма/або багатьма представниками національного середовища, та слугують соціокультурним контекстом (фоновим знанням) в прочитанні і дешифруванні головних ідей і цінностей, які маніфестуються авторами цих текстів. Активне залучення прецедентних феноменів до текстів постфольклору посилює комунікативні властивості самих текстів, створюючи умови для подальшого колективного креативу.

Ключові слова: прецедентні феномени, тексти постфольклору, інтертекстуальність, інтернет-середовище.

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

Post-folklore texts as precedent phenomena in the understanding of actual reality

Целью работы является исследование текстов постфольклора как прецедентных феноменов в среде интернет-коммуникации. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, семиотического и культурологического методов в изучении прецедентных феноменов, являющихся составной частью как вербальных, так визуальных произведений постфольклора, повышая их коммуникативные возможности и создавая социокультурный контекст. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые исследованы постфольклорные тексты интернет-сети как прецедентные феномены, с помощью которых осуществляется осмысление актуальной реальности в среде интернет-пространства; проанализированы разновидности прецедентных феноменов постфольклора в сегменте украинского интернет-пространства и источники их формирования. **Выводы.** В результате исследования установлено, что прецедентные феномены, которые тесно связаны с интертекстуальностью как главным принципом построения постмодернистского текста и письма в целом, в полной мере находят отражение в современном медиа-дискурсе и, в частности, в произведениях постфольклора, которые формируются в коммуникативных интернет-практиках. Такие постфольклорные тексты в игровом формате представляют прецедентные имена, события, явления и выражения, которые известны и разделяются всеми / или многими представителями национальной среды, и служат социокультурным контекстом (фоновым знанием) в прочтении и дешифровке главных идей и ценностей, которые манифестируются авторами этих текстов. Активное привлечение прецедентных феноменов к текстам постфольклора усиливает коммуникативные свойства самих текстов, создавая условия для дальнейшего коллективного креатива.

Ключевые слова: прецедентные феномены, тексты постфольклора, интертекстуальность, интернет-среда.

Denysyuk Zhanna, Ph.D. in Culturaljlogy, Head of research and publishing activity of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Post-folklore texts as precedent phenomena in the understanding of actual reality

Purpose of Research. The purpose of the work is to study post-folklore texts as precedent phenomena in the Internet communication environment. **Methodology.** The methodology of the research consists in the application of analytical, semiotic and culturological methods in the studying of precedent phenomena that are an integral part of both

verbal and visual works of post-folklore and enhance to their communicative opportunities and create a social cultural context. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the fact that for the first time, the post-folklore texts of the Internet network have been studied as precedent phenomena. It helps to understand the actual reality in the Internet space environment. The varieties of the post-folklore precedent phenomena in the segment of the Ukrainian Internet space and the sources of their formation are analysed. **Conclusions.** The author has found out that the precedent phenomena that are closely connected with intertextuality as the main principle of building the postmodern text, are fully reflected in the modern media discourse and in particular in post-folklore works, formed in communicative Internet- Practices. In the game format, such post-folklore texts represent precedent names, events, phenomena and expressions that are known and shared by all / or many representatives of the national environment, and serve as a socio-cultural context (background knowledge) in reading and deciphering the main ideas and values, manifested by the authors of these texts. The active involvement of precedent phenomena in post-folklore texts strengthens the communicative properties of the texts themselves, creating conditions for further collective creativity.

Key words: precedent phenomena, post-folklore texts, intertextuality, Internet environment.

Актуальність теми дослідження. Функціонування текстів постфольклору поза межами усної традиції побутування та поширення накладає відбиток безпосередньо на їхнє змістове наповнення. Сегмент постфольклору, що зародився й опосередковується інтернет-середовищем, вбирає в себе всю специфіку, що притаманна цьому інформаційно-комунікативному простору, зокрема, мозаїчність і фрагментарність, інтертекстуальність, наявність гіпертексту, – тобто всі риси, що характеризують принципи побудови текстів постмодерної культури в цілому. Свідома відмова від створення нових сенсів в текстах постмодерної культури, натомість широке використання цитатій та семантичних кодів і знаків вже існуючих культурних зразків, створює не лише колажно-мозаїчні тексти, де потрібно «розгадувати» всі ці зібрані смисли у варіаціях іншого прочитання вже відомого, але й створює особливу атмосферу ігрової комунікації з використанням сміхових модусів. Швидкість реагування та поширення будь-якої інформації в інтернет-мережі, необмеженість та анонімність спілкування створює умови для реалізації креативного потенціалу, де і автор і читач/глядач в однаковій мірі можуть долучитися до створення текстів постфольклорного типу в процесі комунікативної діяльності. Постійне оновлення інформаційного поля зумовлює актуалізацію тих чи інших ідей, конкретних подій та явищ оточуючої дійсності в інформаційному просторі, що знаходить свій безпосередній вияв в текстах постфольклору, відтак більшість з них стають належними до прецедентних феноменів, які насичуються фоновими знаннями, актуальними для певного середовища користувачів. Категорія прецедентності є дотичною до інтертекстуальності, якою передбачається відсилання до тексту-першоджерела, а діалогічний взаємозв'язок декількох різних текстів в межах одного семіотичного середовища може породжувати нові смисли. Якщо інтертекстуальні поєднання ретранслюють тексти, що складають певне культурне ядро, то прецедентні феномени являють собою допоки конкретні явища культури, які є актуальними для певного етнокультурного середовища, але ще не стали культурними константами. Відтак тексти постфольклору більшою мірою містять прецедентні феномени, які роблять їх зрозумілими і актуальними для певного соціокультурного середовища.

Метою роботи є дослідження текстів постфольклору як прецедентних феноменів в середовищі інтернет-комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Теорія інтертекстуальності була започаткована Ю. Крістєвою в лінгвістичних та літературознавчих дослідженнях постструктуралізму; в подальшому знайшла відображення в роботах з семіотики тексту та проблематики співвідношення мови і культури в трансляції культурного коду: Р. Барта, М. Бахтіна, В. фон Гумбольдта, А. Гуревича, Ю. Лотмана, С. Сепіра, Ф. де Сосюра, В. Теллі, М. Тернера, В. Топорова, Н. Хомського, Ч. Філмора, Ж. Фоконьє. Серед сучасних вітчизняних і зарубіжних дослідників означеної проблематики – Д. Атанова [4], Р. Боженкова [4], Л. Дубовицька, О. Завадська [5], Н. Кузьміна [9], Ю. Самойлова [10], Т. Фільчук [14], Р. Чорновол-Ткаченко [15].

Поняття прецедентного тексту бере початки з досліджень Ю. Караулова (80-ті рр. ХХ ст.); сучасні дослідження прецедентності зосереджені на переважно на медійно-комунікативному дискурсі: О. Бабич [1], Н. Бірюкова [2], Ю. Гунько, А. Ієрусалимська [6], О. Ільченко [7], І. Космарська [8], С. Кушнерук, О. Нахімова, П. Паршин, Ю. Пікулева, І. Сахарук [12], С. Сметаніна, М. Ямпольський.

Дослідження прецедентних феноменів в текстах постфольклору здійснювали К. Богданов [3], В. Самохіна [11], К. Шукіна [16], Ю. Щуріна [19].

Виклад основного матеріалу. Поява прецедентних текстів та феноменів (саме це поняття виступає родовим) бере свої початки з категорії інтертекстуальності, яка, водночас, є головним принципом побудови більшості постмодерних текстів культури, апелюючи до вже відомих і апробованих часом зразків, що мають власну цінність і «впізнаваність» широкою аудиторією. Відтак будь-який текст культури виступає певним знаком, а рівень його інтертекстуальності утворює конотацію в найширшому розумінні, «що тлумачиться як семантична асоціація, ... а додаткові семантичні або стилістичні відтінки, ... втілюють різноманітні експресивно-емоційно-оціночні обертони та стилістично

марковане ставлення комуніканта до дійсності» [15, 84]. Прецедентність як комунікативно-когнітивна категорія розуміється дослідниками як «компонент знань, позначення та зміст якого добре відомі представникам певної етнокультурної спільноти, актуальний і використаний у когнітивному й комунікативному планах» [7, 156]. Таким чином, прецедентні феномени фактично утворюються з подій та явищ соціокультурної дійсності, які, завдяки численним каналам комунікації, актуалізуються, потрапляючи в сферу мас-медіа, яка відіграє ключову роль в їх формуванні. В фокусі медіа «все просіюється мов крізь сито», де виокремлюються ті чи інші елементи із загальної маси культурних явищ, яким надають особливої ваги, підвищують цінність одних ідей, натомість нівелюючи інші. Разом з тим, значної уваги в цьому контексті заслуговують соціальні мережі, які досить активно реагують на ті чи інші події суспільної значимості, осіб, які здійснили резонансні вчинки, також формуючи в такий спосіб прецедентні феномени.

Прецедентні феномени, як слушно підкреслює І. Сахарук, перетворюють середовище будь-якого дискурсу на багатопланову відкриту структуру, яка містить власні структурні одиниці – логоепістеми, що мають «стійкий набір диференційних ознак, які дозволяють розуміти феномен правильно та однозначно; є впізнаваними навіть за наявності певних трансформацій та співвідносяться з текстами або ситуаціями, що є культурно, історично й соціально значущими» [12, 134]. Такі прецедентні одиниці апелюють до запасу знань адресанта, зосередженому в робочій пам'яті, і викликають необхідні асоціації, тим самим забезпечуючи формування одномоментного уявлення про конкретний фрагмент інформації, що повідомляється [4, 9].

Серед різновидів прецедентних феноменів виокремлюють прецедентні тексти (відомі твори, актуалізовані в інших текстах), прецедентні ситуації (певні події, що реально відбулася в житті окремого соціуму, країни, та які отримали резонанс або володіють певною значимістю), прецедентні імена (конкретні імена відомих людей, пов'язаних з суспільно значимими подіями та явищами життя), прецедентні вислови (слова та фрази, що належать особам пов'язаним з прецедентними іменами, які являють собою завершені самодостатні вербальні одиниці, що в цілому можуть являти собою певний неподільний семантичний знак).

Поруч з вербальними розрізняють також візуальні або іконічні прецедентні феномени, які виступають компонентами полікодових або креолізованих текстів, що складаються із знаків і кодів різних семіотичних систем і сприймаються як цілісна структура. Так, на думку О. Бабич, прецедентний візуальний феномен ґрунтується на візуальному образі та об'єктивується (уречевлюється) в текстових (іконічних і вербальних) структурах [1, 199]. Аналогічно до інтертекстуальності наявність в текстах прецедентних візуальних феноменів Н. Кузьміна позначає поняттям інтеріконічності, під якою розуміє відсилання до прототекстів не вербального, а візуального характеру, а сама візуалізована інтертекстуальність, на думку дослідниці, затребувана не лише в коміксах, карикатурах, рекламі, а й в креолізованих текстах (найбільш популярними прототекстами, зокрема, є плакати «Батьківщина-мати кличе!», «Ти записався добровольцем?», «Базіка – знахідка для ворога!») [9].

Рівнями поширення прецедентних феноменів І. Космарська вважає ті, що ґрунтуються на соціумно-особистісному досвіді і є зрозумілими для всіх його представників; ті, що засновані на досвіді національно-культурної спільноти та прецедентні феномени універсального типу, що вбирають досвід загальнонародської культури та є прийнятні і зрозумілі для всіх [8, 49]. Найбільш поширеними в цьому групуванні є прецедентні феномени національного типу, що максимально відображають знаково-символічне поле того чи іншого інформаційно-культурного середовища. Саме символ, що являє собою певний знак, який уособлює об'єкт, при дешифруванні прецедентного явища стає показником зв'язків і аналогій, що уможливує його порівняння й виокремлення для виявлення подальших асоціативних зв'язків та аналітичних висновків.

Прецедентні феномени є показником і фактором приналежності комунікантів до певної епохи і культури. Таким чином, зміна культурних епох і парадигм, стилів, напрямків, поява нових творів різних видів мистецтва також впливають на набір цитат, імен, подій та ситуацій, збільшуючи тим самим кількість прецедентних феноменів.

Будучи породженням постмодерної культури та комунікативного середовища, постфольклор, що утворився в середовищі інтернет-комунікації, як, власне, і більшість текстів медіа-дискурсу, є результатом колажування та монтажу образів, стереотипів, формул, які прийшли з різних письмових, усних, візуальних джерел інформації, що на думку К. Богданова, відповідає, аксіології сучасної культури, яка обстоє не стільки цінність сюжету, скільки семіотичну ефективність образу і факту. І саме прецедентні тексти в постфольклорі є одним із способів «фрагментарного» засвоєння культури [3].

Розглядаючи жанрову типологію постфольклору комунікативних інтернет-практик, дослідники вже давно помітили, що більшість з них містять прецедентні тексти, імена, і в цілому такі постфольклорні тексти/твори являють собою прецедентні феномени, які є засобами міжкультурної комунікації, особливо актуальними в межах певного соціуму, національно-культурного середовища, оскільки створюються і поширюються їх представниками.

Вживання прецедентних імен, текстів в постфольклорі, який формується в інтернет-мережі, є для учасників комунікативного процесу способом осмислення певних актуальних подій суспільної дійсності, трендів медіа-дискурсу, та власної креативно-ігрової оцінки побаченого і почутого. Відтак різновиди прецедентних феноменів в текстах постфольклору можуть впливати на загальний рівень творчої активності і її продуктивності, створюючи своєрідні «хвилі», які протягом певного часу (період актуальності події чи явища в новинно-подієвому фокусі медіа та його тематична затребуваність для користувачів) можуть бути джерелом для постфольклорної творчості.

Так, на думку Ю. Щуріної, прецедентний характер текстів постфольклору обумовлений їх культурною значущістю в тому чи іншому співтоваристві і проявляється як в широкому діапазоні поширення та відтворення і посилань на ті чи інші зразки на сайтах, в блогах, на особистих сторінках користувачів, так і в цитуванні текстового компонента в різних сферах спілкування [17, 140].

Прецедентність в постфольклорних текстах може виступати структуроутворюючим компонентом для їх нових жанрів і різновидів, а окремі імена чи події, навіть, з огляду на спад хвилі творчої активності, можуть повторюватися в подальших постфольклорних текстах в контексті іншої актуальної тематики та вже в іншому ракурсі. Наявність прецедентних елементів в творах постфольклору слугує відображенням не лише певного соціального та культурного контексту або фонових знань, які необхідно правильно дешифрувати реципієнтам, але й є також важливим складником створення сучасних комічних інтернет-жанрів, які завдяки прецедентності розширюють свої тематичні рамки.

Сегмент українського постфольклору інтернет-мережі активно залучає всі різновиди прецедентних феноменів до своїх текстів, надаючи останнім особливого колориту та семантично навантажених конотацій, що в повній мірі відображає ступінь осмислення користувачами мережі подій та явищ в межах національного соціуму. В переважній більшості прецедентні імена постфольклорних текстів пов'язані з політичними подіями та особами українського політикуму, з огляду на актуальність цієї тематики в масовій суспільній думці. Так, зокрема, зразки постфольклорної інтернет-творчості апелюють до осіб і подій довкола імені колишнього президента України В. Януковича: *Реклама. - Ви чому запізнилися? - А я снідала. З президентом. - Да-а?! І як воно? - Та нормально. Тільки шапка кудись зникла.* В даному разі обігрується відомий рекламний ролик та напівлегендарна історія (прецедентна подія, пов'язана з прецедентним ім'ям), поширена з його біографії у ЗМІ про викрадення шапок в бурхливій юності, за що він ніби був засуджений. Інший приклад: *В Ростове: - А куда это самосвал ручек повезли? - В здание областного суда... Януковича будут допрашивать* – містить відомості про прецедентну подію-випадок, коли в лютому 2014 р. на прес-конференції в Ростові, вибачаючись перед українцями, В. Янукович заламав ручку, що відразу послугувало джерелом для численної постфольклорної творчості та жартів. Зачіпаються й інші прецедентні події з біографії колишнього президента: *Украина, затаив дыхание, ожидает похороны Путина. Всем интересно, как будет возлагать венок Янукович* – тут апелюють до фонових знань читача, які відносяться до події, пов'язаної з курйозом під час покладання вінків в Києві в Парку Слави В. Януковичем і Д. Медведєвим в травні 2010 р., коли вінок через сильний вітер впав на голову Януковичу. Фактично це відео, яке саме стало мемом, до сьогодні є однією з популярних складових постфольклорної творчості.

Постфольклор малих вербальних форм також відображає прецедентні події, зокрема сентенція типу: *На Донбассе сейчас новая мода: снимают памятники Ленину и отправляют в Нацгвардию* – апелює до фейкового повідомлення, журналістки телеканалу «Росія 24» Олени Кочкіної, написаного на сторінці у Фейсбуку, про те, що українців «знімають з поїздів і відправляють в Нацгвардію». Це повідомлення відразу стало новим інтернет-мемом, породивши хвилю креативу.

Інша, вже реальна подія, відбулася під час звіту прем'єр-міністра А. Яценюка у Верховній Раді України в грудні 2015 р., коли в ході дискусії народний депутат О. Барна подарував прем'єру букет червоних троянд, а потім, обхопивши Яценюка, спробував винести його з трибуни. Цей курйоз став на тривалий час також джерелом постфольклорної інтернет-творчості, що проявилось у комічно-іронічних дописах, коментарях, картинках-фотожабах, які містили цю прецедентну подію та імена: *Нарден Олег Степанич Барна, / Вчинив ти зовсім аж негарно. / Що робить тут твоя рука / Між стегон А. Яценюка?*

Цілий ряд прецедентних імен та подій, які відображалися в новинному інформаційному просторі, згадано в іншому тексті постфольклору інтернет-мережі: *То не снегирь, не плачуща корова / І не блини, шо падають з лопат. / То байкери зібралися до Львова: / «Ночные волки» в світлий Бандерштат.* Фактично головна ідея тексту – подія-намір групи російських байкерів «Ночные волки» під керівництвом байкера Хірурга проїхатися не лише Європою, але й Західною Україною (наведена назва Бандерштат є неформальною назвою міста Львова, що походить від прізвища лідера українських націоналістів С.Бандери та пісні гурту «Брати Гадюкіни» «Ми- хлопці з Бандерштату»). Проте невдачі схожого «автораллі», які траплялися на митних пунктах пропуску, зокрема в Польщі, набули комічного трактування в інформаційному просторі, даючи поле для іронії та кпинів. Так само тут згадані прецедентні імена як фейкової розпропаганди, так і реальних подій: зокрема сюжет росТБ в 2014 р. про те, що в Запоріжжі вчителі ніби-то закли-

кали рятувати від голоду синиць і знищувати снігурів, тому що синичка жовто-блакитна і символізує Україну, а снігур, з червоною грудкою, уособлює Росію. Українці в соцмережах, втім, тут же заявили, що снігурі взагалі-то червоно-чорні, і тому являють собою швидше очевидну пропаганду «Правого сектора» (зважаючи на поєднання кольорів). Але мем «З'їж снігура» прокотився по мережі. Натомість реальна прецедентна подія «млици з лопат» є сюжетом на тому ж росТБ в лютому 2015 р., коли в місті Ставрополі в Росії на святкових гуляннях під час Масляної місцевих жителів годували млинцями з лопати, яка послугувала джерелом постфольклорної творчості в соціальних мережах українського сегменту.

Власне, всі актуальні події суспільно-політичного значення, перебіг яких активно висвітлюється в медіа-середовищі, та які мають вагу для громадян-користувачів соцмереж, отримують власні оцінки і трактування, стаючи прецедентними феноменами, що формують відповідний контекст. Відтак постфольклорні твори такого типу набувають емоційної виразності, об'єднуючись ідеями і цінностями, зрозумілими для всіх представників соціуму. В окремих зразках постфольклору інтернет-мережі можна спостерігати поєднання прецедентних феноменів та інтертекстуальності (тобто апелювання до відомих імен історії та культури), одночасне застосування яких створює особливий паралелізм та колорит текстів: *Мы мчались, мечтая, угашены в хлам. / Поймали титущку – и ту пополам. / Мотали кишки мы на загнутый ус – / Сирко, Скоропадский, Петлюра и Стус. / Меж нами не сыщешь ты, брат, джигурды, / Среди нас только вуйки, л@хв@ и ж@ды. / С кльками и тилами – гранты тилить – / Шухевич, Мазепа и Орлик Пилип. / Везем мы пакет европейских идей: / Сортиры, бордели и фарии из людей. / Все страшные, сука, как с фильма «Оно» – Грушевский, Сикорский и Нестор Махно.* Тобто в цьому тесті можна сформулювати дві групи прецедентних імен, як сучасних – «тітушка» (походить від прізвища спортсмена Вадима Тітушка (2013 р.) та є «збірною назвою найманців, часто люмпенізованих кримінальних елементів молодиків, які використовуються представниками владних структур для участі у масових сутичках та перешкоджанні діяльності опозиційних активістів» [13]); назва культового фільму-трилеру «Воно» (США, 1990 р., реж. Т. Лі Уоллес); загальне ім'я «джигурда» – походить від прізвища епатажного російського актора Микити Джигурди; так й імен відомих діячів історії і культури України: гетьманів І. Сірка, І. Мазепи, П. Орлика; історичних діячів: С. Петлюри, П. Скоропадського, М. Грушевського, Р. Шухевича, Н. Махно, авіатора І. Сікорського та поета В. Стуса. Таким чином, створюється комплекс фонових знань, якими повинен володіти реципієнт для повного дешифрування всіх сенсів, закладених в такий текст.

Висновок. Підсумовуючи наведене, зазначимо, що прецедентні феномени, які тісно пов'язані з інтертекстуальністю як головним принципом побудови постмодерного тексту і письма загалом, в повній мірі знаходять відображення в сучасному медіа-дискурсі й, зокрема, в творах постфольклору, які формуються в комунікативних інтернет-практиках. Такі постфольклорні тексти в ігровому форматі представляють прецедентні імена, події, явища та вислови, що відомі та поділяються всіма /або багатьма представниками національного середовища, та слугують соціокультурним контекстом (фоновим знанням) в прочитанні і дешифруванні головних ідей і цінностей, які маніфестуються авторами цих текстів. Активне залучення прецедентних феноменів до текстів постфольклору посилює комунікативні властивості самих текстів, створюючи умови для подальшого колективного креативу.

Література

1. Бабич Е. В. Вербальная и визуальная прецедентность / Е. В. Бабич // Известия Сочинского государственного университета. – 2014. – № 3 (31). – С.196–199.
2. Бирюкова Н. С. О типах прецедентных феноменов / Н. С. Бирюкова // Политическая лингвистика. – 2005. – №15. – С.60–66.
3. Богданов К. А. Прецедентные тексты в современном фольклоре / К. А. Богданов [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: – <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov/htm>.
4. Боженкова Р. К., Атанова Д. В. Интертекстуальность как явление современного информационного пространства / Р. К. Боженкова, Д. В. Атанова // Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика. – 2011. – № 2. – С.7–12.
5. Завадська О. В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень / О. В. Завадська // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2016. – Вип. 43. – С.163–169.
6. Иерусалимская А. А. Прецедентные тексты как основа создания языковой игры в интернет-коммуникации / А. А. Иерусалимская // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: <http://docplayer.ru/34031335-Precedentnye-teksty-kak-osnova-sozdaniya-yazykovoy-igry-v-internet-kommunikacii.html>.
7. Льченко О. А. Интертекстуальність і прецедентність в україномовних ЗМІ початку ХХІ ст. (на матеріалі метафоричних словосполучень) / О. А. Льченко // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2013. – Вип. 35. – С.155–160.
8. Космарская И. В. Прецедентный феномен и фоновое знание / И. В. Космарская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2010. – № 601. – С. 48–54.

9. Кузьмина Н. А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса / Н. А. Кузьмина // Медиаскоп. – 2011. – № 1 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/755>
10. Самойлова Ю. В. О прецедентности и интертекстуальности (терминологический аспект) / Ю. В. Самойлова // Вестник Северо-Восточного государственного университета. – 2014. – № 21. – С. 38–42.
11. Самохіна В. О. Гумористична комунікація як компонент ігрової діяльності / В. О. Самохіна // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 8. – том 1. – С.170–174.
12. Сахарук І. Прецедентні феномени як вияв мовної гри в сучасних українських Інтернет-ЗМІ / І. Сахарук // Інформація, комунікація, суспільство 2014 : матеріали 3-ої Міжнародної наукової конференції ІКС-2014, 21–24 травня 2014 року, Україна, Львів, Славське. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2014. – С. 134–135.
13. Тітушки [Електронний ресурс]. – Електрон. дан (1 файл). – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%96%D1%82%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8>
14. Фильчук Т. Ф. Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях / Т. Ф. Фильчук // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2011. – № 936: Серія: Філологія. Вип. 61. – С.26–33.
15. Чорновол-Ткаченко Р. С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи / Р. С. Чорновол-Ткаченко // Вісник СумДУ. – 2006. – № 11(95). – Т.2. – С.82–87.
16. Щукина К. А. Прецедентные феномены в пирожках и порошках — новых жанрах современной интернет-поэзии / К. А. Щукина // Мир русского слова. – 2015. – № 4. – С.49–54.
17. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как источник комизма / Ю. В. Щурина // Человек, язык и текст : К юбилею Т. В. Шмелевой : сб. ст. / редкол.: Т. Л. Каминская [и др.]; отв. ред. Т. Л. Каминская, А. Н. Сперанская. – Великий Новгород, 2011. – 340 С.133–142.

References

1. Babich, E.V. (2014). Verbal and visual precedent. *Izvestiya Sochinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 3 (31), 196–199 [in Russian].
2. Biryukova, N.S. (2005). About types of precedent phenomena. *Politicheskaya lingvistika*, 15, 60–66 [in Russian].
3. Bogdanov, K. A. Precedent texts in modern folklore. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov/htm> [in Russian].
4. Bozhenkova, R.K. & Atanova, D.V. (2011). Intertextuality as a phenomenon of the modern information space. *Izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i pedagogika*, 2, 7–12 [in Russian].
5. Zavadzka, A.V. (2016). Phenomenon creolized text: actual problems of modern linguistic research. *Lingvstichni doslidszhennya*, 43, 163–169 [in Ukrainian].
6. Ierusalimskaya, A. A. (2014). Precedent texts as the basis for creating a language game in Internet communication. Retrieved from <http://docplayer.ru/34031335-Precedentnye-teksty-kak-osnova-sozdaniya-yazykovoy-igr-v-internet-kommunikacii.html> [in Russian].
7. Ilchenko, A.A. (2013). Intertextuality and precedent in Ukrainian media of XXI century. (Based on metaphorical phrases). *Lingvstichni doslidszhennya*, 3, 155–160 [in Ukrainian].
8. Kosmarskaya, I.V. (2010). Precedent phenomenon and background knowledge. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 601, 48–54 [in Russian].
9. Kuzmina, N.A. (2011). Intertextuality and precedence as the basic cognitive categories of the media discourse. *Mediascope*, 1. Retrieved from <http://www.mediascope.ru/node/755> [in Russian].
10. Samoylova, Yu. V. (2014). About precedence and intertextuality (terminological aspect). *Vestnik Severo-Vostochnogo gosudarstvennogo universiteta*, 21, 38–42 [in Russian].
11. Samokhina, V.A. (2014). Humorous communication as part of play. *Naukoviy vіsник Mizhnarodnogo humanitarnogo unversitetu. Ser.: Filologiya*, 8, vol.1, 170–174 [in Ukrainian].
12. Sakharuk, I. (2014). Case phenomena as a sign language game in modern Ukrainian Internet media. *Information, Communication, Society 2014: Proceedings of the Third International Conference ICS-2014, May 21-24, 2014, Lviv, Ukraine, Slavske. Lviv : Vidavnitstvo Lvivskoyi politehniky* [in Ukrainian].
13. Titushky. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%96%D1%82%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8> [in Ukrainian].
14. Filchuk, T.F. (2011). The category of intertextuality in its lingual-philosophical nature and discursive manifestations. *Visnyk Harkivskogo natsionalnogo universitetu im. V. N. Karazina*, 936 (61), 26–33 [in Ukrainian].
15. Tkachenko-Chornovol, R.S. (2006). Theory of intertextuality, goals, objectives, methods. *Visnyk SumDU*, 11 (95), 2, 82–87 [in Ukrainian].
16. Schukyna, K.A. (2015). Precedent phenomena cookies and powders. *Modern Internet new genres of poetry. Mir russkogo slova*, 4, 49–54 [in Russian].
17. Shhurina, Ju. V. (2011). Internet memes as a source of comic. *Man, language and text: To the anniversary of TV. Shmelovoy. Velykyi Novhorod* [in Russian].

УДК 687.016(4)"18/19"

*Дихнич Людмила Петрівна,
кандидат історичних наук, доцент
доцент кафедри індустрії моди
Київського національного університету
культури і мистецтв
5020640@ukr.net*

ДО ІСТОРІЇ МОДНИХ ПОКАЗІВ В ЄВРОПІ НА РУБЕЖІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

Мета роботи - аналіз особливостей походження та розвитку модних показів, а також механізмів демонстрації модного одягу в Європі на рубежі ХІХ – ХХ століть, починаючи з виникнення напряму високого кравецького мистецтва «haute couture» («от кутюр») – до першої істотної реформи у моді цього напряму, обумовленої соціокультурними змінами у європейському суспільстві того часу. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного й історико-логічного методів, на основі яких проаналізовано історико-культурні аспекти означеної проблеми, зокрема внесок фундаторів модних показів (Ч.-Ф. Ворт, П. Пуаре, Ж. Пакен, Л. Дафф-Гордон) в розвиток високої моди; охарактеризовано здобутки дизайнерів і кутюр'є у створенні спеціальних умов дефіле, наближених до сучасних показів мод, а також типології та ієрархії манекенниць. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше обґрунтовано роль модних показів в історії становлення та розвитку індустрії моди, узагальнено уявлення про трансформацію зовнішнього вигляду манекенниць періоду кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття. **Висновки.** У дослідженні доведено, що соціальні та мистецькі зміни у європейській моді на рубежі ХІХ – ХХ століть, а саме: започаткування та розвиток модних показів, вплинули на формування певної ієрархічної системи у професії манекенниці, сприяли зростанню престижності її діяльності.

Ключові слова: європейська мода, модний показ, подіум, манекенниця.

Дихнич Людмила Петровна, кандидат исторических наук, доцент Киевского национального университета культуры и искусств

К истории модных показов в Европе на рубеже ХІХ – ХХ веков

Цель работы – анализ особенностей происхождения и развития модных показов, а также механизмов демонстрации модной одежды в Европе на рубеже ХІХ – ХХ веков, начиная с возникновения направления высокого портновского искусства «haute couture» («от кутюр») – до первой существенной реформы в моде этого направления, обусловленной социокультурными изменениями в европейском обществе того времени. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного и историко-логического методов, на основе которых проанализированы историко-культурные аспекты этой проблемы, в частности вклад основателей модных показов (Ч.-Ф. Ворт, П. Пуаре, Ж. Пакен, Л. Дафф-Гордон) в развитие высокой моды; охарактеризованы достижения дизайнеров и кутюрье в создании специальных условий дефиле, приближенных к современным показам в моде, а также типологии и иерархии манекенщиц. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые обоснована роль модных показов в истории становления и развития индустрии моды, обобщено представление о трансформации внешнего вида манекенщиц периода конца ХІХ-первой четверти ХХ века. **Выводы.** В исследовании доказано, что социальные и художественные изменения в европейской моде на рубеже ХІХ - ХХ веков, а именно: начало и развитие модных показов, повлияли на формирование определенной иерархической системы в профессии манекенщицы, способствовали росту престижности ее деятельности.

Ключевые слова: европейская мода, модный показ, подиум, манекенщица.

Dyhnich Liudmyla, PhD in History, associate professor, associate professor of the Department of Fashion Industry, Kyiv National University of Culture and Arts

The history of fashion shows in Europe at the turn of ХІХ – ХХ centuries

Purpose of Research. The purpose of the article is to trace the history of fashion shows in Europe at the turn of ХІХ – ХХ centuries, from becoming a direction of high art, sewing (haute couture) – the first significant reform in fashion «Haute couture», due to social, artistic and political changes in European society after the First World War. **Methodology.** The research methodology includes comparative, historical and logical methods, the analysis of the historiography of the scientific problems and the place of fashion shows in the history of the formation and development of the fashion industry, the identification of important people (H-F. Worth, P. Poiret, J. Pecen, L. Duff-Gordon) and their roles in this process, the description the achievements of designers and fashion designers in creating the special conditions of the catwalk, close to today's fashion shows, as well as the typology and hierarchy of models. **Scientific Novelty** The scientific novelty of the work lies in the extension of ideas about the transformation of the appearance models from

XIX to the first quarter of XX centuries. **Conclusions.** It is proved that social and cultural changes in European fashion at the turn of XIX – XX centuries have influenced on the creation of a hierarchical system in the profession of fashion models.

Key words: European fashion, fashion show, podium, fashion model.

Актуальність теми дослідження. Продовж останнього півстоліття на подіумах провідних столиць модного світу – Парижа, Мілана, Нью-Йорка та Лондона звичне для глядача дефіле як традиційний рух по платформі значно трансформувалось, що обумовлено зміною поглядів та сучасними підходами до цього явища. На демонстраційних помостах неодноразово були представлені яскраві шоу, гідні високобюджетних екшн-фільмів: горіли машини, на глядачів мчали поїзди, відтворювався ефект присутності у Карибському басейні або на Північному полюсі Землі. В останнє десятиліття театральність поступилася місцем цифровим технологіям з використанням голограм; традиційні майданчики Тижнів моди набули нових вигадливих форм (наприклад, Велика Китайська стіна або китайська пустеля Дуньхуан). Проте все ж, у з'ясуванні трансформаційних естетичних змін дефіле важливим є історико-культурний аналіз особливостей започаткування та розвитку модних показів.

Актуальність теми дослідження зумовлена підвищенням інтересу вітчизняних науковців до історичних процесів, що відбувалися у галузі європейської моди на рубежі XIX – XX століть, що слугує еволюційним продовженням головних тенденцій її сучасного розвитку.

Аналіз особливостей походження та розвитку модних показів, а також механізмів демонстрації модного одягу в Європі на рубежі XIX – XX століть, починаючи з виникнення напряму високого кравецького мистецтва «haute couture» («от кутюр») – до першої істотної реформи у моді цього напряму, обумовлені соціокультурними змінами у європейському суспільстві того часу.

Виклад основного матеріалу. Аналіз наукових джерел засвідчує, що естетичні та художні особливості модних показів неодноразово обговорювалися вітчизняними та зарубіжними науковцями. Серед українських дослідників, які торкалися цього питання, варто назвати М. Мельник [9], Е. Полушину-Боярко [12], Л. Ткаченко [14], О. Царевську [15, с. 57–63]. Автори простежили історичні форми візуалізації моди від XVIII століття до сучасності, позначаючи для кожної епохи властиві їй форми модної репрезентації; розглянули подіумне дефіле як соціокультурний феномен, що виконує функцію розповсюдження культурної інформації.

Серед російських дослідників значну увагу історії модних показів приділив авторитетний фахівець в області моди, колекціонер та декоратор О. Васильєв. Висвітлюючи життя та творчу діяльність відомих російських моделей паризького світу 1920-1940-х років, а також художників та артистів, співпричетних до світу моди («Красота в изгнании», Москва, 2008; «Этюды о моде и стиле», «Судьбы моды», Москва, 2010) [1–2], [4] він, певним чином, виступив літописцем російської еміграції, до якої належав і сам (у 1980-х роках О. Васильєв виїхав до Франції, де зібрав унікальну колекцію костюмів та аксесуарів XIX-XX століть).

У контексті заявленої теми, привертають увагу наукові роботи й інших дослідників: Д. Єрмілової [6], М. Шипкарук, Т. Євсєєвої, О. Леспяк [11].

У працях європейських науковців Ш. Зелінг («Мода: Век модельеров (1900-1999)», Кьольн, 2000) [7], А. Латур («Волшебники парижской моды», Москва, 2009) [8], М. Фогг («Мода. Всемирная история», Москва, 2015) [10] викладено історію моди кінця XIX – початку XX століть. Розглянуто творчість найвідоміших модельєрів, виявлено зв'язок їх творчих концепцій з основними проблемами епохи і зміною способу життя, з розвитком дизайну і сучасного мистецтва, появою нових технологій. Окремими штрихами позначена в книгах й історія дефіле.

В ході дослідження плідним є також звернення до мемуарних матеріалів, зокрема, це спогади відомих паризьких кутюр'є Ж.-Ф. Ворта («Век моды», Москва, 2013) [5] та П. Пуаре («Одевая эпоха», Москва, 2011) [13]. Останній досить докладно розглянув структуру Модного будинку, підкресливши, що важливою його складовою є саме демонстратори одягу. Автор аналізує зовнішній вигляд сучасних манекенниць, пояснює, які риси професійної обдарованості повинна мати модель: артистизм, благородні манери, вміння з особливою художньою естетикою презентувати одяг.

Незважаючи на те, що заявлена наукова проблема вже має певне аналітичне підґрунтя, окремі історичні етапи розвитку індустрії модних показів залишилися, на нашу думку, поза увагою дослідників. Відтак, окреслена проблематика заслуговує на детальніше вивчення.

Отже, згадуючи історію виникнення фешн-показів («fashion-show»), насамперед, звернемося до такої важливої для індустрії моди персони, як Чарльз Фредерік Ворт (1825–1895). Відомо, що 1857 року він відкрив у Парижі власний Будинок моди, де широко використав практику презентації нової колекції для кожного сезону. Існує думка, що Ворт став першим дизайнером, який започаткував де-

монстрацію створеного ним одягу не на ескізах, а безпосередньо на молодих дівчат-моделях, яких він називав «sosies» (двійники).

Насправді ідея не була новою, а запозичена дизайнером під час роботи у торговому домі «Maison Gagelin», в якому займалися продажем готових пальто і кашемірових шалей. Саме там дебютувала перед публікою майбутня дружина дизайнера Марі-Августина Берні, яку історики моди називають однією з перших манекенниць. Жан-Філіпп Ворт – син дизайнера і моделі писав про батьків у мемуарах: «Обов'язки матері у Гажлена були схожі з роботою сучасної манекенниці. Вона носила шалі, пальто і сукні, щоб потенційні покупці могли подивитися і вирішити, чи підходять вони їм. Мати здобула величезний успіх не лише тому, що була граційна і красива, вміла рухатися і носити речі, а й тому, що була наділена чарівністю і вміла посміхатися. Основною роботою мого батька було продавати моделі, які вона демонструвала, і, таким чином, весь довгий робочий день вони проводили разом. Навіть на самому початку вони стали прекрасним доповненням одне одному і як команда були безцінні для Гажлена. Рідкісний покупець не піддавався чарівності їх молодості та ентузіазму» [5, 20].

Наголосимо, що в історії розвитку моди Марі-Августина Берні-Ворт стала не єдиною жінкою, яка одночасно надихала на створення нових моделей одягу, а також демонструвала їх на собі. Аналогічну роль в еволюції моди ХХ століття було відведено Денізі Буле – дружині відомого французького модельєра Поля Пуаре (1879–1944), який почав працювати на модній ниві через декілька десятків років після Ч.-Ф. Ворта. Молода, граційна, без корсета, вільна від макіяжу і пудри, Деніза Пуаре стала справжньою музою свого чоловіка. Разом, вони створили чудовий творчий тандем. Відомо, що кожен вихід Денізи в модні місця Парижа був очікуваним, висвітлювався пресою і обговорювався столичною публікою. «І в кожному виході, – писав про подружжя Пуаре історик моди О. Васильєв, – був присмак епатажу, часто на межі із скандалом. У цьому, до речі, висловився новий, інтуїтивно знайдений підхід до реклами, який використовується і до сьогодні...» [3, с. 13].

Певна частина істориків моди акцентує увагу на тому, що Поль Пуаре став першим дизайнером, який вивів моделі на імпровізований подіум – доріжку посередині кімнати. Потенційні покупці перебували з обох боків, що давало змогу їм розглядати моделі одягу в усіх ракурсах. Сталася ця важлива для історії моди подія 1909 року. До подібного дефіле манекенниці демонстрували одяг лише в умовах світських раутів. Приміром, французька дизайнерка Жанна Пакен, яка очолила після смерті Ч.-Ф. Ворта Палату Високої моди у Парижі, вивозила дівчат у нових туалетах власного виробництва у місця скупчення модної столичної публіки: навесні – на відкриття вернісажів, восени – на скачки або оперні прем'єри. Відомо також, що Ж. Пакен відбирала моделі для “Павільйону елегантності” Всесвітньої виставки, що проходила у столиці Франції 1900 року [11, 55]. І лише у 1914 р. Ж. Пакен влаштувала у Лондоні свій перший «справжній» показ мод, що супроводжувався музикою і відбувався у театрі королівського палацу. Представлена нею колекція називалася «Танго» і викликала величезний успіх у англійської аристократії [7, 44].

Тож чи був Поль Пуаре тим самим дизайнером, який вперше вивів моделі на «подіум»? Питання спірне, оскільки відомо, що наприкінці ХІХ століття в Лондоні у модному домі «Maison Lucile» дизайнер Люсіль Дафф-Гордон вже мала спеціальний салон для показу моделей власного виробництва. Запрошення на великі офіційні дефіле і менш офіційні покази в години чаювання вабили до салону численних аристократок (наприклад, світських левиць Мату Харі і Ліллі Ленгтрі). Відомо, що перший такий показ відбувся 1897 року, причому концепція його була досить близькою сьогодинішнім показам мод: дівчата-манекенниці рухалися під легку невимушену музику, дефіле нагадувало сценічне дійство і завершувалося чаюванням.

Повертаючись до Поля Пуаре, наголосимо, що його великою заслугою в історії розвитку модних показів стало створення для манекенниць спеціальних умов дефіле. Приміром, він особисто допомагав дівчатам переодягатися («підганяв на них одяг») в окремому приміщенні, у так званій вбиральні, яку можна вважати прототипом сучасного бекстейджа.

Умови роботи манекенниць, як моральні, так і фізичні, були досить важкими. Донька відомого російського письменника Олександра Купріна – Ксенія, яка працювала у 1920-х роках в модному домі Пуаре, пригадувала: «Він змушував манекенниць шикуватися півколом і довгим важким поглядом розглядав кожну. Потім, зупинившись біля однієї, раптом робив жест, ніби відганяючи муху. Це означало, що цю дівчину виганяють. Нові моделі створювалися кожні шість місяців. Доводилося годинами стояти на помості. На нас драпірували тканини, мережива, стрічки, кроїли, заколювали, як на дерев'яних манекенах. Часто від втоми дівчата непритомніли...» [3, 15].

Пуаре став першим, хто здійснив європейське та американське турне із групою манекенниць з метою реклами власної колекції та залучення нових клієнтів: у 1911 році він відвідав Лондон, у

1912 р. – Берлін, Відень, Брюссель, Москву та Санкт-Петербург, у 1930 р. – Нью-Йорк. Широко відомою є історія про те, як некоректно повівся дизайнер з манекенницями під час поїздки у Берлін для демонстрації одягу в театрі «Die Comedie» (відомо, що спеціально для цього турне кутюр'є створив колекцію пальто в яскраво жовту і зелену смужку). Через те, що дизайнер вирішив показати нову колекцію в одному з берлінських кафе ще до вечірнього дефіле, він порушив контракт з театром. В результаті Пуаре запропонував дівчатам швидко зібрати валізи і таємно втекти з готелю, не сплативши за рахунком. Манекенниці (багато з яких, до речі, належали до аристократичних, але збіднілих родин) відповіли кутюр'є твердою відмовою. «Було цілком зрозуміло, – згадувала Ксенія Купріна, що непомітно виїхати дванадцяти дівчатам, одягненим спеціально, щоб привертати увагу, неможливо. Зрештою, все владналося і ми поїхали» [3, 15].

У книзі «Одягаючи епоху» Поль Пуаре присвятив значну увагу своїм манекенницям. У главі «Висока мода» він писав: «Я хочу поговорити про манекенниць. Саме слово це вважаю не дуже вдалим. Воно недоречно відсилає нас до дерев'яної ляльки без голови і серця, на яку сукні чіпляли, як на вішалку. Манекенниця – це жінка, яка повинна бути більше, ніж жінкою: одягнувши сукню, вона мусить реагувати на неї, іти на зустріч образу, що зароджується завдяки взаємодії моделі з її фігурою. Своїми жестами, позами, всіма виразними засобами свого тіла вона повинна допомогти важкому народженню новинки. У мене було багато манекенниць, але лише деякі з них були гідні свого високого служіння. Можливо вони навіть не уявляли, яку роль відігравали у реалізації мого задуму...» [13, 171-172].

Якщо звернутися до типового вигляду манекенниці кінця XIX – початку XX століть, то варто описати так її загальні риси: ніжна біла шкіра (на противагу засмаглим обличчям людей робочого прошарку), білизни якої домагалися за допомогою відбілюючих засобів (рисова пудра, що нерідко містила миш'як і свинець); і звичайно ж, осина талія, значно зменшена в розмірах завдяки спеціальній шнурівці корсета на кшталт пісочного годинника – середина тендітна і тонка, верх і низ – пишні та круглі. Багато в чому на стандарт жіночої краси на рубежі століть вплинув образ, створений американським художником Чарльзом Дана Гібсоном для журналу «Colliers». Упродовж 1890 – 1910 рр. графік регулярно надсилав у часопис шаржі, що відображали реакцію буржуазного суспільства на емансипацію жінок. Головне місце у малюнках посідала фігура спортивної та інтелігентної, вродливої молодій жінки, яка незабаром стала ідеалом жіночої краси на американському і європейському континентах. У «дівчини Гібсона» було злегка хвилясте, зібране у високу зачіску волосся, погляд опущений, як личило молодим жінкам того часу; її струнка фігура спонукала не лише займатися спортом – тенісом, плаванням або їздою верхи, а й сідати за кермо автомобіля.

До 1920 років зовнішній вигляд манекенниці істотно змінився. Жіноча половина людства почала наслідувати ідеал краси, що укладався в рамки стилю «ла гарсон», який звільняв від корсета і форми тіла у вигляді пісочного годинника. Більшість демонстраторок одягу додержувалися стилю «флеппер» (емансипованих дівчат) і стригли волосся «під фокстрот» або «боб-каре» [10, 225-227].

Встановилася сувора ієрархія у професії манекенниці. Дівчата-моделі поділялися на такі категорії: «манекен де кабін» – ті, що працювали постійно; «манекен-ведетт» – запрошені спеціально для модного дефіле, тобто «зірки»; «манекен-воланант» – наймані для поїздок з показом моделей за кордоном; «манекен монд», тобто «світські» – відрізнялися рідкісною зовнішністю або гучним титулом і отримували сукні для відвідування світських раутів. З'явилася також окрема категорія «манекен-дублюр» – дублерші, тобто дівчата приблизно такої самої фігури, що й манекенниці – «зірки». Дублерок використовували для примірок [1, с. 280].

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше обґрунтовано роль модних показів в історії становлення та розвитку індустрії моди, узагальнено уявлення про трансформацію зовнішнього вигляду манекенниць періоду кінця XIX – першої чверті XX століття.

Висновки. У дослідженні доведено, що соціальні та мистецькі зміни у європейській моді на рубежі XIX – XX століть, а саме започаткування та розвиток модних показів, вплинули на формування ієрархічної системи у професії манекенниці («манекен -де кабін», «-ведетт», «-воланант», «-монд», «-дублюр»), сприяли зростанню престижності її діяльності. З'ясовано, що: задовго до заснування Будинку моди Ч.-Ф. Ворта, який вважається першим дизайнером, який демонстрував створений ним одяг на дівчатах-моделях, в окремих європейських торговельних компаніях вже існувала традиція презентації одягу на дівчатах-продавчинях. Першою дизайнеркою, яка вивела моделі на імпровізований подіум, стала англійка Л. Дафф-Гордон (1898). Спеціальні умови дефіле, наближені до сьогоденних показів мод, створив французький кутюр'є П. Пуаре. В означений період ідеалами жіночої краси були два протилежні типи: «дівчина Гібсона» (спортивна, інтелігентна, вродлива молода жінка із силуетом у формі пісочного годинника, ніжною білою шкірою та хвилястим, зібраним у високу за-

чіску волоссям) та «ла гарсон» (одяг без корсету, короткі зачіски тощо).

Література

1. Васильев А.А. Красота в изгнании. Королевы подиума / Александр Васильев. – Изд. 8-е, в 2-х тт. Т.1. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2008. – 352с.: ил.;
2. Васильев А.А. Судьбы моды / Александр Васильев. — 2-е изд. — М.: Альпина нон-фикшн; 2010. – 464 с. + 16 с. вкл.
3. Пуаре, Поль Одевая эпоху. / Пер. с фр. Н. Ф. Кулиш. // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. — М.: Этерна, 2011. — 416 с.: ил. — (Mémoires de la mode от Александра Васильева).
4. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле / А. Васильев. – 7-е изд. – Москва: Альпина нон-фикшн : Глагол, 2014. – 558 с. – (Le Temps des Modes).
5. Ворт Ж.-Ф. Век моды / Ж.-Ф. Ворт ; пер. А. Бряндинская. – Москва: Этерна, 2013. – 286 с. – (Серия «Mémoires de la mode» от Александра Васильева).
6. Ермилова Д.Ю. История домов моды: Учеб. пособие для высш. учеб. Заведений / Дарья Юрьевна Ермилова — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 288 с.
7. Зелинг Ш. Мода: век модельеров (1900–1999) / Ш. Зелинг ; пер. Ю. Бушуева, Г. Яшина. — Кёльн : Konemann, 2000. – 457 с.
8. Латур А. Волшебники парижской моды / А. Латур ; пер. Е. Макарова. – Москва : Этерна, 2009. – 440 с.
9. Мельник М. Мода в контексті художніх практик ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / М. Мельник; КНУКіМ. – Київ, 2008. – 19 с.
10. Мода. Всемирная история. / Под ред. М. Фогг ; пер. с англ. Д. Карризи. – Москва : Мagma, 2015. – 576 с.
11. Мода и модельеры / ред. группа: М. Шипкарук, Т. Евсеева, О. Леспяк. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2011. – 183 с.
12. Полушина-Боярко, Е. І. Становлення інституцій побутової культури в контексті постмодерних культурних практик: автореф. дис... канд. культурології: 26.00.01 / Емілія Ігорівна Полушина-Боярко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2009. – 19 с.
13. Ткаченко Л. Мода як естетичний феномен: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Л. Ткаченко; Ін-т філос. ім. Г. Сковороди НАНУ. – Київ, 1999. – 17 с.
14. Царевская О. Fashion-show: историческая трансформация формы визуализации моды / Елена Царевская // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки. - 2011. - № 958(2), вип. 45. - С. 57-64.

References

1. Vasylev, A.A. (8th ed.). (2008). Beauty in home. Quins of podium. Volume1. Moscow: SLOVO [in Russian].
2. Vasylev, A.A. (2010). Fate fashion. Moscow: Alpina non-fiction [in Russian].
3. Puare, Polj (2011). Dressing the era. (N.F Kulish, Trans). Moscow: Aeterna [in Russian].
4. Vasylev, A.A. (7th ed.). (2014). Etudes about fashion and style. Moscow: Alpina non-fiction: Verb [in Russian].
5. Vort, Zh.-F. (2013). The Age of Fashion. (A. Bryandinskaya, Trans). Moscow: Aeterna (Series «Mémoires de la mode» from Alexander Vasiliev) [in Russian].
6. Ermilova, D. J. (2003). History of fashion houses: Proc. Allowance for higher education. Training. Institutions. Moscow: Publishing Center "Akademiya" [in Russian].
7. Zelyng, Sh. (2000). Fashion: the age of fashion designers (1900-1999). (Y. Bushuev, G. Yashin, Trans). Köln : Konemann [in German].
8. Latour, A. (2009). Wizards of Parisian fashion. (E. Makarova, Trans). Moscow: Aeterna [in Russian].
9. Meljnyk, M. (2008). Fashion art practices in the context of the XX century. Candidate's thesis. Kyiv: KNUKіM [in Ukrainian].
10. Fogg, M. (Ed.). (2015). Fashion. The World History. (2015). Moscow: Magma. D. Carrizi [in Russian].
11. Shypkaruk, M., Evseeva, T., Lespjak, O. (Eds.). (2011). Fashion & Fashion. Moscow: World of Encyclopedias Avanta +, Astrel [in Russian].
12. Polushhyna-Bojarko, E. I. (2009). The formation of consumer culture institutions in the context of post-modern cultural practice. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. KNUKіM [in Ukrainian].
13. Tkachenko, L. (1999). Fashion as an aesthetic phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Institute of Philosophy after G. Skovoroda NAS [in Ukrainian].
14. Tsarevskaja, O. (2011). Fashion-show: Transformation of the historical forms of the fashion visualization. Bulletin of University of Kharkiv. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science [in Ukrainian].

УДК 351.858:379.8].001

*Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури
та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com*

ТРАДИЦІЙНІ НАРОДНІ ТА СУЧАСНІ ІГРОВІ ФОРМИ: КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ОРІЄНТИР ТА ХАРАКТЕРНІ ДІЙОВІ ОЗНАКИ

Мета роботи. Здійснити класифікацію простих ігрових форм, охарактеризувати їх дійові ознаки, сюжетно-ігрову лінію створення даних форм та визначити правила їх втілення. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, аксіоматичного, функціонального, культурологічного та системного методів дослідження традиційних народних та сучасних ігрових форм світу, їх різновидів, сталих форм. Значення цих розважальних форм у дозвіллі спільноти. **Наукова новизна** дослідження полягає у здійсненні класифікації простих ігрових форм за принципами: просторового рішення; характеристики дійових ознак та визначення чисельності учасників-виконавців. Проаналізовані різні прості ігрові форми з точки зору їх характерних особливостей та закономірностей. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження можна зробити наступні висновки: по-перше – прості рухливі, інтелектуальні та театралізовані ігри найпопулярніші форми дозвілля різної вікової категорії населення; по-друге – традиційні народні ігри світу протягом століть стійко зберігають свою структуру – сюжетну побудову та завжди виконуються за визначеними правилами; по-третє – прості ігрові форми стимулюють розвиток багатьох необхідних рис особистості: вольових, етичних, організаторських; по-четверте – у процесі ігор в учасників знімається втома, спадає психічна напруга, підвищується загальний життєвий тонус; і, останнє, – ігри, це найкращий спосіб спілкування та об'єднання спільноти, це феномен, у якому закладена скарбниця миротворення і прогресу суспільства.

Ключові слова: гра, ігрова діяльність, дозвілля, дозвіллева діяльність.

Донченко Наталія Петрівна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Традиционные народные и современные игровые формы: классификационный ориентир и характерные действенные признаки

Цель работы. Выполнить классификацию простых игровых форм, охарактеризовать их действенные признаки, сюжетно-игровую линию создания данных форм и определить правила их воплощения. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, аксиоматического, функционального, культурологического и системного методов исследования традиционных народных и современных игровых форм мира, их разновидностей, постоянных форм. Значение этих развлекательных форм в досуге общества. **Научная новизна** исследования состоит в выполнении классификации простых игровых форм по принципам: пространственного решения; характеристики действенных признаков и определении количества участников-исполнителей. Проанализированы разные простые игровые формы с точки зрения их характерных особенностей и закономерностей. **Выводы.** В результате проведенного анализа исследования можно сделать следующие выводы: во-первых – простые подвижные, интеллектуальные и театралізованые игры самые популярные формы досуга разной возрастной категории населения; во-вторых – традиционные народные игры мира на протяжении столетий стойко сохраняют свою структуру – сюжетное построение и всегда выполняются по определенным правилам; в третьих – простые игровые формы стимулируют развитие многих необходимых черт личности: волевых, этических, организаторских; в четвертых – в процессе игр у участников снимается усталость, спадает психологическое напряжение, повышается общий жизненный тонус; и, последнее, – игры, это самый лучший способ общения и объединения общества, это феномен, в котором заложена сокровищница мироздания и прогресса общества.

Ключевые слова: игра, игровая деятельность, досуг, досуговая деятельность.

Donchenko Natalia, Honored Artist of Ukraine, professor of the Department of Directing and Dramatic Art, Kyiv National University of Culture and Arts

Traditional folk and contemporary forms of the game (performance): the classification guideline and specific actionable indications

Purpose of Article. The purposes of the article are to realize simple classification of game forms, to describe their characteristics, plot-line games create form data and to define rules for their implementation. **Methodology.** The research methodology is to apply analytical, axiomatic, functional, cultural and systemic methods to analyse the tradi-

tional folk and contemporary forms of gaming world, their varieties, stable forms. The value of these forms of leisure entertainment community is considered. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to implement simple classification of game forms on the following principles: spatial decision; characteristics of effective signs and determine the number of participants-artists. The different forms of the simple game in terms of the characteristics and laws are analysed. **Conclusions.** As a result of this research we could make the following conclusions. First of all, simple mobile, intelligent and theatrical games are the most popular forms of entertainment of varying age population. Secondly, traditional folk world games though the centuries remain stable in their organization, structure and its subject and are always performed by certain rules. Thirdly, all simple game forms stimulate the development of many essential traits: strong-willed, ethical, organizational. Fourthly, during the games all participants remove their tiredness, decrease the mental stress and increase overall vitality. Finally, the game is the best way to communicate and join the community. This is a phenomenon, which includes peacekeeping and progress of society.

Key words: game, game activity, leisure, recreational activities.

У світі нових перетворень соціально-економічного життя країни, назріла необхідна об'єктивність підвищення культурно-мистецького рівня відпочинку і розваг особистості, прищеплення їй смаку у виборі форм дозвілля. Як засвідчує практика, сучасна ігрова діяльність, її форми не завжди відповідають вимогам якісної організації вільного часу населення, рівням інтересів і потреб різних верств населення. Тому, актуальним питанням для інвентів, аніматорів, режисерів, сценаристів ігрових дійств, видовишно-розважальних форм, масових свят є поглиблення знань психології і педагогіки гри, оволодіння концептуальними знаннями простих ігрових форм, їх особливостей, структуризації, принципів класифікації, характерних дійових ознак, конфігурацій для створення та їх майстерного втілення відповідно до форми, характеру та місця проведення ігрового дійства. Жан-Поль Сартр, французький філософ, письменник, драматург надавав велике значення грі у життєдіяльності та світосприйнятті особистості. Він вважав, що «людина повинна для формування свого світогляду зробити вибір – бути нічим або грати» [5, 10]. Взагалі у ХХ столітті проблема гри набула широкого дослідження у рамках культурології, мистецтвознавства, педагогіки, психології, філософії, тому що гра є сакральним феноменом всіх часів і народів.

Метою статті є здійснення класифікації простих ігрових форм, їх характеристика за дійовими ознаками та визначення правил їх втілення.

Виклад основного матеріалу. Традиційні народні та сучасні ігри світу, в які людство грає й донині – це прості ігрові форми. Гра може бути самостійною ігровою формою, з'єднуючим елементом видовишно-розважального дійства або самостійною комплексною художньо-розважальною програмою, театралізованим ігровим шоу. Існує багато типів ігор, проте для них усіх більшою або меншою мірою характерні такі загальні ознаки: місце проведення – сцена, зал, майданчик тощо; сюжетно-ігровий хід; кількість гравців. Ігрові форми можна умовно класифікувати наступним чином: рухливі ігри – ігри-змагання, спортивні та фізичні на різного роду вміння, атракціони; інтелектуальні ігри – ігри зі словами, приказками, прислів'ями, загадки, анаграми, буриме, кросворди, тести, настільні ігри, вікторини; театралізовані ігри.

Наукова новизна дослідження саме й полягає у здійсненні класифікації простих ігрових форм, їх характеристики та аналізу закономірностей проведення.

Розглянемо особливості групи простих ігрових форм. Характерними для рухливих ігор є, насамперед, самостійні, творчі дії учасника гри, які він виконує в рамках правил ігрової ситуації. Побудовану на фізичних діях, ігрову діяльність можна з упевненістю визначити і назвати рухливою грою. Зміст рухливої гри складають сюжет, правила і фізичні дії. Особливістю цієї форми є творча ініціатива учасників, невимушеність природних рухів і, головне, образність та самостійність дії гравців. Рухливі ігри виступають важливим засобом фізичного розвитку дітей і дорослих. У процесі рухливих ігор в учасників знімається втома, спадає психічна напруга, підвищується загальний тонус, стимулюється розвиток багатьох необхідних рис особистості – вольових, етичних, організаторських та ін. У дозвільній практиці такі ігри використовуються в різних конкурсних програмах, в святкових ситуаціях на проходах зими, в новорічних святах просто неба, в таборах для дітей та юнацтва, в літній час відпочинку тощо. Фахівцями написано чимало спеціальних праць та методичних розробок щодо проведення різноманітних за формами рухливих ігор. Ми ж зосередимо увагу на основних типах рухливих ігор, які є сьогодні популярними у самостійному проведенні дозвілля та вихідним матеріалом при створенні нової моделі видовишно-розважальної ігрової програми: прості рухливі ігри; ігри-змагання; атракціони.

Проста рухлива гра характеризується відсутністю гострого конфлікту і елемента змагання. В ній немає чітко виявленого кінцевого результату, який фіксує перемогу когось із учасників гри. Ігро-

ва дія є, насамперед, задоволенням потреби у спілкуванні і триває доти, поки учасники гри фізично не стомляться, і гра не закінчиться сама собою. Не останнє місце посідає проста рухлива гра серед традиційних народних – це перегони, пошук, проривання кола, виконання різноманітних рухів і вправ та ін.[4, 253].

Ігри-змагання – це боротьба за першість, індивідуальну або командну. Ігри-змагання обов'язково мають кінцевий результат і визначення кращих у силі, спритності, влучності, володінні спортивним знаряддям. Ігри-змагання фізичні – бувають суто спортивні та на виявлення різного роду умінь – професійних, технічних, мистецьких та ін. Особливістю спортивних ігор є, насамперед, чіткі умови їх проведення, ustalені правила і точна кількість учасників з певним рівнем підготовки. Назви спортивних ігор єдині і постійні. Переможці спортивних змагань отримують не тільки нагороди, їм присвоюються спортивні розряди та звання.

Для європейської культури особливе значення має традиція свят Стародавньої Греції, в яких змагання, ігрища, забави набули виняткового характеру. Вільний час греків був заповнений різноманітними вправами та іграми. Першість серед спортивних ігор посідала гра з м'ячем, хоча і не була великим змаганням греків і не ввійшла до групи Олімпійських ігор. На скульптурних рельєфах можна знайти сцени гри, які нагадують сьогоденній хокей з м'ячем: гравці перекидали один одному м'яч за допомогою палиць. Чимало було й інших видів гри з м'ячем: у одних випадках потрібно було ловити м'яча, який відскакував від землі, в інших жонглювати кількома м'ячами і т.д. І усе це греки вважали корисним для фізичного розвитку і водночас приємним відпочинком [1, 286-287].

В іграх, де можливе вільне виявлення темпераменту і здібностей, особливо яскраво відображається національний характер народу. Мабуть, не випадково Англія – батьківщина багатьох спортивних ігор. Крикет, кеглі – національні ігри англійців. Китайці люблять перегони на човнах-драконах, змагання-запуски повітряних зміїв. Улюблена гра Австралії – кидання бумеранга. «Українці віддають перевагу всіляким рухливим іграм у час календарних свят. Душевні якості народу виливаються у грі в струнку художню форму. Кожен народ зробив свій внесок в загальнолюдську культуру ігор і розваг» [6, 221].

Розглянемо декілька прикладів різноманітних ігор-змагань народів світу. У Франції раз на рік наприкінці літа жителі Рейну збираються на фестиваль. Кульмінацією фестивалю є конкурс на краще виконання танцю, що називають «вище голови». Чим вище «злетить» і чим граційніше приземлиться партнерка, тим більше очок дадуть їй прискіпливі судді. Одна з багатьох англійських традицій – це проведення змагання «Перегони з млинцями». За умовами змагань, тримаючи в руці гарячу сковорідку і весь час перевертаючи на ній млинець, треба добігти до фінішу. Кулінарні якості млинця не обов'язкові. Цікаво проходять змагання за професіями у Німеччині. В Цюриху власники ресторанів організовують біг з перепонами для офіціантів. Гарсони повинні донести тацю з пляшками та келихами якнайшвидше до фінішу, за дистанції півтора кілометра. За умовами змагання учасники не повинні побити або порозливати все те, що мається на таці. В Ісландії влаштовується безліч ігор-змагань суто спортивного характеру – це і двобій на палицях, і біг на ходулях, і перенесення каміння великої ваги та ін. В американському місті Амленд (на озері Верхнє) відбуваються оригінальні змагання лісорубів, одним із яких є нелегке завдання – якнайдовше утриматися на колоді, що пливе по озеру. Цікаво, з суперечками, веселими жартами і кпинами проводиться українська народна гра «Калита» на святі Андрія Первозваного. «Учасник гри мусить витримати всі кпини, не засміятися, якнайвище підстрибнути, щоб відкусити шматок смачного коржа-калити. Хто не зуміє – того вимазують сажею»[2, 20-21].

Рухливі ігри на практиці можна класифікувати наступним чином: командні ігри, ігри-поєдинки, гра-естафета, гра-багатоборство. Проаналізуємо першу підгрупу рухливих ігор – командні ігри. Такі ігрові форми містять обов'язковий елемент змагання. Ігрове завдання може бути реалізоване тільки за наявності двох груп, що змагаються. Командні ігри побудовані на розвинутому почутті дружби, товариської взаємовиручки. В учасників гри єдина мета – досягнення командної перемоги. У власних діях кожного з учасників зацікавлена вся команда. Командна гра завжди має особливо виразний кінцевий результат, тобто команду-переможця. Важливо засвоїти, що ігрові завдання можуть бути надзвичайно прості. Наступні у цій підгрупі рухливих ігор-змагань фізичних (спортивних) та на різного роду уміння – ігри-поєдинки. Ігри-поєдинки мають характерну особливість виконання ігрового завдання двома, трьома (але не більше чотирьох) учасниками гри. Така ігрова форма використовується у дозвільних програмах, де необхідне залучення невеликої кількості чоловік. Наприклад, змагання капітанів команд, лицарські турніри, боротьба між окремими членами родин у конкурсах. Гра-естафета. Уже сама назва гри говорить про те, що одне й те ж завдання виконується усіма учасниками почергово. Другий, третій і т.д. учасники змагання приступають до виконання завдання тільки після

того, як воно буде виконане попереднім учасником. Ігри-естафети користуються популярністю в таборах відпочинку для дітей, при проведенні спортивних розважальних свят та ін. Гра-багатоборство – це кількість різноманітних за змістом ігрових завдань, які виконують учасники команд. При цьому використовується прийом естафети: наступне ігрове завдання виконується після того, як буде виконано попереднє. В кожному ігровому завданні можуть брати участь одна, дві, три і більше осіб залежно від змісту гри. Серед рухливих ігор атракціони займають особливе місце. Якщо в рухливих іграх майже завжди бере участь велика група людей, то атракціон, як правило, це гра індивідуальна, або невеликої групи людей. У процесі проведення атракціону використовуються предмети і спеціальне обладнання. Атракціон – це насамперед, видовишна оригінальна за змістом ігрова ситуація, гостроти якій додає те, що вони проводяться за присутності багатьох глядачів. Згадаймо традиційний високий стовп, на вершині якого висить привабливий предмет, на святах проводів зими. Це і є приклад атракціону. Як правило, завдання тут виконується почергово і в швидкому темпі. Темп завдається музикою і заздалегідь обумовлюється ліміт відведеного на спробу часу. Майже завжди для гравця ця спроба єдина, потім він поступається місцем іншому гравцю. Атракціон – це змагальна перевірка на спритність, кмітливість, швидкість, увагу, силу і т.д. Цим і пояснюється його особлива принадливість і популярність [3].

Розглянемо ігрові форми інтелектуальних ігор за дійовими ознаками, місцем проведення та кількістю гравців. Інтелектуальні ігри – це ігри, спрямовані на розвиток розумових здібностей аудиторії, логічного мислення, фантазії, ерудиції, кмітливості; вони сприяють формуванню пізнавальних інтересів.

Безцінне багатство кожного народу – його мова. Впродовж тисячоліть нагромаджуються і вічно продовжують свій лік у слові безмірні скарби людської думки. Можливо, у кожній з форм народної творчості не виявляються так національна історія, менталітет, мудрість, світогляд, побут, як у прислів'ях та приказках. Приказки й прислів'я посідають вагоме місце серед інтелектуальних ігор. Ними послуговуються за проведення індивідуальних, групових і масових ігор. В іграх зі словами, приказками, прислів'ями учасники можуть виявити свої творчі здібності, розвинути інтелект.

Цікавими є ігри на складання блоків анаграм. Анаграма – це слово або словосполучення, яке утворюється шляхом перестановки літер, які входять до складу іншого слова або словосполучення. Два або більше слів, утворених з одних й тих самих літер і становлять блок анаграм. Анаграми були відкриті ще у III столітті до н.е. грецьким ученим і поетом Лікофроном. Відтоді і дотепер люди усіх країн світу захоплюються їх складанням. Цікавою інтелектуальною грою є буриме – складання віршів на задані рими. Буриме можна використовувати як імпровізований поетичний конкурс в будь-якій дозвільній програмі. Для цього потрібно відповідно до теми програми надрукувати на окремих аркушах рими і роздати аудиторії. В процесі вечора, в зручний для організатора час, доцільно провести конкурс на кращий оригінальний вірш, а потім організувати театралізований ритуал посвячення в поети, що зробить програму видовишною та цікавою [3].

В усній художній творчості кожного народу з давніх-давен живе, постійно розвивається й активно функціонує загадка як засіб розвитку уваги, кмітливості, випробування розумових здібностей людини. Твори цього жанру існують як запитання або своєрідні головоломки. Кожна загадка несе в собі елемент гри, що збуджує уяву того, хто має її відгадати, розвиває образне мислення. Саме в цьому, як слушно відзначають дослідники, одна з її важливих функцій. Найбільше загадка приваблює дітей, адже гра – винятково доступний і прийнятний для них вид діяльності. Звичай загадувати загадки під час масових ігор і розваг віддавна характерний для України. Народним загадкам властиві широта, багатство й різноманітність тематики, довершеність художньої форми.

Значна частина інтелектуальних ігрових розваг носить самостійний характер і проводиться без прямого втручання професійних організаторів дозвілля. До таких ігор належать настільні ігри, кросворди, тести тощо. Вони вимагають від учасників гри певних навичок, знань, розмірковувань, але, зазвичай, ці ігри легкі для засвоєння і водночас досить корисні і захоплюючі.

Кросворд (англ. Crossword — перетин слів) – гра-задача, яка полягає у вписуванні літер у перехресні рядки клітинок накресленої фігури у такий спосіб, щоб по горизонталі та вертикалі визначити загадані слова. Розгадуванням кросвордів захоплюються мільйони людей у багатьох країнах світу. Вони тренують пам'ять, сприяють розвитку інтелектуальних здібностей людини та розширюють світогляд. Перший кросворд, як відомо, з'явився ще за античних часів. Археологи за розкопок римського поселення Карініум у 1868 році на одній з плит виявили щось подібне до кросворда (знахідка датована III-IV ст. н.е.). У 1936 році вчені знайшли кросворд, висічений на колоні у Піренеях. Вперше кросворд був надрукований у 1925 році у лондонській газеті «Санді таймс». Відтоді у всіх періодич-

них виданнях світу публікуються кросворди. Треба зазначити, що одні люди полюбують вирішувати кросворди, а інші – складати їх.

Нині дедалі широкого значення набувають різні тести, які допомагають визначити інтелектуальні здібності людини, її характер, відповідність обраній спеціальності тощо. Тести приваблюють людей тим, що дають можливість дещо дізнатися про себе та порівняти себе з іншими. Вони допомагають об'єктивно оцінити свій характер, переглянути свої погляди і поведінку.

Серед настільних великої популярності зажили нетрадиційні настільні ігри народів світу. По-знайомимося з двома стародавніми настільними іграми народів світу. Школярі, які сумують на уроках, беруть аркуш паперу у клітинку і починають грати з крапки. Виявляється, що це спрощений варіант східної гри «Го», турнір з якої відбувся 1998 року у Київському палаці дітей і юнацтва. Головним призом цього конкурсу був кубок посла Японії в Україні. «Го» – найстаріша гра в світі. Легенда розповідає, що понад п'ять тисячоліть тому китайський імператор Яо наказав своєму радникові вигадати гру, котра зуміла б розвинути розумові здібності його сина. І радник придумав «Го», що по-китайськи означає «вей-ци» (гра територій). Нині у 31-й країні світу налічується понад 20 мільйонів прихильників цієї гри. Умови гри в «Го». Насамперед, потрібні фішки і дошка. Головна мета цієї гри – своїми фішками обгородити територію. Правила гри прості, проте проблеми, що виникають, не поступаються за складністю шахам. «Го» – це гімнастика розуму, інтелектуальна розвага. Японське прислів'я засвідчує: «Го» вчить людину жити». Ще одна нетрадиційна настільна гра «Рендзю». Гру «Рендзю» знали ще інки доколумбової Америки. На островах і в континентальній частині Східної Азії вона відома ще 4 тис. років тому. Нині – одна з найпопулярніших ігор в Японії і багатьох країнах світу. Клуби любителів цієї гри є і в нашій країні. Вона відома у нас як гра шашки «5 у ряд». «Рендзю» – дуже динамічна гра; вона має цікаві комбінації, розвиває розумові здібності, тренує пам'ять. Саме час, епоха визначають популярність тих чи інших ігор. Переживаючи тривалий період розвитку, вони не стільки видозмінюються, скільки набувають змісту, співзвучного епосі. Наприклад, правила гри в шахи незмінні впродовж століть, але сьогодні – це не тільки гра, але й спорт, наука, мистецтво.

Серед інтелектуальних ігор вікторина займає особливе місце. У кінці 20-х років ХХ ст. вона набула характеру масового захоплення. Це був час вибухового потягу до знань, коли прагнення виявити набуті знання, обмінятися ними з іншими втілювались у масовій вікторині. Виникнувши первісно як ігрова форма «питання-відповідь», вікторина перетворилась сьогодні на своєрідне театралізоване шоу-видовище. Достатньо навести хоча б приклад телевізійної програми – клуб знавців «Що? Де? Коли?». Зараз накопичилось чимало літератури ігрової і дозвільної тематики, де викладені різноманітні варіанти вікторин: літературних, географічних, історичних та ін. Завдання сценариста, організатора культурно-дозвільної діяльності тільки в тім, щоб найцікавіше змодельювати ігрові ситуації та ігрові програми на основі вікторини з елементами театралізації, надати їм яскравого видовищного характеру.

Театралізовані ігри не мають визначених і зафіксованих часом форм. По суті, це ігри, які створюються на основі життєвих спостережень, літературних джерел, різних видів мистецтв самими організаторами ігрової діяльності. Тож ці ігри можна назвати іграми-імпровазіями. Що характерно для таких ігор? Театралізована гра – це, насамперед, оригінальна художньо-образна ігрова ситуація. Їй притаманні такі ознаки, як драматургічний характер ігрової ситуації, наявність конфлікту, імпровазіційний характер змісту гри, образна персоніфікація ігрової дії. Щоразу учасник гри створює свої образи, їх ролі неповторні – в цьому суть популярності і зацікавленості театралізованими іграми в дозвільний час. «Театралізовані, рольові, народно-обрядові, ритуальні ігри потребують відповідного перевтілення під час ігрової дії, тобто створення заданого образу через виконання правил гри» [7, 73]. Дані ігри вимагають від гравця серйозного ставлення до персонажу гри, запропонованих обставин у процесі ігрового дійства. Драматургічна структура цих ігрових форм, яка будується виключно за правилами гри, передбачає імпровазіцію; індивідуальну ініціативу виконавця-гравця та активну участь глядачів-вболівальників. Ці ігри розраховані на внутрішній артистизм окремих осіб, який неминуче проявляється в імпровазіованій творчості гравців. Завдання аніматора – майстерно перетворити пересічного глядача на справжнього артиста. Театралізовані ігри, які проводяться за одним і тим самим сценарієм, ніколи в абсолюті не повторюються. Театралізована гра завжди спрямована на те, щоб перевтілити і зробити актуальним художній і життєвий базис учасників, перевести його в русло веселої імпровазіції. Сюжет театралізованої гри повинен включати набір ситуацій, які нададуть учасникам можливість виявити свої літературні, музичні, хореографічні здібності – зіграти свою роль. В іграх такого плану учасникові створюються умови поринути в атмосферу творчих дій. Поступово зникає ситуація „глядачі – актори”, і глядач стає співтворцем імпровазіованої вистави. В театралізованих іг-

рах особливо виявляється творчий почин. Під час проведення гри часто виникають непередбачені відхилення, сюжет розвивається за новими напрямками, зміст розширюється і збагачується.

Висновки. У результаті проведеного дослідження можна зробити наступні висновки: прості рухливі, інтелектуальні та театралізовані ігри найпопулярніші форми дозвілля різної вікової категорії населення, вони стимулюють розвиток багатьох необхідних рис особистості: вольових, етичних, організаторських, у процесі ігор в учасників знімається втома, спадає психічна напруга, підвищується загальний життєвий тонус, ігри, це найкращий спосіб спілкування та об'єднання спільноти, це феномен, у якому закладена скарбниця миротворення і прогресу суспільства. Час не стоїть на місці, людство рухається вперед за законами світотворення і, безумовно, воно буде створювати нові різноманітні форми дозвілля за допомогою новітніх технологій. Бо фантазія особистості безмежна. Разом з тим, існує думка, якщо народ грає в одні й ті ж ігри протягом століть, така спільнота духовно здорова і буде мати прогресивне право на подальше існування.

Література

1. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима /Пер. с польск. В.К.Ронина / Л.Винничук. – М.: Высшая школа, 1988. – 496 с.
2. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / Олекса Воропай. – К.: АТ „Оберіг”, 1993. – 590 с.
3. Донченко Н.П. Мистецтво гри: /Теорія і практика ігрової діяльності в умовах дозвілля: Навч. посібник /Н.П.Донченко. – К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 1999. – 176 с.
4. Килимник Степан. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [У 3 кн., 6 т.]. Кн. I, т.1: (Зимовий цикл); т.2: (Весняний цикл) / Степан Килимник. – Факс. вид. – К.: АТ „Обереги”, 1994. – 400 с.
5. Лэндрет Г.Л. Игровая терапия: искусство отношений: Пер с англ.. / Предисл. А.Я.Варга/ Г.Л.Лэндрет. – М.: Международная педагогическая академия, 1994. – 368 с.
6. Скуратівський В.Т. Берегиня [Текст] : художні оповіді, новели / В.Т.Скуратівський. – К.: Радянський письменник, 1987. – 276 с.: іл.
7. Шубина И.Б. Организация досуга и шоу-программ. Творческая лаборатория сценариста (2-е изд.)/Серия «Хит сезона» / И.Б.Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 352 с.

References

1. Vinnichuk, L. (1988). People, habits and traditions of Ancient Greece and Rome. (Ronin, V.K., Trans). Moscow: High school [in Russian].
2. Voropai, O. (1993). Traditions of our nation. Ethnographic textbook. Kyiv: AT «Oberig» [in Ukrainian].
3. Donchenko, N.P. (1999). Art of game: Theory and practice of game in leisure time. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kilimnik, S. (1994). Ukrainian year in the national traditions though the history: in 3 books, 6 volumes. Book 1. Volume. 1: (winter part); Volume. 2: (spring part). Kyiv: AT «Oberig» [in Ukrainian].
5. Landreth, G.L. (1994). Play therapy: the art of relations. Moscow: International Pedagogical Academy [in Russian].
6. Skurativsky, V.T. (1987). Beregynia: art stories and novels. Kyiv: Radyans'ka pismennik [in Ukrainian].
7. Shubyna, I.B. (2nd ed.). (2004). Organization of the leisure time and entertainment programs. Creative Laboratory of screen-writer. Series: «Hit Season». Rostov: Phoenix [in Russian].

УДК 008:338.486 (4-191.2)

*Любченко Оксана Миколаївна,
кандидат культурології, старший викладач
кафедри культурно-дозвілєвої діяльності
Київського національного
університету культури і мистецтв
luboks1@gmail.com*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ДОЗВІЛЄВИХ ПРАКТИК У КРАЇНАХ ЦЕНТРАЛЬНО-СХІДНОЇ ЄВРОПИ

Мета статті – аналіз трансформації дозвілля й дозвілєвих практик у країнах Центрально-Східної Європи, в яких показники поширених ціннісних орієнтацій населення найбільш близькі до українських – у Польщі, Чехії, Словаччині та Угорщині. Досягнення мети здійснюється шляхом висвітлення таких аспектів проблематики: огляду стану наукової розробки проблеми дозвілля в країнах Центрально-Східної Європи, виявлення тенденцій у розвитку дозвілєвої сфери у визначеній групі країн; та з'ясування преферентних з погляду культурної політики держав складників дозвілєвої діяльності в цих країнах. **Методологія дослідження**. полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історичного, аналітичного, культурологічного та компаративного методів у вивченні опрацювання наукових підходів до дозвілєвих практик і їх висвітлення в науковій літературі; аналізі транзитивно-трансформаційних процесів суспільної сфери зазначених країн, що супроводжувалися ціннісними видозмінами, та порівняння основних показників і тенденцій в розвитку культурно-дозвілєвої сфери. **Наукова новизна** дослідження полягає в опрацюванні цілісного бачення динаміки розвитку сфери культурно-дозвілєвої діяльності країн Центрально-Східної Європи шляхом вивчення змін в ціннісних орієнтаціях суспільств та актуалізації кращого досвіду цих країн в сфері культурно-дозвілєвої діяльності до умов українського культурного середовища. **Висновки**. Проведений аналіз досліджень дає підстави зробити висновок, що ціннісні зміни, зумовлені трансформаційними процесами в країнах Центрально-Східної Європи, сприяли виникненню нових форм та видів дозвілля, зміні інфраструктур установ культури. Кожна з країн Центрально-Східної Європи має свою специфіку в ставленні до дозвілля й розвитку дозвілєвих практик. Так, зокрема, Польща, Чехія й Словаччина зорієнтовані на розвиток гуманітарного сектору дозвілля й зближення цієї сфери з освітянською. Угорщину вирізняє підхід до дозвілля, передусім, як індустрії, що має комерційний ефект і сприяє здоров'ю та культурному відродженню суспільства в цілому. Разом з тим, усі репрезентовані підходи заслуговують на подальше дослідження, а також адаптацію й застосування в Україні.

Ключові слова: дозвілля, дозвілєві практики, цінності, транзитивні процеси, країни Центрально-Східної Європи, країни Вишеградської групи.

Любченко Оксана Николаевна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурно-досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств

Трансформация досуговых практик в странах Центрально-Восточной Европы

Цель статьи – анализ трансформации досуга и досуговых практик в странах Центрально-Восточной Европы, в которых показатели распространенных ценностных ориентаций населения наиболее близки к украинским – в Польше, Чехии, Словакии и Венгрии. Достижение цели осуществляется путем освещения таких аспектов проблематики: осмотра состояния научной разработки проблемы досуга в странах Центрально-Восточной Европы, выявление тенденций в развитии досуговой сферы в определенной группе стран; и выяснения преферентно с точки зрения культурной политики государств составляющих досуговой деятельности в этих странах. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, исторического, аналитического, культурологического и сравнительного методов в изучении научных подходов к досуговым практикам и их освещения в научной литературе; анализе транзитивно-трансформационных процессов общественной сферы указанных стран, сопровождавшимися ценностными видоизменениями, и сравнение основных показателей и тенденций в развитии культурно-досуговой сферы. **Научная новизна исследования** заключается в разработке целостного видения динамики развития сферы культурно-досуговой деятельности стран Центрально-Восточной Европы путем изучения изменений в ценностных ориентациях обществ и актуализации лучшего опыта этих стран в сфере культурно-досуговой деятельности в условиях украинской культурной среды. **Выводы**. Проведенный анализ исследований позволяет сделать вывод, что ценностные изменения, обусловленные трансформационными процессами в странах Центрально-Восточной Европы, способствовали возникновению новых форм и видов досуга, изменению инфраструктур учреждений культуры. Каждая из стран Центрально-Восточной Европы имеет свою специфику в отношении к досугу и развития досуговых практик. Так, в частности, Польша, Чехия и Словакия ориентированы на развитие гуманитарного

сектора досуга и сближения этой сферы с образовательной. Венгрию отличает подход к досугу, прежде всего, как индустрии, имеет коммерческий эффект и способствует здоровью и культурному возрождению общества в целом. Вместе с тем, все представлены подходы заслуживают дальнейшего исследования, а также адаптации и применения в Украине.

Ключевые слова: досуг, досуговые практики, ценности, транзитивные процессы, страны Центрально-Восточной Европы, страны Вышеградской группы

Lubchenko Oksana, PhD in Cultural studies, senior lecturer of the Department of Cultural and Leisure Activities, Kyiv National University of Culture and Arts

Transformation of leisure practices in the countries of Central and Eastern Europe

Purpose of Research. The purpose of the article is the analysis of the transformation of leisure and leisure practices in the countries of Central and Eastern Europe, where the indicators of popular value orientations of the population are the closest to those in Ukraine - in Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary. The goal is achieved by highlighting the following aspects of the problem: examining the state of scientific development of the leisure problem in the countries of Central and Eastern Europe, identifying trends in the development of leisure in a certain group of countries; to find out the components of leisure activities in these countries from the point of view of the state cultural policy. **Methodology.** The methodology of the research consists in applying the general scientific principle of objectivity and the historical, analytical, culturological and comparative methods in studying scientific approaches to leisure practices and their coverage in the scientific literature. The analysis of transit-transformation processes in the public sphere of these countries, accompanied by value changes, and a comparison of the main indicators and trends in the development of the cultural and recreational sphere are done. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to develop a holistic vision of the dynamics of the development of cultural and recreational activities in the countries of Central and Eastern Europe by examining changes in the value orientations of societies and actualizing the best practices of these countries in the sphere of cultural and recreational activities in the conditions of the Ukrainian cultural environment. **Conclusions.** The conducted analysis of the studies allows us to conclude that the value changes, caused by the transformation processes in the countries of Central and Eastern Europe, have contributed to the emergence of new forms and types of leisure, the change of infrastructures of cultural institutions. Each country of Central and Eastern Europe has its own specifics in relation to leisure and the development of recreational practices. So, in particular, Poland, the Czech Republic and Slovakia are focused on the development of the humanitarian sector of leisure and convergence of this sphere with the educational sector. Hungary is distinguished by its approach to leisure, primarily as an industry, has a commercial effect and contributes to the health and cultural revival of society as a whole. At the same time, all presented approaches merit further research, as well as adaptation and application in Ukraine.

Key words: leisure, leisure practices, values, transitive processes, the countries of Central and Eastern Europe, the countries of the Visegrad group.

За чверть століття, що минуло від початку руйнації тоталітарної держави, частиною якої була й Україна, наша незалежна держава пройшла довгий шлях не лише в соціальному, економічному, політичному тощо розвитку. Чи не найбільших змін зазнали за цей час світоглядні настанови та ціннісні орієнтації громадян, що відбилося передусім на культурному шарі людського буття, безпосередньо пов'язаному з використанням людиною свого вільного часу. «Динаміка суспільного розвитку змінила конфігурацію, обсяг та якість дозвілля в соціумі, внаслідок чого сформувалося усвідомлення того, що дозвілля є необхідною умовою, важливим чинником культурної та соціальної репродукції сучасного суспільства, його оптимального функціонування й розвитку» [5, 108].

Водночас бурхливий техніко-технологічний розвиток в останні десятиліття викликає до життя дедалі швидші істотні зміни в буденному довіллі людини й лавиноподібним чином змінює та розширює горизонти можливостей задоволення її культурних і, зокрема, дозвіллевих потреб. У поєднанні ж з процесами глобалізації, одним з вимірів яких є культурна транспарентність, взаємопроникнення культур, вільний й технічно не обмежений обмін культурними паттернами, такі трансформації набувають цілком відчутного практичного характеру та потребують щонайприскіпливішої уваги та комплексного наукового дослідження. Інтенсивність і значною мірою не прогнозованість цих процесів викликають відчуття їх загрозливості, а оцінки варіюються від захоплено оптимістичних до цілком песимістичних – аж до пророкування катаклізмів і руйнівного впливу «віртуалізації» дозвілля на самі людські здатності й навіть сутність людини.

З іншого боку, якщо соціально й виробничо детермінована частина людського життя з її часо-просторовою й комунікативною регламентацією завжди була предметом філософської й наукової уваги, то сфера вільної самореалізації, вільного часу, цілком спричинювана особистісними уподобаннями та ціннісними орієнтаціями, хоч і потрапляла час від часу до поля зору мислителів ще з античних часів і впродовж всієї історії людства (глибокий розгляд теоретичних рефлексій з приводу до-

звілля в історичному розрізі здійснено І. Петровою [6]), однак не досліджувалася усебічно й цілеспрямовано. Нині ж окреслені вище зміни в сучасному світі спричинили підвищений інтерес науковців до сфери дозвілля як специфічного і вкрай важливого сегменту буття людини – антропологічно насиченого й сутнісного.

До проблеми дозвілля та соціально-культурної діяльності звертаються закордонні філософи, культурологи, психологи, соціологи, педагоги тощо. Серед них: М. Аріарський, Є. Григор'єва, Н. Долженкова, Ж. Дюмазедьє, Ю. Красильников, О. Сасихов (дозвілля як соціально-культурна діяльність); В. Байкова, Дж. Брайтбілл, Дж. Годбі, Т. Гудів, Дж. Келлі, С. Паркер, Д. Фрідман, Дж. Шиверс (вільний час і всебічний розвиток особистості); В. Алеман, Р. Вайдел, Х. Дюрст, Г. Новікова, Р. Попп, І. Штудеманн (організація дозвілля); А. Жарков, В. Чижиков (технологічні аспекти культурно-дозвільної діяльності) тощо.

В Україні трансформаційні процеси у сфері культури та дозвілля комплексно досліджують О. Кравченко, І. Петрова, Н. Цимбалюк, С. Скляр. Розробкою наукових основ державної політики в галузі культури і дозвілля, теоретичних засад їх розвитку займаються О. Гриценко, О. Погорілий, І. Раніш, О. Семашко, Є. Суїменко, Г. Загадарчук, Н. Тарасюк, В. Чепелев, Є. Чмихало та ін. Дослідження дозвільних практик та їх розвитку в сучасній Україні та культурно-дозвільної діяльності різних верств населення здійснюють Т. Белофастова, А. Вишняк, С. Килимистий, В. Ковтун, О. Копієвська, Ю. Ключко, Л. Устименко.

Окремо в складі дозвільної проблематики досліджується її виховний та соціально-педагогічний потенціал – у працях І. Белецької, В. Бочелюка, В. Бочелюк, Т. Букаревої, А. Воловика, О. Волощук, Л. Габори, Т. Гаміної, В. Кірсанова, Л. Курила, І. Корсун, Н. Максимовської, С. Савченко, І. Яворської.

Та попри те, що дозвільна проблематика в останні роки набула в наукових і, зокрема, культурологічних колах дедалі більшої популярності, є затребуваною, попри значну кількість тематично різноманітних публікацій з проблем дозвілля, аналізу тенденцій розвитку дозвільних практик у країнах, чий досвід для України є найбільш близьким і тим неоціненним, навіть інформації про такий досвід відчутно бракує. Йдеться про держави Центрально-Східної Європи (ЦСЄ) – групу країн, «об'єднаних не лише географічною ознакою, а передусім спільним комуністичним минулим, спадщину якого вони подолали неоднаковою мірою і в політичній, і в економічній, і в ціннісній та світоглядній царині» [3, 26]. Цю групу традиційно складають країни Вишеградської четвірки, Балтії, Балкан та три європейські країни колишнього СРСР – Білорусь, Молдова й Україна які є, «вельми неоднорідними за своїми економічними потребами, політичними орієнтаціями й культурно-політичними традиціями. Неоднорідною не лише в цілому, а й усередині названих груп» [3, 26]. Попри варіативність конкретики транзитивних процесів, що відбувались у цих країнах в останній чверті минулого – на початку нинішнього століття, усі вони супроводжувалися руйнацією узвичаєної системи ціннісних орієнтирів, тривалим пануванням ціннісної еkleктики, що відчутно відбилося й на поширених дозвільних практиках. І досвід країн, що переживають близькі за своєю спрямованістю і змістовним наповненням процеси, є для України вкрай важливим.

Разом з тим, як засвідчує аналіз даних соціологічних опитувань щодо змін у ціннісних орієнтаціях та уподобаннях громадян країн ЦСЄ, найближчими до України за цим показником є країни Вишеградської групи – Польща, Чехія, Словаччина та Угорщина. Як висновує Т. Метельова, аналізуючи результати соціологічних досліджень за період з 1991 по 2008 рр. (проект «Вивчення європейських цінностей» (European Values Survey – EVS), «Європейський барометр» (Eurobarometer – EB), Програма міжнародного соціального дослідження (International Social Survey Programme – ISSP), «Європейське соціальне дослідження» (European Social Survey – ESS) «серед країн ЦСЄ можна виділити нестійкі групи, показники яких за багатьма параметрами виявляють близькість один до одного, зокрема, групу, відому як Вишеградська (Польща, Чехія, Словаччина, Угорщина). Україна за ціннісними вимірами доволі часто потрапляє до групи саме цих країн» [4, 198]. Тим-то й цікавим та корисним є для нас досвід цих країн.

Процес трансформацій ціннісних орієнтацій та його вплив на архітектоніку дозвілля й дозвільні практики не лише мав спільні риси в країнах ЦСЄ, що позбавилися комуністичного минулого й швидкими темпами інтегруються в Європу. Він, зрозуміло, привернув увагу науковців відповідних країн. Однак наукові розробки з проблеми дозвілля та його зв'язку з транзитивними і трансформаційними процесами в країнах ЦСЄ на українських обширах практично невідомі.

Відтак метою цієї статті є аналіз трансформацій дозвіллевих практик у країнах ЦСЄ. Така мета потребує розв'язання наступних завдань: огляду стану наукової розробки проблеми дозвілля в країнах ЦСЄ; виявлення тенденцій у розвитку дозвіллевої сфери у визначеній групі країн; визначення преферентних з погляду культурної політики держав складників дозвіллевої діяльності в цих країнах.

Проблематика організації дозвіллевої діяльності розроблялась у працях польських вчених К. Денека, А. Камінського, С. Ковальського, Р. Костецького, А. Кроліковського, І. Лепальчик, Т. Пільх, Г. Радлінської, А. Радзевич-Вінницького та ін.

Важливе місце в обґрунтуванні педагогічних засад організації дозвілля досі посідають концептуальні позиції А. Камінського, який ще у 80-х рр. минулого століття «на підставі аналізу сутності вільного часу виокремив його ключові функції: розвивальну (спрямовану на духовний, моральний, фізичний розвиток підростаючої особистості); орієнтаційну (спрямовану на вирішення завдань соціальної й професійної орієнтації учнівської молоді); комунікативну (спрямовану на задоволення однієї з провідних потреб особистості, особливо підростаючої, потреби в спілкуванні); рекреаційну (спрямовану на відновлення фізичних, духовних і психічних сил, витрачених у процесі навчання, праці, суспільної діяльності, забезпечення зарядом бадьорості, енергії); релаксаційну (спрямовану на формування та забезпечення умов для проведення дозвілля, відпочинку та розваги)» [1, 85; 8, 85–87]. Такі підходи відображено працях Д. Янковського, Ю. Каргуля, Т. Александра, А. Носуна, М. Копчинської, присвячених проблемам дозвілля й питання державного й комерційного забезпечення підготовки відповідних кадрів.

Характеризуючи загальні напрями змін у дозвіллевій діяльності в Польщі, Р. Костецький відзначає, що в останні десятиліття в соціалізації особистості відбувся відхід від керованого, директивного виховання й організації дозвілля до стратегії так званої виховної або «педагогічної анімації», для якої характерні добровільність участі, широкий вибір ціннісних уподобань, сприяння їх реалізації. Особистість прагне до створення та втілення власного сценарію життя, підвищенню соціально-професійного статусу, матеріального і духовного благополуччя.

Водночас в суспільстві зросла ступінь орієнтації на індивідуалістичні цінності й зменшення рівня поширення колективістських [7], що корелювало з поширенням «визнання автономії осіб, їхнього права особисто обирати цінності і стандарти поведінки, керуючись своїми власними інтересами та уподобаннями, і в той же час визнання права інших на такий вибір» [10]. За своїми ціннісними орієнтаціями країни ЦСЄ сьогодні перебувають «на кордоні між Східною та Західною Європою» [10], при чому традиційні цінності найбільше поширені в Польщі, світсько-раціональні – в Чехії, матеріалістичні цінності – в Угорщині, постматеріалістичні – в Словаччині й Словенії.

Відповідні істотні зміни відбулись і у сфері дозвілля: виникли його нові форми й види, зазнала змін інфраструктура установ культури, в організації дозвіллевої діяльності посилилося значення менеджменту й маркетингу. «Вільний час стало широким «полем» для підприємництва, реалізації плюралізму як моделі культурного життя» [2, 12].

У цьому контексті в Польщі виникла потреба кардинальних реформ і змін в організації дозвілля та системі підготовки фахівців для того. І вони були здійснені: відбулася демонополізація самої сфери організації дозвілля, питання організації дозвілля було передано від державного до муніципального управління; ліквідація клубів і загальних центрів дозвілля, натомість створювалися центри дозвілля для різних груп і верств населення; виникли громадські організації і об'єднання, що ведуть активну роботу з організації дозвілля різних груп населення.

Значний розвиток отримав і напрям синтезу дозвілля й освіти. Професійна діяльність «суспільних педагогів» або «аніматорів позашкільної освіти», яка може бути оплачуваною, а може й здійснюватися як волонтерська, це, передусім – турбота про певні категорії населення, не лише про дітей, молодь, а й дорослих, з метою не так освітянською як просвітянською.

Проблема дозвілля перебуває в центрі уваги чеського вченого Петра Сака. Наслідки його досліджень відображено в роботах «Проблеми чеської молоді» (2000) та «Молодь на перепутті. Соціологічний аналіз положення молоді у суспільстві та її ролі в процесах європеїзації та інформатизації» (2004). Автори відзначають значне посилення «матеріалістичної складової» ціннісних орієнтацій в чеському суспільстві, особливо в молодіжному середовищі: набувають ваги такі цінності як власність, кар'єра, суспільний престиж, хобі. Однак мірою втягування в загальноєвропейське суспільне життя спостерігається і зворотній процес – переважання цінності якості життя («постматеріальної цінності» за Р. Інгельгартом) над матеріальними цінностями. Усе це впливає й на форми дозвілля,

викликаючи їх істотну трансформацію. Зокрема, підвищення рівня (індекс) комп'ютеризації, визначуваний за чотирма параметрами (тривалість часу перебування в Інтернеті, тривалість часу користування комп'ютером, кількість комп'ютерів, що перебувають у власності, частоти користування електронною поштою) корелює з покладанням на власні сили, набуттям високого соціального статусу, загальною секуляризацією та пануванням деїделогізованих поглядів, поєданих з ліберальним сприйняттям інкашності. З кінця 90-х років якість дозвілля дедалі більше перетворюється на чинник диференціації молодіжного середовища. До позитивних змін у сфері дозвілля належать збільшення часу, що витрачається на освіту й просвіту, частіше відвідування театрів, художніх виставок [15].

Поширеним стає таке явище як так звані «відкриті клуби» - осередки спілкування, тобто місце, яке перебуває у вільному доступі і відкрите в зручний час і зорієнтоване на вияви спонтанної активності з мінімальним втручанням фахівця, функції якого зводяться переважно до нагляду за дотриманням правил безпеки. Такі клуби орієнтовані здебільшого на дітей, юнацтво та молодь [17].

До розвитку дозвілля активно залучено органи влади й місцевого самоврядування. Так, Міністерство культури Чеської республіки щорічно оголошує гранти для підтримки некомерційного мистецтва, проводить лекції, літературні вечори, виставки, конкурси, інформаційні й культурні заходи. Діяльність Міністерства праці та соціальних справ спрямована, серед іншого, й на заохочення дозвіллевої діяльності дітей і молодіжних груп з групи ризику для профілактики соціально-патологічних явищ. Соціальні фахівці працюють з неформальними молодіжними групами, розробляють і запроваджують заходи з вторинної профілактики соціальних девіацій шляхом залучення до змістовних форм дозвілля.

Міністерство охорони навколишнього середовища сприяє використанню вільного громадян шляхом залучення їх у турботі про природу. Органи місцевого самоврядування беруть активну участь в організації розважальних заходів, заохоченні надання грантів для громадських об'єднань та інших неурядових організацій для здійснення таких заходів. Останніми роками і Чехії збільшилася частка Церков і релігійних об'єднань, що займаються організацією дозвілля, спрямованого на суспільно корисну діяльність. Напрями такого дозвілля різноманітні: допомога певним категоріям населення, подорожі, спорт, культура, технічна діяльність.

У Республіці Словаччина проблеми дозвілля перебувають на мейнстрімі наукової уваги. Навіть далеко не вичерпний, фрагментарний перелік фахівців, які досліджують різноманітні аспекти дозвіллевої діяльності, становитиме десятки прізвищ. Однак не можна не згадати таких знаних у цих питаннях науковців як Л. Балачкова, Х. Бартконкова, О. Галло, М. Дарак, Б. Ковачова, І. Комінарек, Е. Кратохвілова, М. Крістонь, В. Новомеска, З. Обдржалек, І. Павкова, В. Прусакова, М. Рехак, М. Свігова, Е. Фулкова, В. Хамбалек, К. Хорватова, Р. Чорнанічова, М. Шерак, тощо.

Аналіз словацької наукової літератури, присвяченої дозвіллевій проблематиці, дозволяє зробити висновок не лише про її велику популярність, а й про домінуючу для цієї країни спрямованість дозвіллевих практик – вони переважно розглядаються як форма освітянського й освітнього процесу, вчення про яку отримало в літературі й окрему назву – «андрагогіка». Таку орієнтованість дозвіллезнавства уможливили глибокі підходи до розгляду вільного часу не лише з його об'єктивного боку – як власне дозвілля, а й з суб'єктивного, як діяльності, спрямованої на самотворення й самовідтворення (М. Дарак, І. Комінарек, І. Павкова [14], та ін.), звільнення від «царства необхідності (В. Хамбалек). За такої спрямованості розвитку дозвіллевих практик робота фахівця з дозвілля – «аніматора» полягає, крім іншого, у допомозі людині обрати той вид дозвіллево-освітньої діяльності, який є для неї найбільш прийнятним та ефективним з рекреативного й креативного поглядів, а саме дозвілля перетворюється на ланку безперервного (з дитинства і до пенсійного віку) навчання. Мета освіти через дозвілля, – зазначає Б. Гофбауер [9, 18], – в тому, щоб «здобувати нові знання, навички, компетенції в області вільного часу (наприклад, за рахунок розвитку індивідуального інтересу)». У той же час, такий тип дозвілля форматує й зміцнює гуманістичні та демократичні цінності.

Напрями андрагогічної діяльності охоплюють чи не всі сегменти дозвілля. Це й культурно-естетичне виховання, фізичне виховання і спорт, подорожі і туризм; охорона здоров'я і рекреація, освіта у сфері екологічних, науково-технічних, медичних, громадянських знань (в тому числі юридичних та економічних), мовна, релігійно-духовна освіта, навіть освіта з побутових питань та освіта для людей похилого віку. Засобами такої діяльності є установи й заклади (музеї, обсерваторії, планетарії, зоологічні та ботанічні сади, виставки, театри тощо), професійно орієнтовані засоби масової інформації (журнали, телевізійні програми тощо), а формами реалізації орієнтовані на цільову аудиторію

лекції (одиначні і цикли лекцій), читання, обговорення, практичні рішення проблем, групові дискусії, публічні дебати, ТБ- і кіноуроки, фільми, фронтальна роботи на місцях, методи навчання та екскурсії, самоосвіта [11]. Завданням держави в таких умовах є передусім популяризація андрагогічного дозвілля, заохочення до нього й забезпечення можливостей його реалізації.

Угорська наукова думка, пов'язана з феноменом дозвілля, має свої специфічні риси, вирізняючись прагматичністю й «економічною забарвленістю» (праці М. Бокуча, Л. Гошані, Д. Енеді, К. Керештелі тощо), переважним дослідженням активних видів дозвілля (туризм, спорт – праці О. Горвата, Л. Давіда, П. Інкеї, П. Лігеті, А. Мічолко, О. Нодь, О. Оуберта, А. Пробалда, Л. Пучко, Т. Ратца, Л. Сульок, Е. Чомортані) та значною увагою до фольклористичного складника в питаннях його організації, де домінує тематика фестивалів (М. Берки, Е. Борта, Ц. Будой, Ч. Гуняді, Е. Іллеш-Болач, В. Кунді, І. Марта, Ж. Собо, та ін.). Останнє, що видається, можна пов'язати з потужним рухом в Угорщині до етнонаціонального відродження й самоствердження в останні десятиліття.

До загальнотеоретичних праць з проблематики дозвілля й вільного часу (хоч і вони мають відчутну практичну спрямованість) можна віднести роботи Г. Кіш і Т. Кіша, присвячені дослідженню зв'язку між способом використання вільного часу і соціальною стратифікацією, О. Копітань, Г. Копітань, Дж. Й. Лукача, який вичленовує й аналізує соціальний складник дозвіллевої діяльності [12], Б. Чотарі, Й. Піпера, в яких досліджуються зміни в сучасному культурному середовищі. Окремо варто згадати роботи А. Чейпвюджі [16], присвячені дослідженню дозвіллевих практик і культурного споживання у великих містах, та невелику, однак цікаву працю Юдит Моносторі, яка, спираючись на результати довготривалих соціологічних досліджень цінностей (A World Values Survey), здійснила компаративний аналіз співвідношення роботи й дозвілля в країнах Європи [13].

У цілому роботи угорських науковців з дозвіллевої тематики меншою мірою торкаються аналізу, опису й класифікації форм дозвілля та їх організаційного інструментарію, навіть гуманітарній, освітній і освітянській його компоненті, однак у них приділено значну увагу її комерційному результату, впливу на розвиток міського й сільського середовища, можливостям відродження національних традицій та оздоровчому ефекту дозвілля.

Проведений компаративний аналіз дає можливість зробити такі висновки. Кожна з країн Вишеградської групи має свою виразну специфіку в ставленні до дозвілля і, відповідно, розвитку дозвіллевих практик. Польща, Чехія й Словаччина зорієнтовані на розвиток гуманітарного сектору дозвілля й зближення сфери дозвілля з освітянською, коли освіта припиняє бути прерогативою навчальних закладів і перетворюється на перманентний процес (що особливо характерне для Польщі й Словаччини). Водночас чеський підхід до дозвілля вирізняється особистісною й креативістською спрямованістю, за якої головною метою дозвіллевої діяльності є розвиток особистості та її творчих можливостей. Натомість Угорщину вирізняє в цілому підхід до дозвілля як передусім індустрії, що має, по-перше, комерційний ефект і є вигідною для держави, і, по-друге, сприяє здоров'ю та культурному відродженню суспільства в цілому.

Усі репрезентовані країнами ЦСЄ підходи заслуговують на увагу й подальше дослідження та адаптацію й застосування на українських теренах.

Література

1. Бідюк Н. Педагогічні засади організації дозвіллевої діяльності учнівської молоді в системі позашкільної освіти Польщі // Порівняльна професійна педагогіка. – 2012, № 2. – С. 82-90.
2. Костецки Р. Соціально-педагогіческая стратегия подготовки специалистов сферы досуга в условиях модернизации польского общества : Дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.05 : СПб., 1997. – 534 с.
3. Метельова Т. О. Країни Центральної Європи і міжнародна безпека: спільне й відмінне в українському питанні / Т. О. Метельова // Науковий вісник Дипломатичної академії України. – 2015. – Вип. 2. – С. 26-33.
4. Метельова Т.О. Ціннісні імперативи взаємовідносин «особа - суспільство — держава» в країнах Центрально-Східної Європи // Сучасні європейські культурно-історичні цінності в контексті викликів глобалізації: моногр. / кер. авт. колект. і наук. ред. д. і. н., проф. А.І. Кудряченко, ДУ «Інститут всесвітньої історії НАН України». - К. : Фенікс, 2014. – 444 с. – С. 178 – 200.
5. Петрова І.В. Культурно-дозвіллеві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети // Культура і сучасність. – К.: НАКККіМ, 2011. – № 1. – С. 108-113.
6. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях / Ірина Владиславівна Петрова. – К. : НАКККіМ, 2012. – 294 с.

7. Bąbka J. Orientacja na wartości indywidualistyczne vs. kolektywistyczne jako podstawa wyjaśniania zachowań kooperacyjnych // *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*. – 2012, № 2. – s. 121-138.
8. Denek K. W stronę szkoły jutra i jej nauczyciela / K. Denek // *Ewaluacja i innowacje w edukacji nauczycieli* / J. Grzesiak (red.). – L 2. – Kalisz, 2007. – S. 67–89.
9. Hofbauer B. Děti, mládež a volný čas. – Praha : Portál, 2004. – 176 s.
10. Jasińska-Kania A. Wartości i normy moralne a procesy przemian w Polsce i w Europie // *Swiałowód*. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wiezi_moralne_01.html
11. Kalnický J. Progresívna andragogika. Androdidaktika. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1994. – 80 s.
12. Lukács György Róbert «Társadalmi idő – szabadidő». A szabadidő új problémái a mai társadalmakban. – Budapest: Szerk.: Tibori Tímea. Magyar Szabadidő Társaság, 1995. – 400 o.
13. Monostori, J. Munka, szabadidő, időallokáció. – TÁRKI Európai Társadalmi Jelentés, Budapest, 2009. – 188 o.
14. Pávková J. Pedagogika volného času. Praha : Portál, 1999. – 232 s.
15. Sak P., Saková K. Mládež na křižovatce. Sociologická analýza postavení mládeže ve společnosti a její úlohy v procesech evropeizace a informatizace. – Pr. , 2004. – 240 s.
16. Szépvölgyi Á. A nagyvárosi elégedettség és a kulturális fogyasztás jellegzetességei, In: Szirmai, V. Budapest-Pécs: A városrészi versenyképesség társadalmi tényezői, Dialóg Kampus Kidadó, 2009. – pp. 163-169.
17. Volný čas a prevence u dětí a mládeže. Volný čas a prevence u dětí a mládeže Vydalo Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy odbor pro mládež. – Praha, 2002. – s. 30

References

1. Bidyuk, N. (2012). Pedagogical bases of leisure of youth in the system of school education in Poland. *Porivnialna profesiina pedahohika*, 2, 82-90 [in Ukrainian].
2. Kostetski, R. (1997). Socio-pedagogical strategy of training specialists in the sphere of leisure in conditions of modernization of Polish society. Doctor's thesis. SPb [in Russian].
3. Metel'ova, T. (2015). The Central European and international security, joint and differences in the Ukrainian issue. *Naukovyi visnyk Dyplomatychnoi akademii Ukrainy*. 22(2), 26-33 [in Ukrainian].
4. Metel'ova, T. (2014). Value imperatives of relations «person – society – state» in Central and Eastern Europe. The modern European cultural and historical values in the context of the challenges of globalization. (pp. 178-200). Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
5. Petrova, I.V. (2011). Culture and Leisure practice population of modern Ukraine: Trends and Priorities. *Kultura i suchasnist*, 1, 108-113 [in Ukrainian].
6. Petrova, I.V. (2012). Leisure in theoretical reflections. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
7. Bąbka, J. (2012). Orientation on individual values vs Collectivist as a basis for explaining cooperative behavior. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 2, 121-138 [in Polish].
8. Denek, K. (2007). Toward the school of tomorrow and her teacher. *Ewaluacja i innowacje w edukacji nauczycieli*, 2, 67–89 [in Polish].
9. Hofbauer, B. (2004). *Children, Youth and Leisure*. Praha : Portál [in Czech].
10. Jasińska-Kania, A. Values and moral norms and processes of change in Poland and in Europe. *Swiałowód*. Retrieved from http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IK/wiezi_moralne_01.html [in Polish].
11. Kalnický, J. (1994). *Progresívna andragogika. Androdidaktika*. Bratislava: Národné osvetové centrum [in Polish].
12. Lukács György Róbert (1995). «Social time - free time». The leisure new problems of today's societies. Budapest: Szerk.: Tibori Tímea. Magyar Szabadidő Társaság [in Hungarian].
13. Monostori, J. (2009). *Work, Leisure, időallokáció*. Budapest [in Hungarian].
14. Pávková, J. (1999). *Leisure education*. Praha : Portál [in Czech].
15. Sak, P., Saková, K. (2004). Youth at the crossroads. Sociological analysis of the position of youth in society and its role in the process of Europeanization and informatization. Praha [in Czech].
16. Szépvölgyi, Á. (2009). The metropolitan satisfaction and cultural consumption characteristics. The city's regional competitiveness, social factors, Dialogue Campus Publishing). Budapest-Pécs [in Hungarian].
17. Leisure and prevention for children and youth. Leisure and prevention for children and youth Published by the Ministry of Education, Youth and Sports Department for Youth. (2002). Praha [in Czech].

УДК 374.71

*Мохнюк Руслан Степанович,
кандидат педагогічних наук,
директор Рівненського центру підвищення кваліфікації
та перепідготовки працівників культури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ СУЧАСНИХ АНДРАГОГІЧНИХ ПОСЛУГ

На основі аналізу фактологічного матеріалу виявлено та структуровано основні інноваційні технології сучасних андрагогічних послуг, та їх культуротворче призначення, що є **метою дослідження**. **Методологічна основа** наукової розвідки базується на сучасній філософській парадигмі культурно-мистецької освіти щодо надання їй культуротворчого статусу та використанні методів системного аналізу, синтезу, порівняння. **Наукова новизна** полягає у дослідженні скорельованості культуротворчого змісту та інновацій у контенті андрагогіки. Доведено, що культуротворчість, як явище, доцільно розглядати як процес і як кінцевий результат з огляду на те, що споживачами андрагогічних послуг Рівненського центру є працівники закладів культури, викладачі музичних та художніх шкіл. Така різновекторність категорій слухачів обумовлює варіативність андрагогічних послуг. Акцентується увага на тому, що культурогенеруючі можливості інноваційних технологій реалізуються у таких видах та формах: ілюстровані, проблемні лекції, ситуативні вправи, майстер-класи, практикуми, пленери, консультації з експертами, екскурсії, ділові, рольові ігри, аналіз виробничих ситуацій, «мозковий штурм», «методичні панорами», «робота в парі», діалог зі слухачами, «мікрофон», портфоліо, творчі звіти, творчі портрети, презентації, сіквейни, «круглі столи», пітчінги, кейс-метод тощо. Вибір технології залежить від: категорії слухачів; теми заняття, його мети та актуальності; відповідності змісту і форми; контекстності; рівня підготовленості слухачів; наявності технічних та Інтернет можливостей; креативності викладача, його досвіду, стажу роботи; спонукання до самоосвіти, саморозвитку, навчання протягом життя. Синергія цих критеріїв дає культуротворчий результат. Динамічність культуротворчого змісту інноваційних технологій проілюстрована найбільш яскравими прикладами їх використання викладачами. **Висновки**. Культура і творчість суголосні в андрагогічному процесі підготовки культурно-мистецьких фахівців у синергії з інноваційними технологіями. Професійна культуротворчість забезпечується активними та інтерактивними моделями комунікування в таких сегментах: використання викладачами на заняттях з фахових дисциплін; узагальнення та ознайомлення слухачів з існуючим сучасним досвідом інновацій на заняттях з методики навчання; надання слухачам методичних розробок з технології проведення інноваційних занять; підбір та демонстрація інновацій присутніх в Інтернет-просторі; відеозаписи інноваційних занять у Рівненському центрі та розміщення їх на офіційному сайті.

Ключові слова: культуротворення, андрагогіка, інноваційні технології, коучінг, кейс-метод, портфоліо, сіквейн.

Мохнюк Руслан Степанович, кандидат педагогических наук, директор Ривненского центра повышения квалификации и переподготовки работников культуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культуротворческий потенциал инновационных технологий современных андрагогических услуг

На основе анализа фактологического материала выявлены и структурированы основные инновационные технологии современных андрагогических услуг и их культуротворческое назначение, что является **целью исследования**. **Методологическая основа** научного изыскания базируется на современной философской парадигме культурно-художественного образования относительно предоставления ему культуротворческого статуса и использования методов системного анализа, синтеза, сравнения. **Научная новизна** заключается в исследовании скорелированности культуротворческого содержания и инноваций в контенте андрагогической. Доказано, что культуротворчество, как явление, целесообразно рассматривать как процесс и как конечный результат, учитывая, что потребителями андрагогических услуг Ривненского центра являются сотрудники учреждений культуры, преподаватели музыкальных и художественных школ. Такая разновекторность категорий слушателей обуславливает вариативность андрагогических услуг. Акцентируется внимание на том, что культурогенерирующие возможности инновационных технологий реализуются в таких видах и формах: иллюстрированные, проблемные лекции, ситуативные упражнения, мастер-классы, практикумы, пленэры, консультации с экспертами, экскурсии, деловые, ролевые игры, анализ производственных ситуаций, «мозговой штурм», «методические панорамы», «работа в паре», диалог со слушателями, «микрофон», портфоліо, творческие отчеты, творческие портреты, презентации, сиквейны, «круглые столы», питчинги, кейс-метод и др. Выбор технологии зависит от: категории слушателей; темы занятия, его цели и актуальности; соответствия содержания и формы; контекстности; уровня подготовленности слушателей;

наличии технических и Интернет возможностей; креативности преподавателя, его опыта, стажа работы; побуждения к самообразованию, саморазвитию, обучения в течении жизни. Синергия этих критериев дает культуротворческий результат. Динамичность культуротворческого содержания инновационных технологий проиллюстрирована наиболее яркими примерами их использования преподавателями. **Выводы.** Культура и творчество созвучны в андрагогическом процессе подготовки культурно-художественных специалистов в синергии с инновационными технологиями. Профессиональное культуротворчество обеспечивается активными и интерактивными моделями коммуникации в таких сегментах: использование преподавателями на занятиях по специальным дисциплинам; обобщение и ознакомление слушателей с существующим современным опытом инноваций на занятиях по методике обучения; предоставление слушателям методических разработок по технологии проведения инновационных занятий; подбор и демонстрация инноваций присутствующих в Интернет-пространстве; видеозаписи инновационных занятий в Ривненском центре и размещение их на официальном сайте.

Ключевые слова: культуротворчество, андрагогика, инновационные технологии, коучинг, кейс-метод, портфолио, сиквейн.

Mokhnyuk Ruslan, PhD in Pedagogics, director of Rivne Centre of Enhancing to Qualification and Retraining of Workers of Culture, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Cultural-creative potential of innovative technologies of modern andragogical services

Purpose of Research. On the basis of the analysis of actual material basic of innovative technologies of modern andragogical services and their cultural meaning are found out and structured. **Methodology.** The methodology of the scientific research is based on the modern philosophical paradigm of cultural and art education in its relation to cultural-creative status. The author uses the methods of system analysis, synthesis, and comparison. **Scientific Novelty.** A scientific novelty consists of the research of correlation of cultural maintenance and innovations in context of andragogy. It is proven that cultural-creative, as the phenomenon, worth to examine as a process and as end-point as consumers of andragogical services of the Rivne centre are workers of establishments of culture, teachers of musical and artistic schools. Such variety of categories of listeners stipulates the variation of andragogical services. The author's attention is paid to the fact that cultural-generating possibilities of innovative technologies will be realized in such kinds and forms as illustrative, problem lectures, situation exercises, master classes, practical works, planners, consultations with experts, excursions, business, role plays, analysis of productive situations, «brainstorming», «methodical panoramas», «work in a pair», dialogue with listeners, «microphone», portfolio, creative reports, creative portraits, presentations, sequences, «round table», pitching, case-method. The choice of technology depends on: categories of listeners, themes of employment, its aim and actuality, accordance of maintenance and form, a context; a level of preparedness of listeners, presence of technical and the Internet of possibilities, creativity of a teacher, his experience, experience of work, a motive is to the self-education, self-development, studies during life. The synergy of these criteria gives a cultural-creative result. The dynamic development of cultural-creative maintenance of innovative technologies is illustrated by the most prime examples of their use by teachers. **Conclusions.** A culture and work are consonant in andragogical process of preparations of cultural and art specialists in a synergy with innovative technologies. Professional creation of culture is provided by the active and interactive models of communication in such segments as the use by teachers in the lessons on professional disciplines; generalization and acquaintance of listeners with existent modern experience of innovations on lessons of methodology of studies; providing listeners with methodical developments in the sphere of technology of realization of innovative studying process; a selection and demonstration of innovations that can be found in Internet today; the videotape recording of innovative lessons in the Rivne centre and placing them on an official web-site.

Key words: cultural-creative, andragogy, innovative technologies, coaching, case method, portfolio, sequence.

Актуальність теми дослідження обумовлюється складною соціально-економічною ситуацією у суспільстві, динамічністю процесів, що відбуваються в ньому, потребою в інноваційних підходах до вирішення нагальних проблем, які спроможні виконати висококваліфіковані сучасні фахівці. Позитивним цей процес можливий при умові синергії явища культуротворення, інновацій та андрагогічних послуг. Комплексна співпраця, співдружність, сумісна дія є сильнішою, ефективнішою, ніж окремо взяті вищезазначені компоненти. На такій синергії може будуватись один із векторів моделі культуротворення громадянського суспільства та пропрацьовуватись шляхи її подальшої практичної реалізації в культурно-мистецькому середовищі України. Сучасні імпресії дають поштовх розумінню важливості інноваційних технологій андрагогічних послуг та їх культуротворчих можливостей. Актуалізують тему суперечності щодо творчого потенціалу закладеного в інноваціях та наявного практичного їх втілення, що є недостатнім з огляду на їх культуротворчий контекст. Тим більше, що споживачами андрагогічних послуг Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (РЦ ПК ППК НАКККіМ) є працівники культурно-мистецьких закладів, тому культуротворчість, як явище, доцільно розглядати і як процес (навчальний та творчо-художній), і як кінцевий результат.

Андрагогічні послуги Рівненського центру мають сукупний характер, а саме: організаційний процес, що включає налагодження контактів з управлінськими структурами, навчальними, культурно-мистецькими інституціями Західного регіону; вивчення потреб у підвищенні кваліфікації; підготовка навчальної документації; забезпечення професорсько-викладацьким складом; взаємодія виконавця (РЦ ПК ППК) і споживача (слухача) та забезпечення результативності у процесі надання очікуваних послуг. Їх повнота та якість залежить від культуротворчої мотивації об'єкта та суб'єкта андрагогічного процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культуротворчий потенціал освіти в різних її зрізах знаходимо у роботах Л. Голубцової, Л. Кравченко, І. Кузнецової, В. Огнев'юк, С. Черепанової та ін. Так, С. Черепанова обґрунтовує методологічні основи культуротворчого модусу філософії освіти, розглядає феномен культуротворчості та її потенціал з позицій сучасного філософсько-освітнього дискурсу [10]. Посткласична філософсько-освітня парадигма ХХІ століття, серед іншого, включає «культуротворчий характер нової освіти, коли освітній процес набуває характеру формування культури як особистості, так і суспільства загалом» [8, 90], про що йдеться у публікації Ю. Рибинської. І. Кузнецова ставить питання та обґрунтовує доцільність надання культуротворчого статусу культурно-мистецькій освіті [3]. Системно досліджує культуротворчий та виховний потенціал історії як науки і навчального предмету В. Огнев'юк [6]. Л. Кравченко наголошує на концептуалізації особистісної освіти та творчому забезпеченні «поліпредметних і міжпредметних зв'язків, які дають змогу провести системний культурологічний аналіз явищ і феноменів художньої культури», що сприятиме формуванню у старшокласників компетентності «полікультурного сприйняття світу» [2, 124] та формуванню якостей «людини культури». Розгляду розвитку культуротворчих здібностей особистості в системі підготовки режисерської діяльності та обґрунтуванню моделі її «професіоналізації на основі програмно-цільових координат, закладених у підготовку майбутніх фахівців», що базується, крім іншого, на оновленні культуротворчого змісту режисерської діяльності йдеться у роботі Л. Голубцової [1].

Проблемам андрагогіки присвячені роботи О. Вознюк, Т. Десятова, В. Докучаєвої, Л. Лук'янової, Л. Сігасвої, С. Янга та ін.

Мета статті - осмислення вагомості культуротворчого призначення інноваційних технологій в системі андрагогіки на основі фактологічного матеріалу. Мета спонукала до зосередження уваги на таких сегментах заявленої нами теми, як «культуротворення», «інновації», «андрагогічні послуги».

Виклад основного матеріалу. В андрагогіці велике значення має раціональний, практичний аспект, але стратегічно загальнокультурний, розвиваючий напрям не залишається осторонь. Дорослі, навчаючись, не обмежують себе рамками вузькопрофесійних знань, умінь, навичок. Їх цікавлять інновації, більш глибокі процеси, що відбуваються у професійній сфері, але в будь-якому випадку не варто залишатись осторонь такого андрагогічного принципу, як елективність (вибірність) навчання. І тут доречно зацитувати В. Федя: «Культуротворче буття є адекватним виразом відповідності сутнісних основ культуротворчих процесів і станів принципу реальності, що через принцип належного моделює культуротворчість» [9], актуальну в певний часовий та просторовий відтинок. Таким чином, знаходячись у навчальному процесі, творить як викладач, так і слухач, особливо в умовах запровадження інтерактивних методів навчання.

Як зазначає Л. Лук'янова, освіта допомагає «увійти в культуру, освоїти її цінності й успішно діяти в культурному бутті», знаходячи «нові комбінації відомих елементів», створюючи «відсутні елементи, для того, щоб інсайт, творче осяяння породило нову культурну реальність, діяльність зі створення культурних цінностей» [4, 8]. А інноваційні технології – це сукупність цілей, змісту, методів, форм навчання для досягнення запланованих результатів, алгоритм процесу, інструментарій для досягнення результатів.

У проекті Закону 2014 року «Про освіту дорослих» (Про освіту впродовж життя) передбачено форми, види та технології навчального процесу. Зокрема, у переліку видів навчальних занять значаться — лекція, лабораторне, практичне, семінарське, індивідуальне заняття, консультація, серед форм — дискусія «круглий стіл», тематична зустріч, ділова гра, розв'язання ситуативних задач, виїзні заняття тощо. Цей сегмент діяльності встановлюється навчальним закладом, як і «технології навчання (традиційні, сучасні комп'ютерні, телекомунікаційні, кейс-технології тощо)» [7]. Такий підхід до андрагогічних послуг пов'язаний з посиленням їх змістовного наповнення. Поєднання змісту і форми сприяє цьому.

Сучасна практика засвідчує наявність таких інноваційних технологій, що використовуються при наданні андрагогічних послуг Рівненським центром: проблемні, ілюстровані лекції, професійні діалоги, бесіди, ділові, рольові ігри, бліц-ігри, прес-конференції, екскурсії, презентації, методичні

естафети, панорами, практикуми, пленери, творчі портрети тощо.

Проаналізувавши цілу низку інноваційних технологій можна стверджувати, що вони мають багатоаспектне спрямування. Більш детально зупинимось на деяких з них.

Процес культуротворення відбувається безпосередньо на заняттях викладачів, які працюють зі слухачами Рівненського центру. Варто наголосити на тому, що сучасна культурологічна практика вимагає креативного підходу до надання андрагогічних послуг і передбачає вкрай рідко використовувати пасивну модель навчання, коли слухачі лише засвоюють матеріал, частіше застосовується активна модель, за якої вони вступають в діалог, вирішують проблемні та творчі завдання. Найбільш ефективною є інтерактивна модель, де слухачі рівноправні учасники комунікативного процесу і у взаємодії, взаємонавчанні підвищують свій фаховий рівень, підтверджуючи культуротворчий статус андрагогічних послуг. Викладач виступає організатором, консультантом, натхненником. Ця навчальна парадигма є актуальною з огляду на те, що слухачами Рівненського центру є працівники культури, діяльність та кінцевий результат роботи яких спрямовані на представлення творчого продукту і, як правило, публічного. У цьому проявляється андрагогічний принцип контекстного навчання (термін А.А. Вербицького), що заключається у спрямованості занять, їх залежності, відповідності до категорії, місця роботи, посади, спеціальності слухачів. Сфера їх зацікавленості співпадає, перетинається з запропонованою тематикою андрагогічних послуг Рівненського центру. Як запропонована тематика, так і структурування навчального процесу здійснюється на основі ретельно вивіреної методології, методики та технології у відповідності до конкретної категорії слухачів.

Таким чином, саме наближення андрагогічних послуг до практичної діяльності спонукає до використання інтерактивних методів. Одним з таких є ситуативні вправи. Даний педагогічний інструмент є ефективним у системі підвищення кваліфікації, де слухачі мають практичний досвід. Важливо, що інноваційні технології вимагають як від викладачів, так і слухачів поінформованості, відповідного рівня знань, сучасного мислення. Адже вони пропонують конкретні проблемні ситуації у відповідності до теми, а їх вирішення відбувається у спільному пошуку. Такий підхід до проведення занять провокує дискусію, що спонукає до миттєвої оцінки ситуації та прийняття швидких професійних рішень. Ефективним навчання є тоді, коли особистість безпосередньо залучена у процес. Наприклад, слухачі – керівники театральних колективів дискутують на заняттях з режисерської майстерності (проф. Данчук Л.І., доц. Богатирьов В.О.) щодо принципів відбору та якості сучасного репертуару, режисерського вирішення драматургії, розмаїття виразних засобів, особливостей роботи режисера на репетиції і пропонують варіанти своїх рішень означених проблем. Викладач, виконуючи функції коучера, підготує, допомагає знаходити ефективніші варіанти вирішення поставлених завдань. Він створює креативну атмосферу, особливий простір пошуку альтернатив. Таким чином, запропоновані творчі знахідки є цінними своїм миттєвим пошуком вирішення художніх проблем. У взаємонавчанні, як принципі спільної діяльності в андрагогіці, у роботі в команді викристалізовується культуротворча компетентність слухачів.

Організація майстер-класів та пленерів є актуальним в навчальному процесі художніх шкіл. Так, для викладачів декоративно-прикладних дисциплін шкіл естетичного виховання Закарпатської області на базі дитячої художньої школи ім. М. Мункачі м. Мукачево були проведені майстер-класи щодо видів, жанрів та створення скульптурного образу лауреатом міжнародних конкурсів П.С. Матлом, з виготовлення декоративно-прикладних робіт І.В. Густі та ін.

Необхідною інноваційною технологією в умовах підвищення кваліфікації є консультації з експертами. Вони вкрай затребувані, особливо категорією слухачів «Настроювачі музичних інструментів». Проблема їхнього навчання формулюється, як «Впровадження новітніх технологій при настроюванні та ремонті музичних інструментів». Для проведення занять та консультацій запрошується настроювач Хмельницького музичного училища О.О. Горбовцов, який своєю професійною культуротворчістю забезпечує високий рівень викладання. Слухачами є настроювачі шкіл мистецтв, музичних шкіл різних районів Закарпаття, Львівщини, Рівненщини, Хмельниччини та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Поле їхнього професійного комунікування торкається проблематики сучасних інструментів настроювача, регулювання механіки музичних інструментів, методів та прийомів фінальної настройки концертного рояля, правил транспортування фортепіано та рояля тощо.

Ділові, рольові ігри, аналіз виробничих ситуацій, «мозковий штурм» в психолого-педагогічному аспекті представляє кандидат педагогічних наук, доц. Джеджер К. В. Тематика її зустрічей стосується етики ділового спілкування. До прикладу, культуротворчий чинник наявний при застосуванні технології «мозкового штурму», коли на першому етапі генеруються ідеї кожного

учасника, на другому - відбувається спільний відбір кращої ідеї, а далі із слухачів формуються дві групи, які висловлюють свої аргументи «за» і «проти», знаходячи оптимальне вирішення заявленої проблеми. Позитивним є те, що всі слухачі є учасниками культуротворчого процесу.

Панорамне представлення традицій українських лірників подає А. Ляшук, який не тільки викладає у Рівненському палаці дітей та молоді, а і популяризує етномузику, є учасником Рівненських гуртів «Сільська музика», «Варйон», виступає рекламістом. Зустріч з такою культуротворчою особистістю завжди цікава для слухачів Рівненського центру. Його майстер-клас можна класифікувати як «методична панорама», де він використовує різноманітні технології, знайомлячи слухачів з набутим досвідом, а саме: розповідає про історію, змальовує та демонструє будову, техніку гри на лірі та інших смичково-струнних інструментах. А. Ляшук ілюструє теоретичний матеріал виконанням традиційних лірницьких псалмів та кантів, релігійного та історичного змісту. Репертуар, який він використовує має декілька основних джерел: записи волинського мандрівного лірника 20-х років ХХ ст. І. Власюка; записи 70-х років ХХ ст. на бобінному магнітофоні; зібрані істориками ноти; записи під час фольклорних експедицій; обмін репертуаром під час спілкування з сучасними лірниками, кобзарями. Виявлене слухачами зацікавлення запропонованим матеріалом спонукало до використання технології «робота в парі», коли слухачі, після показу викладачем, робили спроби грати на лірі нескладні мелодії, а інші супроводжували гру співом. Таким чином, культуротворче значення має як методичний аспект, так і змістовне наповнення заняття, що насичене автентичною інформацією, яку А. Ляшук, як дослідник, збирає і опрацьовує, переводячи у практичну площину, що, крім іншого, забезпечує громадянознавчий аспект навчального процесу.

Свою зустріч зі слухачами на тему «Значення та роль баянного мистецтва в сучасній музичній культурі» ст. викладач Пальчевська Н. В. побудувала у формі ілюстрованої лекції. Вона розпочала з використання методики «запитання-відповідь», що є доречним для інформативно насиченої проблематики, а в подальшому її розповідь ілюструвалась відеорядом та грою учнів на баяні. Інша тема «Особливості звуковидобування на баяні» була насичена аналізом ситуацій та вправами на набуття майстерності щодо звукотворення на інструменті, формування образної уяви, інтонаційного виховання тощо. Цікавим для слухачів була ситуація, коли викладач активно залучала студентів різних курсів Рівненського музичного училища РДГУ до навчально-творчого процесу, ведучи з ними діалог, коли вони не тільки ілюстрували теоретичні положення грою на інструменті, а і включались в обговорення нагальних проблем, ілюструючи таким чином труднощі та успіхи їх професійного зростання.

Викладач по класу гітари Рівненського музичного училища РДГУ Бабак Р. І. застосував методику кейсового навчання, що є ефективною для розкриття проблематики занять, присвячених техніці гри на гітарі. Кейс-метод розглядається як «активна технологія та спосіб колективного навчання на основі взаємообміну інформацією» [5]. Використання цього методу засвідчує творчий підхід викладача до викладу ним матеріалу. Він вибудовує модель поведінки «викладач-слухач» у контексті своєї власної парадигми, а формотворча основа кейс-методу є варіативною і надає необмежені можливості не тільки засвоїти матеріал, а і підвищити свій творчий потенціал, активно включившись у культуротворчий процес андрагогічних послуг. Викладач ефективно організовує процес пошуку слухачами кращих відповідей на питання, що їх цікавлять. Заняття присвячене розвитку виконавської техніки гри на гітарі структуроване ним за такою схемою: виконання студентами музичного училища (учні Р. І. Бабака) різних творів на гітарі; теоретична довідка щодо історії гітари; постановка проблем з методики гри на гітарі (різні навчально-педагогічні школи, посадка гітариста, регулювання гітари, прийоми гри на інструменті тощо), її сучасні вітчизняні та світові тенденції; загальні рекомендації гітаристам; вільне обговорення прослуханого — діалог зі слухачами; надання матеріалів для портфоліо слухачів.

Кейс-метод дає можливість застосувати різні інноваційні технології викладу теми. Зокрема, демонстрація творів студентами носить характер змагальності, варто зазначити, що «змагання» є однією з інноваційних технологій. Цікавою є така методика, як «робота в парах», коли викладач розповідає про техніку гри на гітарі — посадку гітариста, використання підставки, постановку рук, пальців, а студент демонструє різні варіанти, приклади, граючи на гітарі. Між ними відбувається постійний діалог, і в цей же час комунікують слухачі, вони задають питання, озвучують проблемні ситуації, іде пошук вирішення поставлених проблем, пропонуються різні варіанти слухачами і викладачем, використовується метод взаємонавчання.

З практичної сторони, викладач пропонує слухачам твори (репертуар - ноти для гри на гітарі — друковані та електронні варіанти) для їхнього професійного портфоліо. Отже, з наведеного прикладу можна зробити висновок, що кейсова технологія має комплексний характер і дозволяє

нетрадиційно підійти до надання андрагогічних послуг, не тільки на фахово-компетентнісному рівні, а і налаштовує їх на культуротворчий підхід до проведення ними занять у школах естетичного виховання та колективах.

Інший приклад інноваційних технологій, заняття Ю. Поліщука, керівника гурту «Чорні черешні» з Луцька, який веде професійний діалог зі слухачами – викладачами початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів у відповідності до заявлених тем: «Універсальна гітара в сучасному музичному мистецтві», «Особливості підготовки учнів школи естетичного виховання до виступу на академічних концертах». Під час занять він демонструє можливості вокального процесора з обробки звуку, що йде з мікрофона, використовує різноманітні ефекти, такі як реверберація, відлуння, корекція вокалу, бек-вокал тощо. Ю. Поліщук не тільки сам демонструє мистецтво співу, а і виступає коучером, який дає можливість слухачам активно проявити себе під час занять біля мікрофона. Слухачі виконують пісні, а він, використовуючи вокальний процесор, підстроюючись під їхні голоси, створює різноманітні ефекти. Слухачі не тільки знайомляться з новими методиками роботи з голосом, а і коректують свій солоспів, набувають навичок роботи з мікрофоном та вокальним процесором.

Такий культуротворчий процес у формі професійного діалогу дає можливість познайомитись з новими методиками роботи з дітьми, запровадити інновації на своїх заняттях, збагатитись репертуаром. Портфолію Ю. Поліщука налічує безліч українських та зарубіжних пісень, ліричного та патріотичного звучання, створених ним та іншими авторами, а також народні. Гурт «Чорні черешні» виконує поп, фолк, джаз, рок музику. Це дозволяє продемонструвати слухачам різноманітну сучасну музичну палітру, що і використовує викладач під час занять.

Дієвим для демонстрування творчих досягнень колективів або виконавців є такі інноваційні технології, як творчі звіти або творчі портрети. Вони, як правило, демонструють майстерність та результати роботи викладачів, що проводять заняття для слухачів різних категорій (викладачів музичних, художніх шкіл, режисерів, музейників тощо) Рівненського центру. До прикладу, демонстраційно-навчальна концертна програма Ю. Поліщука «Навколо гітари», виступ Рівненського вокально-інструментального тріо «Срібна терція», концерти Рівненської ДМШ №2, викладача вокального класу Рівненської ДМШ №2 О. Огонь «Західно-європейська музика», перегляд театральної вистави-феєрії Є. Ключова «Життя-казка» Рівненського народного аматорського театру «Сонях» (художній керівник О. Титаренко), репетиція вистави «Коли сплячий прокинеться» за п'єсою С. Сергієнка (режисер В. Гізун) аматорського театру «Кажан» Здолбунівського будинку культури цементників, заключний концерт обласного фестивалю сільських колективів аматорської творчості «Таланти твої, Рівненщино» та ін.

Творчі звіти це не тільки можливість ознайомлення з масштабним, різноплановим репертуаром, колективами, майстерністю їх виконання, а і знайомство з цілісною, структурованою концертною формою, яку слухачі теж використовують у своїй роботі. Їм цікаві творчі знахідки в сценарно-режисерській будові таких програм.

Як правило, слухачі відвідують такі форми після низки майстер-класів та практикумів, що проводять керівники колективів, а також прогонів або генеральних репетицій цих концертів. Прикладом може бути презентація навчальної програми з предмету «Камерний оркестр» (розробник Т. Корнева) за участі Камерного оркестру «Квінта» Ковельської школи мистецтв (директор А. Мигуля) та майстер-класи викладачів цієї школи та їх учнів за темами: «Розвиток асоціативного мислення учня» (викл. Баласанян О. К.), «Мистецтво виконання скрипкових творів» (викл. Тлумак М.Г.), «Композитор — геній Волинського краю Стравинський І. Ф.» (викл. Завірюха А.В.), «Питання підбору репертуару учня-скрипалю» (викл. Корнева Т. В.). Даний приклад дає можливість створити цілісну уяву про наявний культуротворчий процес.

Один із напрямів діяльності Рівненського центру — це ознайомлення слухачів — викладачів шкіл естетичного виховання з інноваційними технологіями, що є не тільки формою, а і змістовним наповненням занять з методики андрагогічних послуг, коли викладач пояснює сутність інновації, наводить приклади та рекомендує їх до впровадження. Зупинимось на деяких з них. Такою інновацією, що стрімко набуває популярності у навчальній діяльності є сіквейн. Це творча робота, що має коротку форму вірша і складається із п'яти нерифмованих рядків за певними правилами. Його суть заключається в тому, що володіючи інформацією про заданий об'єкт, необхідно скласти вірш. Так, на заняттях з історії музики або історії мистецтв використовується дидактичний сіквейн. Після прослуханої інформації з історії музики або образотворчого мистецтва викладач пропонує скласти сіквейн, запропонувавши тематичну дефініцію. Це може бути напрям у мистецтві, прізвище композитора або художника, інші професійні терміни. Але сіквейн ефективно застосовується при

перевірці засвоєння та розуміння поданої інформації, коли учням пропонується текст без першого рядка, а вони повинні його відгадати.

Сіквейни можуть використовуватись: як інноваційна технологія на занятті; як навчальний процес за участю викладача-коучера; як вияв творчості, креативного підходу до виконання завдання; як самостійне домашнє навчання; як групове конкурсне завдання з визначенням переможця; як контрольне завдання при перевірці знань [11]; як зріз оцінки термінологічного запасу учня; для створення творчої атмосфери на занятті. Методика сіквейну дає можливість учням об'ємно відчувати тему, розвивати образне мислення, формувати громадянську позицію.

Інноваційні пошуки спонукають до більш детального розгляду портфоліо як результат накопичення матеріалу не тільки викладачами, що проводять заняття у Рівненському центрі, а і слухачами — працівниками закладів культури. Портфоліо структурується в залежності від потреб накопичення матеріалу (історія питання, теорія, методично-практичне втілення, ілюстрації). Здебільшого його наповнення є репертуар: списки музичних творів, ноти для різних інструментів, оркестрів, хорових колективів; списки та тексти п'єс, інсценізацій літературних творів, режисерська документація вистави або культурно-мистецького заходу (робочий план підготовки, робоча схема, режисерський монтажний лист, музична, світлова партитури), ескізи костюмів, декорацій; сценарні плани, матеріали до сценаріїв, сценарії актуальної тематики та різних форм культурно-дозвілдової діяльності. Вони затребувані як керівниками колективів, так і клубними працівниками, які організовують різноманітні культурно-мистецькі акції.

Формування мистецького портфоліо є одним із завдань навчального процесу підвищення кваліфікації Рівненського центру. Методисти навчально-методичного відділу скеровують викладачів Центру на надання методичної допомоги слухачам щодо питання формування та накопичення репертуару. З цією метою на лекційних заняттях, під час зустрічей з практиками — керівниками колективів формується портфоліо, крім того, бібліотека Рівненського центру складає списки і пропонує матеріали у відповідності до категорій слухачів. Під час екскурсій до відділу обслуговування користувачів документами з мистецтва Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки теж акцентується увага на ознайомленні з новими надходженнями літератури, репертуарних збірників та нотних видань.

Поповнити портфоліо можна матеріалами відеозаписів майстер-класів викладачів Рівненського центру, що розміщені на його сайті. Портфоліо є дієвим інструментом забезпечення якості навчання слухачами у своїй подальшій професійній діяльності. Такі інноваційні технології, як «портфолійне оцінювання» можна використовувати при оцінці результатів роботи учнів, коли вони формують портфоліо за результатами своїх напрацювань. З історії мистецтв, це можуть бути твори окремих митців, твори, що ілюструють художні течії, напрями, жанри; зі спецдисциплін — власні розробки, наприклад, для учнів художньої школи — малюнки тощо. Така системна фіксація результатів роботи учня активізує культуротворчі рефлексії у парадигмі особистісно-зорієнтованого навчання, презентуючи його творчі досягнення.

Культуротворчим результатом андрагогічних послуг Рівненського центру є участь слухачів у підсумковому «круглому столі» та пітчінгу, де вони презентують свої проекти створені на основі практичного досвіду та знань, умінь набутих у ході підвищення кваліфікації.

Звичайно, формат наукової статті не дозволяє проаналізувати всі інноваційні технології, що використовуються викладачами Центру, тому ми зосередили увагу на найбільш поширених.

Наукова новизна полягає у дослідженні скорельованості культуротворчого потенціалу та інноваційних технологій при наданні андрагогічних послуг.

Висновки. Інноваційні технології забезпечують культуротворчий статус андрагогічних послуг як у процесі навчання, так і в подальшій професійній діяльності. На сучасному етапі з-поміж наявних трьох моделей, окрім пасивної, андрагогіка надає перевагу активній та, особливо, інтерактивній моделям освітніх послуг, що мають культуротворче призначення.

Аналіз документації та практичної діяльності дозволяє зробити висновок, щодо напрямів використання інноваційних технологій андрагогічних послуг: практика їх використання викладачами на заняттях з фахових дисциплін; узагальнення та ознайомлення слухачів з існуючим сучасним досвідом інновацій на заняттях з методики навчання; надання методичних розробок (паперові носії) щодо технології проведення інноваційних занять; підбір та демонстрація інновацій присутніх в Інтернет-просторі; відеозаписи інноваційних занять у Рівненському центрі та розміщення їх на офіційному сайті.

Перспективи подальших досліджень будуть присвячені питанню культурологічного підходу до андрагогіки як діяльнісного засобу розвитку особистості.

Література

1. Голубцова Л.Ф. Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л.Ф. Голубцова. - К : ДАКККіМ, 2001. - 17 с.
2. Кравченко Л. Культуротворчий потенціал національної шкільної художньо-естетичної освіти / Л. Кравченко // Естетика і етика педагогічної дії : збірник наукових праць. - 2011. - Вип. 2. - С. 120-128.
3. Кузнецова І.В. Філософія культурно-мистецької освіти як новий образ мислення в системі становлення особистості культуртрегера / І.В. Кузнецова // Культура і Сучасність : альманах. - К. : Міленіум, 2010. - №2. - С. 10-22.
4. Лук'янова Л.Б. Соціокультурна функція освіти дорослих у сучасному суспільстві / Л. Лук'янова // Вісник Черкаського університету. - 2010. - Вип. 183. - С.6-12.
5. Михнюк М.І. (2010) Методичні основи запровадження кейсової технології у навчальний процес / М.І. Михнюк [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://vuzlib.com/content/view/373/84/>
6. Огнев'юк В.О. Культуротворчий потенціал історії та виховання молоді : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / В.О. Огнев'юк. - К. : КУ ім. Т. Шевченка, 1996.
7. Проект закону України Про освіту дорослих (Про освіту впродовж життя): за станом на 24 червня 2014 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://nadoest.com/zakon-ukrayini-pro-osvitu-doroslih-pro-osvitu-vprodovj-jittya>
8. Рибінська Ю.А. Тенденції розвитку нетрадиційної освіти в сучасному суспільстві / Ю.А. Рибінська // Вісник Житомирського державного університету : педагогічні науки. - Житомир, 2011. - Вип. 59. - С.89-91.
9. Федь В. (2008) Верифікація культуротворчого буття в історії філософської думки до середини XVIII століття [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00079354.html>
10. Черепанова С.О. Культуротворчий потенціал філософії освіти: особистість — наука — мистецтво : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук : спец. 09.00.01 «Філософія освіти» / С.О. Черепанова. - К. : НАПН України, Ін-т вищої освіти, 2012. - 39 с.
11. Електронний ресурс. - <http://www.medbio-kgmu.ru/cgi-bin/go.pl?i=606> (2015)

References

1. Golubtsova, L.F. (2001). Modern directing activity as an integral part of the cultural development process. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: DAKKKIM [in Ukrainian].
2. Kravchenko, L. (2011). Cultural and creative potential of the national school of artistic and aesthetical education. Estetyka i etyka pedahohichnoi dii: zbirnyk naukovykh prats, 2, 120-128 [in Ukrainian].
3. Kuznietsova, I.V. (2010). Philosophy of cultural and artistic education as a new way of thinking in the system of formation of personality of carrier of culture. Kultura i Suchasnist, 2, 10-22 [in Ukrainian].
4. Lukianova, L.B. (2010). Social and cultural function of adult education in modern society. Visnyk Cherkaskoho universytetu, 183, 6-12 [in Ukrainian].
5. Mykhnyuk, M.I. (2010). Methodical bases for the introduction of case technology into the learning process. Retrieved from <http://vuzlib.com/content/view/373/84/> [in Ukrainian]
6. Ognevyuk, V.O. (1996). Cultural and creative potential of history and education of youth. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KU after T. Shevchenko [in Ukrainian].
7. The Draft Law of Ukraine on Adult Education (On Education Throughout Life) (2014, June 24). Retrieved from <http://nadoest.com/zakon-ukrayini-pro-osvitu-doroslih-pro-osvitu-vprodovj-jittya> [in Ukrainian].
8. Rybinska, Yu. A. (2011). Trends in the development of non-traditional education in modern society. Visnyk Zhytomirskoho derzhavnoho universytetu: pedahohichni nauky. Zhytomyr. 59, 89-91 [in Ukrainian].
9. Fed, V. (2008). The verification of cultural-making existence in the history of philosophical thought up to the middle of the XVIII century. Retrieved from <http://otherreferats.allbest.ru/philosophy/00079354.html> [in Ukrainian].
10. Cherepanova, S.O. (2012) Cultural potential of the philosophy of education: personality - science – art. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Higher Education [in Ukrainian].
11. Site «Biology in Medical University». (2015). Retrieved from <http://www.medbio-kgmu.ru/cgi-bin/go.pl?i=606> [in Russian].

ІНФОРМАЦІЙНИЙ ВПЛИВ НА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР

Мета статті полягає в дослідженні впливу і ролі інформації у формуванні особистості, суспільства й соціокультурного простору сучасності. У статті окреслено трансформації у культурі, що відбуваються в соціокультурному просторі під впливом інформації та інформаційних технологій. В якості **методології** дослідження автором використано культурологічний підхід, який інтегрує наукове пізнання культури для вивчення соціокультурного простору; комплексний метод уможливив інтегрування в поле культурологічних досліджень уявлення про інформаційну сферу та окреслив соціально-культурну проблематику в контексті актуалізації впливу інформації на розвиток та еволюцію людини, суспільства та культури. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні глибинної сутності інформації в історичному та культурологічному аспектах та її взаємозв'язку з сучасним соціокультурним простором. **Висновки.** Використання інформації в різних сферах життєдіяльності суспільства є нині ключовим фактором соціальної дійсності. Культура й інформація являють собою єдине багатогранне й багатоаспектне ціле, що формує інформаційне поле культури. На основі їх взаємодії можливе відродження загальнолюдських цінностей, існуючих раніше, й створення нових соціально значимих цінностей суспільства та доміант його розвитку, створення умов для творчого розвитку та самореалізації людини, виявлення її істотних характеристик та індивідуальних здібностей.

Ключові слова: соціокультурний простір, інформація, людина, суспільство, світогляд, культура, свідомість, еволюція.

Савченко Анжеліка Анатоліївна, кандидат культурології

Информационное влияние на социокультурное пространство

Цель статьи состоит в исследовании влияния и роли информации в формировании личности, общества и социокультурного пространства современности. В статье отражены трансформации в культуре, происходящие в социокультурном пространстве, под влиянием информации и информационных технологий. В качестве **методологии** исследования автором использован культурологический подход, интегрирующий научное познание культуры для изучения социокультурного пространства; комплексный метод дал возможность интегрировать в поле культурологических исследований представления об информационной сфере и отразил социально-культурную проблематику в контексте актуализации влияния информации на развитие и эволюцию человека, общества и культуры. **Научная новизна** работы состоит в обосновании глубинной сущности информации в историческом и культурологическом аспектах и ее взаимосвязи с современным социокультурным пространством. **Выводы.** Использование информации в разных сферах жизнедеятельности общества является ныне ключевым фактором социальной действительности. Культура и информация представляют собой единое многогранное и многоаспектное целое, формирующее информационное поле культуры. На основе их взаимодействия возможно возрождение существующих ранее общечеловеческих ценностей и создание новых социально значимых ценностей общества и доминант его развития, создание условий для творческого развития и самореализации человека, выявление его существенных характеристик и индивидуальных способностей.

Ключевые слова: социокультурное пространство, информация, человек, общество, мировоззрение, культура, сознание, эволюция.

Savchenko Angelica, PhD in Cultural studies

Information impact on socio-cultural space

Purpose of Research. The article aims to study the role and influence of information on the formation of personality, society and socio-cultural environment of the present. The article outlines the transformations in culture, which happen in socio-cultural environment under the influence of information and information technologies. **Methodology.** The author uses the cultural approach that integrates scientific cognition of culture as a methodology for the research to study socio-cultural environment. The comprehensive method enables the integration of the idea of the informational sphere into the field of socio-cultural studies and outlines socio-cultural problematic in the context of actualization of the information influence on the development of man, society and culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in proving the deep essence of information in historical and cultural aspects and in their correlation to modern socio-cultural environment. **Conclusions.** Using the information in various spheres of society is the key factor of social actuality. Culture and information are a unified multifarious and multifold unit that creates the information field of culture. On the basis of their interaction, it is possible to revive common values that exist in the past and to create new socially important values of society and dominants of this development, to create environment for creative development and personal realization of man, to reveal their essential characteristics and individual abilities.

Key words: socio-cultural environment, information, human, society, worldview, culture, consciousness, evolution.

Актуальність теми дослідження. Процеси, що відбуваються в інформаційному просторі, викликають істотні трансформації в суспільстві, формують його структуру, політичні, соціальні й культурні інститути, безпосередньо впливають на соціокультурний розвиток людини, її світогляд, мислення й спосіб життя. Саме поняття інформації набуває загальнонаукового характеру, оскільки все частіше в різних напрямках наукової діяльності виникає необхідність враховувати інформаційні аспекти досліджуваних об'єктів, процесів або явищ. Інформація починає розглядатися як фундаментальна складова будь-якого об'єкта наукових досліджень, а її роль у формуванні еволюції людини й суспільства вважається ключовою. Якісний зміст інформації, її роль у житті людини має нині важливе значення, оскільки саме під її впливом формується інформаційна культура особистості як певний спосіб життєдіяльності людини в соціокультурному просторі суспільства.

Питання сутності інформації, виявлення тенденцій, закономірностей, механізмів її впливу на формування соціокультурного простору нині широко й всебічно обговорюються й досліджуються в різних наукових напрямках. У науці формується нова методологія досліджень, яка ґрунтується на більш широкому застосуванні інформаційних підходів до дослідження тих або інших явищ і процесів у соціокультурному просторі. Таким чином, дослідження в галузі впливу інформації на соціокультурний простір є вкрай актуальними, оскільки їх результати необхідні для формування сучасного наукового світогляду, що містить в собі інформаційні аспекти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питаннями розвитку засобів масової комунікації, мультимедійних технологій, інтернету, доступністю інформаційних ресурсів, впливу інформації на людину й суспільство, культуру та формування соціокультурного простору займалися вчені, які зробили значний внесок у зародження й становлення концепцій інформаційного суспільства [5; 6; 13; 14]. Зокрема в різнопланових працях Д. Белла, П. Друкера, М. Кастельса, К. Коліна, Й. Масуди, Ф. Махлупа, К. Мея, О. Тоффлера, Ф. Уєбстера, А. Урсула та ін., відзначено, що інформаційний вплив на людину став одним з найважливіших аспектів, які цілком і повністю поставили соціум у залежність від інформації, яка проникнула в усі сфери людської життєдіяльності при формуванні соціокультурного простору.

Набувши ознак філософської категорії, інформація суттєво збагатила сучасні уявлення про властивості матерії й об'єктивного світу, що знайшло своє відображення в роботах Р. Берга, Л. Бриллоена, Н. Вінера, В. Глушкова, Н. Климонтовича, А. Колмогорова, А. Моля, І. Пригожина, К. Тринчера, Г. Хакена, Р. Хартли, К. Шеннона, Е. Шредингера, М. Ейгена, У. Ешби, які у своїх працях виходили за межі галузевих досліджень і зверталися до більш широкого, світоглядного розуміння інформації й інформаційних процесів.

У різнопланових роботах Р. Абдеева, Ю. Абрамова, В. Когана, К. Коліна, І. Мелик-Гайказяна, В. Петрова, А. Ракитова, Е. Седова, А. Силина, А. Урсула, Ф. Цидря, Е. Шапіро, Ю. Шрейдера, А. Щербакова й ін. доведено, що інформація, ставши загальнонауковим феноменом, а також соціокультурним феноменом, увійшла до кола проблем філософсько-методологічного аналізу.

У наукових роботах названих авторів інформація постає перед нами у вигляді системи накопичення знань у різних галузях, технологій її поширення. При цьому однією з найбільш актуальних проблем є необхідність дослідження природи інформації як одного із проявів об'єктивної реальності, виявлення її ролі в еволюції людини, способі життя, формуванні суспільства та соціокультурного простору.

Мета дослідження. Розглянути вплив і роль інформації у формуванні особистості, суспільства й соціокультурного простору сучасності.

Виклад основного матеріалу. Поняття інформації широко вживається в різних сферах людської діяльності, однак його наукове й філософське осмислення, підходи до тлумачення різні. Інформація визначально трактувалася як відомості, що передавалися людьми усним, письмовим або іншим способом. Із середини ХХ століття виникає загальнонаукове поняття інформації – обмін відомостями між людьми, людиною й автоматом, автоматом і автоматом, обмін сигналами у тваринному й рослинному світах, передача ознак від клітини до клітини, від організму до організму, одне з основних понять кібернетики [12]. Тобто, інформація не може існувати сама по собі у відриві від того або іншого процесу комунікації, як між живими, так і неживими системами.

Ідея самоорганізації, що сформулася в синергетиці, стала основою для перегляду наукової картини світу й пошуку загальних універсальних законів розвитку. Особливу увагу було зосереджено саме на інформаційному змісті й розвитку систем будь-якого рівня й інформаційних взаємодій [17]. При цьому інформаційні процеси характерні для всього – природи, людини, суспільства, оскільки інформація є в основі всіх явищ, що відбуваються в природі й суспільстві, а її якість і зміст впливає на того, хто її споживає [1; 6; 8; 15].

Таким чином, інформація стала об'єктивною характеристикою матеріальних систем будь-якого рівня і їх взаємодій [1, 183–184]. Спілкування, комунікація, різні взаємозв'язки й взаємодії в соціумі побудовані на інформації, яка несе знання в різних галузях, формує суспільство, його структуру, погляди, інтереси, тенденції, культуру. Інформація постає головним важелем соціальних перетворень, суспільного й технічного прогресу будь-якого суспільства. Отже, людина, яка є складною самоорганізованою й саморегульованою системою, інформаційно включена в процеси взаємодії з навколишнім середовищем на всіх рівнях буття.

За висновками нового наукового напрямку – епігенетики, саме завдяки інформації, яка надходить з цього середовища та керує клітиною, відбуваються молекулярні зміни на генному рівні. Оскільки біологічні й генетичні процеси в організмі людини безпосередньо обумовлені взаємодією із цим середовищем, людина цілком здатна впливати на свою біологію [9, 22]. Таким чином, будучи частиною природи й соціальною істотою, що набуває розвитку у певному соціокультурному просторі й безпосередньо залежить від нього, людина несе в собі біологічні й культурні зміни, набуті в процесі культурної еволюції за допомогою впливу на неї інформації, що отримує в інформаційному соціокультурному просторі поширення. На думку дослідника П. Куусі, яким досліджувалися історичні й біологічні закономірності розвитку людства, починаючи з первісного суспільства, саме інформаційний розвиток є видовою специфічною поведінковою характеристикою людини, оскільки на всіх етапах він був продуктом одночасного впливу як генетичної, так і культурної еволюції, а зміни в нервовій системі людини здійснювалися постійно й були результатом впливу як біологічних, так і культурних факторів [7, 68].

Історичний досвід свідчить, що інформація значно впливає на розвиток суспільства й соціокультурний простір. Ускладнення суспільного життя супроводжується розширенням обсягів інформації, що, у свою чергу, веде до збільшення потреби в інформаційному обміні. Чим більшою є потреба в інформаційному обміні, тим більше інформації поширюється в суспільстві. Вона визначає свідомість, поведінку людей, їх життєдіяльність, спосіб життя, є в основі прийняття рішень, формуванні світогляду, комунікативних відносин у суспільстві. Інформація являє собою фактор, який керує суспільним розвитком й впливає на свідомість людей та їх культуру, а інформаційна діяльність стає основою розвитку всіх соціальних і культурних інститутів суспільства [10, 17-37].

Даючи оцінку розвитку суспільства відомий учений А. Урсул зазначає, що в культурному розвитку суспільства найважливішу роль відіграють надбіологічні механізми, тобто програми, коди, алгоритми, відображуючи в такий спосіб не тільки його відмінність від біологічного щабля, але й фактично глибинну інформаційну природу соціального щабля, оскільки багато важливих тенденцій соціального розвитку можна пояснити, виходячи з того, що природа соціального міститься саме в культурі народу [14, 154-201]. Він вважає, що саме культура характеризує екзогенно-надгенетичний принцип накопичення, передачі й перетворення інформації, яка надходить з навколишнього середовища – як земного, так і космічного, виходячи з ідей синергетики, і вимагає все більших просторів і об'єктів цього середовища, як для накопичення культурної інформації, так і для відведення за межі соціуму (ентропії в широкому змісті).

На думку А. Урсула, на рівні становлення й розвитку суспільства в еволюційній інформаційній динаміці настають якісно-нелінійні зміни – відбувається «винесення» низки інформаційних процесів (накопичення, зберігання, перетворення) за межі структурного елемента щабля еволюції суспільства. Ця сутнісна характеристика соціального щабля еволюції суспільства й відображує її принципову відмінність від попереднього, біологічного щабля. Накопичення інформації триває не в структурній одиниці відповідного щабля, а поза нею, що вимагає освоєння зовнішнього навколишнього простору й перетворення об'єктів, які у ньому перебувають, у феномени культури – артефакти й змісти. У свою чергу діяльність людини розглядається в якості специфічного для людини інформаційного способу відношення до зовнішнього світу, який полягає в перетворенні й підпорядкуванні його людським цілям [2, 82]. Освоюючи й перетворюючи природу, людина одночасно перебудовує й свою власну культурну інформацію [14].

Відомо, що культура є якісною характеристикою людини й суспільства на тому або іншому етапі розвитку. Вона є завжди, але залежно від тих або інших характеристик несе в собі певні риси. Будь-яка культурна інформація в суспільстві поширюється за допомогою інформаційного впливу на свідомість людей, які своїми активними діями створюють існуючу соціокультурну реальність, формують соціум, його соціальні, політичні й культурні інститути. Таким чином в основі освоєння людиною світу є глибинні інформаційні процеси, що проявляються на соціокультурному рівні [15]. Отже, інформаційний соціокультурний простір є основою формування інформаційної культури, яка є важливою складовою культури людини й суспільства, невід'ємним елементом соціальної реальності

й способом життєдіяльності людини в певному соціокультурному просторі. У сучасних умовах її комунікативна функція розширюється. Інформаційна культура припускає наявність у людини пізнавальної, інформаційної активності, засвоєння навичок інформаційної діяльності, розвиненість комунікативних взаємодій і зв'язків, певний ступінь усвідомленості власних інформаційних потреб і усвідомлений вибір тих або інших каналів одержання інформації (книги, електронні ресурси, засоби масової інформації й ін.) [4].

Сучасний світ усе більше набуває рис «мережного суспільства» і впливає на соціокультурні орієнтири та способи буття людини. М. Кастельс охарактеризував сучасне суспільство як «суспільство мережних структур, характерною ознакою якого є домінування соціальної морфології над соціальною дією» [5, 494]. У цьому суспільстві вже не тільки інформація, але й засоби комунікації становляться соціальними цінностями суспільства і його системоутворюючими факторами. Прикладом подібної комунікації за принципом «мережної матриці» є простір інтернету, який виявляє великий інформаційний вплив на людину, надаючи можливість спілкування й формування відносин на всіх рівнях і у всіх формах, відмінних від прийнятих у реальному світі, обмеженому межами соціальних систем, культур і субкультур [16, 221; 18, 34].

Глобальність і свобода вибору в інформаційному просторі інтернету надає можливість розширення знань і контактів, але вимагає вироблення нових якостей і механізмів самоорганізації й самоосвіти для повноцінного усвідомленого існування в сучасному інформаційному соціокультурному просторі. Збільшення обсягів нової інформації й джерел доступу до неї надає можливість бути незалежним і вільним в одержанні будь-яких знань, однак інформаційна наповненість веде до інформаційного перевантаження, що деякою мірою може впливати на людину, її психічний стан і спосіб життя. Саме тому людина повинна уміти оцінювати якість отримуваної інформації, відбирати ту, яка надає знання та досвід, й відбракувати непотрібну – ту, яка несе негатив і руйнування, є порожньою й блокує свідомість, веде до деградації й обмеженості. Набуття цих якостей є важливою складовою формування інформаційної культури особистості в соціокультурній динаміці сучасного суспільства.

Інформаційна система суспільства припускає наявність нових комунікаційних технологій, створення й посилення комунікативних зв'язків і взаємодій між членами суспільства. При цьому засоби масової комунікації повинні бути не тільки основними інформаційними каналами, якими транслюється інформація про ті або інші події у суспільстві, але й засобами передачі інформації, яка буде сприяти створенню умов для творчої самореалізації людини, її освіти, культивуванню соціально значимих дій і культурних цінностей даного суспільства.

Визнання культурної інформації ідеальним, значеннєвим і формоутворюючим початком світу є в основі нового інформаціологічного світогляду, що формує у свідомості людини нову єдину інформаційну картину світу як інтегративний образ інформаційно-комунікативної реальності. Транслюючи бачення світу в сукупності раціонально-наукового, духовно-образного й емоційно-художнього аспектів, картина світу одночасно є засобом орієнтації й духовно-практичного освоєння цього світу. Нині ми маємо справу з культурною картиною світу, де інформатизація виступає як внутрішній процес культури. Культура у свою чергу є структуроутворюючим фактором того, як людина живе, сприймає світ, формує й формує [11].

Таким чином під впливом інформаційних потоків формується соціокультурний простір, у якому в результаті інформаційних взаємодій набуває розвитку певне суспільство. У межах цього суспільства змінюється людина, її спосіб життя, цінності, ідеології, культура. Отже, культура народжується в результаті інформаційних взаємодій, тому можна припустити, що в основі еволюції або поштовхом до неї є саме інформація. Відкритість біологічних і соціальних систем, високий ступінь складності й організації системи культури, вибір еволюційної моделі, яка ґрунтується на взаємодіях, поява міри інформації, як найбільш тонкої характеристики взаємодії й організації, веде до того, щоб у якості «загального принципу» для тлумачення динаміки культури намітити інформаційний принцип [3, 13].

Висновки. Роль культурної сфери в інформаційному просторі сучасності дещо недооцінюється й, в остаточному підсумку, її має бути ще вивчено. Саме використання інформації в різних сферах життєдіяльності суспільства є нині ключовим фактором соціальної дійсності. Схильність до споживання й інтерпретації інформаційної культури робить суспільство й людину залежними від інформаційного простору, у якому продукується певна інформація, а нові інформаційні технології можуть

бути використані для досягнення певних соціальних, політичних, економічних, духовно-культурних і інших цілей, які, крім позитивних тенденцій, можуть у собі нести погрозу людській унікальності, індивідуальності й ідентичності, впливаючи на свідомість людей.

Існування інформаційно-культурного простору надає можливість поглянути на нього не тільки як на процес спільної творчості всіх членів суспільства, що відображується в створенні соціально значимих дій і інститутів, культурних норм і цінностей, але і як на процес своєрідного підключення кожного до цього простору, що надає можливість вільно одержувати необхідну інформацію, реалізуватися в просторі сучасності в різних напрямках, виступаючи творцем за допомогою своєї культурної діяльності в суспільстві. Підключення до інформаційного простору надає необмежені можливості формування й функціонування сфери культури інформаційного суспільства – інформаційної культури, у якій проявляється творчий характер людської діяльності всіх членів суспільства.

Культура й інформація являють собою єдине багатогранне й багатоаспектне ціле, що формує інформаційне поле культури. На основі їх взаємодії можливе відродження загальнолюдських цінностей, існуючих раніше, й створення нових соціально значимих цінностей суспільства та доміант його розвитку, створення умов для творчого розвитку та самореалізації людини, виявлення її істотних характеристик та індивідуальних здібностей. Підключення до цього поля відкриває широкі можливості творчості індивіда й необмежені можливості функціонування й еволюції культури. Від розвитку кожної особистості, її свідомого вибору залежать якісні характеристики загального поля культури, яке, еволюціонує, здійснює вплив на кожну людину, проявляючись у різних взаємодіях, спільній та індивідуальній діяльності та культурних практиках.

В контексті мовних і комунікативних взаємодій, поведінки й спілкування інформація споконвічно відігравала важливу роль у соціокультурному просторі. Тому розгляд і осмислення сутнісних особливостей соціокультурного простору інформаційного суспільства сучасності дозволить детально виявити специфічні особливості буття людини і її способу життєдіяльності як однієї з форм буття, різноманіття соціальних і культурних норм і цінностей інформаційного суспільства, його інформаційної культури, але це тематика подальших досліджень.

Література

1. Абдеев Р. Ф. Философия информационной цивилизации: диалектика прогрессивной линии развития как гуманитарная общечеловеческая философия для XX в. / Р.Ф. Абдеев. — М: ВЛАДОС, 1994. — 334 с.
2. Гуревич П. С. Культурология [Текст]: учеб. пособие/ П. С. Гуревич. -2-е изд., стер. — М.: ОМЕГА-Л, 2010. — 427 с.
3. Дриккер А. С. Эволюция культуры: информационный отбор : науч. моногр. / А. С. Дриккер ; Международ. асоц. эмпири. эстетики. — СПб. : Акад. проект, 2000. — 180 с
4. Елистратова Н. Н. Информационная культура как критерий информатизации высшего образования в современных условиях реформирования / Н. Н. Елистратова // Современные научные исследования и инновации. — 2012. — № 7 [Электронный ресурс], URL: <http://web.snauka.ru/issues/2012/07/15770> (дата обращения: 19.11.2016).
5. Кастельс М. Становление общества сетевых структур / М. Кастельс // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология; Под ред. В. Л. Иноземцева. — М.: Academia, 1999. — С. 494.
6. Колин К. К. Философия информации и фундаментальные проблемы современной информатики / К. К. Колин // Alma mater (Вестник высшей школы). — 2010. — № 1. — С. 29–35.
7. Кууси П. Этот человеческий мир М.: Прогресс, 1988.— 368 с.
8. Ларионов Ю. С. Концептуальное представление о целостности материального мира. / Ю. С. Ларионов, Н. А. Ярославцев. // X1 Международный конгресс и выставка, Сб. Интер-Экспо Гео Сибирь-2015. Новосибирск. — С. 157–168.
9. Липтон Брюс. Умные клетки: Биология убеждений. Как мышление влияет на гены, клетки и ДНК: перев. с англ. / Брюс Липтон. — М.: ООО Издательство «София», 2013. — 224 с.
10. Можаяева Г. В. Информация как историческая категория: к вопросу об информационном источниковедении / Г. В. Можаяева // Гуманитарная информатика. — 2012. — № 6 — С.17–37.
11. Пронина Л. А. Информационные аспекты культурной картины мира [Электронный ресурс] / Л. А. Пронина // Аналитика культурологии: сетевое научное электронное издание.2007. № 7, URL:<http://analculturolog.ru>
12. Советский энциклопедический словарь / под ред. А. М. Прохорова — 4-е изд. — М.: Советская Энциклопедия, 1987. — 1599 с.

13. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер; пер. с англ. К. Ю. Бурмистрова и др. — М. : АСТ, 1980. — 795 с.
14. Урсул А. Д. Исследование информационных и глобальных процессов: междисциплинарные подходы и связи / А. Д. Урсул // *NB: Проблемы политики и общества*. — 2012. — № 3. — С. 154–201.
15. Урсул А. Д. Космическая глобалистика в ракурсе информационной гипотезы освоения мира / А. Д. Урсул // *Глобалистика как область научных исследований и сфера преподавания* / Под ред. И. И. Абылгазиева, И.В. Ильина. — Вып. 5. — М.: МАКС Пресс, 2011.
16. Хайдеггер М. Вопрос о технике / М. Хайдеггер // *Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. В. В. Библихина*. — М.: Республика, 1993. 447. — С. 221.
17. Хакен Г. Синергетика / Г. Хакен. — М.: Мир, 1980. — 405 с.
18. Шлыкова О. В. Культура Мультимедиа: Уч. пособие для студентов / О. В. Шлыкова. — МГУКИ.— М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. — С. 34.

References

1. Abdeev, R. F. (1994). Philosophy of informative civilization: dialectics of progressive line of development as humanitarian common to all mankind philosophy for XX in. Moscow: Vldos [in Russian].
2. Gurevich, P.S. (2010). *Culturology*. Moscow: Omega-L [in Russian].
3. Drikker, A.S. (2000). *Evolution of culture: informative selection*. Sankt Peterburg: Akad. proekt [in Russian].
4. Yelistratova, N. N. (2012). Informative culture as a criterion of informatization of higher education is in the modern terms of reformation. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii*, 7. Retrieved from <http://web.snauka.ru/issues/2012/07/15770> [in Russian].
5. Kastels, M. (1999). *Becoming of society of network structures. New postindustrial wave in the west*. Anthology. V. L. Inozemtsev (Ed.). Moscow: Academia [in Russian].
6. Kolin, K. K. (2010). *Philosophy of information and fundamental problems of modern informatics*. *Alma mater (Vestnik vyschey shkoly)*, 1, 29–35[in Russian].
7. Kuusi, P. (1988). *This human world*. Moscow: Progress [in Russian].
8. Larionov, Yu. S. (2015). Conceptual idea about integrity of the material world. *XI Mezhdunarodnyy congress i vystavka, Sb. Inter-Ekspo Geo Sibir*, 157-168 [in Russian].
9. Lipton, B. (2013). *Clever cages: Biology of persuasions. As thinking influences on genes, cages and DNA*. Moscow : OOO Izdatelstvo «Sofiya» [in Russian].
10. Mozhaeva, G. V. (2012). *Information as historical category: to the question about informative source conduct*. *Gumanitarnaya informatika*, 6, 17–37 [in Russian].
11. Pronina, L. A. (2007). *Informative aspects of cultural picture of the world*. *Analitika kulturologii*, 7. Retrieved from <http://analiculturolog.ru> [in Russian].
12. Prokhorov, A. M. (Ed.). (1987). *Soviet encyclopedic dictionary*. Moscow: Sovetskaya entsyklopediia [in Russian].
13. Toffler, E. (1980). *Third wave*. (K. Yu. Burmistrov, Trans). Moscow: AST. [in Russian].
14. Ursul, A. D. (2012). *Research of informative and global processes: interdisciplinary approaches and connections*. *NV: Problemy politiki i obshchestva*, 3, 154-201[in Russian].
15. Ursul, A. D. (5th ed.). (2011). *Space globalistic in foreshortening of informative hypothesis of mastering of the world. Globalistics as the field of the scientific researches and the sphere of the education*. I. I. Abulgaziev, I. V. Iliin (Eds.). Moscow: MaksPress. [in Russian].
16. Heidegger, M. (1993). *Issue about a technique. Time and Being: articles and speeches*. (N. N. Bibikhin, Trans). Moscow: Respublika [in Russian].
17. Khaken, G. (1980). *Synergetics*. Moscow: Mir [in Russian].
18. Shlykova, O.V. (2004). *Culture of Multimedia*. Moscow: Fair-Press [in Russian].

УДК 130.2

*Тормахова Анастасія Миколаївна,
кандидат філософських наук,
асистент кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

КОМІКС ТА МЕМ ЯК ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ

Мета дослідження проаналізувати специфіку візуальних практик та їх комунікативну функцію на прикладі таких креолізованих текстів, як комікс, мем та демотиватор. **Методологія дослідження** передбачає звернення до візуальних практик, які згадуються в роботах західних авторів - М. Маклюєна, С. Маклауда, а також вітчизняних науковців та ближнього зарубіжжя, як культурологів, так і філологів – С. Канашиної, К. Полякової, Л. Столяркової, Ю. Щуриної. Інтерпретація їх ідей в культурологічному дискурсі передбачає використання аналітичного та компаративного методів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні найсучасніших форм візуальної комунікації, в тому числі таких інтернет-практик, як коуб, що не були представлені в сучасному науковому просторі. Виокремлено та узагальнено основні риси, притаманні таким візуальним практикам, як комікс, мем, демотиватор. **Висновки.** Нові медіа народжують нові способи соціальної взаємодії та комунікації, які опосередковані візуально через обмін картинками, фотографіями, «лайками». Виникає новий «колективний візуальний досвід». В епоху масового тиражування візуальних образів, демократизації їх виробництва та споживання, їх впливу на різні сфери індивідуального життя відбувається заповнення повсякденного культурного контенту, насамперед медійного, візуальними нарративами. Креолізовані тексти відіграють значну роль серед візуальних практик ХХ-ХХІ ст. Поєднання візуального та вербального компонентів створюють легкі для сприйняття повідомлення, які, зазвичай, не вимагають складної інтерпретації та можуть виступати джерелом різного типу інформації.

Ключові слова: комікс, мем, інтернет-практики, візуальні практики, комунікація.

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

Комикс и мем как визуальные практики

Целью исследования является анализ специфики визуальных практик и их коммуникативной функции на примере таких креолізованных текстов как комикс, мем и демотиватор. **Методология** исследования предполагает обращение к визуальным практикам, которые упоминаются в работах западных авторов – М. Маклюэна, С. Маклауда, а также отечественных ученых и ближнего зарубежья, как культурологов, так и филологов - С. Канашиной, К. Поляковой, Л. Столярковой, Ю. Щуриной. Интерпретация их идей в культурологическом дискурсе предусматривает использование аналитического и сравнительного методов. **Научная новизна** заключается в исследовании современных форм визуальной коммуникации, в том числе таких интернет-практик, как коуб, которые не были представлены в современном научном пространстве. Выделены и обобщены основные черты, присущие таким визуальным практикам, как комикс, мем, демотиватор. **Выводы.** Новые медиа рожают новые способы социального взаимодействия и коммуникации, осуществляемых визуально через обмен картинками, фотографией, «лайками». Возникает новый «коллективный визуальный опыт». В эпоху массового тиражирования визуальных образов, демократизации их производства и потребления, их влияния на различные сферы индивидуальной жизни происходит заполнение повседневного культурного контента, прежде всего медийного, визуальными нарративами. Креолізованные тексты играют значительную роль среди визуальных практик ХХ-ХХІ вв. Сочетание визуального и вербального компонентов создают легкие для восприятия сообщения, которые, как правило, не требуют сложной интерпретации и могут выступать источником разного типа информации.

Ключевые слова: комикс, мем, интернет-практики, визуальные практики, коммуникация.

Tormakhova Anastasiya, PhD in Philosophy, assistant of the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Comics and meme as visual practice

Purpose of Research. The purpose of the study is to analyse the specifics of visual practices and their communicative function in case of creolized texts like comic, meme and demotivator. **Methodology.** The research methodology involves an appeal to the visual practices that are mentioned in the works of Western authors – M. McLuhan, S. McCloud and native scientists – S. Kanashyna, K. Polyakova, L. Stolyarova, Yu. Schuryna. The interpretation of their ideas in discourse of culture studies involves the use of analytical and comparative methods. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the study of modern forms of visual communication, including such internet practices as coubs that have not been presented in modern scientific space. The author has distinguished and summarized the main features inherent visual practices such as comics, meme, demotivators. **Conclusions.** The new media create new ways of social interaction and communication, which are visually mediated by sharing pictures, photographs, «likes». There is a new

«collective visual experience». The media and visual narratives filled the everyday cultural content in the era of mass production with visual images, the democratization of production and consumption and their impact on different spheres of individual life. The creolized texts play a significant role among the visual practices of XX-XXI centuries. The combination of visual and verbal components provides easy-to-understand messages that usually do not require complex interpretation and can be a source of various types of information.

Key words: comic, meme, internet practices, visual practice, communication.

Актуальність теми дослідження. Серед сучасних візуальних практик чимале місце відводиться креолізованим текстам. Креолізовані тексти – це тексти, фактура яких складається з двох різнорідних частин: вербальної (мовної / мовленнєвої) і невербальної (візуальної). Письмова комунікація розпочалася ще з наскального живопису, зі спілкування за допомогою образотворчого ряду. Надалі відбувається процес розділення візуальної та вербальної комунікації, шляхом створення образотворчого мистецтва та різних лінгвістичних систем. Проте взаємодія вербального та образотворчого начал продовжується у різноманітних формах. Так, значна кількість літератури дидактичного характеру, призначеної для дітей, не писемних (Біблія бідних – «*Biblia pauperum*») мали надзвичайно високу кількість ілюстративного матеріалу. В XX столітті представлено багато форм креолізованих текстів, таких як плакати, афіші, комікси, реклама, дослідженню яких приділено недостатньо уваги в сучасній культурологічній думці.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку візуальних практик та їх комунікативну функцію на прикладі таких креолізованих текстів, як комікс, мем та демотиватор.

Аналізу креолізованих текстів в філологічному науковому дискурсі присвячені розробки Е. Анісімової. Дослідження ряду візуальних практик здійснюється в роботах М. Маклюена. Комікс, його сутність та специфіка висвітлені в праці С. Маклауда, а також в статтях С. Канашиної, К. Полякової, Л. Столярвої. Інтернет-мем, його особливості розглядаються в працях С. Канашиної та Ю. Щуриної.

Виклад основного матеріалу. Основними функціями візуальних повідомлень є атрактивна (залучення уваги), інформативна, експресивна та естетична. Е. Е. Анісімова виділяє такі функції зображення, як «символічна, ілюстративна, аргументуюча, евфемічна, функція створення іміджу, характерологічна, сатирична» [1, 51-52]. Чимале значення у досягненні комунікації шляхом креолізованого тексту відводиться зображенню, кольорам, шрифту, підкресленню (закресленню) вербального тексту та ін. Розглянемо деякі типи креолізованих текстів.

Серед візуальних практик, що досить яскраво представлені у XX ст. вирізняються комікси. Передісторія їх виникнення, як і багатьох інших креолізованих текстів пов'язана з життям святих, любочними картинками, серіями оповідань у картинках. Поява ж власне коміксів припадає на середину XIX ст. Справжній злет цієї візуальної практики відбувається в американському культурному просторі, де в 1892 році виходить перший комікс у журналі «*The San Francisco Examiner*». Сама назва була пов'язана зі словом *comic* — смішний, хоча поступово комікси втратили ознаки комічного та зосередились на пригодах, представленими великою кількістю різновидів: бойовики, детективи, жахи, фантастика, історії про супергероїв.

В філософсько-культурологічній думці дослідженню коміксу присвячено небагато робіт, серед яких варто згадати праці М. Маклюена. В «Розуміння медіа» він аналізує комікс як один з засобів комунікації. Для Маклюена комікс виступає в якості ключа до розуміння феномену телебачення, він володіє низькою визначеністю та високою співучастю, тому дуже добре підходив для розміщення в газетах, щоденний вихід яких забезпечував відчуття безперервного плину часу. Маршалл Маклюен вказує на те, що комікс і рекламне оголошення відносяться до світу ігор, до світу моделей і розширень ситуацій назовні. «Журнал MAD, будучи світом ксилографії, друку і карикатури, звів їх з іншими іграми і моделями зі світу розваг. MAD – свого роду газетна мозаїка реклами як розваги і розваги як форми божевілля» [5, 192]. Комікс, виступає формою вираження і досвіду, що є свідченням змін у культурі. «Сьогодні нам вкрай потрібно зрозуміти формальний характер друку, коміксу і карикатури, який кидає виклик споживацькій культурі кіно, фотографії та преси і в той же час змінює її» [5, 192].

Своєрідною відповіддю на працю Маклюена «Розуміння медіа» стала робота Скотта Маклауда «Розуміння коміксу» (1993), якого почали називати – «Маршелл Маклюен коміксу». Він визначає комікс таким чином: «Комікс – це суміжні малюнки або інші зображення у смисловій послідовності, призначені для передачі інформації та/або для викликання у глядача естетичного почуття» [4]. Досить тісним є зв'язок між кіномистецтвом, мультиплікацією, літературою та коміксами. Відомі приклади як створення коміксів за мотивами улюблених стрічок чи книжок (їх ілюстрованих скорочених у вербальному відношенні варіантів, як наприклад графічний роман), так і навпаки - поява низки мультфільмів, кінострічок та серіалів за мотивами улюблених та популярних коміксів.

Схожість між коміксом та мультиплікацією полягає у створенні кадрів. Якщо виникає мультиплікаційна екранізація коміксу, то вона не потребує написання сценарію. Проте для коміксу характерна надзвичайно велика концентрація інформації, «обмежуючим фактором тут виступає не час, а простір» [7, 10]. Макклауд вказує, що хоча мультфільм та комікс мають спільні риси, проте зображення у мультфільмі поступальні у часовому відношенні, натомість ілюстрації коміксу розташовані суміжно у просторі. Простір виступає настільки ж важливим компонентом для коміксу, як час для кінострічки. Важливим компонентом коміксу, як зазначає С. Макклауд, є карикатура, адже зображення там подається спрощеним та з акцентуацією на сутнісних елементах. Отже, карикатуру він визначає як утрирування сенсу шляхом спрощення форми. Спрощеність карикатурного зображення робить його схожим на якомога більшу кількість осіб. Зображення зовнішнього світу здійснюється шляхом залучення реалістичного змалювання, проте передача внутрішнього світу, його психологічного забарвлення досягаються завдяки карикатурі. С. Макклауд наголошує на тому, що головним завданням коміксу є самоідентифікація читача. Спільною рисою між кіномистецтвом та коміксом є використання в якості виражального засобу уяви глядача, причому в коміксі потреба у домислюванні є набагато більшою. На суміжних малюнках зображуються досить відокремлені відрізки дії, не настільки поступальні, як кадри мультфільму, саме тому від зосередженості глядача та його активної участі залежить його зацікавленість коміксом. Для Макклауда комікс як мистецтво поєднує у собі аттрактивні та субтрактивні властивості. Він є не просто поєднанням образотворчого мистецтва та літератури, «те, що відбувається між кадрами – це магія, притаманна лише коміксу» [4].

В останні роки у вітчизняній та російській культурології та лінгвістиці зросла увага до аналізу коміксів, серед яких можна згадати дослідження С. Канашиної, К. Полякової, Л. Столярової, в яких наголошується увага на мовних елементах. К. Полякова вважає, що комікс можна розглядати як семіотичну систему: «комікс – це відкрита семіотична система, що включає в себе набір лінгвістичних знаків та елементів візуального ряду» [6]. Варто зауважити, що комікс породжує знаки, які можуть виходити за рамки системи. Власне гарний комікс представляє не одиначне явище, а цілу серію, адже згодом виходить велика кількість випусків, присвячених улюбленому герою. Л. Столярова наголошує на тому, що комікс це особливий вигляд креолізованого художнього дискурсу, завдяки якому автор діє на адресата. У коміксі специфічний суб'єкт – автор тексту і художник. Зазвичай комікс надає досить велику кількість інформації, завдяки взаємодії вербального та візуального компонентів, причому роль останнього є досить значною. «Комікс, як і інші тексти, пов'язані з наочною агітацією, призначений для швидкої та ефективної передачі повідомлення, а тому затребуваний сучасною цивілізацією. З моменту виникнення коміксу в якості основної форми його поширення використовувалися періодичні видання, що спочатку орієнтувало його на найширшу аудиторію. Популярність коміксу зробила його джерелом фонових знань, як національних, так і інтернаціональних» [7, 7-8]. Л. Столярова вказує, що комікс можна розглядати як різновид художнього дискурсу, що розуміється як послідовний процес взаємодії тексту і реального читача. «Тексти художньої літератури – тексти зі свідомо неоднозначною інтерпретацією. Така категорія дискурсу, як імплікативність, наявність непрямого сенсу, проявляється в коміксі як підтекст» [7, 9]. У коміксі як художньому дискурсі отримують відображення загальні закономірності побудови літературного твору – в ньому мають бути зав'язка, розвиток, кульмінація та розв'язка.

Джерелом інформативності при аналізі коміксу виступає не лише його зміст чи візуальне оформлення, але й використання тих чи інших вербальних зворотів, сленгу, регіональних особливостей мови. Персонажі втілюють, як правило, ідеали країни, риси національного характеру. Нерідко можна спостерігати змалювання елементів побуту, повсякдення. Також не поодинокими є використання в ролі персонажів коміксів (часто другорядних) відомих реальних особистостей – від політиків до популярних співаків-виконавців у карикатурному зображенні. Ця особливість сприяє підвищенню комічності та інтересу з боку аудиторії. «Метою використання карикатур є не тільки насичення тексту різними смислами, але й досягнення комічного ефекту і прагнення викликати інтерес читача. У деяких випадках автори «Астерікса» просто хотіли увічнити пам'ять деяких особистостей» [7, 18]. У коміксі, як у більшості креолізованих текстів, чимала роль у передачі повідомлень надається не лише вербальному компоненту, а й візуальним – жестам, міміці, рухам та положенню зображуваного персонажу.

В сучасному суспільстві все більшу роль починають відігравати нові форми людської комунікації, які переміщуються у мережу Інтернет. В ній представлено велику кількість медійних, креолізованих текстів, які набувають актуальності серед населення, особливо молоді. Спеціальні можливості для породження і функціонування креолізованих текстів являє Інтернет-комунікація як специфічна форма інформаційно-комунікативного простору. Ю. Щурина наголошує на таких власти-

востях інтернет-простору, як глобалізація, розширення кола учасників комунікації, гіпертекстуальність з ефектом «дрейфу цілей» та анонімність учасників комунікації. Досить цікавим явищем інтернет-культури є меми. Цю сучасну форму креолізованих текстів можна розглядати як явище, основою для появи яких стали плакати та комікси.

У 1976 році Річард Докінз, британський зоолог висунув у своїй книзі «Егоїстичний ген» теорію мемів, де мем розумівся як одиниця передачі культурної інформації, яка поширюється від однієї людини до іншої у вигляді навчання, імітації та ін. Меми це реплікатори (англ. replicators), тобто об'єкти, які копіюють самі себе. Досить швидко це поняття розповсюдилось і на сферу комунікації, з'явився лінгвістичний мем як «одиниця передачі культурної інформації і встановлення мовних та немовних засобів його втілення» [3, 244].

Окрім поняття «мем» досить часто зустрічається поняття «демотиватор». Одноставної думки щодо характеру взаємозалежності між демотиваторами та мемами поки немає. Ю. Щурина вказує, що мем походить від демотиватору, саме його вербальний текст постає основою мему. «Багато написів на демотиваторах стають так званими Інтернет-мемами – цим терміном позначають... явище спонтанного розповсюдження в Інтернеті деякої інформації або фрази, що отримала популярність за допомогою розповсюдження всіма можливими способами (по електронній пошті, в чатах, на форумах, в блогах та ін.), а також сама інформація чи фраза» [8, 84]. Проте меми представлені не лише вербальною інформацією. Більш обгрунтованою є позиція, коли демотиватори розглядаються як один з видів мемів. С. Канашина вказує: «Досить швидко з'явилися «демотиватори» (демотиваційні постери) – зображення, що складаються з картинки в чорній рамці та її коментаря напису-слогану, що є одним з видів інтернет-мемів. Оскільки інтернет-мем – це знак, що передає культурну інформацію в інтернет-просторі (пісня, жарт, картинка), демотиватор – це вид інтернет-мемів, який має спеціальне оформлення (картинка в чорній рамці і спеціальний слоган)» [3, 245]. Демотиватори мають специфічну структуру, являють собою з'єднання зображення (малюнка, плаката або фотографії) і нестандартного, несподіваного підпису до нього. Для створення демотиваторів необхідно почуття гумору, а також уміння поглянути на звичні речі під іншим ракурсом. Сучасні меми все частіше «освоюють» інтернет-простір, ними може стати все що завгодно, починаючи від незграбної фрази відомого політика та закінчуючи незвичними відео, які стають матеріалом для утворення коубів (коротких закільцьованих відеороликів, які супроводжуються додаванням нового аудіо-матеріалу). Меми стали невід'ємною частиною інтернет-простору.

Канашина, аналізуючи меми вказує, що їх можна розглядати як особливий тип полімодального дискурсу. «Під полімодальним дискурсом розуміється дискурс, в якому поєднані кілька способів передачі інформації, наприклад, текст, зображення, фотографія. Таким чином, мем дозволяє досліджувати характер впливу полімодального дискурсу у взаємодії різних його складових» [3, 249]. Сутність привабливості мему полягає у тому, що він являє собою загадку або своєрідний «виклик» для читача. «Мем дозволяє вивчати механізми мовної гри, стилістичні прийоми, гумористичні ефекти. Нарешті, мем дозволяє виділити культурозначимі стереотипи та цінності в кожному мовному співтоваристві» [3, 249]. Мем має соціокультурний характер, адже він не доступний для всіх сфер населення, здебільшого він розповсюджений серед людей, які знаходяться в інтернет-просторі. Ряд мемів мають яскраво виражений культурно-національний характер і часто може бути незрозумілим їх сенс носіям іншої культури, хоча внаслідок глобалізаційних процесів багато тем стають загальноприйнятими.

Витоки появи мемів були представлені ще в попередніх візуальних практиках. Так плакат мав використовувати прості та доступні зображення, які супроводжувались досить лаконічними надписами. С. Канашина вказує, що інтернет-мем влаштований так, щоб якомога більше людей могли його зрозуміти та оцінити у мережі, для цього й використовуються наочні картинки та гумор, що зрозумілий кожному, а також стереотипне знання. Інтернет-мем має бути наочним, для того, щоб бути успішним. Інтернет-меми, як і комікси мають здатність виходити за рамки системи, в якій вони функціонують. Найбільш вдалі меми стають частиною поп-культури і виходять з мережі інтернет. Так, Канашина зазначає, що спочатку емотікон був інтернет-мемом, але незабаром став культурною, відомим знаком. З'явилися магніти, іграшки, чашки із зображенням емотікона. «Цей знак став культурною іконою і вийшов за рамки інтернет-середовища як семіотичної системи» [2]. Як і комікс, інтернет-мем, який здобув популярність, отримує цілу серію, що присвячується відомому «персонажу». І комікс, і плакат, і карикатура, на думку Канашиної, можуть розглядатися як попередники інтернет-мема, що може адаптуватися під різні жанри (є інтернет-меми, стилізовані як комікси, плакати, карикатури). Інтернет-мем як феномен інтернет-комунікації має свою самобутність і оригінальність, він

максимально використовує потенціал своїх попередників: абсурдність карикатури, наочність плаката, серійність коміксу, проте є самостійним видом креолізованого тексту.

Наукова новизна полягає у дослідженні найсучасніших форм візуальної комунікації, в тому числі таких інтернет-практик, як коуб, що не були представлені в сучасному науковому просторі. Виокремлено та узагальнено основні риси, притаманні таким візуальним практикам, як комікс, мем, демотиватор.

Висновки. Нові медіа народжують нові способи соціальної взаємодії та комунікації, які опосередковані візуально через обмін картинками, фотографіями, «лайками». Виникає новий «колективний візуальний досвід». В епоху масового тиражування візуальних образів, демократизації їх виробництва та споживання, їх впливу на різні сфери індивідуального життя відбувається заповнення повсякденного культурного контенту, насамперед медійного, візуальними нарративами. Креолізовані тексти відіграють значну роль серед візуальних практик ХХ-ХХІ ст. Поєднання візуального та вербального компонентів створюють легкі для сприйняття повідомлення, які, зазвичай, не вимагають складної інтерпретації та можуть виступати джерелом різного типу інформації.

Література

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учеб. пособ. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 128 с.
2. Канашина С. В. Истоки интернет-мема как комплексного языкового знака и образца креолизованного текста: иероглиф, комикс, плакат и карикатура // Когнитивные исследования языка / Когнитивное варьирование в языковой интерпретации мира. - 2014.- № 19.- С.256-264.
3. Канашина. С. В. Мем как единица передачи культурной информации языковыми и неязыковыми средствами // Вестник Московского государственного лингвистического университета: науч. журн. - 2013. - N 680 (Языкознание). - С. 243-249.
4. Маклауд С. Понимание комикса. — 1993. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://acomics.ru/~understanding-comics/81>.
5. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. — М.; Жуковский: «Каноно-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.
6. Полякова К. В. Становление семиотической ситемы американского комикса и японского манга: дис. ...канд. филол. наук. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. - 203 с.
7. Столярова Л. Г. Вербальные и невербальные компоненты коммуникации в текстах французских комиксов (на материале комиксов серии «Астерикс»: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. — Воронеж: ВГУ, 2012. — 23 с.
8. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Научный диалог. Выпуск № 3 / 2012. — Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов. - С.160-172.

References

1. Anisimova, Ye. Ye. (2003). Text Linguistics and Intercultural Communication (on creolized texts). Moscow, Izdatel'skiy tsentr «Akademiya» [in Russian].
2. Kanashina, S. V. (2014). The origins of the Internet meme as the complex linguistic sign and creolized sample text: character, comics, posters and cartoons. Kognitivnyye issledovaniya yazyka. Issue 19,256-264 [in Russian].
3. Kanashina, S. V. (2013). Meme as a unit of cultural information transfer and non-linguistic means of linguistic. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta: nauch. Zhurn, 680, 243-249 [in Russian].
4. MacLeod, S. (1993). Understanding comics. Retrieved from <http://acomics.ru/~understanding-comics/81> [in Russian].
5. McLuhan, M. (2003). Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow, Zhukovskiy: «Kanono-press- TS», «Kuchkovo pole» [in Russian].
6. Polyakova, K. V. (2004). Becoming a semiotic system of American comics and Japanese manga. Doctor's thesis. Sankt-Peterburg, RGPU im. A.I.Gerczena [in Russian].
7. Stolyarova, L. G. (2012). Verbal and nonverbal components of communication in the texts of French comics (comic material on the series «Asterix»). Extended abstract of candidate's thesis. Voronezh, VGU [in Russian].
8. Shchurina, Yu. V. (2012). Internet memes as a phenomenon of Internet communication. Nauchnyy dialog, 3, 160-172 [in Russian].

УДК 008+130.2

*Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології, викладач Циклової комісії
соціально-гуманітарних дисциплін Криворізького коледжу
Національного авіаційного університету*

РОЛЬ UKRAINIAN VIDEOGAME AGE RATING SYSTEM У ФОРМУВАННІ КОНЦЕПТУ «INFORTATAIMENT» В УКРАЇНІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи – запропонувати систему створення Ukrainian Videogame Age Rating System (UVARS – українська модель рейтингу комп'ютерних відеоігор) на основі порівняльного аналізу міжнародних рейтингових систем відеоігор: (ESRB), (Pan), (CERO), та розглянути її вплив на інформаційну культуру з точки зору культурологічного аспекту. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу компаративістики – для порівняльного аналізу міжнародних рейтингових систем відеоігор (ESRB, Pan, CERO). **Наукова новизна роботи:** запропоновано систему українського рейтингу комп'ютерних відеоігор (Ukrainian Videogame Age Rating System) відповідно до міжнародних рейтингових систем відеоігор (ESRB, Pan, CERO), яка містить наступні класифікації: за віковими категоріями (2+, 6+, 10+, 14+, 16+), за логотипом («А» = 2+, «Б» = 6+, «В» = 10+, «Г» = 14+, «Д» = 16+) та за змістом категорій, де останній визначено з частковим врахуванням пропозицій міжнародних рейтингових систем, оскільки в них передбачено можливість використання мультиплікаційного насильства, ненормативної лексики та сцен, що містять сексуальний зміст тощо. Напротивагу системою UVARS передбачено розвиваючі та пізнавальні ігри з використанням українських традицій виховання, відмовою від шкідливих звичок, національної та релігійної ворожнечі, жорстокості, агресії тощо. Програма розглядається в культурологічному аспекті і містить творчу складову для розвитку людини. **Висновки:** Транскультурний вимір творчої діяльності передбачає використання культуротворчого потенціалу інформаційного простору як середовища реалізації креативності суб'єкта у ігрових ситуаціях (концепт «infortataiment»). Яскравим прикладом є відеоігри, які певною мірою нівелюють ціннісні установки особистості. Запропоновано створення системи українського рейтингу комп'ютерних відеоігор (Ukrainian Videogame Age Rating System), відповідно до міжнародних рейтингових систем відеоігор, таких як: ESRB, Pan та CERO з урахуванням аксіологічного підґрунтя, українських традицій гуманізму.

Ключові слова: культуротворчий потенціал, інформаційний простір, концепт «infortataiment», творча діяльність.

Чумаченко Елена Петровна, кандидат культурологии преподаватель Цикловой комиссии социально-гуманитарных дисциплин Криворожского колледжа Национального авиационного университета

Роль Ukrainian Videogame Age Rating System в формировании концепта «infortataiment» в Украине: культурологический аспект

Цель работы – предложить систему создания Ukrainian Videogame Age Rating System (UVARS – украинская модель рейтинга компьютерных видеоигр) на основе сравнительного анализа международных рейтинговых систем видеоигр: (ESRB), (Pan), (CERO), и рассмотреть ее влияние на информационную культуру с точки зрения культурологического аспекта. **Методология** исследования состоит в использовании метода компаративистики – для сравнительного анализа международных рейтинговых систем видеоигр (ESRB, Pan, CERO). **Научная новизна работы:** предложена система украинского рейтинга компьютерных видеоигр (Ukrainian Videogame Age Rating System) в соответствии с международными рейтинговыми системами видеоигр (ESRB, Pan, CERO), которая содержит следующие классификации: по возрастным категориям (2+, 6+, 10+, 14+, 16+), по логотипу («А» = 2+, «Б» = 6+, «В» = 10+, «Г» = 14+, «Д» = 16+) и за смыслом категорий, последний определяется с частичным учетом предложений международных рейтинговых систем, поскольку в них предусмотрена возможность использования мультипликационного насилия, ненормативной лексики и сцен, которые содержат сексуальный смысл. Наоборот системой UVARS предусмотрено развивающие игры с использованием украинских традиций воспитания, отказом от вредных привычек и религиозной вражды, жестокости, агрессии. Программа рассматривается в культурологическом аспекте и содержит творческую составляющую для развития человека. **Выводы:** Транскультурное измерение творческой деятельности предусматривает использование культуротворческого потенциала информационного пространства как среды реализации креативности субъекта в игровых ситуациях (концепт «infortataiment»). Ярким примером являются видеоигры, которые определенным образом уничтожают аксиологические установки личности. Предложено создание системы украинского рейтинга компьютерных видеоигр (Ukrainian Videogame Age Rating System), в соответствии с международными рейтинговыми системами видеоигр, такими как ESRB, Pan и CERO с учетом аксиологического основ, украинских традиций гуманизма.

Ключевые слова: культуротворческий потенциал, информационное пространство, концепт «infortataiment», творческая деятельность.

Chumachenko Helen, PhD in Cultural studies, lecturer of The Cycle Commission of the Social-humanities subjects Kryvoy Rog College of National Aviation University

The role of Ukrainian Videogame Age Rating System in formation of the concept «infortataiment» in Ukraine: culturological aspect

Purpose of Research. Ukrainian Videogame Age Rating System in cultural aspect is examined in this article. The purpose of the work is to propose a system of creating Ukrainian Videogame Age Rating System (UVARS – Ukrainian rating model computer video games), on the basis of comparative analysis of international rating systems of video games: (ESRB), (Pan), (CERO), and consider its impact on information culture in terms of a cultural aspect. **Methodology.** The research methodology is using of the method of comparative studies to analyse the international rating systems of video games (ESRB, Pan, CERO). **Scientific Novelty.** The system of the Ukrainian rating of computer video games (Ukrainian Videogame Age Rating System) is proposed in accordance with international rating systems of video games (ESRB, Pan, CERO), which contains the following classifications. The main criteria are age groups (2+, 6+, 10+, 14+, 16+); logo ("A" = 2+ "B" = 6+ "C" = 10+, "D" = 14+, "E" = 16+) and the meaning of categories. The last one is determined with a partial record of proposals of international rating systems, as the ability to use animated violence, profanity and scenes, which contain sexual meaning. However, the educational games with using of Ukrainian traditions of education, the denying of harmful habits and religious hatred, cruelty, aggression are provided by the system of UVARS. The program is considered in the cultural aspect and contains a creative component for human development. **Conclusions.** The transcultural dimension of creative activity involves the use of cultural potential of the information space as the space of realization of the the subject's creativity in various game situations (concept of «infotainment»). A prime example is video games are the best examples, which destroy the axiological sets of personality in some ways. We have proposed to create the system of the Ukrainian rating of computer video games (Ukrainian Videogame Age Rating System) according to the international rating systems of video games such as ESRB, Pan and CERO. The author also has considered the axiological foundations of Ukrainian tradition of humanism in the context.

Key words: cultural-creative potential, the information space, the concept of «infotainment», creative activity.

Аналіз праць, присвячених вивченню проблематики дослідження творчої діяльності як складової транскультурних процесів а також дослідження міжнародних рейтингових систем відеоігор: (ESRB), (Pan), (CERO) на основі яких відбулась спроба розробки системи Ukrainian Videogame Age Rating System, свідчить про те, що це питання є неоднозначним. Тому актуальність даної статті полягає в теоретичній розробці Ukrainian Videogame Age Rating System та розгляданні її впливу на інформаційну культуру з точки зору культурологічного аспекту.

Проблематика дослідження феномена творчої діяльності як складової транскультурних процесів неодноразово поставала в світовій культурологічній думці. Варто хоча б згадати таких вчених як Л. Горбунова, М. Епштейн, Ф. Уебстер, D. Bohm, R. Dahnendorf, A. Herbert. Проблематика теоретичної розробки Ukrainian Videogame Age Rating System розглядається на основі вивчення документів Entertainment Software Rating Board, Pan-European Videogame Age Rating System, та Computer Entertainment Rating Organization.

Метою роботи є запропонувати систему створення Ukrainian Videogame Age Rating System (UVARS – українська модель рейтингу комп'ютерних відеоігор) на основі порівняльного аналізу міжнародних рейтингових систем відеоігор: (ESRB), (Pan), (CERO), та розглянути її вплив на інформаційну культуру з точки зору культурологічного аспекту. Методологія дослідження полягає в застосуванні методу компаративістики – для порівняльного аналізу міжнародних рейтингових систем відеоігор (ESRB, Pan, CERO).

Нині відбуваються глобальні зміни у становленні і розвитку сучасного інформаційного суспільства. У цьому аспекті наша держава зіткнулась з деякими тенденціями, без розгляду яких дуже складно уявити собі процес трансформації сучасного інформаційного суспільства, його входження до соціокультурного простору європейської цивілізації.

Поняття «інформаційне суспільство» у своїх працях розглядав Ф. Уебстер [3]. Дослідник визначив, що поняття «інформаційне суспільство» розглядається у технологічному, економічному, просторовому та культурному аспектах. Завдяки інформаційному простору культурні цінності стають більш доступними.

Концепція транскультури М. Епштейна, який надав найбільш повне діалогічне тлумачення творчої діяльності на межі універсалізму модерну та партикуляризму постмодерну, характеризується багатьма аспектами [6]. Але в контексті даного дослідження транскультура виокремлюється переважно як «царина таких метафізичних актів, що конституують вільну транскультурну особистість» [2, 12]. Сучасний український культуролог Л. Горбунова, зокрема, зазначає, що «транскультура не існує поза межами культур» [2, 12]. Транскультура «існує в кожній з них як потенціал культури бути іншою» [2, 12].

Творча діяльність у процесі трансформації і становлення сучасного суспільства сприяє формуванню і активізації професійних знань, характеризує рівень інформаційно-творчого розвитку нації. Специфіка творчої діяльності у процесі становлення інформаційного суспільства полягає в усіх видах роботи з інформацією: накопиченні інформації, різноманітному кодуванні інформації, тобто у виробленні нових кодів, переробці інформації та в створенні нової інформації. Стрімка інтелектуалізація

економіки визначила наступний етап розвитку суспільства як інформаційний, в котрому найбільш важливим ресурсом виступає інформація та можливість творчого підходу до процесу створення нових інформаційних технологій. Творча діяльність у процесі становлення сучасного інформаційного суспільства виступає одним із головних чинників у розвитку методу кейс-стаді.

Завдяки творчій діяльності відбувається відповідна тенденція до створення і розвитку комп'ютеризованого суспільства, яке є однією зі складових інформаційного суспільства. Також творча діяльність впливає на зростання значимості інформаційного сегменту у всіх сферах соціокультурного буття. Творча діяльність вплинула на розвиток глобальної інформаційної інфраструктури, завдяки творчості стає можливим виникнення єдиних інформаційних просторів без меж, а також створення глобальної бази знань. Творча діяльність формує культурний рівень інформаційного суспільства і нову інформаційну культуру.

Творча діяльність сприяє розвитку координації у сфері інформації, моделюванню інформації. Значну роль у становленні інформаційного суспільства відіграють сучасні концепції творчої діяльності: «єврологізація», «паритет», «деєврологізація» [4]. Концепція «єврологізації» передбачає набуття комп'ютеризованою діяльністю творчого характеру. Параметр деєврологізації передбачає перевагу шаблонних компонентів у процесі творчої діяльності. Ефект «паритету» передбачає рівне співвідношення між творчими і шаблонними інформаційними компонентами. Специфіка творчої діяльності полягає у декількох особливостях трансформації і розвитку інформаційного суспільства

По-перше, природа інформації є творчою і сама по собі накладає своєрідний відбиток на процес інформування. В сучасних культурологічних концепціях творчої діяльності інформація виступає у ролі інструмента творчості. Саме про це йдеться у відомому авторитетному довіднику «Mass media Dictionary by R.Terry Elmore National Textbook Company» де поняття «інформація» і «інформаційне суспільство» розглядається у якості продукту творчої діяльності. Поняття «творче інформаційне суспільство» інтерпретується як суспільство, у якому більше половини працездатного населення зайнято у сфері підготовки, створення і передачі нової творчої інформації. Інформація як інструмент творчості сприяє розвитку комунікації знань, зменшенню невизначеності, непевності, або ентропії. У процесі творчої діяльності на зміну «індустрії знань» прийшла концепція «інформаційної індустрії», тобто, крім стандартної базової інформації у процесі творчої діяльності, з'явилась концепція культурно-творчої інформації. Стратегія творчого розвитку інформаційного суспільства повинна супроводжуватись і розвитком людських ресурсів, можливості яких відповідали б вимогам і потребам цього типу соціуму. До таких ресурсів належить інформаційна творчість. Сьогодні є всі підстави говорити про формування в сучасному соціумі основи інформаційної творчості, яка повинна стати елементом, котрий характеризує деякі аспекти сучасного соціокультурного розвитку. Основою інформаційної творчості є спроможність орієнтуватися в інформаційних потоках. Інформаційна творчість створює відповідні цінності і уявлення, норми і традиції, які визначають модель індивідуальні поведінки в інформаційному суспільстві. В інфраструктурі сучасного інформаційного суспільства визначальною стає інтелектуальна творчість [4].

На початку ХХ ст. відбувається принципове для історії цивілізаційне зрушення – змінюється тип культурно-історичного наслідування. На відміну від ХХ ст., основним завданням інформації як інструмента творчості було збереження соціального досвіду, накопиченого людством і його трансляція молодому поколінню. Початок ХХІ ст. висуває нові вимоги до інформації як інструменту творчої діяльності. Сучасне інформаційне суспільство відрізняється значною динамічністю і мобільністю, тому суспільство потребує нового творчого підходу до використання інформації, адже інформація в наш час сприяє процесу зміни способу життя.

П. Герчанівська наголошує, що «творча активність суб'єкта залежить від рівня розвитку його інноваційної свідомості, часто його світоглядні пошуки і намагання сформувавши свої життєві імперативи супроводжуються переоцінкою цінностей» [1, 116]. Дослідниця дотримується такої точки зору, що «для творчого процесу необхідно не лише знання, навички і система творчих методів, але й відкритість суб'єкта до інновацій, чітка орієнтація на пряму творчості, що містить фази – цілеформування і цілереалізацію» [1, 116].

Творча діяльність в інформаційному суспільстві акумулює життєвий і соціальний досвід, формує його цінності і інформаційні світоглядні позиції.

Незважаючи на дискретність самого культуротворчого потенціалу творчої діяльності в реальності, становлення цього процесу є безупинним. Кожний акт творчої діяльності у певній мірі визначає, яким може бути наступний творчий акт. Так творча діяльність «змінює» сама себе. Однак, у конкретному історичному періоді творча діяльність має характерні ознаки, що відокремлюють її від усього іншого. У ХХІ ст. інформація виступає головним інструментом творчої діяльності, оскільки

розвиток культури сучасності обумовлений інформаційною природою сучасного динамічного простору. На сьогодні, в умовах стрімкого розвитку нових сучасних технологій і їх розповсюдження, особливо актуальною є проблематика збереження людської здатності до творчої діяльності, як неповторного та унікального явища. Яскравим прикладом нових інформаційних технологій виступають комп'ютерні відеоігри, які мають і позитивні і негативні риси.

Втім, негативна складова відеоігор (агресивність, жорстокість), що характеризується стиранням граней між реальністю та віртуальним світом, та загрожує деформацією світоглядних основ молодого покоління стала предметом вивчення міжнародної спільноти. Entertainment Software Rating Board – державна організація, основний напрямок діяльності якої полягає у визначенні рейтингів комп'ютерних відеоігор у США та Канаді, була заснована у 1994 році асоціацією Interactive Digital Software Association (сучасна назва – «Entertainment Software Association»).

За віковими категоріями даний рейтинг ESRB передбачає розподіл цільової аудиторії за позиціями: 3+ («ES»), 6+ («E»), 10+ («E10+»), 13+ («T»), 17+ («M»), 18+ («AO»). На логотипах рейтингів ESRB використовуються початкові літери назв вікової категорії, для якої відповідна гра є рекомендованою. Стосовно опису категорії за змістом пропонується: для логотипу «ES» (3+) використовуються нерольові та рольові ігри пізнавального характеру без жодних проявів насильства та нецензурної лексики; для «E» (6+) – це рольові та нерольові розвиваючі та пізнавальні ігри без нецензурної лексики, але з мультиплікаційним проявом насильства; для логотипу «E10+» – в іграх можливий прояв «графічного» насилля над персонажами несхожими на людей та «графічне» насилля по відношенню до тварин, заборонено використання нецензурної лексики та сцен, які містять сексуальний зміст; для сегменту «T» (13+) – «графічне» насилля над персонажами схожими на людей та «графічне» насилля по відношенню до тварин, з використанням ненормативної лексики та сексуальних сцен; для сегменту «M» (17+) – прояв насилля, використання нецензурної лексики, сцени сексуального характеру, наркотики; «AO» (18+) – прояв жорсткого насилля, використання нецензурної лексики, сцени сексуального характеру, сцени з оголенням, наркотики.

Pan-European Videogame Age Rating System (європейська модель рейтингу комп'ютерних відеоігор) – європейська рейтингова система відеоігор, була розроблена Європейською федерацією інтерактивного програмного забезпечення у 2003 році підтримується Єврокомісією. За віковими категоріями даний рейтинг передбачає розподіл аудиторії за позиціями: 3+, 7+, 12+, 16+, 18+. Логотип у вигляді літер відсутній, замість нього вищезазначені кольорові цифри. Щодо опису категорії за змістом пропонується: для логотипу «3+» використовуються ігри пізнавальні з умовним проявом насильства комічного характеру, з відсутністю ненормативної лексики; для «7+» – це рольові та нерольові розвиваючі та пізнавальні ігри без нецензурної лексики, спортивні та тактичні ігри; для логотипу «12+» – припускається прояв насильства по відношенню до фантастичних героїв, заборонено використання нецензурної лексики та сцен, які містять сексуальний зміст; для сегменту «16+» – прояви насильства, використання ненормативної лексики та сексуальних сцен, наркотики, азартні ігри; для сегменту «18+» – прояв жорсткого насилля, використання нецензурної лексики, сцени сексуального характеру, наркотики.

Computer Entertainment Rating Organization (японська модель рейтингу комп'ютерних відеоігор) – японська організація, яка займається присудженням рейтингів комп'ютерним іграм для їх наступного розповсюдження на території Японії. Згідно з віковими категоріями, даний рейтинг передбачає розподіл аудиторії за позиціями: 3+, 12+, 15+, 17+, 18+. Логотипами виступають літери «A» = 3+, «B» = 12+, «C» = 15+, «D» = 17+, «Z» = 18+. Щодо опису категорії за змістом пропонується: для сегменту «A» (3+) – ігри пізнавального характеру без жодних проявів насильства та нецензурної лексики, з елементами вивчення японських національних традицій; для логотипу «B» (12+) – спортивні та тактичні ігри, розвиваючі ігри без жодних проявів агресії; для логотипу «C» (15+) – ігри з урахуванням шкільної програми, з відмовою від насильства та релігійної ворожнечі; для логотипу «D» (17+) – ігри з умовним проявом анімаційного сексуального характеру, використанням ненормативної лексики; для сегменту «Z» (18+) – умовні прояви насильства по відношенню до тварин та людей, азартні ігри, використання ненормативної лексики та сцен умовного сексуального характеру, але з заборонаю наркотиків, сцен з оголенням та жорсткого насильства по відношенню до людей.

Запропоновані рейтинговими системами ESRB, Pan, CERO стандарти свідчать про агресивний простір європейського суспільства, якому має стати на заваді традиції збереження цінностей, притаманних українському менталітету. У даному дослідженні відбулась авторська спроба створення системи українського рейтингу комп'ютерних відеоігор (Ukrainian Videogame Age Rating System), відповідно до міжнародних рейтингових систем відеоігор, таких як ESRB, Pan, CERO. Дана спроба базується на основі порівняльного аналізу вищезазначених рейтингових систем відеоігор, з урахуванням аксіологічного підґрунтя, яке сприяє вихованню української нації у традиціях гуманізму.

Згідно з положеннями «Інформаційної довідки про міжнародну практику правового регулювання обігу комп'ютерних ігор», на сьогоднішній день в Україні чинним законодавством не врегульовано механізм обігу комп'ютерних ігор. В нашій країні в контексті розповсюдження комп'ютерних ігор рейтинг здійснюється згідно з системою оцінки ESRB, PEGI, CERO, що є не зовсім доречним. Суворому обмеженню на використання в комп'ютерних відеоіграх насильства, зброї, у законодавчому плані (досвід європейської держави) необхідно протиставити творчу діяльність засновану на традиціях української культури. Тому, була здійснена спроба запропонувати наступну класифікацію щодо принципових позицій українського рейтингу комп'ютерних відеоігор.

Щодо позиції позначки за віком, то в Ukrainian Videogame Age Rating System пропонується ввести п'ять вікових категорій: 2+, 6+, 10+, 14+, 16+. Логотипами виступають перші літери української абетки: «А» = 2+, «Б» = 6+, «В» = 10+, «Г» = 14+, «Д» = 16+. Категорії за змістом розглядаються таким чином: для сегменту «А» (2+) – ігри пізнавального та розвиваючого характеру без жодних проявів агресії та нецензурної лексики; для сегменту «Б» (6+) – розвиваючі та пізнавальні ігри з урахуванням позашкільної програми, та з використанням традицій виховання на матеріалі народних казок; для сегменту «В» (10+) – ігри на розвиток логіки з пропагуванням відмови від шкідливих звичок, та відмовою від національної та релігійної ворожнечі; для логотипу «Г» (14+) – ігри з наданням початкових навичок у професійній діяльності робочих спеціалізацій, формування антинасильницьких настроїв по відношенню до тварин і людей, з додаванням рівня «В»; для сегменту «Д» (16+) – ігри з вихованням відмови від наркотиків, расизму, профілактика ігроманії, як такої, наявність творчої складової для гравця (власна версія гравця в момент припинення заданої лінії у сюжеті гри). Цей рейтинг дозволяє зменшити провокування агресивної поведінки особистості на рівнях моральної і психічної складових, та зняти проблему формування агресивного інформаційного простору.

Отже транскультурний вимір творчої діяльності передбачає використання культуротворчого потенціалу інформаційного простору як середовища реалізації креативності суб'єкта у ігрових ситуаціях (концепт «infortainment»). Яскравим прикладом є відеоігри, які певною мірою нівелюють ціннісні установки особистості. Запропоновано створення системи українського рейтингу комп'ютерних відеоігор (Ukrainian Videogame Age Rating System), відповідно до міжнародних рейтингових систем відеоігор, таких як: ESRB, PEGI та CERO з урахуванням аксіологічного підґрунтя, українських традицій гуманізму.

Література

1. Герчанівська П. Е. Креативність у динаміці культурних форм / П. Е. Герчанівська // *Культура і Сучасність* : альманах. – К. : Міленіум. – 2011. – № 1. – С. 113–117.
2. Горбунова Л. С. Мультикультуралізм в освіті: імперативи, можливості та загрози / Л. С. Горбунова // *Культура і Сучасність* : альманах. – К. : Міленіум, 2011. – № 1. – С. 5–13.
3. Уэбстер Ф. Теории информационного общества / Ф. Уэбстер. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 400 с
4. Bohm D. On creativity / D. Bohm. – New York : Taylor & Francis, 1998. – 267 p.
5. Dahnendorf R. Reflections on the resolution in Europe / R. Dahnendorf. – London: Barrie and Jenkins, 1990. – 242 p.
6. Epstein Mikhail. Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication (with Ellen Berry) / Mikhail Epstein. – New York : St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division), 1999, – 340 p.
7. Epstein Mikhail. The Transformative Humanities: A Manifesto / Mikhail Epstein. – New York and London : Bloomsbury Academic, 2012, –318 p.
8. Herbert A. The pedagogy of creativity / A. Herbert. – New York: Taylor & Francis, 2010. – 160 p.

References

1. Herchanivska, P. E. (2011). Creativity in the Dynamics of Cultural Forms. *Kultura i Suchasnist*, 1, 113–117 [in Ukrainian].
2. Horbunova, L. S. (2011). Multiculturalism in Education: Imperatives, Opportunities and Threats. *Kultura i Suchasnist*, 1, 5–13 [in Ukrainian].
3. Ujebster, F. (2004). *Theories of Information Society*. Moscow: Aspekt Press [in Russian].
4. Bohm, D. (1998). *On Creativity*. New York: Taylor & Francis [in English].
5. Dahnendorf, R. (1990). *Reflections on the Resolution in Europe*. London: Barrie and Jenkins [in English].
6. Epstein, M. (1999). *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication (with Ellen Berry)*. New York: St. Martin's Press (Scholarly and Reference Division) [in English].
7. Epstein, M. (2012). *The Transformative Humanities: A Manifesto*. New York and London: Bloomsbury Academic [in English].
8. Herbert, A. (2010). *The Pedagogy of Creativity*. New York: Taylor & Francis [in English].

УДК 792

*Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, професор
кафедри режисури та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв*

*Пацунов Валерій Петрович,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та акторського
мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв*

РОЗВИТОК У СТУДЕНТІВ ОБРАЗНОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ЛЕКСИКИ ТА ВТІЛЕННЯ НАБУТИХ ЗНАТЬ У ПРАКТИЧНИХ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИХ РОБОТАХ

Метою роботи є висвітлення проблеми виховання у майбутніх режисерів образного мислення, здатності не лише відтворювати на сцені реальну, ірреальну та уявну дійсність, але й перетворювати її засобами метафоричної лексики. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного та мистецтвознавчого методів дослідження нових засобів щодо творчості режисера і актора як майстрів сценічного мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі нової дисципліни «Експериментальна режисура» для студентів режисерської спеціалізації та у створенні відповідного науково-методичного пакету. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок, що, по-перше, образна сутність театру, як ознака його найвищої мистецької вартісності, не потребує доказовості, залишаючись естетичною домінуючою української сцени, сигналізуючи про найсуттєвішу прогалину у вітчизняній режисерській освіті; по-друге, невербальні засоби в п'ятеро інформативніші за вербальні. Саме цим і можна пояснити надзвичайну силу впливу метафоричного театру на глядача. Переконаливим свідченням цього є сценічна лексика видатних режисерів поетичного віросповідання; вчетверте, основними завданнями курсу є: вивчення історії розвитку театральної образності, засвоєння основних понять образних засобів виразності – сценічних тропів (метафора, алегорія, символ, гіпербола, літота тощо); засвоєння досвіду режисерів метафоричного спрямування; розвиток у студентів образної режисерської лексики; втілення студентами набутих знань у практичних експериментальних роботах.

Ключові слова: образність, метафорика, режисерська освіта, невербальні засоби спілкування.

Гусакова Ніна Николаевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Пацунов Валерий Петрович, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Развитие у студентов образно-режиссерской лексики и воплощение приобретенных знаний в практических экспериментальных работах

Целью работы является освещение проблемы воспитания у будущих режиссеров образного мышления, способности не только воспроизводить на сцене реальную, ирреальную и мнимую действительность, но и превращать ее средствами метафорической лексики. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования новых средств по творчеству режиссера и актера как мастеров сценического искусства. **Научная новизна** исследования заключается в анализе новой дисциплины «Экспериментальная режисура» для студентов режиссерской специализации и в создании соответствующего научно-методического пакета. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что, во-первых, образная сущность театра, как признак его высокой художественной стоимости, не требует доказательности, оставаясь эстетической доминантой украинской сцены, сигнализируя о существенной бреше в отечественной режиссерской образовании; во-вторых, невербальные средства в пять раз информативнее за вербальные. Именно этим и можно объяснить необычайную силу воздействия метафорического театра на зрителя. Убедительным свидетельством этого является сценическая лексика выдающихся режиссеров поэтического вероисповедания; четвертый раз, основными задачами курса являются: изучение истории развития театральной образности; усвоение основных понятий образных средств выразительности - сценических тропов (метафора, аллегория, символ, гипербола, литота и т.п.); усвоения опыта выдающихся режиссеров метафорического направления; развитие у студентов образной режиссерской лексики; воплощение студентами приобретенных знаний в практических экспериментальных работах.

Ключевые слова: образность, метафорика, режиссерское образование, невербальные средства общения.

Gusakova Nina, PhD in Pedagogics, professor of the Department of the Directing and actor's mastery Kyiv National University of Culture and Arts

Patsunov Valery, Honoured worker of Arts of Ukraine, professor of the Department of the Directing and actor's mastery, Kyiv National University of Culture and Arts

The development of the imaginative director's vocabulary for students and implementing the acquired knowledge in practical experimental works

Purpose of Research. The purpose of the study is to highlight the problem of imaginative thinking training for future directors, the ability to reconstitute real, unreal and imaginary reality on the stage as well as to transform it by means of a metaphorical language. **Methodology.** The research methodology consists of analytical, functional, comparative and art research methods to study the new means of directors' and actors' creation as masters of performing arts. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to analyse the new subject «Experimental Directing» for students who study directing and in the creation of the appropriate scientific and methodological package. **Conclusions.** The author makes the following conclusions. Firstly, the imaginative nature of the theatre, as a sign of his highest artistic worth, is remaining aesthetic dominant of the Ukrainian stage and signalling the most significant gap in the national education for directors. Secondly, the non-verbal means are five times more informative than verbal ones. It can explain the extraordinary power of metaphorical theatre's influence on the audience. Thirdly, Its evidence is the famous stage directors' poetic vocabulary. Fourthly, the main objectives of the course are the study of the history of theatrical imagery; the digestion of the basic concepts of visual means of expression such as theatrical tropes (metaphor, allegory, symbol, hyperbole, litotes, etc.); the digestion of the experience of prominent directors of metaphorical direction, the development of the imaginative director's vocabulary for students and the embodiment of acquired knowledge in practical experimental works by students.

Key words: imagery, metaphor, director's education, non-verbal means of communication.

Сценічне мистецтво ХХІ століття постійно знаходиться у творчому пошуку новітніх засобів емоційної виразності, що безпосередньо знаходить відтворення у оригінальності режисерського рішення майбутнього театрального твору. Але, нажаль, сучасна режисерська творчість, у своїх експериментах щодо театральності вистави не завжди досягає успіху у глядача. Згадаймо сотню вистав різних театрів. Хіба це не одна багатосерійна вистава, в якій спалахами оригінального стилю запам'яталися бодай п'ять серій із ста?

Актуальність дослідження полягає в тому, що діагнозом цієї хронічної недуги режисури є схильність до імітації життя, що вже понад століття вважається чи не найбільшою доблестю театру, призначеного, з чієїсь легкої руки, «відтворювати реальну дійсність». Із року в рік, із десятиліття у десятиліття органічні (у кращому разі) актори імітують життя в органічних (у кращому разі) виставах. От і клонуються вистави-близнюки, мігруючи з театру в театр, з року в рік, з десятиліття у десятиліття.

Навіть запеклий реаліст К. Станіславський відчув обмеженість свого шляху. Згадаймо його зізнання: «...Реалізм, побут віджили свій вік. Настав час для ірреального на сцені... Треба відображати не саме життя, як воно протікає в дійсності, але так, як ми його неясно відчуваємо у мріях, у видіннях, в моменти піднесених злетів...» [7, 50]. Саме тому реформатор сцени обрав сенсом свого життя досягнення таїни не просто *людини*, а саме *людського Духу*[2]. Дух, а не плоть, образ, а не побут, — ось жаданий, але так і не спійманий засновником МХАТу «синій птах» театру. Мудрому Станіславському не вистачило життя, аби здійснити свою мрію. Однак, старт було дано — і злетіли на височинь Духу його учні — Є. Вахтангов та В. Мейєрхольд. Їх лет підхопили О. Таїров, А. Арто, О. Курбас.[7].

Оголосивши священну війну етнографічно-побутовому театру, Лесь Курбас у «Театральному листі», опублікованому з приводу кризового стану театральної справи, писав: «Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух. Актору, тобто бездарній масі акторській, з ним вигідно. Фаланга копіїстів й імітаторів життя легко пожинає лаври (...) — ті самі, які отримує дотепний бутафоремісник, що придумав штучну машинку: покрути і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза. Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!» [6, 39]. Соратник Курбаса Б. Васильєв дотепно зазначає: «Театральність взагалі мусить виявлятися в усіх засобах і атрибутах сцени; і коли театр зрікається від театральності і обертається до “життя”, настає повний крах театру. Театр без театральності — це жінка без жіночості, це рагу з зайця без зайця. Двічі два мусить бути на сцені три чи п'ять, в залежності від більшої чи меншої театралізації, і коли бачиш, що хтось намагається 2х2 зробити рівним 4, пригадуєш чудесні слова маркізи де Помпадур: “У всіх геометрів глухий вигляд» [1, 71]. Навіть через півстоліття найяскравіший представник театрального реалізму Г. Товстоногов дійшов висновку: «...мистецтво зовнішньої правдоподібності вмирає і весь арсенал його засобів має піти на злам. Народжується театр іншої, поетичної правди...» [9, 118].

Метою роботи є висвітлення проблеми виховання у майбутніх режисерів образного мислення, здатності не лише відтворювати на сцені реальну, ірреальну та уявну дійсність, але й перетворювати її засобами метафоричної лексики. Однак, на ниві поетичної лексики мистецтво режисури хронічно відстає від інших мистецтв, і насамперед від сценографічного.

Виклад основного матеріалу. Згадаймо, яку детонуючу роль у розвитку театрального мистецтва останньої чверті ХХ-го століття зіграли саме сценографи, які запропонували світовому театру образно-функціональну пластику принципово нового рівня. Начебто, образна сутність театру, як ознака його найвищої мистецької вартісності, не потребує доказовості, однак «безобразіє» залишається естетичною домінантою української сцени, сигналізуючи про найсуттєвішу прогалину у вітчизняній режисерській освіті. Образна лексика театру оперує передусім невербальними засобами впливу, позбавляючи вербальні тексти панівної позиції. Науково доведено, що невербальні засоби вп'ятеро інформативніші за вербальні. Саме цим і можна пояснити надзвичайну силу впливу метафоричного театру на глядача. Переконливим свідченням цього є сценічна лексика видатних режисерів поетичного віросповідання. Адже «Метафора є перлиною мистецтва, Вибухом пізнання, проникненням у Суть явища, трансплантацією в Дух людини» [8, 4]. Чи треба ще доводити, що виховання у майбутніх режисерів здатності не лише відтворювати, копіювати дійсність, але й образно перетворювати її, є нагальною проблемою сучасної режисерської освіти? То чи піддається вихованню образне мислення? Безперечно! Адже образне світосприйняття та образне відображення є вродженою здатністю людини. А відтак, з метою оволодіння майбутніми режисерами навичками образного перетворення дійсності кафедрою режисури Київського національного університету культури і мистецтв вперше у світовій театральній освіті для студентів-бакалаврів денної та заочної форми навчання спеціалізації «Режисер театру» було впроваджено нову дисципліну «Експериментальна режисура» (6-й та 7-й семестри), що передбачає засвоєння творчих здобутків видатних режисерів метафоричного віросповідання ХХ-го століття. У відповідності з програмою на базі світового досвіду театральної метафорики студент формує власне образне мислення, відкриває в собі хист режисера-поета, режисера-філософа, режисера-метафориста. Нова дисципліна озброєна відповідним науково-методичним пакетом, у якому важливе місце посідає видана Київським університетом культури і мистецтв книга В. Пацунова «Театральна вертикаль».

У цій науково-методичній праці вперше у театральній літературі узагальнюється світовий досвід метафористів сцени ХХ-го століття, розкриваються технологічні «секрети» режисерської образної «кухні», досліджується роль свідомості, надсвідомості та інтуїції у формуванні образного мислення, в народженні видовища високого філософсько-естетичного гатунку. Теоретичною базою дисципліни «Експериментальна режисура» є творче надбання видатних режисерів образної естетики: Гордона Крега, Євгена Вахтангова, Всеволода Мейерхольда, Леся Курбаса, Пітера Брука, Єжи Гротовського, Еймунтаса Някрошюса, Юрія Любимова, Роберта Стурра, Романа Віктюка тощо. Основними завданнями курсу є: вивчення історії розвитку театральної образності; засвоєння основних понять образних засобів виразності – сценічних тропів (метафора, алегорія, символ, гіпербола, літота тощо); засвоєння досвіду видатних режисерів метафоричного спрямування; розвиток у студентів образної режисерської лексики; втілення студентами набутих знань у практичних експериментальних роботах. Студент має оволодіти вмінням створення вистав образними засобами, користуючись багатим арсеналом сценічних тропів (метафора, алегорія, символ, гіпербола, літота тощо).

Для якісного засвоєння курсу окремі теми висвітлюються безпосередньо в приміщеннях професійних театрів на прикладах робіт режисерів образної лексики. Програма дисципліни «Експериментальна режисура» передусім передбачає розкриття експериментальної природи театрального мистецтва. Адже основою творчого методу створення вистав є творчий пошук, репетиція, *проба*. А слово «проба» в перекладі на латинську означає «*experiment*». Цей термін можна тлумачити як метод пізнання явищ дійсності, чим власне і призначений займатися театр. Саме *проба* є одним із базових методів сценічного відтворення та перетворення явищ дійсності, саме методом «проб і помилок» керуються творці театрального продукту. Педагогічна практика налічує безліч прикладів, коли на першому етапі освоєння театральної метафорики переважну більшість студентів-режисерів лякає процес формування образно-пластичного мислення своєю начебто «складністю». Цей «комплекс неповноцінності», страх перед метафорою, алегорією, символом тощо, необхідно «лікувати» зануренням студентів у історичні та психологічні витоки образного мислення людини. Адже вона народжується з цією потребою, з потребою в образному відтворенні та перетворенні дійсності. Згадаймо дитинство. Адже основним засобом пізнання дитиною дійсності та спілкування з навколишнім середовищем є саме образна мова. А хіба образна мова первісних людей (наскельні малюнки, обряди, ритуали тощо) чи не є їх ос-

новною, життєво необхідною, мовою? А образна мова усіх без винятку релігій світу? А художні образи усіх без винятку видів мистецтва?

І саме з цих психотерапевтичних «ліків» починається програма курсу «Експериментальна режисура», після «прийняття» яких студент зможе перейти до здійснення перших кроків на образному шляху творення видовища, а саме – до перетворення життєвих подій, явищ, фактів та характеристик на художні образи. Адже, «художній образ є формою асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності шляхом створення естетично впливових художніх об'єктів» [9, 8]. А основним інструментом образної лексики театру є художній троп (метафора, алегорія, символ, гіпербола, літота тощо).

Наймогутнішого злету зазнала образна лексика театру у ХХ-му столітті, в Золоту еру режисури, якій програма «Експериментальна режисура» приділяє особливу увагу. Саме у ХХ-му столітті сталося неймовірне! Одвічний законодавець сцени — драматург, який упродовж тисячоліть визначав зміст театру, у ХХ-му столітті поступився місцем найузурпаторнішому з узурпаторів усіх часів і народів — Режисерові. Цей театральний маніяк бурхливо увірвався в рутинний простір сцени, шалено ламаючи її споконвічні закони, несамовито вигадуючи все нові й нові правила гри. Лише за одне крихітне століття він встиг затягнути у свій лицедійний вир усі наявні види мистецтва, жадібно пізнаючи Таїну Людини і Сцени в безмежних комбінаціях і модифікаціях, спалахах і загибелях, тріумфах і поразках. І не буде кінця ланцюговій реакції його ядерної фантазії. Зізнаймося, врешті-решт, що режисура ХХ століття — це вибух! Грандіозний вибух духовної енергії! І вплив її на розвиток сцени можна порівняти хіба що з впливом електрики на розвиток цивілізації.

Тільки-но публіка зрозуміла, що головне на сцені не «що?», а «як?», вона із захопленням зрадила блискучим Софоклу, Кальдерону, Шекспіру, Мольєру, Чехову, Котляревському, Франку... і рішуче пішла на не менш прекрасних Вахтангова, Мейерхольда, Курбаса, Любимова, Гротовського, Стрелера, Брука, Штайна, Някрошюса, Стуруа, Віктіюка... Пішла на Режисера, тому що його сценічний, образний текст виявився значно багатшим за драматургічний. І це не дивно, адже режисер закликав під знамена театру всі без винятку види мистецтв. Те, що було не під силу жодному мистецтву, стало під силу режисерському.

І відтоді не літературний (вербальний) текст п'єси, а режисерський (невербальний) текст вистави, не драматургія п'єси, а драматургія вистави стали визначати стиль, лексику, естетику світового театру. Так народилась Авторська Режисура. Саме вона стала головним рушієм сцени ХХ-го століття., взяла на себе роль театрального деміурга, призначеного формувати нову театральну мову, мову поетичну, мову експериментальну. Подобається це комусь, чи ні, але так буде доти, доки не з'явиться новий камікадзе, здатний добровільно звалити не себе тяжкий хрест повної відповідальності за долю театру і взяти на себе всі його гріхи. Звісно, якісний вибух театральної метафорики стався не зненацька. Його підготували провідні естетичні течії кінця ХІХ – поч. ХХ ст., і особливо символізм кінця ХІХ ст., що став детонатором виверження образного театру ХХ-го століття.

Програма «Експериментальна режисура» передбачає поглиблене вивчення досвіду найяскравіших представників Золотої ери режисури, і серед них одного з піонерів авторської режисури Гордона Крега з його «космічною» оптикою» в системі театру маріонеток [5], реформатора сцени Ервіна Піскатора, філософію Антонена Арто з його Театром підсвідомості та Театром екстатичного трансю. Чільне місце у програмі посіли театральні новації Всеволода Мейерхольда, його символістські, конструктивістські та експресіоністські пошуки, досвід українського режисера Леся Курбаса як послідовника європейської школи метафоричної режисури, його метод «перетворення» як «образне іносказання, часом метафора, перенесення, образний вияв суті подій засобами театрального мистецтва» (за М. Верхацьким), як образний еквівалент життєвого факту, як неодмінна творча знахідка. Поза увагою не залишилися і концептуальні засади театру «парадоксу» (абсурду) Самюеля Беккета та Ежена Йонеско, а також сюрреалізм (франц. *surrealisme* – *надреалізм*) як продукт надсвідомості, інтуїції. Особливу увагу студенти мають приділити вивченню досвіду Єжи Гротовського в царині пізнання людини-актора та у сфері його сценічних реформ [3], а також освоєнню аспектів технології унікальних режисерських пошуків Някрошюса [4]. Нарешті, великий вплив на розвиток образного мислення майбутнього режисера може мати творчий досвід видатного послідовника Є. Вахтангова та Вс.Мейерхольда Юрія Любимова, його численні сценічні реформи. Не залишається поза увагою і образна мова на київській сцені. Студенти вивчають метафоричний досвід режисерів Ю. Одинокого та Д. Богомазова в київських академічних театрах, В. Пацунова у Київському експериментальному театрі «Золоті ворота», а також епатажно-кліпово-інсталяційного режисера А. Жолдака.

І, нарешті, програмою передбачено прилучення студентів до вивчення унікальних театральних експериментів у альтернативному сценічному просторі, зокрема, в історичній архітектурі, на прикла-

дах кращих європейських постановок у фортецях та замках (середньовічні видовища та ристалища в Угорщині та Чехії), на досвіді Театру Пірамід в Єгипті (Опера Дж. Верді «Аїда» та історичне лазерне видовище «Єгипет»), нарешті, на численних прикладах вистав Київського експериментального театру «Золоті ворота», здійснених в історичних пам'ятках – в пам'ятці архітектури «Золоті ворота» поставлена вистава «Золоті ворота» за історичною поемою Л. Горлача, в казематі «Косий капонір» поставлена вистава «Камо» О. Левади, створено проект вистави «Слово о полку Ігоревім» на руїнах Успенського Собору Києво-Печерської Лаври (режисер – В. Пацунов, сценограф – Д. Лідер) тощо.

Рівень засвоєння студентами дисципліни «Експериментальна режисура» підтверджується складанням теоретичного екзамену з теорії та практики світового театру образного напрямку, а також практичним екзаменом, на якому майбутні режисери своїми сценічними творами публічно доводять спроможність будувати образно-філософське видовище. Практичний показ завершується публічним захистом студентами своїх метафоричних експериментів, під час яких вони мають дати переконливі відповіді на запитання не лише викладачів, а й будь-кого із присутніх у залі. Такий підхід формує у студентів навички вербалізації свого творчого бачення, власного мистецького світогляду, виховує потребу у доказовості власної режисерської концепції, підвищує культуру творчої полеміки, а все це разом загострює почуття відповідальності за творчий рівень експериментів.

Наукова новизна дослідження полягає у аналізі нової дисципліни «Експериментальна режисура» для студентів режисерської спеціалізації та у створенні відповідного науково-методичного пакету.

Висновки. Образна сутність театру, як ознака його найвищої мистецької вартісності, не потребує доказовості, залишаючись естетичною домінантою української сцени, сигналізуючи про найсуттєвішу прогалину у вітчизняній режисерській освіті. Невербальні засоби впр'ятеро інформативніші за вербальні, саме цим й можна пояснити надзвичайну силу впливу метафоричного театру на глядача. Отже, нова дисципліна активізувала експериментальний пошук студентства, сприяла підвищенню образного рівня режисерських курсових робіт, що призвело до народження молоді хвилі режисерів якісно нового рівня, здатних конкурувати не лише на вітчизняному, але й на міжнародному театральному просторі.

Література

1. Бояджиев Г. Н. Душа театра / Григорий Нерсесович Бояджиев. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 366 с.
2. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет / Питер Брук: пер. с англ. – М., 2003. – 376 с.
3. Васильев Б. Идея театральности и її відбиток в "Молодому театрі" // Лесь Курбас: Спогади сучасників. – К., 1969. – 306 с.
4. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова / Н. М. Горчаков. – М.: Искусство, 1957. – 191 с.
5. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Е. Гротовский. – М., 2003. – 351 с.
6. Казьмина Н. Эймунтас Някрошюс – нарушитель границ / Н. Казьмина // Театральная жизнь. – 1998. № 11–12.
7. Крег Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: 1974. – 319 с.
8. Курбас О. Молодий театр / Л. Курбас. – К.: 1991.
9. Пацунов В. Театральна вертикаль / В. Пацунов. – К., 2003. 120 с.

References

1. Boyadzhiev, G.N. (1974). Soul of Theatre. Moscow: Molodaya gvardiy [in Russian].
2. Brook, P. (2003). The Empty Space. There are no Secrets. Moscow [in Russian].
3. Vasyliiev, B. (1969). The Idea of Theatricality and its Reflection in Molodyi Theatre. Les`Kurbas: Memoirs of contemporaries. Kyiv [in Ukrainian].
4. Gorchakov, N.M. (1957). Directorial lessons of Vakhtangov. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Grotovskij, E. (2003). From Poor Theatre towards the Leading Art. Moscow [in Russian].
6. Kazmina, N. (1998). Ejmuntas Nyakroshyus – a Border Breaker. Teatralnaya zhizn, 11-12 [in Russian].
7. Craig, G. (1974). On the Art of the Theatre. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kurbas, O. (1991). Molodyi Theatre. Kyiv [in Ukrainian].
9. Patsunov, V. (2003). Theatre Vertical. Kyiv [in Ukrainian].
10. Tovstonogov, G. (1967). On Director`s Profession. Moscow [in Russian].
11. Patsunov, V. (2011). Stanislavsky in the XXI century .. Cult? Myth? Is It Reality? Kyiv: Macros [in Ukrainian].

УДК 791.43

*Цімох Наталія Іванівна,
доцент кафедри тележурналістики,
дикторів та ведучих телепрограм
Київського національного
університету культури і мистецтв
tsimoh.n@gmail.com*

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ЖАНРІВ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОГРАМ

Мета дослідження: проаналізувати процес диференціації жанрів та розширити уявлення про жанрові аспекти на сучасному телебаченні. Розглянути причини, що сприяли виникненню нових екранних форм, переосмисленню традиційних жанрів, становленню нових типів телевізійного мовлення. **Методологія дослідження:** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, що дозволяє проаналізувати сучасне телебачення, на якому в процесі еволюції телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення спостерігається стала тенденція інтегрованого відбору телевізійних програм, створення нових жанрів. **Наукова новизна:** Порівняльний аналіз сучасного телебачення надає можливість глибше усвідомити причини, які сприяли народженню нових жанрів та жанрових ознак на телебаченні, а також виявити основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті. На сучасному телебаченні в процесі еволюції телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення спостерігається стала тенденція інтегрованого відбору телевізійних програм, дифузія, гібридизація жанрів. У зв'язку із цим доцільно показати процес диференціації форм і жанрів телевізійних програм. **Висновки:** досліджено жанрові особливості сучасних телевізійних програм, виявлено причини переосмислення традиційних жанрів, становлення нових типів телевізійного мовлення. Було досліджено причини, які сприяли народженню нових жанрів та жанрових ознак на телебаченні. Проаналізовано, як впроваджуючи новітні цифрові технології, використовуючи багатство виражальних засобів, телевізійники постійно розширюють та урізноманітнюють жанрову палітру програм і передач, знаходяться у постійному пошуку ефективності синтезу зображення і слова.

Ключові слова: телебачення, телевізійний жанр, телевізійні програми, інформація.

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

Дифференциация жанров телевизионных программ

Цель исследования: проанализировать процесс дифференциации жанров и расширить представление о жанровых аспектах на современном телевидении. Рассмотреть причины, которые способствовали созданию новых экранных форм, переосмыслению традиционных жанров, становлению новых типов телевизионного вещания. **Методология исследования:** заключается в применении компаративного, историко-логического методов, что позволяет проанализировать современное телевидение, на котором в процессе эволюции телевизионных жанров, типов и форматов телевещания наблюдается стабильная тенденция интегрированного отбора телевизионных программ, создания новых жанров. **Научная новизна** Сравнительный анализ современного телевидения, на котором в процессе эволюции телевизионных жанров, типов и форматов телевещания наблюдается стабильная тенденция интегрированного отбора телевизионных программ, предоставляет возможность глубже осознать причины создания новых жанров, а также выявить основные тенденции развития телевидения в историческом аспекте. На современном телевидении в процессе эволюции телевизионных жанров, типов и форматов телевещания наблюдается стабильная тенденция интегрированного отбора телевизионных программ, диффузия, гибридизация жанров. В связи с этим, целесообразно показать процесс дифференциации форм и жанров телевизионных программ. работы заключается в расширении представлений о причинах, которые способствовали рождению новых жанров и жанровых признаков на телевидении. **Выводы:** исследованы жанровые особенности современных телевизионных программ, выявлены причины, которые способствовали переосмыслению традиционных жанров, становлению новых типов телевизионного вещания. Были исследованы причины, которые способствовали рождению новых жанров и жанровых признаков на телевидении. Проанализировано, как внедряя новейшие цифровые технологии, используя богатство выразительных средств, телевизионщики постоянно расширяют и разнообразят жанровую палитру программ и передач, находятся в постоянном поиске эффективности синтеза изображения и слова.

Ключевые слова: телевидение, телевизионный жанр, телевизионные программы, информация.

Cimokh Natalia, associate professor of the Department of TV-journalism, Broadcasters and Announcers of TV-programs, Kyiv National University of Culture and Arts

The genre differentiation of TV programs

Purpose of Research. The purpose of the article is to consider the reasons that stimulate the creation of the new CRT forms, the revision of traditional genres, becoming of new types of the TV broadcasting. The tasks of the article are to extend an idea about genre aspects and analyse the process of differentiation of genres on modern television.

Methodology. The research methodology consists of comparative, historical and logical methods that allow to analyse modern television, the process of evolution of televisional genres, types and formats of broadcasting. The author observes the tendency of the integrated selection of telecasts, creation of new genres became. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of work consists in expansion of ideas about reasons of the appearance of new genres and genre signs on television. The comparative analysis of modern evolution of media genres, types and formats of television shows the tendency of the integrated selection of telecasts and gives the opportunity to realize reasons of the appearance of new genres, basic progress of television trends in a historical aspect. So, the author highlights the process of differentiation of forms and genres of telecasts. **Conclusions.** The genre features of modern telecasts are analysed. The reasons of the appearance of new genres and genre signs on television are considered. The newest digital technologies diversify the genre palette of the programs and transmissions, and are in the permanent search of efficiency of synthesis of image and word.

Key words: television, television genre, television program, information.

Актуальність теми дослідження. Практичний аналіз телевізійного контенту дає можливість глибше зрозуміти причини виникнення нових жанрів, та виявити основні тенденції інтегрованого відбору телевізійних програм, дифузії, гібридизації жанрів. У зв'язку із цим доцільно показати процес диференціації форм і жанрів на сучасному телебаченні та шляхи його історичного розвитку. Перші судження про жанри можна знайти вже в Античну епоху, а саме в «Поетиці» Арістотеля. Сам термін з'явився набагато пізніше, але дискусії про його значення тривають і досі.

Жанр (від фр. genre – «манера, різновид») у мистецтвознавстві – рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних особливостей, це тип, який відзначається особливими, тільки йому властивими рисами й ознаками щодо композиції, структури, образних засобів і творчих прийомів, мови і стилю викладу.

Про тенденції розвитку телебачення, аспекти з історії, теорії та еволюції жанрів, писали як зарубіжні так і вітчизняні дослідники. Зокрема, у своїх наукових працях, такі автори, як: С. Багіров, В. Бугрим, А. Вартанов, В. Гоян, В. Єгоров, Г. Кузнєцов, В. Цвік та ін. виявили основні тенденції розвитку телебачення в історичному аспекті, його специфіку та роль для культурного розвитку суспільства, особливості драматургії телевізійних жанрів.

Варто відзначити науковий доробок в галузі телебачення і, зокрема, жанрів, українських дослідників С.Безклубенко, кандидата мистецтвознавства, доктора філософських наук; І. Машенко, академіка Телевізійної академії України; М. Недопитанського, кандидата філологічних наук та ін. У своїх працях вони досліджували культурологічні аспекти розвитку телебачення, художніх жанрів та їх особливості.

Автор підручника з телевізійної журналістики «Інформаційні жанри телебачення», Р. Борещкий розробив класифікацію жанрів телебачення, де виокремлено такі: інформаційно-публіцистичні — інформаційний виступ у кадрі, коментар, огляд, репортаж, інтерв'ю, бесіда, дискусія, прес-конференція; і художні (постановочні, ігрові) — нарис, документальні кіно - та відеофільми. Враховуючи динамічний розвиток телебачення, наслідком чого стала зміна жанрової структури телевізійного контенту, було зроблено спробу розширити уявлення про жанрові аспекти та дослідити диференціацію жанрів, сучасних телевізійних програм.

Мета дослідження: вивчити диференціацію жанрів та розширити уявлення про жанрові аспекти на сучасному телебаченні. Розглянути причини, що сприяли народженню нових екранних форм, переосмисленню традиційних жанрів, становленню нових типів телевізійного мовлення.

Аналізуючи програми сучасного телебачення, можна зазначити, що вдале поєднання в них документального з художнім, тотожного з протилежним, а також використання елементів одного жанру в матеріалах іншого надає можливості для розвитку нових жанрів, видів і форм телевізійного контенту. За допомогою впровадження новітніх цифрових технологій та використання багатства виражальних засобів, телевізійники постійно розширюють та урізноманітнюють жанрову палітру програм і передач, знаходяться у постійному пошуку ефективності синтезу зображення і слова. Криза ідей, та боротьба за рейтинги призвела до дифузії, взаємопроникнення та злиття жанрів, видів і форм телевізійної продукції. Телебачення синтезує у своїх передачах безліч інформаційних жанрів і різних видів мистецтва [4, 164].

У кожній області художньої діяльності жанрова диференціація особливо залежна від специфіки виду мистецтва: такий жанровий ряд, як «побутовий жанр – портрет – пейзаж – натюрморт», властивий живопису і неможливий у музиці, літературі і кіномистецтві; так само «пісня – романс – кантата – ораторія» є ряд специфічно музичних жанрів. Однак існують загальні для всіх мистецтв жанрові диференціації, які лише по – своєму відбиваються в кожному виді. Професор В. Й. Здоровега слушно зазначає, що слово «жанр» не однозначне. Поширене у східнослов'янських мовах, воно не вживається, скажімо, у польській. Під словом «вид» (gatunek) тут прийнято розуміти як рід, так і

вид літературного твору. Його визначальними ознаками вважають різноструктурні елементи: предмет відображення, тип мовної організації, будови, композиції твору [5, 51].

У «Літературознавчому словнику – довіднику» літературний жанр трактується як «один з головних елементів систематизації літературного матеріалу, що “класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури», розрізняючи при цьому літературний рід (загальне), літературний вид (особливе), різновид (жанр) [7, 417]. Навіть відкинувши суто мистецьке трактування жанру як картини на побутові сюжети (так званий жанровий живопис), трояке значення терміну зберігається. В одному випадку жанром називають відповідний рід (лірика, драма), у другому – вид (роман, поема), у третьому – різновид (детективний, історичний, науково – фантастичний, соціально – побутовий роман). Трапляються ще складніші ситуації, коли поняття «жанр» має або надто широке, або вузьке значення. У літературній практиці про публіцистику, скажімо, говорять і пишуть як про жанр. Водночас ми знаємо, що для публіцистики характерна жанрова багатоманітність. Бо ж публіцистика – це не тільки стаття, а й нарис, есе, відкритий лист, фейлетон, памфлет тощо [5, 143].

Отже, жанр – це форма пізнання і відображення, а у мистецтві – творення дійсності. У журналістиці під жанром розуміють «усталений тип твору, який склався історично і відзначається особливим способом освоєння життєвого матеріалу, характеризується чіткими ознаками структури» [2, 6]. Наголошується, зазвичай, на тому, що кожен жанр відзначається конкретною роллю в системі ЗМІ і характеризується певною композиційною організацією матеріалу. Правда, поділ журналістських матеріалів на жанри до певної міри умовний, має скоріше не практичний, а теоретичний характер. Жанрові особливості на практиці певною мірою розмиваються: в матеріалах одного жанру наявні елементи іншого» [6, 205].

Для читача, радіослухача чи телевізійного глядача не так важливо, якого жанру матеріал звучить по радіо, опубліковано у газеті чи показують по телевізору. Чимало людей достеменно не знає, що таке жанри. Головне для них, – щоб матеріал був цікавим. Детально феномен цікавого в журналістиці розглядає професор В. Здоровега: «Будь – яку людину зацікавить журналістський твір, коли в ньому доступно розповідають про свіжу і неординарну новину, поєднано новизну факту і новизну думки, коли важливе подано цікаво. Якщо новизна і незвичність факту є найпершим способом зацікавлення, то новизна, оригінальність думки і подачі його – другий спосіб зацікавлення реципієнта» [5, 49].

В умовах інформаційного буму, глобалізації, інформаційних війн за серця і розум людей, а відповідно і за рейтинги, проблема задоволення цікавості реципієнтів, набуває особливого значення. Для цього журналіст повинен не тільки цікаво писати, розповідати і показувати соціально - важливі факти, події, явища, а і дуже добре знати особливості та можливості того засобу масової інформації, у якому він працює. Тому знання ознак жанру, його специфіки, можливостей реалізації творчого задуму не тільки скорочує і полегшує шлях до досягнення мети, а й робить його більш плідотворним.

У процесі створення журналістського матеріалу, чи-то друкованої статті, чи-то телевізійного сюжету, кожен автор опиняється в ситуації вибору ефективного шляху виконання творчого завдання, яку можна реалізувати в різноманітних жанрах журналістики. Як вважають теоретики, у кожного жанру є свої пізнавальні та яскраві можливості, ознаки і характеристики. Журналістська творчість часто визначається саме жанрами і не випадково вже багато років серед журналістів існує спеціалізація за жанровою ознакою. Але проблема жанрового визначення на цьому не закінчується, бо в кожному жанрі схрещуються такі закономірності журналістської творчості, як взаємодія жанру й методу, співвідношення форми і змісту, фактичного й образного в жанрі, простору і часу, авторського задуму і жанрового втілення, цільової установки жанру і очікувань телеглядачів.

Журналістські твори так само, як і твори літературні, мистецькі, існують у певних більш – менш усталених формах, які сформувались історично, були вироблені багаторічною практикою діяльності засобів масової інформації. Ці форми називають словом «жанр», а розділ теорії журналістики, який вивчає поділ текстів на жанри, називають «жанрологією».

Кожен жанр має свої внутрішні закони і зовнішні прояви. Жанрові форми не є канонічними, вони постійно розвиваються, еволюціонують. У розвитку жанрів постійно спостерігаються дві тенденції: удосконалення і взаємозбагачення. Будівельним матеріалом, з якого формуються окремі жанри, служать елементи, що окреслюють риси жанру і відмежовують його від інших жанрів. Словом, це ті “стійкі” ознаки, ті суттєві елементи, без яких твір не може існувати. Особливості жанру визначаються не тим, що інколи в ньому є, а тим без чого він немислимий і що становить його сутність, закон, за яким він створюється.

Болгарський вчений Ст. К. Станчев називає сім основних елементів, котрі, на його думку, характеризують журналістські твори і визначають жанр. Це – тема; характер опису фактів; кількість, якість і масштаб суджень; літературна форма і якість матеріалу; характер спостережень і спосіб вивчення матеріалу; теоретичне охоплення; обсяг матеріалу [9, 326]. Зрозуміло, кожен жанр визначається не одним із названих елементів або ознак, а всією їх сукупністю.

За визначенням професора В. Здоровеги є три основні жанровотворчі фактори: предмет або об'єкт відображення, цільова установка відображення і метод відображення. Звичайно, про одну і ту ж подію чи явище можна розповісти у замітці, репортажі, статті, романі. У сучасній журналістській практиці безліч випадків, коли про одну і ту ж подію повідомляють радіо, газети, ширше її коментують, аналізують, ставлячи в контекст інших подій і явищ. Цілком закономірний і зворотний процес, коли про серйозну публікацію у тому чи іншому виданні стисло повідомляють інформаційні агентства, радіо і телебачення. І все ж, найбільш детально предмет або об'єкт може бути найліпше відображений саме у відповідному жанрі. [5, 51].

Практично будь-яка система жанрів зазвичай має кілька рівнів. Наприклад, відповідно до одного рівня класифікації жанри поділяються на публіцистичні та інформаційні, відповідно до критерію, які питання цікавлять автора: як, чому та з якою метою, або що, де, коли. Відповідно до іншого варіанта, ідентифікуються три види публіцистики: інформаційна (замітка, звіт, виступ, інтерв'ю, репортаж), аналітична (коментована інформація із внесенням авторської суб'єктивності – коментар, огляд, дискусія, прес – конференція, кореспонденція) та художня (нарис, замальовка, есе, сатира...) У свою чергу, кожен конкретний жанр може мати кілька різновидів, як, наприклад, репортаж – прямий про подію (синхронний або німий), постановочний («спровокована ситуація») і тематичний (проблемний). У зв'язку з технічним прогресом на телебаченні, якість програм повсякчас поліпшується, відповідно збільшується та покращується використання зображально-виражальних методів в конкретному жанрі.

Розвиток телебачення, криза ідей, боротьба за глядача та рейтинги каналів сприяли народженню нового жанру – інформаційно – розважального (інфотейнмент).

«Інформувати, освічувати й розважати» – це основні принципи телерадіомовлення, сформовані Бі – бі – сі. Вітчизняне телерадіомовлення формує близькі до цих принципів функції, а саме: розважальну, інформаційну та комунікативну [1, 5].

У сучасній медіа-культурі серед різноманітної продукції телебачення, радіо, інтернету дедалі більше уваги приділяється новим жанрам, що будуються на основі розваги. Ця тенденція незмінно супроводжує засоби масової комунікації в їхньому прагненні залучити й утримати увагу якнайбільшої аудиторії до тієї чи іншої програми [8, 4].

У зв'язку з технічним прогресом на телебаченні, якість програм повсякчас поліпшується. Новий перспективний поштовх для розвитку жанрів отримав інформаційно – розважальний тип програм. В ХХ столітті найпопулярніша програма на телеекранах Європи та Америки – ток – шоу. По популярності з нею можна порівняти лише ігри та змагання, які транслюються усіма діючими телеканалами і які є невід'ємною частиною індустрії телерозваг. Один з багатьох жанрів, що з'явився у роки перебудови і як «калька» західних телепрограм – ток - шоу. Класичне ток - шоу є трикутник: Ведучий – запрошені співрозмовники (експерти) – глядач в студії. Ток – шоу об'єднує прийоми журналістики і сценічні прийоми. Схема жанру досить проста і безпрограшна – герої, глядачі, ведучий, питання й відповіді. Але фахівці цього жанру вважають, наприклад, що запорукою успіху ток - шоу є гумор. Герой мусить уміти глузувати з себе.

У перекладі з англійської дослівно ток-шоу – розмовне видовище, розмовне шоу. Воно було перенесене з естрадної сцени в телевізійні павільйони і завоювало широку популярність у глядачів уже у 60 – ті рр.: спочатку в Америці, а потім у Західній Європі й по всьому світу. Журналісти визначають також поняття «контактної» телепрограми. Соціологи термін «контакт» замінюють поняттям «зворотний зв'язок» [2, 4]. Мається на увазі «перегляд; приймання повідомлення». Саме шляхом виявлення залежності виникнення контакту від низки чинників: віку, освіти, сімейного стану, статі конкретного глядача є можливість уточнити адресат телеповідомлення, оцінити якість передачі, її популярність. Поняття ж «контакт» виявляється пов'язаним не лише з технічними можливостями ТБ, а й з оцінкою їхньої практичної реалізації. Виявлення контакту, його продовження або відмову слід розуміти як реакцію глядачів на телепрограму, як зворотний зв'язок в елементарному його прояві [2, 9].

Враховуючи диференціацію та синтез художньо – публіцистичних жанрів можна визначити три основні форми телевізійних програм. Інформаційно – освітня форма: це твори, які доносять ту чи іншу інформацію на певну тему, або дають знання з якогось предмету. Використовується на телебаченні, радіо, в друкованих засобах, в театрі, в інтернеті. Сюди відносяться публіцистичні, інфор-

маційні, інформаційно –аналітичні художньо – публіцистичні жанри, науково – популярні та документальні фільми, освітньо – пізнавальні передачі, передачі про послуги та корисні поради, анонси.

Художньо – тематична форма: це художні або екранні твори на якусь певну тематику, в основі якої лежить літературний твір або документальний факт, і яка розкривається за допомогою художніх засобів мистецтва. Використовується в кінематографі, на телебаченні, радіо, в друкованих засобах, в театрі, в Інтернеті. Жанри: художні фільми, серіали, короткометражне кіно, документальне кіно, анімація, літературні твори: романи, повісті, оповідання, п'єси, радіовистави та інші.

Розважальна форма – форма спрямована на створення розваг, гарного настрою, задоволення. Використовується в кінематографі, на телебаченні, радіо, в друкованих засобах, в театрі, в Інтернеті. Сюди відносяться: художні фільми, передачі про культуру і мистецтво, передачі про кримінальні події, інтелектуально – розважальні програми, ток – шоу, вікторини, програми інфотеймент, реаліті - шоу та багато інших.

Висновки. Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок, що жанри – це цілісна і розвинена система, характерна особливість якої – стабільність і рухливість водночас. Вони постійно удосконалюються і взаємозбагачуються, можуть зникати і з'являтися знову. Будівельним матеріалом, з якого формуються окремі жанри, служать елементи, що окреслюють риси жанру і відмежовують його від інших. Ця динамічна структура постійно розвивається і змінюється, має свої зовнішні і внутрішні зв'язки і прояви. Внаслідок еволюції виникають нові жанри зникають старі, відбувається взаємопроникнення, дифузія жанрів (наприклад, для збільшення видовищності інтерв'ю включає риси репортажу, а репортаж – залучає риси художності аж до образності нарису, з виявленням авторської позиції, що нехарактерно для репортажу в чистому вигляді). Явище еволюційного перетворення жанрів, призвело до заміни диктора як «голови, що вміє говорити» на ведучого – коментатора, або модератора, а інформаційні програми перетворилися на аналітичні, або інформаційно - аналітичні). Деякі жанри (наприклад ток – шоу, авторські програми) з розширенням тематичного обсягу і поглибленням змісту інформації поступово підвищують свій ранг. Так еволюція драми, пройшла шлях від ординарного літературного жанру до групи жанрів (драма, поема, комедія, трагедія, фарс, водевіль, мелодрама, трагікомедія та ін.) Отже, на кожному етапі розвитку жанр відроджується і оновлюється, незалежно один від одного, при цьому, не забуваючи про своє минуле. Втім, змінюючись і трансформуючись, жанри зберігають, основні типологічні ознаки.

Література

1. Багиров Э. О. Очерки теории телевидения (текст) / Э. О. Багиров. – Москва: Искусство, 1978. – 5 с.
2. Борецкий Р. А. Осторожно, телевидение! / Р. А. Борецкий. – Москва: Искусство, 2003.
3. Гоян О. Я. Основы радиожурналистики и радиоменеджменту: Підручник / О. Я. Гоян. –., 2004. – 164 с.
4. Григораш Д. С. Журналистика у термінах і виразах. / Д. С. Григораш. – Львів, 1974, – 76 с.
5. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: Підручник, 2 – ге вид., перероб. і допов. /В. Й. Здоровега – Львів: ПАІС, 2004.–143 с.
6. Карпенко В. П. Журналистика: основи професійної комунікації/ В.П.Карпенко – К, 2002, – 205 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як. – К.: Академія, 1997. – 417 с.
8. Машенко І. Г. Телебачення України / І. Г. Машенко. – К.: Тетра, 1998. – Т.2:– 528 с.
9. Станчев С. К. Теория и практика печати. / С. К. Станевич – София, 1964, – 326 с.

References

1. Bagirov, E. O. (1978). Essays television theory. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Boretsky, R. A. (2003). Carefully, television! Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Goian, O. Y. (2004). Basics of journalism and radio-management: textbook. Kyiv [in Ukrainian].
4. Grigorash, D. S. (1974). Journalism in terms and expressions. Lviv [in Ukrainian].
5. Zdorovega, V. J. (2004). Theory and methodology journalistic work: textbook. Lviv: PAIS [in Ukrainian].
6. Karpenko, V. P. (2002). Journalism: the basics of professional communication. Kyiv, [in Ukrainian].
7. Gromiak, R. T. (1997). Literary Dictionary Directory. Kyiv: Akademia [in Ukrainian].
8. Maschenko, I. G. (1998). Television of Ukraine. Kyiv: Tetra, [in Ukrainian].
9. Stanchev, S. K. (1964). Theory and practice publishing. Sofia [in Bulgarian].

УДК 130.2:2-1(977)

*Бричка Анна Володимирівна,
аспірант кафедри культурології та
культурно-мистецьких проєктів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ЛІТЕРАТУРНО-ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАЇСІЯ ВЕЛИЧКОВСЬКОГО

Мета роботи полягає у дослідженні літературно-перекладацької діяльності Паїсія Величковського в контексті духовної культури України XVIII ст. **Методологія дослідження** включає у себе історичний, гносеологічний та джерелознавчий методи. **Наукова новизна.** Автором встановлено, що Паїсій Величковський був творцем української аскетичної літератури, наблизивши до українців саме першоджерело чернечої освіти. Завдяки йому на українських землях вперше з'явилися точні та повні переклади творів отців церкви, що позитивно вплинуло на духовну практику ченців та духовне життя тогочасної України в цілому. **Висновки.** Паїсій Величковський фактично повернув чернече життя до стародавніх його засад, він є справжнім обновителем українського чернечого життя і першим українських ченцем наставником та керівником в аскетичному читанні. Переклади Паїсія Величковського перетворили тогочасний занепад духовності в духовне багатство відродженого чернечого життя.

Ключові слова: аскетизм, аскетична література, духовна культура, старецтво, Паїсій Величковський.

Бричка Анна Владимировна, аспирант кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Литературно-переводческая деятельность Паисия Величковского

Цель работы состоит в исследовании литературно-переводческой деятельности Паисия Величковского в контексте духовной культуры Украины XVIII в. **Методология исследования** включает в себя исторический, гносеологический и метод изучения источников. **Научная новизна.** Автором установлено, что Паисий Величковский был основоположником украинской аскетической литературы, приблизив к украинцам сам первоисточник монашеского образования. Благодаря ему на украинских землях впервые появились точные и полные переводы произведений отцов церкви, что положительно повлияло на духовную практику монахов и духовную жизнь тогдашней Украины в целом. **Выводы.** Паисий Величковский фактически вернул монашескую жизнь к древним ее основам, он является настоящим обновителем украинской монашеской жизни и первым украинским монахом наставником и руководителем в аскетическом чтении. Переводы Паисия Величковского преобразили тогдашний упадок духовности в духовное богатство возрожденной монашеской жизни.

Ключевые слова: аскетизм, аскетическая литература, духовная культура, старчество, Паисий Величковский.

Brychka Anna, postgraduate of the Department of the Cultural studies and Cultural and Art Projects, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Literary translation activities of Paisius Velychkovsky

Purpose of Research. The purpose of the article is to research the literary translation activities of Paisius Velychkovsky in the context of spiritual culture of Ukraine in XVIII century. **Methodology.** The research methodology includes historical, epistemological, and learning sources methods. **Scientific Novelty.** The author has found that Paisius Velychkovsky was the founder of the Ukrainian ascetic literature, bringing the source of monastic education to the Ukrainians. Due to it, the first translations of the Church Fathers appeared on the Ukrainian territories, which positively influenced on the spiritual practice of the monks and spiritual life of Ukraine. **Conclusions.** Paisius Velychkovsky returned the monastic life to its ancient foundations. He was the upgrader the Ukrainian religious life and the first Ukrainian monk mentor and leader in the ascetic reading. Paisius Velychkovsky's translations enriched the spiritual wealth and monastic life of that period.

Key words: asceticism, ascetic literature, spiritual culture, old monks, Paisius Velychkovsky.

Актуальність теми дослідження. XVIII ст. є одним з найважливіших періодів в історії української культури, період, який буде мати вирішальні наслідки для прийдешніх поколінь. У цьому столітті відбуваються процеси, що виносять на поверхню безліч проблем, які або століттями перебували в сплячці, або були зовсім невідомими. Протягом цього століття відбувалися трагічні для

української культури події руйнації Запорізької Січі та ліквідації козацької республіки, що призвело до занепаду державності. Водночас цей період характеризується появою багатьох виданих українців, значним культурним злетом, який дослідники називають «золотою добою української культури». В цій атмосфері живе і творить видатний український подвижник Паїсій Величковський (1722-1794).

Аскет, подвижник, мудрий наставник і керівник – основні риси о. Паїсія, його переважно особистий подвиг. Але він зробив й інше велике діло, яке виразилося в створенні слов'янської аскетичної літератури, наблизивши до слов'янського чернецтва саме першоджерело чернечої освіти. Значну частину свого життя Паїсій Величковський віддав переписуванню, перекладу і складанню нових творів. Він перекладав твори отців церкви з грецької на ново-церковнослов'янську мову, бо багато з цих творів були ще не перекладені, або перекладені недосконало. Переклав він дуже багато, залишивши близько 300 найрізноманітніших рукописних перекладів та виправлень, переважно творів аскетичних та богословських взагалі. З кожного нового перекладу робилося кілька списків, і вони поширювались по всьому православному слов'янському світі. Завдяки своїм працям Паїсій Величковський зумів у величній грецькій чернечій державі, якою є Афон, створити прецедент присутності слов'янства, відтворити окрему слов'янську державу, запровадити слов'янську мову та богослужбову практику, а також зберегти слов'янську, а звідси й українську культуру. Таким чином, Паїсій Величковський залишив після себе значну духовну спадщину. Однак ця духовна спадщина наразі малодосліджена, що зумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Певні аспекти досліджуваної проблеми висвітлювали І. Огієнко, М. Приселков, М. Доронович та інші. Літературно-перекладацька діяльність П. Величковського згадується в роботах, присвячених дослідженню духовної спадщини видатного українського старця Паїсія Величковського, серед яких можна відзначити праці С. Четверикова «Молдавский старец Паисий Величковский, его жизнь, учение и влияние на православное монашество», А.-Е. Н. Тахиаоса «Возрождение Византийского мистицизма старцем Паисием Величковским (1722–1794)», С. Шумило «Преподобный Паисий Величковский и Запорожская Сечь», Є. Владімірова «Преподобный Паисий Величковский», М. Ганицького «К жизнеописанию старца Паисия Величковского», Н. М. Дилевського «Старец Паисий Величковский и его болгарские читатели», Д. Кенанова «Стихова прослава на схархимандрит Паисий Величковски», Л. Полякова «Старец Паисий Величковский как учитель аскетики», І. Паюла «Славянские ученики прп. Паисия XVIII-начала XIX веков», Г. Самуряна «Архимандрит Паисий Величковский», І. К. Смолич «Русское монашество», В. Старика «Неопубліковані листи Паїсія Величковського до Запорозького Війська» та інші. Однак сучасних комплексних спеціалізованих досліджень літературно-перекладацької діяльності П. Величковського в контексті духовної культури України XVIII ст. вітчизняними науковцями поки що не проведено.

Метою статті є дослідження літературно-перекладацької діяльності П. Величковського в контексті духовної культури України XVIII століття.

Виклад основного матеріалу. Важливість літературно-перекладацької діяльності Паїсія Величковського для духовної культури нашої країни у XVIII ст. важко переоцінити, адже завдяки його працям фактично відбулося оновлення стрижня духовної культури – чернецтва.

В нашій країні чернецтво займає особливе місце. Виникнувши в надрах Церкви як діяльний вираз прагнення мирян до християнського ідеалу, чернецтво поступово стає самостійним інститутом Церкви, її найбільш активною і діяльною силою. Навколо цього «ядра православ'я» концентруються і клірики, і миряни: простий народ, сановні особи, вчені, богослови – всі тягнуться до відлюдників, шукаючи розради і духовного повчання. З'явившись на Русі, чернецтво швидко поширилося країною внаслідок того, що від самого початку аскетичне вчення християнства знайшло живий відгук в душах новонавернених людей. Чернецтво дуже швидко набуло на українських землях особливого значення ще й тому, що воно несло народу освіту і культуру, осередками якої ставали монастирі.

Початок історії чернецтва в Україні, період Київської Русі, на наших землях активно діяли Антоній і Феодосій Києво-Печерські. Ці два великі подвижники, насаджувачі чернецтва в українській землі, явили своїм життям і два основні образу святості: образ святості діяльної, явлений преподобним Феодосієм, і образ святості споглядальної, містичної, виразником якого був преподобний Антоній [8, 58].

Насаджене св. Антонієм і Феодосієм Печерськими українське чернецтво дало сонм великих подвижників і багато послужило духовній освіті Київської Русі. Відзначимо при цьому, що в духовний подвиг нашого народу втілювався тоді переважно образ діяльної святості преподобного Феодо-

сія, котрий окреслив напрямок і зміст духовного життя чернецтва Київської Русі. Як відомо, несприятливі історичні події, що завершилися татарським погромом, підірвали державну міць Русі-України. Разом з цим відбувся й занепад чернецтва, але не назавжди. В більш пізні часи відбулось відродження чернецтва та відбудова зруйнованих монастирів.

В ті часи, крім виконання своєї церковної місії, монастирі виявлялися залученими в національно-політичне та культурне життя країни. Представники чернецтва перебували в живому і майже безперервному спілкуванні зі світом. Це не минуло безслідно для внутрішнього розвитку монастирського укладу. Хоча вплив світу на чернецтво в різні епохи виявлявся з різною інтенсивністю, все ж ті чи інші негативні явища в житті монастирів завжди були пов'язані з політичними подіями в українській історії. Взаємовідносини між державою і Церквою на Русі завжди мали виняткове значення, і це постійно відбивалося на житті ченців, на їх поглядах, часто залучаючи духовні сили чернецтва в політичні процеси або, навпаки, чернецтво ставало об'єктом уваги політичних діячів.

Так, завдяки реформам Петра I, церковна влада в особі Святішого Синоду втратила колишній, що існував до XVIII століття, тісний зв'язок з чернецтвом. Синод практично не займався питаннями монастирського життя. Реформа Петра I спричинила за собою принципові зміни у ставленні держави до Церкви. Ці зміни були надзвичайно суттєвими: «Духовний регламент» будував взаємовідносини між Церквою і державою на абсолютно новій основі. Церква втратила правову незалежність і стала державною установою – Відомством православного віросповідання. Держава взяла на себе опіку над Церквою; втручання в церковні справи стало правовою нормою, і цей принцип зберігався непорушним.

Петровські перетворення внесли релігійно-моральний розкол між вищим шаром суспільства і простим народом, що традиційно був більш консервативним. Народний побут і народна побожність, релігійно-моральні ідеали народу залишилися майже не порушеними петровськими перетвореннями, але стиль життя, звичаї і погляди дворянської верхівки стрімко змінювалися. Голос Церкви, в першу чергу в особі духовенства, не було у повній мірі почуто цивільною владою. Духовенству давали можливість говорити тільки те, що було вигідно імператору та його чиновникам. Після смерті Петра I в 1725 році нові урядові заходи, що стосувалися інституту чернецтва, продовжили його політику. Якщо в цей період і виявлялися прагнення до оздоровлення чернечого життя, то йшли вони від здорових сил всередині самого чернецтва, головним чином від старецтва XVIII і XIX століть, яскравим представником якого й був Паїсій.

Народжений в Україні в кінці петровського царювання (1722 р.) він дивним чином залишився осторонь від настроїв свого бурхливого століття, від тяги до зовнішній вченості, від чернечофобського духу, що насаджувала в той час абсолютистська держава. У Київській Академії, куди Петро Величковський був відданий після смерті свого старшого брата, він не пішов далі граматичного класу. Вивчення зразків античної риторики після читання Златоуста уявлялося йому суєтним, а феофанівська догматика після знайомства з містичною аскетикою преподобного Єфрема Сирина і авви Дорофея – нудною і млявою. Перебування в монастирях України, пізніше – Молдавії, нарешті, подорож на Афон, створення там громади в Іллінському скиті, потім повернення до Молдови – основні етапи подальшого життя Паїсія.

Паїсій Величковський повернув чернече життя до стародавніх його засад. Його діяльність була різноманітна: він був і аскет-подвижник, і вчитель благочестя, і мудрий начальник монастирської громади, і старець-керівник чернечої громади. Сам подаючи приклад істинно аскетичного життя, він мудро керував створеним ним чернечим братством і зумів виховати сонм подвижників, гідних своїх наступників і продовжувачів своєї справи. Його духовні діти та їхні учні внесли живий струмінь в життя українського суспільства, пробудили в ньому великі духовні сили. Аскет, подвижник, мудрий наставник і керівник о. Паїсій, створивши українську аскетичну літературу, наблизив до українців першоджерело чернечої освіти.

З життя Паїсія Величковського відомо, що на початку свого чернечого шляху він не знайшов в монастирі ні духовних керівників, ні відповідної літератури. «Не сподобилася я в юности своєї і в началі монашествованія, – писав він одному зі своїх учнів, – видеть ни от кого даже следа здравого и правильного рассуждения, совета и научения по учению святых отцов, ...даже следа здравого наставления от кого-либо не сподобилася видеть... Они оставили меня жить без всякого духовного окормления...» [5]. І цьому не можна дивуватися, якщо ми будемо враховувати дух того часу, згаданий вище. Настоятелями монастирів були тоді зазвичай вчені ченці, які звикли займатися церковно-громадськими справами. Морально-аскетична діяльність не була предметом їх уваги; тому

справжніми керівниками ченців вони не були і не могли бути. У цьому не можна не бачити сумного наслідку крайнього відокремлення двох потоків духовного життя: діяльний початок, корисний і необхідний сам по собі, без поєднання з початком містико-споглядальним врешті-решт позбавляється своєї душі, перетворюючись з духовної практики в просту цивільну діяльність.

Що стосується аскетичної літератури, то хоча і до Паїсія Величковського були слов'янські переклади деяких аскетичних творів древніх вчителів чернечого життя, але переклади ці були далеко не повні, не завжди задовільні (притому ще більш зіпсовані переписувачами) і вкрай рідкісні (в сенсі кількості списків). Про несправності тексту цих слов'янських перекладів можуть дати поняття такі слова о. Паїсія: «Егда же неколико лет чтый тоя с прилежанием, на зело премножайших местех обретах в них неисповедимую неясность, на премногих же местех не обретах отнюдь ниже самага грамматического разума, аще и многократне чтый и с неизреченным трудом и испытанием, но ни тако обретах предвечнаго разума» [8, 59].

Це справило гнітюче враження на о. Паїсія. «Бог един весть, – пише він, – яковья печали душа моя исполняешся». Зрозуміло, що переклади вимагали виправлення, і до Паїсія прийшла думка виправити слов'янські переклади шляхом звірення один з одним різних їх списків. «Возмнех, – говорить він, – яко словенския отеческия книги с других словенских книг можно есть поне мало исправить» [8, 59]. Він і став виправляти переклади творів Ісихія Єрусалимського, Філофея Синаита і Феодора Едеського за чотирма списками і творинь преп. Ісаака Сирина за двома списками, щоб, як він сподівався, «куюждо от них сложив, сподоблюся узрети в них грамматический разум». Це не привело, однак, до бажаних результатів. «Но весь труд мой оный всеу бысть: ни тако бы в сложенных оных книгах сподобихся увидети совершенный оный разум», – з грікотою визнає Паїсій. Він упевнюється у неприродності цього способу: «Егда же тако многократно пострадах, тогда познах, яко всеу труждаюся во мнимом исправлении словенских со словенских книг...». Отець Паїсій зрозумів «откуда такоя есть в книгах неясность и оскудение грамматического разума» – причиною цього були «неискусство древних с эллиногреческого на словенский язык книг преводителей», а також «неискусство и нерадение неискусных переписателей» [8, 59-60].

Паїсій, звичайно, має рацію. Колишні перекладачі не відрізнялися професійністю; відмінності в граматичному ладі грецької і слов'янської мов часто були для них складною перешкодою, внаслідок чого в їх перекладах і зустрічалися різні невідповідності, нерідко нісенітниця або спотворення сенсу оригіналу. Помилки і промахи перекладачів були потім ще багато разів помножені неосвіченими і недбайливими переписувачами. В результаті й вийшло те, що викликало жах Паїсія Величковського. Він усвідомлював, що у такому вигляді залишати справу не можна. Безцінний духовний скарб – твори древніх аскетів – не повинен лежати під спудом. Паїсій прекрасно розумів, що для правильного перебігу чернечого життя необхідне як старече керівництво, так і відповідна завданням чернецтва духовно-аскетична просвіта. Це могло бути досягнуто через святоотецьку аскетичну літературу. І якщо з нею справа йшла погано (в сенсі якості та кількості слов'янських перекладів), то необхідно було невідкладно виправити існуючі переклади та багато текстів перекласти заново.

Старець Паїсій з трепетом і благоговінням приступив до цієї відповідальної праці, хоча через смирення своє і вважав себе невідготтовленим до неї; він бачив, що ця необхідна, воістину добра справа не може терпіти подальших зволікань.

Для цієї мети о. Паїсій вивчив досконало давньогрецьку мову, став збирати рукописи творів древніх аскетів і зайнявся їх перекладом. Його життя на Святій Горі Афонській було зумовлене переважно часом збирання рукописів, а життя в Молдові – часом роботи над перекладами. Свій літературний подвиг, як і подвиг особистого керівництва, старець ніс до смерті. І в старості, вже знемігши від багатьох праць, він продовжував працювати. Сидячи на ложі, весь обкладений книгами, не зважаючи на нестерпний біль від пролежнів, він працював вдень і вночі, віддаючи лише найменший час сну. Майже перед самою смертю він все ще перечитував і правив свої переклади. Якщо йому іноді й доводилося вдаватися до допомоги своїх учнів і побратимів, то їх праці все одно ретельно їм переглядалися.

Наскільки Паїсій Величковський сумлінно ставився до своєї справи і наскільки відповідальною вважав свою працю перекладу книг отців церкви свідчать наступні його слова з листа до старця Феодосія, його близького друга: «Сего ради и к святыне вашей к переписанию, или к выпечатанию, книги такоя прислати отнюдь ни единым образом не возмогах, христианскую мою и монашескую

совість насилувати бояся, и устрашался, аки за дело храмлющее и отнюдь несовершенное, вечнаго в день страшнаго суда Божия души моя осуждения» [2].

В результаті цих праць Паїсія Величковського українське чернецтво, а також чернецтво й інших слов'янських православних країн, отримало точні слов'янські переклади творів древніх отців аскетів. Сам старець Паїсій каже: «...свойственна бо наипаче к монахом принадлежит отеческих книг учение; да вси монаси, паче же из них истиннии по внутреннему человеку подвижницы, не точию православнаго отечества нашего, но и всех православных словенского языка народов, Серби, глаголю, и Болгаре, и прочии, чтением их сподобятся пользоваться» [2].

Старцем Паїсієм переведені аскетичні писання таких отців, які складають чудовий збірник «Добротолюбіє», що містить найкоштовніші перлини східно-православної аскетички. Писання, що входять до «Добротолюбія», належать таким стовпам східного чернецтва як Антоній Великий, Григорій Синаїт, Ісихій Іерусалімський, Ісаїя Пустельник, Іоанн Касіян, Марк Подвижник, Нікита Стифат, Ніл Постник, Сімеон Новий Богослов, Філофей Сінайський і багато інших їм подібних. Ці писання – найкращий порадник у духовному житті. Своїм головним змістом вони мають «розумне діяння» і його прийоми – настанови щодо очищення душі від страстей і щодо Ісусової молитви [3].

Перше видання «Добротолюбія» в Російській імперії вийшло в 1793 році ще за життя старця Паїсія; майже через тридцять років, у 1822 році вийшло друге видання. Ці два перші видання «Добротолюбія» озаглавлені були наступним чином: «Добротолюбие, или словеса и главизны священнаго трезвения, собранныя от писаний святых и богодухновенных отцев, в немже нравственным по деянию и умозрению любомудрием ум очищается, просвещается и совершен бывает» [3].

Паїсій Величковський зробив ряд перекладів та інших аскетичних писань, подібних за змістом, що увійшли до складу «Добротолюбія». Пізніше (в 1849 р.) вони були видані збіркою під назвою «Восторгнутые класы в пищу души». Згодом більшість з них увійшло в пізніші видання «Добротолюбія». Далі Паїсій Величковський переклав ряд аскетичних творів, що за своїм змістом охоплюють весь лад чернечого життя, детально розповідають про старецьку діяльність, про чесноти смирення, про порядок, лад і кінцеві цілі чернечого життя. До них відносяться «Преподобных отцев Варсануфия Великаго и Иоанна руководство к духовной жизни в ответах на вопрошания учеников», творіння авви Дорофея, творіння Ісаака Сирина, Іоанна Лествичника, Максима Сповідника, Сімеона Нового Богослова, авви Фалассія і Феодора Студіта. Цей відділ перекладів старця Паїсія почав видаватися в Російській імперії тільки через півстоліття після його смерті. До цього багато з вищеперерахованих його перекладів поширювалися серед українського чернецтва в рукописних списках.

На Афоні, а потім і у Нямецькому монастирі, о. Паїсій працював з цілою школою перекладачів та переписувачів, що зробили справді дуже багато. Це були монахи, що мали собі за послух «книжне діло», головним чином переписку, а з Афону та з Молдавії ці переписані рукописи розходилися по всьому православному світу. Спадщина Паїсія живе на Афоні й нині. Станом на 2016 р. на Афоні знаходиться 20 монастирів, 17 із них грецькі, один російський (колишній Русик, а тепер Свято-Пантелеймонівський монастир), один болгарський і один сербський. У монастирях Афона зберігається приблизно 10 тисяч грецьких, слов'янських, арабських рукописів, цінні мистецькі твори (починаючи з IX століття). Нажаль, збірки досі малодосліджені науковцями.

Зазвичай Паїсій Величковський вишукував грецькі оригінали, і з них перекладав або за ними виправляв. Серед Паїсієвих перекладів є чимало нових, які до нього не були перекладені на слов'янську мову, – старець першим дав нам змогу читати слов'янською такі грецькі твори, і в цьому його велика заслуга. Однак Паїсій Величковський перекладав не лише грецькі твори. Інша група перекладів, що вийшла з-під рук старця Паїсія, – це старші слов'янські переклади, які вже так застаріли, що їх складно було зрозуміти, і були й такі, що переписувачі з часом їх сильно зіпсували. Такі переклади о. Паїсій звирював з грецькими оригіналами, виправляв та переписував більш сучасною мовою, для полегшення їх розуміння. Таких старих перекладів скрізь було багато, як на Афоні, так і в Молдавії, і о. Паїсій Величковський виправленням їх здійснив великий вклад як в українську, так і в слов'янську культуру у цілому. Паїсій перекладав твори на старослов'янську, однак не застарілу, а на так звану ново-церковнослов'янську мову, яка була побудована на «слов'яно-руській» мові XVIII ст. Це та мова, що панувала тоді й як літературна мова в Україні, наприклад, у творах Святителя Димитрія Ростовського, О. В. Григоровича-Барського або в творах нашого філософа Григорія Сковороди, з різницею у тому, що Сковорода часто застосовував живі народні слова, чого в творах о. Паїсія бачимо мало.

Правопис творів Паїсія Величковського – мішаний тогочасний правопис, що складається з багатьох ознак, головним чином з церковнослов'янських, українських, болгарських і грецьких, а писані ці праці були півуставним письмом XVIII ст. Вся школа старця Паїсія пильнувала писати однаковим, чітким і гарним письмом. Основа перекладу старця Паїсія – дати переклад дослівний, який відбивав би оригінал якнайближче. Слід відзначити, що більшість праць старця Паїсія залишилися в Нямецькому монастирі, де вони займають у бібліотеці окремий відділ; безумовно, були вони й на Афоні. Але наукового досліджу по цих оригіналах ще ніхто не робив, тому й ми мало знаємо про літературну працю старця Паїсія.

Висновки. Отже, Паїсій Величковський був творцем української аскетичної літератури, наблизивши до українців саме першоджерело чернечої освіти. Завдяки йому на українських землях вперше з'явилися точні та повні переклади творів отців церкви, що позитивно вплинуло на духовну практику ченців та духовне життя тогочасної України в цілому. Паїсій Величковський фактично повернув чернече життя до стародавніх його засад, він є справжнім оновителем українського чернечого життя і першим українським ченцем-наставником і керівником в аскетичному читанні. Переклади Паїсія Величковського перетворили тогочасний занепад духовності в духовне багатство відродженого чернечого життя.

Література

1. Ефименко А. Е. История украинского народа / А. Е. Ефименко. – Киев: Лыбидь, 1990. – 509 с.
2. Иеромонах Леонид (Поляков). Схиархимандрит Паисий Величковский и его литературная деятельность: дисс. ... магистра богословия / Санкт-Петербургская Духовная академия. – Ленинград, 1956.
3. Лисовой Н. Н. Две эпохи – два Добротолюбия / Н. Н. Лисовой // Церковь в истории России, Сб. 2-й. – 1998. – С. 108-178.
4. Ломачинська І. М. Православне чернецтво в Україні як суспільний феномен: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.11 «релігієзнавство» / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2001. – 18 с.
5. Поляномерульский В. Житие и писания молдавского старца Паисия Величковского с присовокуплением предисловий на книги св. Григория Синаита, Филофея Синайского, Исихия Пресвитера и Нила Сорского, сочиненных другом его и сопостником, Старцем Василием Поляномерульским, о умном трезвении и молитве / В. Поляномерульский. – Москва: Издание Козельской Введенской Оптиной Пустыни, 1847.
6. Сковорода Г. Розмова, названа алфавіт, або Буквар світу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/kratko/printout.php?id=30&bookid=0>.
7. Суханова М. А. Образ русского старчества / М. А. Суханова // Сборник материалов конференции. Серия «Symposium», вып. 24. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002 – С. 51-55.
8. Хибарин И. Литературно-переводческая деятельность старца Паисия (Величковского) / И. Хибарин // Журнал Московской Патриархии. – 1956. – №12. – С. 58–62.

References

1. Efyomenko, A. E. (1990). The history of the Ukrainian people. Kyiv: Lybid' [in Russian].
2. Yeromonakh Leonyd (Polyakov). (1956). Archimandrite Paisius Velichkovsky and his literary activity. Master of theology thesis. Lenynhrad [in Russian].
3. Lysovoy, N. N. (1998). Two eras – two of the Philokalia. Tserkov' v ystoryy Rossyy, Sbornyk 2. (pp. 108-178) [in Russian].
4. Lomachynska, I. M. (2001). Orthodox monasticism in Ukraine as a social phenomenon. Candidates thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Polyanomerulsky, V. (1847). The life and writings of the Moldavian elder Paisius Velichkovsky with addition preamble books St. Gregory the Sinaite, Philotheus of Sinai, Hesychius Presbyter and Nil of Sora, composed by his friend and co-faster, Elder Basil Polyanomerulsky, smart sobriety and prayer. Moscow: Yzdanye Kozel'skoy Vvedenskoy Optynoy Pustyny [in Russian].
6. Skovoroda, H. The conversation, named alphabet or ABC world. Retrieved from <http://www.ukrlib.com.ua/kratko/printout.php?id=30&bookid=0> [in Ukrainian].
7. Sukhanova, M. A. (2002) The image of Russian elderhood. Proceedings of the conference, Series "Symposium". SPb.: Sankt-Peterburhskoe fylosofskoe obshchestvo. (pp. 51-55) [in Russian].
8. Khybaryn, Y. (1956). Literary and translation activity of old Paisius (Velichkovsky). Zhurnal Moskovskoy Patryarkhyu (pp. 58-62) [in Russian].

ЦИРК ЯК ПРЕДМЕТ ГУМАНІТАРНОГО НАУКОВОГО АНАЛІЗУ

Мета статті – розкрити стан наукової розробки проблематики цирку як феномена культури. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні міждисциплінарного підходу, що ґрунтується на принципі компаративістики, який передбачає зіставлення і інтерпретацію філософсько-естетичних, історичних, культурно-антропологічних, соціокультурних і мистецтвознавчих аспектів вивчення цирку як синтетичного виду художньої творчості. **Наукова новизна** полягає в тому, що здійснено аналіз стану наукової розробки проблематики цирку як феномена культури, зокрема виявлено перелік питань, досліджуваних українськими і зарубіжними вченими протягом ХХ ст. **У висновках** вказано на потребу подальшого дослідження циркового мистецтва, у тому числі культурологічного аналізу таких питань, як культурологічна специфіка циркового мистецтва, його зв'язок із художнім контекстом й обумовленістю соціальними, історичними, естетичними чинниками, нові форми творчості у цирку, обумовленість його функціонування впливами масової культури, а також розгляд циркового мистецтва в якості чинника культурної дипломатії.

Ключові слова: цирк, циркове мистецтво, видовище, масова культура.

Пожарская Елена Юрьевна, аспирант Национальной академии культуры и искусств

Цирк как предмет гуманитарного научного анализа

Цель статьи – раскрыть состояние научной разработки проблематики цирка как феномена культуры. **Методология** исследования заключается в применении междисциплинарного подхода, основанного на принципе компаративистики, который предполагает сопоставление и интерпретацию философско-эстетических, исторических, культурно-антропологических, социкультурных и искусствоведческих аспектов изучения цирка как синтетического вида художественного творчества. **Научная новизна** состоит в том, что проведен анализ состояния научной разработки проблематики цирка как феномена культуры, в частности приведён перечень вопросов, изучаемых украинскими и зарубежными учеными в течение ХХ в. **В выводах** указано на необходимость дальнейшего исследования циркового искусства, в том числе культурологического анализа таких вопросов, как культурологическая специфика циркового искусства, его связь с художественным контекстом и обусловленность социальными, историческими, эстетическими факторами, новые формы творчества в цирке, обусловленность его функционирования воздействиями массовой культуры, а также рассмотрение циркового искусства в качестве фактора культурной дипломатии.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, зрелище, массовая культура.

Pozharskaya Elena, graduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

A circus as a subject of the humanitarian scientific analysis

Purpose of Research. The paper pays attention to the activation of circus art studies, due to turbulent processes in culture and social life of contemporary society and the demand for the circus as a social institution and as spectacular forms of popular culture. Purpose of the article is to reveal the state of scientific development of the issue of a circus as a cultural phenomenon. **Methodology.** Research methodology is to use a multidisciplinary approach based on the principle of comparative studies, providing comparison and interpretation of philosophical and aesthetical, historical, cultural, anthropological, social and cultural aspects of the study of art and a circus as a synthetic form of art. **Scientific Novelty.** The author analyses the state of scientific development of issues of the circus as a cultural phenomenon and reviews the list of identified issues, researched by Ukrainian and foreign scientists in the twentieth century. **Conclusions.** The author notes the following statements: the need for further study of circus arts, including cultural analysis of issues such as cultural specificity of the circus, its relationship with the artistic context and determination by social, historical, aesthetic factors, new forms of creativity in the circus, the specific features of its functioning in mass culture and the consideration of circus art as a factor of cultural diplomacy.

Key words: circus, circus art, spectacle, mass culture.

Актуальність теми дослідження. Для сучасного етапу розвитку культури характерною є активізація уваги науковців і суспільства загалом до мистецтва цирку, так званої «малої форми» масового мистецтва, що пов'язане з бурхливими процесами не лише в культурі, а й в соціальному житті нашої країни. Цирк має давню історію, однак «тривалий час завдяки неординарній специфіці художнього процесу зі сталою відсутністю письмової системи фіксації, яка стримує дослідницьку ініціативу критичної думки і виокремлення предметної сфери, цирк не поставав як затребуваний предмет аналізу,

формування наукових уявлень і проблем мистецтва манежу розроблялися вкрай фрагментарно» [30, 16]. Фактично переважна більшість літератури з циркової проблематики – це вивчення його історії мистецтвознавцями і соціологами. Дослідницький, так би мовити, «ренесанс» циркового мистецтва продиктований затребуваністю цирку як соціального інституту і як видовищної форми масової культури, що набуває, завдяки впливу і вторгненню в нього нових інформаційних технологій та інших видів мистецтва, нових контурів візуалізації і рецепції.

Мета статті – розкрити стан наукової розробки проблематики цирку як феномена культури.

Виклад основного матеріалу. Серед українських та зарубіжних науковців, які займалися дослідженням проблематики цирку, його специфіки та особливостей функціонування в різні історичні періоди, варто виокремити таких, як В. Барінов, Ю. Дмитрієв, А. Житницький, Є. Зискінд, Є. Кузнецов, Г. Курінна, С.Макаров, М. Малихіна, М. Местечкін, М. Немчинський, М. Хренов, С. Шумакова та ін. Розглянемо докладніше їхній внесок у циркознавство.

Перші праці про цирк відносяться до ХІХ ст. – періоду, для якого характерним є надзвичайно стрімкий розвиток та зростання популярності мистецтва цирку. У цей час з'являються численні рецензії на циркові видовища, а також книги і статті видатних артистів цирку: «Записки дуровської свині» (1892) В. Л. Дурова, «В житті та на арені» (1914) А. Л. Дурова та ін. Зокрема, в останній праці автором обґрунтовано викладені власні принципи роботи над клоунськими номерами, проаналізовано досвід клоунів-попередників, розкрито деякі аспекти технології підготовки циркового номера тощо.

Одним із фундаментальних досліджень феномена цирку прийнято вважати статтю радянського державного діяча А. Луначарського «Завдання оновленого цирку» (1919), в якій він запропонував власний аналіз циркового мистецтва. В іншій своїй праці – «Про цирки» (1925), яка, по суті, стала першою спробою здійснення системного погляду на мистецтво манежу, він закликав уважно проаналізувати шляхи та засоби, з допомогою яких цирк захоплює розум та серце мас, оголосивши цирк надзвичайно правдивим видовищем людської сили та вправності, на відміну від «окутаного замаскованістю» театру. Фактично А. Луначарського можна вважати засновником наукового підходу до циркового мистецтва як компонента видовищних форм культури, оскільки саме його серія просвітницьких доповідей і статей у сукупності являють собою спробу системного погляду на мистецтво як «мистецтво для мас» (на відміну від неприйняттого для більшовицького світогляду елітарного гасла «мистецтво для мистецтва»).

Перша серйозна монографія на циркову тему належить радянському критику-мистецтвознавцю та організатору циркового виробництва Є. Кузнецову, наукова праця якого – «Цирк: Походження. Розвиток. Перспективи» (1931) [16] – стала бестселером і зазнала ряд перевидань (останнє перевидання 1971 р.). Сьогодні вона є основоположним виданням, в якому розкриваються специфіка циркового образу, циркових засобів виражальності, походження, історія та перспективи розвитку цирку як синтетичного виду художньої творчості.

Особливо слід виокремити праці вченого-мистецтвознавця, автора фундаментальних праць з історії радянського та світового цирку Ю. Дмитрієва, який своєю статтею «В чому ж все-таки специфіка цирку» [7] (уперше надрукована у журналі «Радянський цирк», 1960) розпочав у пресі дискусію на тему специфічності цього виду мистецтва. У наступних його працях – «Мистецтво цирку» (1964) [8], «Радянський цирк сьогодні» (1968) [12], «Історія радянського цирку у самому короткому викладенні. 1917–1979» (1980) [9] – дослідником здійснено ґрунтовний аналіз витоків і розвитку циркового мистецтва. Саме завдяки теоретичним працям Ю. Дмитрієва цирк почали сприймати як самостійний вид мистецтва зі своєю специфікою, власними особливостями та ознаками.

Солідний корпус наукових досліджень, автором яких є Ю. Дмитрієв, в основному, піднімає питання історичної еволюції і жанрової теорії цирку. Так, докладний аналіз процесу виникнення та історії розвитку циркового мистецтва в Росії міститься у хрестоматійній праці «Цирк в Росії. Від витоків до 1917 року» (1977) [6], в якій історик театру і цирку висвітлює питання виникнення та утвердження циркових жанрів, аналізує репертуар того часу, дає оцінку роботі видатних майстрів різних жанрів. У збірці статей «Естрада та цирк очима закоханого» (1971) [13] Ю. Дмитрієвим аналізується процес розвитку цирку в ХХ ст., вивчається питання своєрідності циркового мистецтва тощо. Праці Ю. Дмитрієва «Радянський цирк» (1963) [11] і «Прекрасне мистецтво цирку» (1996) [10] дають можливість розглянути мистецтво цирку в теоретичному та історичному аспектах, виявити його внутрішні процеси. Унікальні за масштабністю географічних і часових параметрів, ці праці розкривають величезний пласт матеріалу, пов'язаного з цирком – архіви, пресу, спогади сучасників, багаті особисті спостереження.

Одну з перших спроб проаналізувати в цілому той шлях, який пройшла радянська циркова режисура, та окреслити основні тенденції її розвитку, було зроблено в праці головного режисера Харків-

ського цирку С. Зискінда «Режисер на арені цирку» (1971) [15]. Частину книги присвячено творчим доробкам найвидатніших майстрів циркової режисури – режисера цирку А. Г. Арнольда, режисера і теоретика циркового мистецтва Г. Венеціанова, режисера-постановника М. М. Зінов'єва, теоретика та історика циркового мистецтва Є. Кузнєцова, режисера цирку М. Местечкіна та ін.

Питанням створення художнього образу в цирку, циркового номера і циркового спектаклю як цілісного ідейно-художнього твору присвячені праці історика цирку М. Немчинського «На манежі цирку – артист» (1974), «Цирковий номер – спектакль» (1976), «Цирк у пошуках власного обличчя» (1995). У його працях «Постановочний цирк. Образне осмислення циркового номера» (1975) [24] та «Драматургія циркового номера» (1986) [23] розкривається питання створення циркового номера, значення в цьому процесі трюку та манежного образу, висвітлюються закони композиції, тематичної та методологічної побудови номера, його формування як своєрідної закінченої вистави. Більш пізня його праця «Цирк Росії наввипередки з часом» (2001) [25] містить аналіз взаємозв'язку творчих пошуків у процесі створення циркових номерів та пантомім із загально-театральними пошуками, обґрунтування тези про причини пошуку цирком мистецької своєрідності та прагнення до самостійності, а також реконструкцію найбільш значущих постановок радянського цирку.

М. Местечкін, радянський цирковий режисер, у своїх працях одним з перших проаналізував специфіку найпопулярніших циркових жанрів, а також дослідив окремі аспекти становлення професійної циркової освіти в Російській імперії та пізніше в Радянському Союзі. У праці «В театрі та цирку» (1976) [22] діячем вивчається питання схожості і відмінності спорту та циркового мистецтва.

Артист цирку, а згодом і педагог-режисер З. Б. Гуревич у дослідженні «Про жанри радянського цирку» (1977) [5] уперше в теорії циркового мистецтва представив класифікацію циркових жанрів, доповнивши характеристику кожного з них прикладами найцікавіших робіт, а також систематизував розмаїття циркових форм. У своїй праці З. Гуревич представив інформацію про побудову та використання циркових апаратів, знаряддя та реквізиту; надав переклад професійної термінології, що використовується в цирку; пояснив значення термінів та їхню етимологію.

У праці історика цирку С. Макарова «Радянська клоунада» (1986) детально досліджено розвиток комічних жанрів на арені цирку і проблема створення циркової маски [19]. Взаємовпливові театрального і циркового мистецтв присвячено працю «Театралізація цирку» (2010) [20], в якій С. Макаровим розглянуто проблему театралізації цирку від витоків до сьогодення, окреслено сучасні тенденції розвитку цирку. Інша його праця «Клоунада світового цирку. Історія та репертуар» (2001) [18] являє собою єдине в своєму роді дослідження, яке описує клоунський репертуар від витоків до кінця ХХ століття.

Цілий комплекс проблем цирку як масового видовища і виду мистецтва розкриває в своїх фундаментальних дослідженнях М. Хренов, просуваючи ідею видовищної спрямованості культури ХХ століття та її взаємозв'язку з цирковим мистецтвом. Серед серйозних наукових досліджень цього автора слід відзначити книгу «Видовища під час повстання мас» (2006) [27], а також монографію «Публіка в історії культури: феномен публіки» (2007) [29], де цирк розглядається з позицій історичної динаміки культури, культурної антропології, міфопоетики та соціосеміотики. У праці «Кіно. Реабілітація архітипічної реальності» (2006) [28] автор досліджує циркове мистецтво в контексті сучасної світової культури.

У праці провідного фахівця у сфері теорії та філософії цирку В. Барінова «Художньо-образна структура циркового мистецтва» (2005) [3] проаналізовано різні аспекти «Образу–Я» циркового артиста, представлено порівняльний аналіз акторського мистецтва у театрі та цирку. У статті «Основи творчості у цирку» дослідником феномен циркового мистецтва розкривається у контексті творчого акту за принципом «духовна творчість створює духовні цінності» (2005) [2, с. 67]. Вивченню естетичної сутності циркового мистецтва присвячено праці «Естетичні емоції в художньо-образній структурі циркового мистецтва» (2008) [4] та «Категорії естетики та циркові жанри. Їх взаємозв'язок» (2011) [1].

Сучасний дослідник В. Сергунін у статті «Сучасний цирк. Пошук смислів» (2005) [26] розглядає сучасний стан циркового мистецтва в контексті культурного розвитку суспільства, аналізує «концептуальне бачення сучасного циркового продукту», розглядає концепцію вистав канадського «Cirque du Soleil» (цирку Сонця); акцентує увагу на проблемах сучасного цирку (зокрема, на проблемі інтеграції вітчизняного цирку в простір загальносвітового циркового мистецтва; на проблемі конкуренції та її специфіки; на проблемі «модернізації креативного та артистичного складу» тощо) [26, 69].

У ґрунтовній праці українського дослідника А. Житницького «Актуальні проблеми теорії драматургії цирку: Драматургія коверної клоунади – генезис, еволюція, типологія, композиційні при-

йоми і сучасний стан» (1985) [14] зібрано та проаналізовано матеріал з формування клоунського репертуару; висвітлено засоби створення сценаріїв репріз і антре; сучасний клоунського репертуару; вивчені ціннісні критерії оцінювання сценаріїв клоунад тощо.

Праця Г. Курінної «Драматургія циркової вистави в контексті карнавальні-сміхової культури» (2008) [17] є першою спробою здійснити комплексний культурологічний аналіз драматургії циркової вистави в контексті карнавальні-сміхової культури. У роботі досліджуються історичні засади та сучасні особливості циркових вистав України та СНД, які демонструються з урахуванням традицій національної та світової карнавальні-сміхової культури. Значна увага дослідницею звернена на дослідження драматургічної структури сучасного циркового видовища, зокрема розглядаються питання приналежності циркового сценарію до драматичного роду літератури.

У дисертації С. Шумакової «Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва» (2015) [30], присвяченій культурологічно-мистецтвознавчим аспектам генезису та еволюції циркового процесу Харкова, вперше в дискурсі українського мистецтвознавства запропонована авторська експлікація поняття «циркова школа»; в широкому історико-культурному контексті визначено джерела й організаційні основи генезису і становлення харківської школи циркового мистецтва, виокремлено соціокультурні детермінанти її походження.

М. Малихіною у праці «Циркове мистецтво України 20–30-х років ХХ століття» (К., 2016) [21] вивчено особливості розвитку циркового мистецтва 20–30-х рр. в Україні. Зокрема, виокремлено основні напрями теоретичної думки в галузі циркового мистецтва, прослідковано еволюцію циркового мистецтва від зародження до початку ХХ ст., а також виявлено творчий внесок українських митців у розвиток вітчизняного цирку.

Висновки. Отже праці зазначених науковців є вагомим внеском у теорію та історію циркового мистецтва. Однак подальшого дослідження потребує циркове мистецтво як цілісний феномен культури в Україні. Зокрема, культурологічного аналізу потребують такі питання, як культурологічна специфіка циркового мистецтва, його зв'язок із художнім контекстом й обумовленістю соціальними, історичними, естетичними чинниками. Йдеться про такі тенденції розвитку сучасного циркового мистецтва, як нові форми творчості у цирку, обумовленість його функціонування впливами масової культури, а також розгляд циркового мистецтва в якості чинника культурної дипломатії.

Вивчення українського цирку в культурологічному аспекті сприятиме поглибленню уявлення про соціокультурну та естетичну значущість цирку як одного з найбільш популярних видовищних видів художньої творчості, розширенню багатогранного, складного образу культурного життя України сучасної доби.

Література

1. Баринов В. А. Категории эстетики и цирковые жанры. Их взаимосвязь / В. А. Баринов // *Alma mater* : Вестник высшей школы. – 2011. – № 7. – С. 66–70.
2. Баринов В. А. Основы творчества в цирке / В. А. Баринов // *Вестник МГУКИ*. – 2005. – № 4. – С. 66–73.
3. Баринов В. А. Художественно-образная структура циркового искусства : монография / В. А. Баринов. – Москва : МГУКИ, 2005. – 192 с.
4. Баринов В. А. Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства : дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : 09.00.04 / В. А. Баринов. – Москва, 2008. – 141 с.
5. Гуревич З. Б. О жанрах советского цирка : учебн. пос. для училищ цирк. и эстрад. искусства и отделений режиссуры цирка театр. ин-тов / З. Б. Гуревич. – Москва : Искусство, 1977. – 280 с.
6. Дмитриев Ю. Цирк в России. От истоков до 1917 года / Ю. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1977. – 415 с.
7. Дмитриев Ю. А. В чем же все-таки специфика цирка? // Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного. – М., 1971. – С. 178–182.
8. Дмитриев Ю. А. Искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Знание, 1964. – 80 с.
9. Дмитриев Ю. А. История советского цирка в самом кратком изложении. 1917–1979 / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1980. – 70 с.
10. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1996. – 528 с.
11. Дмитриев Ю. А. Советский цирк / Ю. А. Дмитриев ; Ин-т истории искусств. – Москва : Искусство, 1963. – 400 с.
12. Дмитриев Ю. А. Советский цирк сегодня / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1968. – 144 с.
13. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1971. – 207 с.
14. Житницкий А. З. Актуальные проблемы теории драматургии цирка. Драматургия коверной клоунады – генезис, эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние : дис. на соискание ученой степени канд. искусствед. : 17.00.01 / Анатолий Зиновьевич Житницкий. – Москва, 1985. – 182 с.
15. Зискинд Е. М. Режиссер на арене цирка / Е. М. Зискинд. – Москва : Искусство, 1971. – 88 с.
16. Кузнецов Е. М. Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – Москва ; Ленинград : Academia, 1931. – 448 с.

17. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтв. : 26.00.01 / Курінна Ганна Вікторівна ; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2008. – 240 с.
18. Макаров С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. М. Макаров. – Москва : РОССПЭН, 2001. – 368 с.
19. Макаров С. М. Советская клоунада : учебн. для отделений режиссуры цирка театр. ин-тов и училищ эстрадно-цирк. искусства / С. М. Макаров. – Москва : Искусство, 1986. – 272 с.
20. Макаров С. М. Театрализация цирка / С. М. Макаров. – Москва : Либроком, 2010. – 288 с.
21. Малихіна М. А. Циркове мистецтво України 20-30-х років ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : 26.00.01 / Марина Анатоліївна Малихіна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2016. – 217 с.
22. Местечкин М. С. В театре и в цирке / М. С. Местечкин. – Москва, 1976. – 303 с.
23. Немчинский М. И. Драматургия циркового номера : учеб. пос. / М. И. Немчинский. – Москва : ГИТИС, 1986. – 85 с.
24. Немчинский М. И. Постановочный цирк. Образное осмысление циркового номера : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 / М. И. Немчинский. – Москва, 1975. – 15 с.
25. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем : модели цирковых спектаклей 1920–1990-х годов / М. И. Немчинский. – Москва : ГИТИС, 2001. – 463 с.
26. Сергунин В. Современный цирк. Поиск смыслов / В. Сергунин // ProЦирк. – 2005. – № 5. – С. 66–69.
27. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2006. – 646 с.
28. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – Москва : Аграф, 2006. – 704 с.
29. Хренов Н. А. Публика в истории культуры: феномен публики / Н. А. Хренов. – Москва : Аграф, 2007. – 406 с.
30. Шумакова С. М. Генезис и эволюция харьковской школы циркового искусства : дис. на соиск. ученой степени канд. искусств. : 26.00.04 / С. М. Шумакова. – Харьков, 2015. – 288 с.

References

1. Barinov, V. A. (2011). Categories of Aesthetics and circus genres. Their relationship. Alma mater: Vestnyk of Vyss-hoi Shkoly, 7, 66-70 [in Russian].
2. Barinov, V. A. (2005). Fundamentals of Creativity in Circus. Vestnyk MGUKI, 4, 66-73 [in Russian].
3. Barinov, V. A. (2005). Artistic-shaped structure of Circus Arts. Moscow: MHUKY [in Russian].
4. Barinov, V. A. (2008). The aesthetic emotion is art-shaped structure of the circus arts. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
5. Gurevich, Z. B. (1977). About the genre of the Soviet circus. Moscow: Art [in Russian].
6. Dmitriev, Yu. (1977). Circus in Russia. From the origins to 1917. Moscow: Art [in Russian].
7. Dmitriev, Yu. A. What is the specificity of the circus? Estrada and circus in lovers' eyes. Moscow [in Russian].
8. Dmitriev, Yu. A. (1964) Circus Arts. Moscow: Knowledge [in Russian].
9. Dmitriev, Yu. A. (1980). History of the Soviet circus in the summary. 1917-1979. Moscow: Art [in Russian].
10. Dmitriev, Yu. A. (1996). Fine art circus. Moscow: Art [in Russian].
11. Dmitriev, Yu. A. (1963). Soviet circus. Moscow: Art [in Russian].
12. Dmitriev, Yu. A. (1968). Soviet Circus Today. Moscow: Art [in Russian].
13. Dmitriev, Yu. A. (1971). Estrada and Circus in lover's eyes. Moscow: Art [in Russian].
14. Zhitnickii, A. Z. (1985). Actual problems of the circus drama theory. Drama theory of clowning – genesis, evolution, typology, composition techniques and modern state. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
15. Ziskind, E. M. (1971). Director at the circus. Moscow: Art [in Russian].
16. Kuznetsov, E. M. (1931). Circus: Origins. Development. Prospects. Moscow; Leningrad: Academia [in Russian].
17. Kurinna, G. V. (2008). Dramaturgy circus performance in the context of a carnival and fun culture. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukraine].
18. Makarov, S. M. (2001). Clowning of the World Circus. History and repertoire. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
19. Makarov, S. M. (1986). Soviet clowning. Moscow: Art [in Russian].
20. Makarov, S. M. (2010). Theatricality of a circus. Moscow: LIBROKOM [in Russian].
21. Malykhina, M. A. (2016). Circus in Ukraine of 1920s-1930s. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukraine].
22. Mestechkin, M. S. (1976). In the theatre and in the circus. Moscow [in Russian].
23. Nemchinskaya, M. I. (1986). Drama of circus. Moscow: GITIS [in Russian].
24. Nemchinskaya, M. I. (1975). Producer's circus. The figurative interpretation of circus. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
25. Nemchinskaya, M. I. (2001). The Russian Circus against time: models of circus performances in 1920-1990-ies. Moscow: GITIS [in Russian].
26. Sergunin, V. (2005). Modern circus. Searching of meanings. ProTsirk, 5, 66–69 [in Russian].
27. Hrenov, N. A. (2006). Spectacle in the era of the rebellion of masses. Moscow: Nauka [in Russian].
28. Hrenov, N. A. (2006). Movies: rehabilitation of archetypal reality. Moscow: Agraf [in Russian].
29. Hrenov, N. A. (2007). Audience in the history of culture: the phenomenon of the public. Moscow: Agraf [in Russian].
30. Shumakova, C. M. (2015). Genesis and evolution of Kharkiv School of Circus Arts. Candidate's thesis. Kharkiv [in Russian].

УДК 008:261.6+070:271.4(477.83/.86)“1921/1946”

*Фарина Оксана Вікторівна,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
oksanafaryna@ukr.net*

РЕФЛЕКСІЇ ДУХОВНО-МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКІЙ ПРЕСІ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ (1921–1946)

Мета роботи – проаналізувати культурологічну спрямованість греко-католицьких видань, їх місце у відображенні реальної картини духовно-мистецького життя Східної Галичини у 1921–1946 рр., роль преси УГКЦ у збереженні і розвитку національної ідеї. Першочергова увага розвідки зосереджена на часописах «Дзвони», «Мета», «Нова зоря», «Місіонар» та інших масових виданнях, що найкраще розкривають означену проблему. **Методологія дослідження** полягає у використанні методів аналізу та узагальнення, зокрема для виявлення та вивчення культурологічної проблематики греко-католицької преси. На основі компаративного методу простежено тематико-жанрову реконструкцію номерів окремих греко-католицьких періодичних видань. **Наукова новизна** дослідження зумовлена тим, що у ньому здійснено спробу часткового аналізу культурологічної тематики греко-католицьких часописів Східної Галичини 1921–1946 рр. **Висновки.** Греко-католицькі видання відзначаються професійністю та високим інтелектуальним рівнем, всебічно висвітлюють культурне життя регіону. Проте після приходу радянської влади на західноукраїнські землі, припиняють своє існування.

Ключові слова: греко-католицькі часописи, культурологічний огляд, українська культура, Східна Галичина, діяльність церкви.

Фарина Оксана Вікторівна, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
Рефлексии духовно-художественной культуры в греко-католической прессе Восточной Галиции (1921-1946)

Цель работы – проаналізувати культурологічну спрямованість греко-католицьких видань, їх місце в отраженні реальної картини духовно-культурної життя Восточної Галиції в 1921–1946 гг., роль преси УГКЦ в збереженні і розвитку національної ідеї. Першочергове увагу розвідки зосереджена на журналах «Дзвони», «Мета», «Новая Зоря», «Мисионар» і інших масових виданнях, що краще розкривають указану проблему. **Методологія** дослідження заключається в використанні методів аналізу та узагальнення, в частині для виявлення і вивчення культурологічної проблематики греко-католицької преси. На основі порівняльного методу простежено тематико-жанрову реконструкцію номерів окремих греко-католицьких періодичних видань. **Наукова новизна** дослідження обумовлена тим, що в ньому здійснено спробу часткового аналізу культурологічної тематики греко-католицьких журналів Восточної Галиції 1921–1946 гг. **Висновки.** Греко-католицькі видання відзначаються професійністю та високим інтелектуальним рівнем, всебічно висвітлюють культурне життя регіону. Проте після приходу радянської влади на західноукраїнські землі, припиняють своє існування.

Ключевые слова: греко-католицькі видання, культурологічний огляд, українська культура, Восточная Галиция, діяльність церкви.

Faryna Oksana, postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts

Reflection of spiritual and artistic culture in greek catholic press of Eastern Galicia (1921-1946)

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyze the culturological orientation of Greek Catholic publications, their place in reflecting of the real picture of the spiritual and artistic life of Eastern Galicia in 1921–1946, the role UGCC press in preserving and developing the national idea. The primary focus of research is on the journals «Dzvony», «Meta», «Nova Zorya», «Misionar» and the other most popular media that the best reveals the definite problem. **Methodology.** The methodology of the work is to use methods of analysis and generalization, in particular to identify and exploring the culturological problems of the Greek Catholic press. Based on the comparative method the author traced thematic-genre reconstruction of the issues of some Greek Catholic periodicals. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the author's attempt to partially analyse the cultural topics of Greek Catholic editions of Eastern Galicia 1921–1946. **Conclusions.** Greek Catholic editions were marked by professionalism and high intellectual level, comprehensively covering the cultural life of the region. However, after the arrival of Soviet authorities in Western Ukraine they disappeared.

Key words: Greek Catholic press, culturological review, Ukrainian culture, Eastern Galicia, church activities.

Актуальність теми дослідження. Греко-католицька преса Східної Галичини відіграла важливу роль у формуванні світогляду українського населення регіону, плеканні національно-патріотичного духу. Періодичні видання церкви були спрямовані на виховання любові до Бога та рідного народу,

пропагуванні національної ідеї та сімейних цінностей, розкривали культуротворчу діяльність УГКЦ, висвітлювати культурні тенденції розвитку краю.

Витоки означеної проблеми частково досліджено в роботах сучасних науковців: О. Вей «Українська греко-католицька преса міжвоєнного періоду (1918–1939)» [1], І. Гнип «Галицька преса міжвоєнної доби про сприяння Греко-Католицької церкви українській культурі (20–30-ті рр. XX ст.)» [4], І. Капраль «Католицькі літературні часописи Львова 20–30-х рр.» [8], Ю. Щербяк «Роль католицької періодики у просвітительській діяльності Української Греко-Католицької церкви першої третини XX ст.» [22]. Цінними для виявлення змісту греко-католицьких часописів є історико-бібліографічні дослідження М. Комарниці [10; 11]. Однак, практично відсутні наукові розробки, які би комплексно розкривали греко-католицьку пресу з точки зору культурологічної проблематики у ній та її цінності у культурному просторі Східної Галичини.

Метою статті є рефлексія культурологічного аспекту публікацій основних періодичних видань греко-католицької преси Східної Галичини 1921–1946 рр.

Виклад основного матеріалу. 20-ті – I пол. 40-х рр. XX століття були складним періодом в історії західноукраїнських земель, що виявився у всіх сферах політичного, економічного, релігійного та культурного життя. Це були часи пацифікації, посилення утисків корінного українського населення Східної Галичини з боку польського уряду з метою повної асиміляції українців й перетворення регіону в інтегровану частину Польщі; встановлення радянської влади на західноукраїнських землях та нацистська окупація в період Другої світової війни. На сторожі захисту національних прав українців Галичини постійно перебувала УГКЦ.

Становлення греко-католицької преси стало важливим фактором як в суспільно-політичному, так і в культуротворчому житті західних українців. У Відозві до духовенства Станіславської єпархії 1931 р. єпископ Хомишин писав: «Часопис – се твір нової доби; се всім приступне друковане слово, котре кожного дня або щокілька днів подає відомости про культурні, політичні, господарські справи й zarazом звідомляє про всякого роду світові події та новини. Круг тих відомостей обнімає ціле людське життя» [13, 199]. У 20–30 рр. українська католицька преса набуває особливого розквіту. На той час вона була вже досить розгалужена і охоплювала, практично всі верстви населення. Католицькі видавництва, друкарні друкували газети і журнали адміністративного характеру, літературно-наукові видання, часописи для інтелігенції, молоді, дітей та селян. Опікуючись українською культурою, греко-католицьке духовенство неодноразово висвітлювало на шпальтах своїх часописів культурологічну тематику статей, акцентувало увагу на національному обличчі культурного життя, докладало максимум зусиль до його розвитку.

У контексті дослідження важливим є фаховий часопис українських греко-католицьких священників – «Нива» (1904–1939), що виходив у Львові для широкого кола читачів. Культурологічні розвідки здебільшого присвячені публікаціям про роботу Національного музею у Львові (заснований А. Шептицьким), важливість розвитку місцевих музеїв задля збереження історичної культурної спадщини, заохочення до ведення парохіяльних хронік та комплектації місцевих бібліотек духовною, національно-патріотичною, історичною літературою. Святкові матеріали стосувались визначних подій церковної історії й культури, серед яких: 300-ліття смерті свм. Йосафата, 30-ліття владитства митрополита Андрея, 250-ліття греко-католицької Духовної семінарії у Загребі, 150-ліття греко-католицької Духовної семінарії, 950-ліття хрещення Русі-України, 10-літній ювілей від створення у Львові Богословської академії та ін. Активним учасником літературно-мистецького процесу став місячник «Дзвони» (1931–1939); до редколегії входили – гол. о. Й. Сліпий, о. Г. Костельник та професор М. Чубатий. Журнал публікував твори української (Б.–І. Антонич, Д. Бандріський, Г. Костельник, У. Кравченко, Ю. Липа) та зарубіжної (Ж. Бернано, В. Гюго, Ш. Руставелі,) літератури, а також наукові статті, пов'язані з богослов'ям, історією, мовознавством, філософією, музикою, театром, живописом.

Стаття М. Гнатишака вивчає еволюцію художніх напрямів і стилів європейського театру з середини XIX ст. до 30-х рр. XX ст. Автор простежує мистецькі напрями натуралізму, неоромантизму та доходить до висновку, що сучасний театр – це експресіоністичний, де «звернено бачну увагу на чисто духову сторінку драматичного твору, відкинено сценічний перепих і ансамблеву зіграність театру передвоєнного, до голосу прийшов знова актор-декламатор, в новому, цілком відмінному середовищі» [3, 267].

Високо оцінював талант О. Новаківського в контексті формування національного мистецького середовища В. Залозецький, вважаючи, що «постійне змагання мистця, це постійне зусилля віднайти самого себе серед сучасних мистецьких напрямів робить його творчість вічно свіжою і вічно молодою» [5, 526]. Інші праці мистецтвознавця стосуються українського дерев'яного будівництва та мистецьких пам'яток в Долині.

Традиційно до дня народження чи смерті, публікувались статті про відомих композиторів (Й.–С. Бах, Р. Вагнер, Й. Гайдн, Г.–Ф. Гендель та ін.). Своє відображення на сторінках «Дзвонів» обов'язково знаходили мистецькі виставки Львова (Божий гріб у Волоській церкві у Львові, виставка образів на «Таргах всходніх» у Львові, виставка сучасної української графіки, виставка скульптора Е. Вітінга й «Нової генерації» у «Палаті штуки» у Львові) [6]. Літературознавчі студії, вміщені у «Дзвонах», порушують питання місця українського письменника у світовому літературному процесі, форм реалізації естетичних категорій, світоглядних основ у художній творчості, взаємовідносин читача і письменника, об'єктивної та суб'єктивної критики [10, 221].

Проблеми національної культури обговорювались у газеті «Нова Зоря» (1926–1939), що видавалась комітетом Української Християнської Організації. 1928 р. у часописі з'являється спеціальна об'ємна рубрика «Література. Наука. Мистецтво», з підрубриками, яка розміщувалась зазвичай на с. 6–7. Тут висвітлювались літературознавчі питання, друкувались рецензії на нові художні твори, монографії, спогади, публікувались нариси про життя і творчість відомих на той час письменників, пропонувались огляди різножанрових творів.

Яскравим прикладом історико-музичних публікацій була ціла серія праць о. С. Сапуна про біографію й аналіз творчості українського композитора Д. Бортнянського, Б. Кудрика – про А. Вахнянина, Ф. Шуберта, та ін.

Театральне життя Львова частково висвітлює публікація про гастролі театру ім. І. Тобілевича, який поставив у місті 3 вистави («Грішниця на острові Паго-Паго», «Сорочинський ярмарок», «Бродвей»). «Нова Зоря» схвально оцінила гру акторів театру, проте щодо репертуару поставилась критично, зазначаючи, що «добрих релігійних творів з будуючим релігійним і національним, позитивним змістом у нас розмірно мало» [7].

Розвиток фотомистецтва супроводжувався частими виставками, організованими Фотографічним товариством у Львові. Редакція газети неодноразово аналізувала його діяльність, позитивно оцінювала роль фотографії у творчості людини. На виставці 1931 р. взяли участь 30 авторів, серед яких був священник о. Каштанюк; переважали пейзажі та портрети [2]. Мистецька подія 1932 р. представила 400 світлин львівських краєвидів, старої й нової архітектури, промислове і торговельне життя міста, його наукові установи та школи. Організатори ставили за мету «наукового пізнання й опис батьківщини та мистецьке виповідження своїх вражень і зображень про свою батьківщину» [21].

«Нова Зоря» детально анонсувала покази актуальних на той час фільмів («Аріяна», «Ром Експрес», «Мадярська любов», «Чому я згрішила. Льорель і Гарді в подружжі»). Проте, найбільшу увагу приділила виходу фільму «Св. Антін Падуанський» (реж. Джуліо Антамаро). Кінострічка не набула популярності серед галичан. О. Мох засуджував, що це «засоромлююча наука для католиків, які йдуть на всякого рода безрелігійні неморальні фільми», тим самим уникаючи якісні християнські. Автор припустив доцільність створення католицьких фільмів для українців як «духовних вправ», що будуть сприйматись легко й «наче з забавою» [14].

Визначною подією у культурному житті Львова стало відкриття виставки української графіки у 1932 р., організованої Асоціацією незалежних українських митців, у якій, окрім галичан, взяли участь закордонні гості, духовенство, журналісти. Виставка складалась з чотирьох частин (державні папери України, оригінальна графіка, обкладинки та ілюстрації до книг, екслібрис), про які детальніше розповідали наступні номери «Нової Зорі» [19]. Цінною розвідкою є ілюстрована стаття про «Український exlibris» (невеликий книжковий знак, художньо виконана етикетка, де вказано, кому належить книга), в якій йдеться про походження екслібриса, розвиток цього мистецького феномена в Україні, його значення: «як ознакою культурної людини є власна книгозбірня, так ознакою культурного книголюбця є свій власний мистецький екслібрис» [20].

До 25-річчя мистецької діяльності відбулась виставка робіт галицької малярки, вчителя малювання перемишльської семінарії О. Кульчицької, де були присутні представники «мистецького, наукового, журналістичного світа», а також церковні діячі, представники інших верств. «Нова зоря», переповідаючи слова М. Голубця, визначила характерні риси творчості малярки-ювілярки – «се передовсім тонкий естетичний смак, культурність, висока технічна досконалість, поважна тематика» [15].

Окрім розділи, присвячені культурним справам, стали постійними у тижневику «Мета» (1931–1939) – органу Українського католицького союзу. Газета орієнтувалась на широку читацьку аудиторію і намагалась охопити усі сфери суспільного життя. Тут можна зустріти твори К. Бобрікевича, Н. Королеви, В. Маковського, І. Марківа та ін. Свої вірші з нагоди свят писали: А. Бовшівський («По дорозі до Вифлеєму»), Р. Дурбак до 70-річчя митрополита А. Шептицького («Князеві Церкви й Україні»), Р. Завадович («І знов чарівна і тасмна...»), А. Курдик («Є знову всюди ця туга тривожна»). На перших сторінках святкових чи ювілейних випусків розміщувалась кольорова

репродукція ікони або фото ювіляра. Найбільшої уваги «Мета» надавала науковим статтям, які можна умовно поділити на такі групи: історія Церкви та історія України, богослов'я, політологія, філософія, педагогіка, літературознавство, журналістика, мистецтвознавство і музика. Треба зазначити, що літературознавчі студії, які публікувались на шпальтах газети, відзначались високим рівнем професійності і охоплювали широке коло досліджуваних тем. Їх редактором був М. Гнатишак – літературознавець та теоретик католицької критики. До його творчої спадщини належать статті: «Шевченко і сучасність», «Жінки пишуть повісті», «Хочемо, щоб українська література ніколи не була зла», «Театр на селі», «Між життям і поезією: про минулорічну літературну продукцію». Автор через подачу програмного бачення католицьким напрямком проблем мистецтва, зокрема у літературі, вважав, що християнське мистецтво не мусить бути виключного мистецтвом церковним [8, 140].

Музичну культуру на шпальтах «Мети» опрацьовував Б. Кудрик. Його публікації торкаються важливих подій мистецько-громадського значення Східної Галичини першої половини ХХ ст., висвітлюють загальні проблеми культуротворчого процесу і показують пізнавально-критичний погляд автора на них, пропагують та аналізують творчість західноєвропейських композиторів. До таких статей належать: «Новий концертний виступ п. Д. Бандрівської у Львові», «У справі популярної католицької пісні», «З життя й мистецтва. Motto: «Nihil novi!», «Як я пізнав Генделя й Баха», «Співець віри й перемоги» (з приводу 150-ліття народин Карла Марії фон Вебера 1786–1936).

Театральне мистецтво було важливим для виховання «глядацької культури» парафіян. Питання його поширення на селі та правильність вибору репертуару для аматорських колективів стало серйозною темою серед духовенства. У статті «Театр і релігія» автор рекомендує місцевим священикам спільно з членами театральних гуртків взяти участь у виборі п'єси для майбутніх вистав. Аргументує він тим, що недостатня обізнаність громадян у театральному мистецтві проявляється у тому, що «часом буває так, що публіка на селі на наших аматорських театрах поринає сміхом тоді, коли на сцені відіграється найбільш трагічна доля, а як на сцені відбувається якась любовна сценка, гість на салі ще й прицмокує, вважаючи цю любовну сцену за прилюдну еротику...». Подолати ж цю проблему, на думку священика, можна за допомогою «добрих вистав», що є у репертуарі українських професійних театрів [18].

1931–1932 рр. «Мета» видавала безкоштовний додаток «Література–Наука–Мистецтво». Численні статті з питань історії України та історії Церкви, етнографії, літературознавства та мовознавства, мистецтвознавства, кінематографу та фотомистецтва відзначаються високою культурою слова, фаховістю, поєднують матеріали інформативного та аналітичного характеру.

Ще одним високоякісним часописом, як в теоретичному, так і в культурному плані був науковий тримісячник «Богословія» (1923–1939, 1943). Своїм завданням видання вважало висвітлювати суто наукові дослідження з різних ділянок богословської науки, акцентуючи увагу на теології Католицької Церкви. 1930 р. у журналі розширюється спектр тематичної проблематики, з'являються статті з мистецтвознавства, музикознавства, мовознавства, проте всі вони залишаються пов'язаними з релігією і Церквою. Цінними з культурологічної тематики є статті археолога Я. Пастернака «Звіт з археологічних дослідів у підземеллях октаедри св. Юрія у Львові», «Археологічні розкопки літом 1933 р. на терені катедр св. Юрія у Львові», «Крипта під церквою Св. Духа гр.-кат. Богословської академії у Львові. Дані праці показують заслуги духовенства у пам'яткоохоронній діяльності 20–30 рр. Примітно, що головним замовником археологічних розкопок був митрополит Шептицький. Про історію давньоруського іконопису, його національні особливості писав В. Пещанський. Проблема візантійського впливу у староруському мистецтві простежена у публікації В. Залозецького. Музикознавчі статті належали Б. Кудрику. Відомий композитор вивчав біографію та творчість М. Вербицького, роль духовенства у музичній культурі Галичини.

Головними друкованими органами управління окремих епархій УГКЦ були «Львівські архієпархіальні відомості» (1889–1917, 1918–1942), «Перемиські архієпархіальні відомості» (1889–1939), «Вістник Станиславівської епархії» (1886–1939). Основним завданням часописи ставили організацію роботи священнослужителів, ознайомлення прихожан з рішеннями й розпорядженнями Консисторії, друкувалася інформація про найважливіші події Греко-католицької церкви, проповіді та звернення.

Незважаючи на те, що ці видання мали адміністративний характер, все ж на їхніх сторінках можна зустріти інформацію про становище української школи, взаємозв'язки церкви та школи, статус української мови, повідомлення про боротьбу з неграмотністю; висвітлювали діяльність громадських культурно-освітніх товариств: «Товариство ім. св. Ап. Петра» для допомоги убогим Церквам Перемишля Перемишльської епархії, Інтернат сс. Василіанок, «Вдово-сирітський інститут в Перемишлі», Духовна семінарія, Дяковчительський інститут, «Епархіальна поміч» та ін. [9, 102]. Заклик Митрополичого ординаріату до участі греко-католицьких священників в Союзі прихильників Національного музею свідчить про значущість

музейних установ у пам'яткоохоронній діяльності духовенства. Протягом одного року існування такої організації її членами стали 10 священників зі Східної Галичини та 3 – із США. На кошти отримані з членських внесків було придбано картини видатних художників [17].

Великою популярністю користувався у читачів журнал «Місіонар» (1897–1944) з додатком для дітей «Місіонарчик». На своїх сторінках видання акцентувало увагу на проповідуванні засад християнської віри, інформувало про суспільні та церковні події, досліджувало церковні свята, значення молитов та повчало за допомогою притч, легенд переказів. Часопис ілюстрований малюнками, репродукціями ікон, портретами діячів УГКЦ та ЧСВВ. Окрім цього, журнал висвітлював місіонерську роботу отців Чину св. Василя Великого як в Україні, так і за кордоном.

Через політичні обставини у 1939 р. жовківський «Місіонар» переїхав до Перемишля. Головними темами на шпальтах журналу залишалось виховання дітей та молоді, підтримка духу народу під час війни, спостереження за переможними діями німецької армії. У липні 1941 р. редакція видання повернулася до Жовкви і продовжила концепцію свого видання [11, 667].

У Перемишлі виходив часопис «Бескид» (1928–1933), як продовження до нього з 1933–1939 рр. – «Український Бескид». Традиційно на першій шпальті тижневика були уривки зі Святого Письма та рубрика «Наука», в якій публікувались повчальні релігійні статті. І хоча більшість публікацій мали релігійне наповнення, тут можна побачити твори художньої культури українських та зарубіжних авторів: У. Кравчук, Е. Кувеканя, А. Курдидик, О. Лещук та ін. Редакція газети активно анонсувала програми як релігійних, так народних свят, концертів, театральних вистав, інформувала про співпрацю греко-католицького духовенства з діячами культури. В «Українському Бескиді» з'являється рубрика «Для науки і розваги», де публікувались гуморески, головоломки, вірші для дітей, що дозволило зробити часопис ще ближчим до народу. У номері за 24 грудня 1933 р. оголошено конкурс «на популярні твори пропагандистичного характеру, які мають протиставлятися большевицько-безбожницькій літературі» [12]. Насамперед розглядалися праці релігійного характеру, проте до редакції приймалися також повісті, п'єси для сільських сцен, література для дітей і молоді та твори зі всіх галузей знань. Таким чином, молоді письменники мали змогу заявити про себе у регіоні.

Окреме, малодосліджене явище в українській католицькій пресі – станові часописи «Голос дяків» (1921–1928), як продовження до нього «Дяківський шлях» (1921–1930), та «Дяківський прапор» (1936), які виходили в Коломиї. Своєрідність цих видань полягала у тому, що вони обстоювали соціальні, професійні інтереси дяків, висвітлювали організаційне життя представників цього сану й сприяли їх культурно-просвітницькому розвитку. З-поміж тем і проблем церковного характеру, висвітлювались такі: походження народних обрядів, історія церковних хорів, розвідки про українські свята та їх атрибути крашанки, писанки, галунки). Періодично друкувались літературознавчі праці, зокрема, про І. Франка, Т. Шевченка, твори поезії. «Дяківський прапор» запровадив рубрики «Для науки і розваги», «Новинки», які були безпосередньо причетні до подій культурного життя як в Україні, так і за кордоном. Однак, діяльність даних часописів викликала опір у єпископського ординаріату у Станіславові і їх заборонено для читання під загрозою усунення з посади [16, С.45].

Висновки. Підсумовуючи, варто артикулювати те, що греко-католицькі видання на високому рівні висвітлювали провідні мистецькі напрями Східної Галичини 20–30 рр. минулого століття. Греко-католицьке духовенство співпрацювало з плеядою блискучих публіцистів, критиків, науковців, культурних діячів, які активно друкувались на шпальтах часописів. Часом греко-католицька критика була дещо упередженою, однак її прагнення до реального подання інформації, торкаючись усіх сфер культури та соціуму, дозволяє відтворити цілісну культурну картину регіону окреслених років.

Під час радянізації краю восени 1939 року більшовики закрили видання майже всіх духовних часописів; у період окупаційного режиму видавались «Богословія» (1943), «Місіонар» (1940–1944), «Львівські архієпархіальні відомості» (1940–1944); з поверненням радянської влади усі часописи припинили своє існування. Попри німецькі заборони, греко-католицькі часописи підтримували патріотичний дух, друкували історичні статті, епізодично літературно-мистецькі повідомлення.

Література

1. Вей О. Українська греко-католицька преса міжвоєнного періоду (1918–1939) / О. Вей // Держава та регіони. Соціальні комунікації. – 2013. – №2. – С. 65–69.
2. Вистава української фотографіки // Нова Зоря. – 1931. – Ч. 96 (496). – 17 грудня. – С. 1–2.
3. Гнатишак М. Сучасне положення європейського театру / М. Гнатишак // Дзвони. – 1931. – Ч. 4–5. – С. 265–269.
4. Гнип І. Галицька преса міжвоєнної доби про сприяння греко-католицької церкви українській культурі (20–30-ті рр. ХХ ст.) / І. Гнип // Схід. – 2013. – №3. – С. 91–98.
5. Залозецький В. Олекса Новаківський / В. Залозецький // Дзвони. – 1935. – Ч. 11. – С. 525–528.

6. З нашого мистецького життя у Львові // Дзвони. – 1932. – Ч. 9. – С. 619–622.
7. З нашого театру // Нова Зоря. – 1932. – Ч. 91 (589). – 27 листопада. – С. 5.
8. Капраль І. Католицькі літературні часописи Львова 20–30 рр. / І. Капраль // Поліграфія і видавнича справа : наук.-техн. зб. №39. – 2002. – Львів : Українська академія друкарства, С. 140–145.
9. Коваль Л. Українські громадські культурно-освітні товариства в Перемишлі у 1867–1939 рр.: історіографія проблеми / Л. Коваль // Вісник Кам'ян.-Поділ. Ун-ту ім. І. Огієнка : історичні науки. – 2011. – Вип. 4. – С. 97–106
10. Комарниця М. Дзвони / М. Комарниця // Українські часописи Львова 1848–1939 : історико-бібліографічне дослідження. – Львів : Свят. – 2003, С. 218–226. – Т. 3, Кн 1.
11. Комарниця М. Місіонар / М. Комарниця // Українські часописи Львова 1848–1939 : історико-бібліографічне дослідження. – Львів : Свят. – 2003, С. 662–668. – Т. 3, Кн 1.
12. Конкурс // Український Бескид. – 1933. – Ч. 50 (214). – 24 грудня. – С. 4
13. Мельничук П. Владика Григорій Хомишин: патріот – місіонер – мученик / П. Мельничук. – Львів : Місіонар. – 1997, 414 с.
14. Мох. О. Католицький фільм у Львові / О. Мох // Нова Зоря. – 1933. – Ч. 23 (621). – 30 березня. – С. 6.
15. Олена Кульчицька. Ювілейна вистава її образів у Львові // Нова Зоря. – 1933. – Ч. 27 (625). – 16 квітня. – С. 11.
16. Рішення і зарядження пресв. Єпископського ординаріату в Станиславові від 1904–1931 р. / Зібрав о. Симеон Лукач. – Станиславів : Накладом кооперативи «Священнича поміч», 1932. – 72 с.
17. Союз прихильників Національного музею у Львові // Львівські архієпархіальні відомості. – 1932. – 15 грудня, С. 34.
18. Театр і релігія // Мета. – 1936. – Ч. 19 (264). – 10 травня. – С. 4
19. Українська графіка. Відкриття її вистави у Львові // Нова Зоря. – 1932. – Ч. 43 (541). – 12 червня. – С. 5, 7.
20. Український exlibris на виставі української графіки у Львові // Нова Зоря. – 1932. – Ч. 45 (543). – 19 червня. – С. 6.
21. Фотографія Батьківщини // Нова Зоря. – 1932. – Ч. 83 (581). – 30 жовтня. – С. 5.
22. Щербяк Ю. Роль католицької періодики у просвітительській діяльності Української Греко-Католицької церкви першої третини ХХ ст. / Ю. Щербяк // Педагогічні науки. – 2012. – Вип. 54. – С. 87–94.

References

1. Vei, O. (2013). Ukrainian Greek-Catholic press of the interwar period (1918 –1939). *Derzhava ta rehiony. Sotsialni komunikatsii*, 2, 65–69 [in Ukrainian].
2. The exhibition of Ukrainian photo. (1931, December 17). *Nova Zoria*, 96 (496), 1–2 [in Ukrainian].
3. Hnatyshak, M. (1931). The modern position of European theatre. *Dzvony*, part 4–5, 265–269 [in Ukrainian].
4. Hnyr, I. (2013). Galician press on the promotion of Greek Catholic Church Ukrainian culture during the interwar period (20–30th XX). *Skhid*, 3, 91–98 [in Ukrainian].
5. Zalozetskyi, V. (1935). Alexa Nowakowski. *Dzvony*, part 11, 525–528 [in Ukrainian].
6. From our artistic life in Lviv. (1932). *Dzvony*, part 9, 619–622 [in Ukrainian].
7. From our theatre. (1932, November 27). *Nova Zoria*, 91 (589), 5 [in Ukrainian].
8. Kapral, I. (2002). Catholic literary journals of Lviv of 20–30. *Polihrafiia i vydavnycha sprava: nauk.-tekhn. zb.*, 39, 140–145 [in Ukrainian].
9. Koval, L. (2011). Ukrainian public cultural and educational associations in Przemysl in 1867–1939: historiography of problem. *Visnyk Kamian.-Podil. Un-tu im. I. Ohiiienka: istorychni nauky*, 4, 97–106 [in Ukrainian].
10. Komarnytsia, M. (2003). *Dzvony. Ukrainian newspapers of Lviv 1848–1939: historical and bibliographic research. Lviv: Sviat* [in Ukrainian].
11. Komarnytsia, M. *Misionar. (2003). Ukrainian newspapers of Lviv 1848–1939: historical and bibliographic research. Lviv: Sviat* [in Ukrainian].
12. The competition. (1933, December 24). *Ukrainskyi Beskyd*, 50 (214), 4 [in Ukrainian].
13. Melnychuk, P. (1997). *Bishop Gregory Khomyshyn: patriot – missionar – martyr. Lviv: Misionar* [in Ukrainian].
14. Mokh, O. (1933, March 30). The Catholic film in Lviv. *Nova Zoria*, 23 (621), 6 [in Ukrainian].
15. Olena Kulchytska. The jubilee exhibition of her works in Lviv. (1933, April 16). *Nova Zoria*, 27 (625), 11 [in Ukrainian].
16. Lukach, S. (Ed.). (1932). *Decisions and decrees of Episcopal Ordinariate in Stanislav from in 1904–1931. Stanislaviv: Nakladom kooperatyvy «Sviashchenycha pomich»* [in Ukrainian].
17. The Union of supporters of the National Museum in Lviv. (1932, December 15). *Lvivski arkhieparkhialni vidomosti*, 34 [in Ukrainian].
18. Theatre and religion. (1936, May 10). *Meta*, 19 (264), 4 [in Ukrainian].
19. The Ukrainian graphic. The opening of its exhibition. (1932, June 12). *Nova Zoria*, 43 (541), 5, 7 [in Ukrainian].
20. The Ukrainian exlibris on the exhibition of the Ukrainian graphic in Lviv. (1932, June 19). *Nova Zoria*, 45 (543), 6 [in Ukrainian].
21. *Photography of Motherland. (1932, October 30). Nova Zoria*, 83 (581), 5 [in Ukrainian].
22. Shcherbiak, Yu. (2012). The role of the Catholic periodicals in an educational activity of the Ukrainian Greek and Catholic church on the first part of the 20th century. *Pedahohichni nauky*, 54, 87–94 [in Ukrainian].

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.01+130.2

*Фадєєва Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

МОВА ТЕОРІЇ МНОЖИН У СУЧАСНИХ
МУЗИКОЗНАВЧИХ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Мета дослідження полягає в аналізі сфер застосування теорії множин у сучасних музикознавчих та культурологічних дослідженнях. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні музикознавчого, культурологічного, теоретико-множинного та системно-структурного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати гармонічну мову О. Скрябіна на прикладі фортепіанної творчості пізнього періоду, логіко-конструктивні принципи його музичного мислення, процеси художнього мислення. **Наукова новизна** дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії множин на фортепіанну творчість О. Скрябіна пізнього періоду. У теорії множин визначальним є принцип належності, що дозволяє в контексті гуманітарних досліджень аналізувати різні культурологічні явища і виявляти логічні закономірності в механізмах мислення. Наприклад, в аналізі міфічних сюжетів важливим є вивчення внутрішніх кореляцій. При дослідженні проблеми «значення» у художньому тексті, яке корелюється з поняттям знака і знакової системи, «значення» утворюється шляхом внутрішнього та зовнішнього перекодування семиотичної системи. У музикознавстві теоретико-множинні принципи у вигляді операції перетину виявляються у гетерофонному типі фактури, фольклорних зразках, ранньо-професійній музиці, операції доповнюваності простежуються ще у поліфонії епохи Ренесансу. У творчості Б. Бартока мова теорії множин виявляється у вигляді хроматичної комплементарності звуковисотних структур. У творчості Я. Ксенакіса організація звукових явищ репрезентована у вигляді «звукових хмар». Гармонічній мові пізнього періоду творчості О. Скрябіна властивий звуковий перетин «прометеївських структур» (збереження спільних тонів при варіюванні тотожних гармонічних утворень). Проведений аналіз дозволив виявити, що зв'язок деякого числа заданих множин (акордових структур), може здійснюватися за допомогою різних операцій над ними: доповнювання певної множини новими елементами; у відповідності принципу перетину використання одного або декількох елементів; можливе повне об'єднання елементів, а також їх еквівалентність. **Висновки.** Таким чином, нові якості гармонічної мови обумовлюють і значне оновлення логіки послідовностей «гармонічних подій», що свідчить про функціонування логічних механізмів у музичному мисленні композитора.

Ключові слова: теорія множин, комбінаторний аналіз, кодування, гармонічна мова, «звукові хмари».

Фадєєва Катерина Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Язык теории множеств в современных музыковедческих и культурологических исследованиях

Цель исследования состоит в анализе сфер применения теории множеств в современных музыковедческих и культурологических исследованиях. **Методология** исследования заключается в использовании музыковедческого, культурологического, теоретико-множественного и системно-структурного методов. Отмеченный методологический подход позволяет проанализировать гармонический язык А. Скрябина на примере фортепианного творчества позднего периода, логико-конструктивные принципы его музыкального мышления, процессы художественного мышления. **Научная новизна** исследования состоит в экстраполяции принципов теории множеств на фортепианное творчество А. Скрябина позднего периода. В теории множеств определяющим является принцип принадлежности, что позволяет в контексте гуманитарных исследований анализировать разные культурологические явления и выявлять логические закономерности в механизмах мышления. Например, в анализе мифических сюжетов важным является изучение внутренних корреляций. При исследовании проблемы «значения» в художественном тексте, которое коррелируется с понятием знака и знаковой системы, «значение» образуется путем внутреннего и внешнего перекодирования семиотической системы. В музыковедении теоретико-множественные принципы в виде операций пересечения проявляются в гетерофонном типе фактуры, фольклорных образцах, ранне-профессиональной музыке; операции дополнительности прослеживаются еще в полифонии эпохи Ренессанса. В творчестве Б. Бартока язык теории множеств проявляется в виде хроматической комплементарности звуковисотных структур. В творчестве Я. Ксенакиса организация звуковых явлений репрезентирована в виде «звуковых облаков». Гармоническому языку позднего периода творчества А. Скрябина свойственно звуковое пересечение «прометеевских структур» (сохранение общих тонов при варь-

ировании тождественных гармонических образований). Проведенный анализ позволил выявить, что связь некоторого числа заданных множеств (аккордовых структур), может осуществляться при помощи разных операций над ними: дополнение определенного множества новыми элементами; в соответствии принципу пересечения использование одного или нескольких элементов; возможно полное объединение элементов, а также их эквивалентность. **Выводы.** Таким образом, новые свойства гармонического языка обуславливают и значительное обновление логики последовательностей «гармонических событий», что свидетельствует о функционировании логических механизмов в музыкальном мышлении композитора.

Ключевые слова: теория множеств, комбинаторный анализ, кодирование, гармонический язык, «звуковые облака».

Fadyeyeva Kateryna, DSc. in Arts, associate professor, professor of the Department of the General and Specialized Fortepiano, Tchaikovsky National Academy of Music

The language of the set theory in modern musicology and cultural studies

Purpose of Research. The article considers the trends in modern musicology and cultural studies, related to the set-theoretic laws, extrapolated to the mechanisms of artistic thinking, composer creativity, structural analysis of music. The purpose of the study is to analyse the spheres of application of set theory in modern musicological and cultural studies. **Methodology.** The methodology of the study is to use the musicological, cultural, set-theoretic and system-structural methods. The noted methodological approach allows us to analyze the harmonic language of Scriabin's piano works on the example of the late period, the logic-design principles of his musical thinking, artistic thinking processes. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in extrapolating the principles of set theory on the piano work of Scriabin's late period. The determining factor of the set theory is the principle of affiliation, which allows to analyze different cultural events and expose logical laws in thinking mechanisms in the context of humanitarian studies. For example, in the analysis of mythical plots it is important to study the internal correlations. In the study of the problem of "meaning" in a literary text, which is correlated with the concept of sign and sign system, "meaning" is formed by internal and external recoding of semiotic system. In musicology set-theoretic principles as the intersection operations are manifested in heterophonic type of texture, folklore samples, early professional music; operations of complementarity can be traced as far back as the Renaissance polyphony. In the B. Bartok's work the language of set theory manifests itself in the form of chromatic complementarity of high pitch structures. In the work of J. Xenakis the organization of sound phenomena is represented in the form of "sound clouds". The sound intersection of "Promethean structures" (the preservation of common tones at varying of identical harmonic formations) is peculiar to the harmonic language of the late period of A. Scriabin's creativity. The analysis revealed that the association of a number of defined sets (chord structures), can be made by means of different operations on them: addition of a certain set of new elements; using of one or more elements according to the principle of intersection; possibly full integration of elements and their equivalence. **Conclusions.** Thus, the new properties of the harmonic language are responsible for a significant upgrade of the logic of "harmonic events" sequences, indicating the operation of logical thinking mechanisms in musical thinking of the composer.

Key words: set theory, combinatoricai analysis, coding, harmonic language, "the sound cloud".

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними тенденціями у музикознавстві та культурології, пов'язаними з методами точних наук, зокрема, теоретико-множинними закономірностями та їх екстраполяцією на механізми художнього мислення, композиторську творчість, структурно-аналітичне дослідження музичних творів.

Мета дослідження полягає в аналізі закономірностей мови теорії множин стосовно сучасних музикознавчих та культурологічних досліджень.

Методологія дослідження полягає в застосуванні музикознавчого, культурологічного, теоретико-множинного та системно-структурного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати гармонічну мову О. Скрибіна на прикладі фортепіанної творчості пізнього періоду, логіко-конструктивні принципи його музичного мислення, процеси художнього мислення.

Виклад основного матеріалу. У теорії множин визначальним є принцип відношень, що дозволяє в контексті гуманітарних досліджень аналізувати різні культурологічні явища і виявляти важливі логічні закономірності в механізмах мислення саме за допомогою теоретико-множинної корелюючої властивості.

Теорія множин була створена роботами математиків Б. Больцано, П. Дюбуа-Реймона, Р. Дедекінда, Г. Кантора та ін. Одним з основних понять теорії множин є поняття належності елемента (а) множині (А), що виявляється в операціях – об'єднання, перетину, доповнення, різниці, еквівалентності.

Наведемо їх основні принципи та визначення: об'єднанням $A \cup B$ множин А і В називають операцію над множиною. У результаті цієї операції одержується нова множина, яка складається з усіх елементів, що належать хоча б одній з множин А і В.

Перетином $A \cap B$ множин A і B називають множину, яка складається з усіх елементів, що належать множинам перетину, як A , так і B . Операції об'єднання та перетину множин комутативні, асоціативні та взаємно дистрибутивні.

Доповненням множини A називають операцію, коли для множини A створюється множина A^c (доповнення для множини позначається штрихом справа) з усіх елементів універсальної множини (тобто повної множини), які не містяться в множині A .

Теорією множин досліджувалася проблема про можливість порівняльної кількісної оцінки множин, яка базується на понятті взаємооднозначної відповідності або еквівалентності між двома множинами.

Еквівалентністю множин називають попарну відповідність між елементами двох множин, коли кожному елементу множини A відповідає в силу якого-небудь правила або закону деякий певний елемент множини B , якщо при цьому кожний елемент множини B знаходиться в положенні відповідності одному і тільки одному елементу множини A , при цьому різним елементам однієї множини зіставляються різні елементи другої. Це дозволяє зробити висновок, що між множинами A і B встановлено взаємооднозначну відповідність або так зване бієктивне відображення.

Розглянемо деякі культурологічні дослідження, в яких простежуються теоретико-множинні закономірності. Так, Є. Мелетинський при дослідженні праці К. Леві-Строса «Міфологіки» (третій том) відзначає, що в екваторіальних міфах мотиви про первинність «дня» або «ночі» логічно відмічаються на часовій осі у вигляді операції об'єднання сонця і землі, що одночасно утворюють «зони» перетину. Просторова вісь виражається в соціологічному аспекті – майбутні чоловіки та жінки повинні бути відносно об'єднані та мати «площі» перетину. Відношення функцій «Землі і Сонця» виявляються за допомогою операцій вертикального або горизонтального перетину. Вертикальний перетин функціонує до виникнення «кухні» (вогнища), горизонтальний перетин закінчується зі зміною «життя – смерті», «дня – ночі» [5; 497].

Просторовий оператор «пірога» інтегрує функції «Сонця і Місяця» («дня» і «ночі»), так як точка рівноваги «день» виявляє себе як помірний перетин «неба і землі», а точка рівноваги «ніч» – їх помірне об'єднання.

Дослідження К. Леві-Строса «Шлях масок» реконструює систему духовних традицій за допомогою логічних закономірностей теорії множин. У процес функціонування маски реально або віртуально залучені супутні маски, що репродуковані ведучою маскою та можуть її замінювати. Маска репрезентує не зображення, а його трансформацію, функціонування. Саме в процесі експлікації маски виявляється алгебро-логічний принцип двоїстості, у відповідності якому, як підкреслює автор: «...маска заперечує настільки ж, наскільки вона стверджує; вона побудована не тільки з того, що вона говорить (або вважається, що говорить), але і з того, що вона виключає» [3; 94], тобто операції перетину та об'єднання двоїсті між собою, заперечення двоїсто собі, константа «вірні» двоїста константі «невірні». Із цього можна зробити висновок, що одна формула, яка містить операції об'єднання, перетину, заперечення, двоїста іншій формулі, якщо вона одержана за використання першої через заміщення операції перетину на об'єднання та об'єднання на перетин.

Важливою проблемою вивчення міфічних сюжетів є вивчення внутрішніх кореляцій, а також реконструкція відсутніх фрагментів (у даному випадку можна продуктивно застосовувати метод комбінаторної ентропії). Експліцитні або імпліцитні характеристики відображають пластичність масок dzonokwa, swaihwe, hwexwe, їх «доповнюваність», співвіднесеність може здійснюватися відносно більш загальних понять, таких як племінні суспільства за допомогою кодових структур, кодових елементів.

У багатоплановій репрезентації пластики масок теоретико-множинний принцип додатковості (комплементарності) виявляється в інтеграції протилежних характеристик масок swaihwe, dzonokwa, що утворюють множину на основі властивості додатковості у вигляді комплексу із взаємодоповненням та взаємозаміщенням елементів.

Теоретико-множинну властивість – еквівалентність відзначає Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту» [4] при дослідженні проблеми «значення» у художньому тексті, що корелюється з поняттям знака і знакової системи. «Значення» утворюється шляхом внутрішнього та зовнішнього перекодування семіотичної системи. Утворення «значення» за допомогою внутрішнього перекодування системи відбувається в межах однієї системи, а не шляхом зближення двох ланцюгів структур. У тому випадку, коли «значення» утворюється зовнішнім перекодуванням, яке властиве природнім мовам, тут виявляється теоретико-множинна операція еквівалентності між структурами різного типу та їх окремими елементами, еквівалентні елементи утворюють пари, які інтегруються в знаки. Еквівалентність елементів на різних рівнях семіотичної системи утворює один з основних

принципів організації поетичного тексту та художньої структури тексту – від початкових рівнів (тропи, ритміка) до вищих (композиційна організація тексту).

У музикознавстві теоретико-множинні принципи у вигляді операції перетину виявляються в гетерофонному типі фактури, фольклорних зразках, ранньо-професійній музиці, операції доповнюваності можна простежити ще у поліфонії Ренесансу, в умовах семиступеневої діатонічної системи принцип доповнюваності полягав в обмеженості октавних та унісонних дублювань для звукового збагачення вертикалі. Принцип доповнюваності спостерігається у творчості Б. Бартока у вигляді хроматичної комплементарності звуковисотних структур.

У музикознавчій практиці закономірності теорії множин використовуються в композиторській творчості. У праці Я. Ксенакіса «Формалізовані напрямки музики» [6] викладаються принципи створення стохастичної музики у відповідності «ланцюгам Маркова» (глава 3), організація звукових явищ репрезентована у вигляді «звукових хмар», при цьому, кожний стан звукового розвитку залежить від попереднього. «Звукові хмари» і множини елементів, що їх утворюють знаходяться у біктивній відповідності до іншої множини – «звукової хмари». При перетині множин взаємодія визначається загальними звуковими елементами, при доповненні «звукових хмар» сполучаються елементи однієї і другої множини, при виконанні операції віднімання «звукової хмари» однієї з іншої множини, зберігаються елементи, що не входять до складу іншої множини.

Теоретико-множинні мовні закономірності розглядаються стосовно творчого процесу у статті Е. Денисова «Композиційний процес і можливості його формалізації при дослідженні» [2]. Автор диференціює творчий процес на декілька етапів – початковий складається із стадії обдумування твору, наступний – з конкретизації попереднього задуму із вибором звукових комбінацій та їх взаєморозподілом. У композиторському процесі звукові об'єкти музичного твору комбінуються у відповідності певним логічним закономірностям (у тональній музиці приймаються до уваги функціональні зв'язки і більшість множин, що їх утворюють, перетинаються). У дванадцяти тоновій та серійній техніці закономірності організації звукового матеріалу значно ускладнюються. Зважаючи, що музичний твір та закономірності його організації підлягають формалізації, його можливо репрезентувати у вигляді системи множин.

У музикознавстві закономірності теорії множин використовуються В. Гошовським при створенні системи жанрової класифікації, які були викладені у статті «Багатовимірна жанрова класифікація вірменських пісень» [1]. Запропонована система ставила за мету створення загальнонаціональної (малися на увазі республіки колишнього СРСР) жанрової класифікації музичного фольклору з урахуванням індивідуальних класифікаційних блоків. Основою даної диференціації стали теоретико-множинна мова, а саме, властивість доповнюваності множин.

Важливо відзначити, що використання можливостей багатовимірної класифікації для всіх існуючих та теоретично віртуальних жанрових найменувань пісень у перспективі дозволить на основі функціонального підходу розробити єдині позначення (числа, коди, ім'я).

У проведеному нами дослідженні були проаналізовані перші чотири акордові структури (без урахування акордових фігурацій) Етюд ор.65 №1 О. Скрябіна та виявлені основні теоретико-множинні закономірності – доповнюваність, перетин та еквівалентність множин.

Для визначення транспозиції використовувався інваріантний звукоряд: С-1, Fis-2, В-3, Е-4, А-5, D-6, Gis-7. Перша структура Етюд ор.65 №1 має цифровий вигляд: 0 43627; 2 67142; 4 12364; 6 34716; 8 76231; 10 21473; де перша позиція – № транспозиції, друга – варіанти звукових розміщень. Одержані результати комбінаторного аналізу дозволили простежити операції: доповнюваності, перетину, та еквівалентності.

Гармонічній мові даного періоду властивий звуковий перетин «прометеївських структур» (збереження спільних тонів при варіюванні тотожних гармонічних утворень). Внутрішня структурна симетричність альтераційно-ускладненого домінантноакордового комплексу від області перетину збільшується до повного об'єднання звукоелементів.

Аналіз Етюд ор.65 №1 дозволив виявити, що зв'язок деякого числа заданих множин (акордових структур), може виконуватися за допомогою різних операцій над ними: доповнювання певної множини новими елементами; у відповідності принципу перетину використання одного або декількох елементів; можливе повне об'єднання елементів, а також їх еквівалентність.

Наведемо функціонування основних теоретико-множинних мовних закономірностей даного Етюд, а саме: доповнюваність множин; перетин множин; еквівалентність множин.



Рис. 1.1
Приклад доповнюваності множин



1 акорд
доповнюваність множин
2 акорд
доповнюваність множин
3 акорд
доповнюваність множин
4 акорд
доповнюваність множин
5 акорд
див. 1 акорд

Рис. 1.2
Приклад доповнюваності множин



Рис. 1.3

Приклад перетину множин



Принцип доповнюваності звукових структур було виявлено при аналізі послідовності п'ятизвучних цілотнових гармонічних утворень у 5–6 тактах Дев'ятої сонати О. Скрябіна



Рис. 1.5

Приклад доповнюваності множин

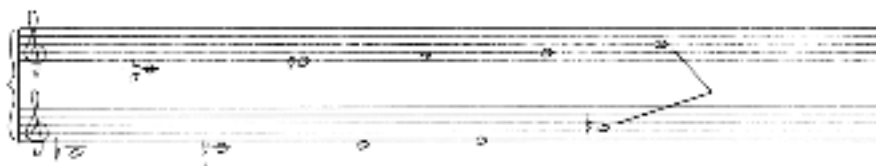


Рис. 1.6

Приклад доповнюваності множин

Наукова новизна дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії множин на фортепіанну творчість О. Скрябіна пізнього періоду.

Висновки. Таким чином, нові якості гармонічної мови обумовлюють і значне оновлення логіки послідовностей «гармонічних подій», що свідчить про функціонування логічних механізмів у музичному мисленні композитора.

Залучення математичного апарату в аналізі музичних творів та в композиторській творчості не втрачає своєї актуальності. Спільні зусилля музикантів і математиків, незважаючи на складність такої співпраці, безсумнівно необхідні та позначені позитивними результатами в плані виявлення логіко-конструктивних механізмів музичного мислення, моделювання творчості, здійснення узагальнюючих висновків.

Література

1. Гошовский В. Л. Многомерная жанровая классификация армянских песен / В. Гошовский // МAAFAT'75 : первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа муз. текстов : материалы. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1977. – С. 202–208.
2. Денисов Э. Композиционный процесс и возможности его формализации при исследовании / Денисов Э. // Точные методы и музыкальное искусство : материалы к симпозиуму. – Ростов : Изд-во Ростов. ун-та, 1972. – С. 12–17.
3. Леви-Строс К. Путь масок / К. Леви-Строс ; пер. с фр., сост., вступ. ст. и примеч. А. Б. Островского. – М. : Республика, 2000. – 399 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 381 с.
5. Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса / Е. М. Мелетинский // К. Леви-Строс. Структурная антропология. – М. : Наука, 1983. – С. 474–522.
6. Xenakis I. Formalized Music . thought and mathematics in composition / Iannis Xenakis. – London : Indiana University Press. Bloomington, 1971. – 273 p.

References

1. Goshovskiy, V. L. (1977). The multidimensional genre classification of Armenian songs. MAAFAT'75: first all-union seminar on machine aspects of the algorithmic formalised analysis of musical texts, 202–208 [in Russian].
2. Denisov, E. (1972). The composite process and the possibility of its formalizing in the study. The exact methods and musical art, 12–17 [in Russian].
3. Levi-Strauss, K. (2000). The way of masks. Moscow: Respublika [in Russian].
4. Lotman, U.M. (1970) The structure of the art text Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Meletinskiy, E.M. (1983) The mythology and folklore in the works of K. Levi-Strauss. Structural Anthropology. Moscow: Nauka [in Russian]
6. Xenakis, I. (1971). Formalized Music thought and mathematics in composition. London: Indiana University Press. Bloomington [in English].

УДК 781.1

*Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

*Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ТА АРАНЖУВАННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ У НОТАТОРІ SIBELIUS 7.5 (Частина 2)

Мета роботи. Для того щоб музика виконувалась не тільки композитором, але й іншими музикантами, вона повинна бути зашифрована автором на матеріальних носіях за допомогою візуально зрозумілої знакової системи. До появи електронної апаратури та комп'ютерів це була писемність. Як відомо, в області музичного мистецтва письмова (візуально-графічна) фіксація звучання музики здійснюється за допомогою нотації. Сам процес створення візуальної матриці музичного твору створює певні проблеми, оскільки виникає потреба практично неможливого — фіксації зовнішнього і внутрішнього руху музики, формалізації того що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, через це в історії музичного мистецтва з'явилась велика кількість систем графічної фіксації музики. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти запису музики і ведуть до помітних змін. Дослідження пов'язане із пошуком нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні теоретичного та емпіричного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити механізми застосування комп'ютерних технологій для створення, аранжування, редагування та озвучення музичних творів. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні можливостей композиторів, аранжувальників, звукорежисерів, музикантів-початківців та видавців створювати музичні твори за допомогою останньої версії комп'ютерного секвенсора Sibelius 7.5. Музичний нотний редактор Sibelius 7.5 призначений для комп'ютерного набору музичних творів у вигляді нотного тексту і якісного їх озвучування. **Висновки.** Музичні комп'ютерні технології існують завдяки різноманітним комп'ютерним засобам, які постійно оновлюються та вдосконалюються. Вони дають змогу створювати, записувати, редагувати, видозмінювати музику, фіксувати її у вигляді записів на аудіо носіях, друкованої та аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Ключові слова: комп'ютерний секвенсор, нотний текст, музичні твори, озвучення, аранжування, композитор, звукорежисер

Козлін Валерій Йосипович, доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Грищенко Валентина Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Методические рекомендации для создания и аранжировки музыкального материала в нотаторе Sibelius 7.5 (Часть 2)

Цель работы. Для того чтобы музыка могла быть исполнена не только композитором, но и другими музыкантами, она должна быть зашифрована автором на материальных носителях посредством визуальной знаковой системы. До появления электронной аппаратуры и компьютеров это была письменность. Как известно, в области музыкального искусства письменная (визуально-графическая) фиксация звучания музыки осуществляется посредством нотации. Сам процесс создания визуальной матрицы музыкального произведения создает определенные проблемы, поскольку возникает потребность практически невозможного — фиксации внешнего и внутреннего движения музыки, формализации того что не имеет формы. Поэтому поиск письменных способов записи музыки был достаточно тяжелым для музыкантов, поэтому в истории музыкального искусства появилось большое количество систем графической фиксации музыки. Новейшие возможности работы с музыкальным материалом значительно расширяют технологические аспекты записи музыки и ведут к заметным изменениям. Исследование связано с поиском новых средств и методов использования компьютерных технологий в современной музыкальной практике. **Методология** исследования заключается в применении теоретического и эмпирического методов. Отмеченный методологический подход позволяет раскрыть механизмы

применения компьютерных технологий для создания, аранжировки, редактирования и озвучения музыкальных произведений. **Научная новизна** работы заключается в расширении возможностей композиторов, аранжировщиков, звукорежиссеров, музыкантов-начинающих и издателей создавать музыкальные произведения посредством последней версии компьютерного секвенсора Sibelius 7.5. Музыкальный нотный редактор Sibelius 7.5 предназначен для компьютерного набора музыкальных произведений в виде нотного текста и качественного их озвучивания. **Выводы.** Музыкальные компьютерные технологии существуют благодаря разнообразным компьютерным средствам, которые постоянно обновляются и совершенствуются. Они дают возможность создавать, записывать, редактировать, видоизменять музыку, фиксировать ее в виде записей на аудио носителях, печатной и аудиовизуальной мультимедийной продукции.

Ключевые слова: компьютерный секвенсор, нотный текст, музыкальные произведения, озвучение, аранжировка, композитор, звукорежиссер

Kozlin Valery, D.Sc. in Arts, professor, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Grishenko Valentina, PhD in Pedagogics, professor, the National Academy of managerial Staff of Culture and Arts

Methodical recommendations for creation and arrangement of musical material in notatore sibelius 7.5

(part 2)

Purpose of Article. In order that a music could will be carried out by not only a composer but also other musicians. It must recorded by an author on material transmitters by sign system. Before appearance of electronic apparatus and computers, it has been the written language. Generally, in area of musical art the writing (visual-graphic) fixing of sounding of music is carried out by means the notation. The process of creation of visual matrix of musical work creates definite problems. Therefore, the search of writing methods of music recording was enough hard for musicians, because of a plenty of the systems of the graphic fixing of music, appeared in history of musical art. The newest possibilities of work with musical material considerably extend the technological aspects of music record. The research is related the search of new facilities and methods of the use of computer technologies in modern musical practice. **Methodology.** The research methodology consists in application of theoretical and empiric methods. The methodological approach allows exposing the machineries of application of computer technologies for creation, arrangement, editing and wiring for sound of musical works. **Scientific novelty.** The scientific novelty of work consists in expansion of possibilities of composers, arrangers, sound producers, musicians-beginners and publishers in creation of musical works by means of the last versions of computer program Sibelius 7.5. The musical editor Sibelius 7.5 is made for the computer set of musical works as a musical text and high-quality their wiring for sound. **Conclusions.** Musical computer technologies exist thanks to various computer facilities, which are perfect. They can create record, edit and mutata music, fix it as records on audio.

Keywords: computer secvensor, musical text, musical works, wiring for sound, arrangement, composer, sound producer.

Для того щоб музика могла виконуватись не тільки композитором, але й іншими музикантами, вона повинна бути зашифрована автором на матеріальних носіях за допомогою візуально зрозумілої знакової системи. До появи електронної апаратури та комп'ютерів це була писемність. Як відомо, в області музичного мистецтва письмова (візуально-графічна) фіксація звучання музики здійснюється за допомогою нотації. Сам процес створення візуальної матриці музичного твору створює певні проблеми, оскільки виникає потреба практично неможливого — фіксації зовнішнього і внутрішнього руху музики, формалізації того що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, через це в історії музичного мистецтва з'явилась велика кількість систем графічної фіксації музики.

Сучасна музична практика характеризується все більш інтенсивним використанням комп'ютерних технологій. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти запису музики і ведуть до помітних змін. Робота з комп'ютером істотно змінює творчий процес роботи з музичним матеріалом.

Метою статті є розкриття нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці.

Новий інтерфейс секвенсора Sibelius 7.5, складається із задачно-орієнтованих вкладок, які ведуть користувача через процес створення композицій від початку до кінця (тобто, від створення нотної партитури, до її аранжування та озвучення). Кожна функція має графічну ікону і текстовий опис, доступ до якого можна отримати по натисненню кнопки або поєднання клавіш - з повною контекстною довідкою, яка доступна тоді коли в ній є потреба.

Професійна звукова бібліотека Sibelius 7.5 включає більш ніж 38 ГБ професійально виготовленого контенту, у тому числі спеціально записаного симфонічного оркестру, рок- та поп-музичних інструментів, і багато іншого. Цей ексклюзивний контент доступний тільки в Sibelius 7.5.

На сьогодні 64-розрядне устаткування і операційні системи представляють великі переваги в швидкості і використуванню оперативної пам'яті, програма має повну підтримка 64-бітової архітектури.

Секвенсор Sibelius 7.5 є першим в світі 64-розрядним нотним редактором, що дозволяє розблокувати всю потужність 64-бітової системи - і працювати швидше, з більшою кількістю віртуальних інструментів та ефектів, ніж коли-небудь раніше.

Продовжимо розгляд основних методів роботи у нотному редакторі Sibelius 7.5.

Робота з партитурою

Переміщення партитури

Програма Sibelius 7.5 дозволяє переміщувати партитуру у різних напрямках і декількома способами. При великій кількості сторінок доцільно переміщуватися по партитурі за допомогою навігатора. Для цього потрібно відкрити меню View, далі знайти команду Panels і клацнути по ній мишкою. Відкриється список панелей, які можна вставити в головне вікно. Нас цікавить панель Navigator (рис.3.1).

При установці прапорця на назві, панель з'явиться на робочому столі (рис.3.2). Вона містить ніби зменшене зображення партитури, а білий прямокутник на ній позначає видиму в даний момент область на екрані.



Рис.3.1. Вкладка Panels



Рис.3.2. Панель навігатор

Якщо підвести до цієї області покажчик і натиснути на лівій кнопці мишки, або схопити мишкою, то можна переміщати її у різних напрямках, тим самим переміщаючи саму партитуру. Цифрами на панелі позначені сторінки партитури.

Можна натиснути лівою кнопкою мишки на порожньому місці партитури (при цьому з'явиться зображення кисти руки) і переміщати аркуш в будь-якому напрямі за допомогою мишки.

Вгору та вниз можна переміщати партитуру клавішами <Page Up> і <Page Down>, що розташовані в центрі комп'ютерної клавіатури, а вліво і управо — клавішами <Home> і <End>.

Нумерація тактів

При створенні твору зручно, щоб були пронумеровані його такти і такти оригіналу. Для прикладу виберемо запис для одного інструменту, наприклад фортепіано. Виконаємо наступну послідовність дій.

1. В меню **Appearance** головного вікна (див. рис.1.14, ч. 1) виберемо команду **Engraving Rules**, або скористаємося комбінацією клавіш <Ctrl+Shift+E>.

2. У вікні **Engraving Rules** (рис. 3.3), що розкрилося, в списку зліва виберемо елемент **Bar Numbers**.

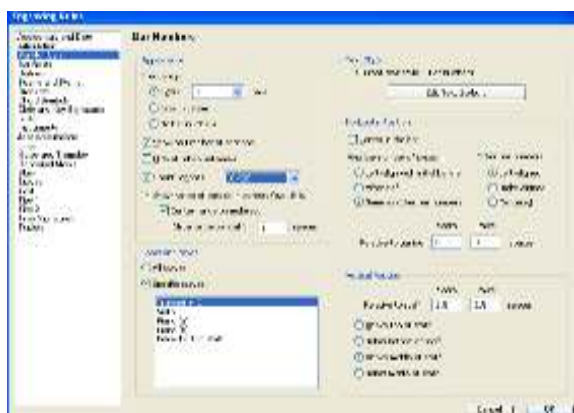


Рис.3.3. Вікно Engraving Rules

3. Активуємо відповідний елемент у полі **Appearance** списку **Every**: можна пронумерувати кожний такт, кожні 5 тактів, кожні 10 тактів. Включивши кнопку **Every System** або **No Bar Numbers** можна пронумерувати кожну систему, або відмінити нумерацію тактів взагалі.

4. Установка прапорця **Show on first bar sections** включає нумерацію з першого такту.
5. Якщо в полі **Show on Staves** включити кнопку **All Staves**, то номери з'являться біля тактів всіх нотних станів, а якщо включити **Specific staves** і вибрати в списку нижче відповідний музичний інструмент, тоді номер такту з'явиться в нотному стані, що відповідає цьому інструменту.
6. В полі **Text Style** редагується стиль тексту.
7. В полі **Horizontal Position** можна вибрати настройки для установки номерів в центрі такту, зліва або справа.
8. Настройками поля **Vertical Position** можна вибрати розташування нумерації тактів зверху або знизу нотних станів.
9. Натиснемо на кнопки **OK**. В результаті на створеному нотному стані з'являться номери тактів (рис. 3.4). При роздрукуванні партитури будуть видні номери тактів.



Рис.3.4. Нотний стан з номерами тактів

У випадку, якщо нас не цікавлять номери тактів роздрукованої партитури, (а вони потрібні тільки для зручності під час роботи), то необхідно відкрити меню **View**. Активуємо вкладку **Bar Numbers**, після чого номери з'являться на фіксованих місцях на початку кожного такту.

Збільшення кількості тактів

Редактор Sibelius 7.5 за умовчанням створює всього п'ять тактів в рядку (див. рис.3.4). Якщо необхідно виконати перекладення або аранжування музичного твору, то бажано підрахувати необхідну кількість тактів твору.

Для створення нового твору можна задати початкову кількість тактів приблизно, наприклад **100**. Зробити це можна декількома способами.

Від попередніх версій програми **Sibelius** залишився цілий арсенал можливостей у вигляді клавіш швидкого введення ("гарячі клавіші"), що заховані в меню, що раніше називалося **Create**.

Активуються команди цього меню за допомогою натискання правої кнопки мишки на порожньому місці партитури (тільки не на такті), і при цьому і з'явиться список команд (рис. 3.5).

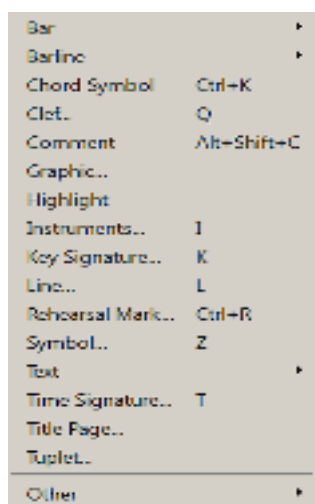


Рис.3.5. Список команд меню Create



Рис.3.6. Способи додавання кількості тактів

Скористаємося командою **Bar** (рис. 3.6). Якщо вибрати команду **At End**, то буде додано один такт до кінця партитури, але тоді доведеться 95 разів заходити у вказане підменю та стільки ж разів вибирати цю команду. Можна натискувати комбінацію клавіш **<Ctrl+B>** і, утримуючи її, стежити на екрані за кількістю доданих тактів. Відпустити клавіші в потрібний момент. Як варіант, можна утримувати клавішу **<Ctrl>** і одночасно натискувати необхідну кількість раз клавішу ****.

За допомогою команди **Single** (і відповідної їй комбінації клавіш <Ctrl+Shift+B>) виконується операція додавання тільки одного такту в будь-яке місце партитури.

Якщо вибрати команду **Other** (або скористатися комбінацією клавіш <Alt+B>), то розкриється діалогове вікно **Create Bars** (рис.3. 7).

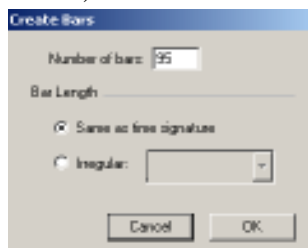


Рис 3.7. Діалогове вікно *Create Bars*

В полі **Numbers bars** додаємо 95 тактів до 5 тих, що є. Після натискання на кнопки **OK** з'являється задана кількість тактів у зміненій партитурі (рис. 3.8).

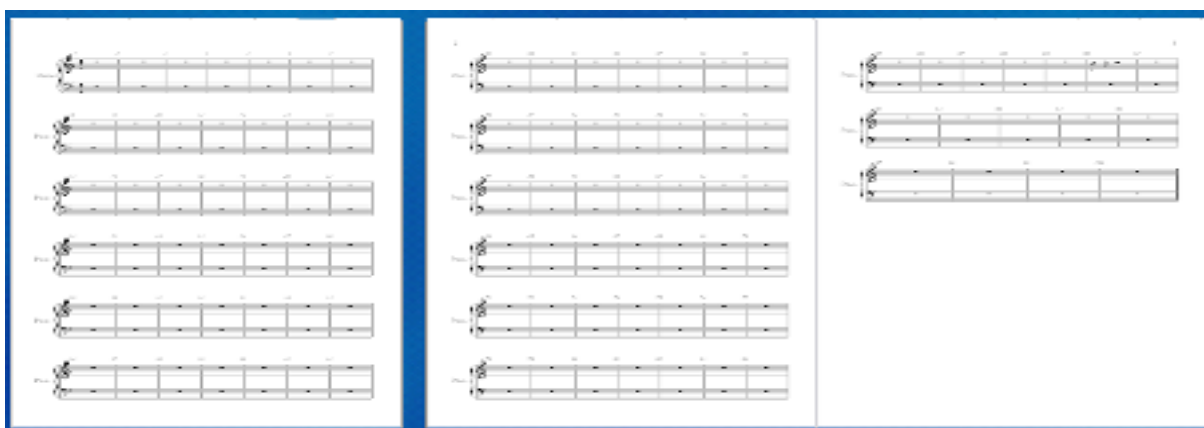


Рис. 3.8. Нова партитура із заданою кількістю тактів

Із збільшенням кількості тактів одночасно збільшиться і кількість сторінок, а системи інструментів на них розташуються одна під іншою.

Система — частина партитури, що складається з розташованих один під одним нотних станів, які вказують, що інструменти звучать одночасно.

Режими роботи з партитурою

В практиці застосування деяких програм (таких як *Finale*, *Encore*) існує два типи партитур — сторінкова і лінійна. В сторінковій партитурі на одному аркуші розташовується декілька систем (див. рис. 3.8). В лінійному режимі на одному листі розташована тільки одна система, яка проходить через всі сторінки. На наш погляд, в цьому режимі набирати ноти набагато зручніше, бо нотні стани знаходяться на екрані дисплею практично на одному рівні з очима.

В редакторі **Sibelius 7.5** автоматично задається сторінковий режим, тому лінійний режим потрібно навчитися створювати.

Створення лінійного і сторінкового режимів партитури

Для створення лінійного режиму виконаємо наступну послідовність дій.

Виберемо команду **Appearance**⇒**Engraving Rules**, або натиснемо комбінацію клавіш <Ctrl+Shift+E>. У вікні **Engraving Rules** (див. рис.3. 3), що розкрилося, в списку зліва активуємо елемент **Staves**.

В правій частині вікна **Engraving Rules** (рис. 3.9) задамо наступні відстані: між нотонасіями 10 (spaces between staves), між системами 60 (spaces between systems), а заповнення останньої сторінки обмежимо 90 відсотками (поле *Justify staves when page is at least*).

4. Підтвердимо дії натисканням на кнопки **OK**.

Зміна розмірів партитури

Розміри партитури можна змінювати одним з наступних способів:

1. За допомогою кнопки **Zoom** (кнопки із зображенням збільшувального скла в меню **View** (рис.3.13), клацаючи на партитурі лівою кнопкою мишки для збільшення розміру та правою - для зменшення. Якщо вибрати праву верхню піктограму, або **<Ctrl+1>**, то розмір стане 100 відсотків, якщо вибрати середню **<Ctrl+0>**, то розміром із сторінку, а якщо нижню, то по ширині системи у вікні.
2. Якщо клацнути по трикутній кнопці нижче **Zoom** та вибрати потрібне значення в списку, який активується (рис.3.14).
3. Переміщенням повзунка 2 (див. рис. 1.14, ч.1).



Рис. 3.13. Зміна розміру партитури кнопкою Zoom

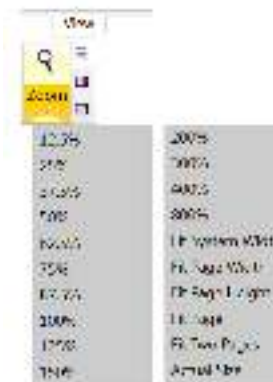


Рис.3.14. Активованій список розмірів партитури

4. Використовуючи комбінацію клавіш **<Ctrl++>** для збільшення і **<Ctrl+->** для зменшення розмірів партитури.

5. Натиснути кнопку **Ctrl** та крутити колесо мишки вгору для збільшення розміру і вниз – для зменшення розміру партитури.

Музичні комп'ютерні технології існують завдяки різноманітним комп'ютерним засобам, які постійно оновлюються та вдосконалюються. Вони дають змогу створювати, записувати, редагувати, видозмінювати музику, фіксувати її у вигляді записів на аудіо носіях, друкованої та аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Перспектива дослідження у подальшому розкритті методів роботи у нотному редакторі Sibelius 7.5.

Література

1. Козлин В.И. Музыкальный редактор Sibelius. Самоучитель /Козлин В.И. – М.: ООО «И.Д. Вильямс», 2006. – 240 с.
2. Козлин В.И. Школа игры на компьютере в нотаторе Sibelius 6 /Козлин В.И. –М.: Д- Пресс, 2015.- 352.
3. www.reshetilovka.superkor.com/.../v-i-kozlin-muzykalnyy-redaktor-sibelius-samouchite.
4. www.ozon.ru > ... > Графика, дизайн, мультимедиа > Музыка и звук на компьютере.

References

1. Kozlin, V.I. (2006) Musical editor Sibelius. Manual for self-tuition. Moscow: ООО A.B. Vilyams [in Russian].
2. Kozlin, V.I. (2015). School of playing on a computer in notatore Sibelius 6. Moscow: D-Press [in Russian]
3. Official site reshetilivka. Retrieved from www.reshetilovka.superkor.com/.../v-i-kozlin-muzykalnyy-redaktor-sibelius-samouchite [in Ukrainian].
4. Music and sound. Retrieved from www.ozon.ru [in Russian].

УДК 78.071.2 (477)

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

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА В МИСТЕЦЬКИХ РЕАЛІЯХ УКРАЇНИ КІНЦЯ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи обумовлена потребою висвітлення невідомих аспектів творчої біографії видатної особистості ХХ – початку ХХІ століття – Д. М. Гнатюка. Пізнати внутрішній світ митця крізь призму завуальованих діалогів театрального простору, відчуті присмак часу у творчих поступках майстра, зробити об'єктивний і не заангажований зріз дійсності, яка наповнила мистецький простір української оперної майстерності новими словесними вимірами, сягаючи далеко за межі сформованими тоталітарними поступами обрію. **Методологія** передбачає включення проблеми аналізу у простір історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з обов'язковим закріпленням питання у міждисциплінарному контексті. Такі концептуальні підходи стануть умовою висвітлення маловідомих сторінок творчої біографії Д.М.Гнатюка з подальшим аналізом мистецького середовища, як умови сходження митця на олімп національного та світового визнання. **Наукова новизна дослідження** полягає у вивченні творчої постаті ХХ століття – Д. М. Гнатюка у новому форматі, який передбачає закріплення особистості в координатах суб'єкта культури, рефлексія якого кристалізується у творчих пошуках, апробаціях та звершеннях. **Висновок.** 1966 рік в творчому вирі Д.Гнатюка пройшов під гаслом перманентної участі у планових програмах театру, гастрольних поїздок та громадської діяльності. Така творча позиція митця вказує на значні поступки національного культурного піднесення у всіх вимірах суспільної структурованості нації. Тісна комунікативна модель, в центрі якої стоїть особистість з чітко сформованими естетичними векторами життя, стимулює до оптимізації, консолідації та чіткого структурування музичного виконавства у всіх його стильових та жанрових проявах.

Ключові слова: творча особистість, виконавська інтерпретація, художня апробація, драматургія твору, академічне виконавство.

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

Творческая личность Дмитрия Гнатюка в художественных реалиях Украины конца 60-х годов ХХ века

Цель работы обусловлена необходимостью освещения неизвестных аспектов творческой биографии выдающейся личности ХХ – начала ХХІ века – Д. М. Гнатюка. Познать внутренний мир художника сквозь призму завуальированных диалогов театрального пространства, ощутить привкус времени в творческом развитии мастера, сделать объективный и не ангажированный срез действительности, которая наполнила художественное пространство украинского оперного мастерства новыми смысловыми измерениями, выходя за рамки тоталитарного горизонта. **Методология** предусматривает включение проблемы анализа в пространство исторического, искусствоведческого и культурологического дискурса с обязательным закреплением вопроса в междисциплинарном контексте. Такие концептуальные подходы станут условием освещения малоизвестных страниц творческой биографии Д. М. Гнатюка с последующим анализом художественной среды, как условия восхождения художника на олимп национального и мирового признания. **Научная новизна** исследования заключается в изучении творческой личности ХХ века – Д. М. Гнатюка в новом формате, который предусматривает закрепление личности в координатах субъекта культуры, рефлексия которого кристаллизуется в творческих поисках, апробаций и свершениях. **Вывод.** 1966 год в творческом водовороте Д. Гнатюка прошел под лозунгом перманентного участия в плановых программах театра, гастрольных поездках и общественной деятельности. Такая творческая позиция художника указывает на значительный прогресс национального культурного подъема во всех измерениях общественной структурированности нации. Тесная коммуникативная модель, в центре которой стоит личность с четко сформированными эстетическими векторами жизни, стимулирует к оптимизации, консолидации и четкого структурирования музыкального исполнительства во всех его стилевых и жанровых проявлениях.

Ключевые слова: творческая личность, исполнительская интерпретация, художественная апробація, драматургія произведения, академическое исполнительство.

Bondarchuk Viktor, PhD in Arts, associate professor, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Creative personality of Dmytro Hnatyuk in the artistic realities of Ukraine at the end of 1960-s

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the unknown aspects of the creative biography of D. Hnatyuk, a prominent figure of XX - beginning of XXI century. **Methodology.** The methodology involves putting the analysis in the in the area of historical, art and cultural discourse and fixing issues in an interdisciplinary context. These conceptual approaches allow us to analyse the pages of artistic biography of D. Hnatyuk with the subsequent analysis of the artistic community as a condition for the national and international recognition. **Scientific Novelty.** The

scientific novelty of the research is to explore the creative figure of D. Hnatyuk in the new format, which involves fixing the individual subject in the coordinates of the cultural reflection, which crystallizes in creative seeking. **Conclusions.** In the creative life of D. Hnatyuk, the year of 1966 was characterized by the slogan the permanent participation in the planned program of theatres, touring and social activities. This artist's creative position indicates the significant progress of the national cultural development in all dimensions of social structuring nation. Such communicative model, where we can see a person with well-formed aesthetic life vectors in the centre, encourages optimization, consolidation and clearly structuration of musical performance in all its stylistic and genre forms.

Key words: creative personality, artistic interpretation, artistic approbation, dramaturgy of a composition, academic performance.

Динаміка змін суспільної організації стимулює до перманентного переосмислення внутрішньої сутності кожного з нас. Рефлексія дійсності, сформована засадами протистояння часу, вкарбовує у структуру соціальної детермінації вектори естетичного і внутрішньо наповненого відчуття, що знаходить своє продовження у творчих пошуках, мистецьких зверненнях та життєвих реаліях.

Мета роботи обумовлена потребою висвітлення невідомих аспектів творчої біографії видатної особистості ХХ – початку ХХІ століття – Д. М. Гнатюка. Пізнати внутрішній світ митця крізь призму завуальованих діалогів театрального простору, відчуті присмак часу у творчих поступах майстра, зробити об'єктивний і не заангажований зріз дійсності, яка наповнила мистецький простір української оперної майстерності новими смисловими вимірами, сягаючи далеко за межі сформованими тоталітарними поступами обрїю.

Методологія передбачає включення проблеми аналізу у простір історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з обов'язковим закріпленням питання у міждисциплінарному контексті. Такі концептуальні підходи стануть умовою висвітлення маловідомих сторінок творчої біографії Д. М. Гнатюка з подальшим аналізом мистецького середовища, як умови сходження митця на олімп національного та світового визнання.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні творчої постаті ХХ століття – Д. М. Гнатюка у новому форматі, який передбачає закріплення особистості в координатах суб'єкта культури, рефлексія якого кристалізується у творчих пошуках, апробаціях та зверненнях.

Виклад основного матеріалу. У 97 театральному сезоні 1964 року Дмитро Михайлович плідно працює над опанування нових оперних творів, формуванням виконавського репертуару та поглибленням навиків стильового та жанрового розмаїття. Театр апелює до поновлення у репертуарі опери «Трубадур» Дж. Верді, постановчу групу якої очолив диригент В. Тольба, режисер-постановник Л. Силаєв, оформленням сцени займався Ф. Нірод. Трупу солістів-вокалістів представляли відомі майстри оперної сцени такі як: З. Христинч, Л. Лобанова та Н. Пономаренко (партія Леонори), Е. Томм, Г. Туфтіна та Н. Міссіна (Азучена), В. Третяк та В. Гуров (Манріко), Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв та М. Шевченко (Граф ді Луна), В. Герасимчук та В. Пазич (Феррандо) [4, 237].

Працюючи над роллю, Д. Гнатюк вкотре наштовхнувся на внутрішні сумніви та протиріччя сформовані аспектами внутрішнього скептицизму актора, його завищеною системою критичного самоаналізу. Знайомі артисту стильові координати видатного класика оперного жанру Дж. Верді, в практиці опанування образу графа, зазнають перманентного переосмислення і стимулюють формуванню нових концептуальних підходів до драматургії образу та її сценічного втілення.

Тривала співпраця з видатним диригентом В. Тольбою сформувала у Д. Гнатюка чітку систему координат комунікації актора з диригентом. В. Тольба працює з актором над підвищенням професійної компетентності не тільки в контексті вокальної техніки, диригент вимагає системного і контрольованого підходу в оволодінні матеріалом у розрізі різних сценічних завдань та виконавських труднощів. Не тільки втриматися на п'єдесталі творчого олімпу оперного жанру, а й знаходити нові обрїі, формувати сучасні шляхи сходження до вершини виконавської майстерності, мистецької ерудованості – такі завдання ставив перед Д. Гнатюком диригент у роботі над моделлю оперної партії твору.

Окрім відпрацювання технічних елементів, обумовлених принципами вокального виконавства, Д. Гнатюк проводить системний аналіз ролі в контексті загальної партитури твору. Враховуючи оркестрову палітру, застосовану композитором для відтворення образної сфери героя, актор формує свій індивідуально-виконавський простір тембрального відтворення партії, що дає можливість, через призму системи інтонування та принципу повного смислового контролю якнайточніше відтворити уявний результат, закладений композитором, його драматургію та структурне значення у виставі. Драматична, внутрішньо-патетична модель образу графа ді Луна у синтезі з інтелексією нерозділеного кохання до Леонори, сформовані Д. Гнатюком, є відображенням потужної ансамблевої злагодженості виконавства, їх вокальної та акторської єдності на рівні сакральної екзистенційно-обумовленої моделі. «Скільки внутрішнього драматизму, експресії та глибокого ліризму світилося в проникливо й натхненно проспіваній артистом арїі графа «Погляд твій привітний, ясний», в якій зовні стриманий лицар неначе виплескував всю жагу кохання, весь вогонь почуття до Леонори. Д. Гнатюк знайшов і виразний пластичний рисунок ролі – скупі, трохи різкі й величаві жести, впевнена, важка хода воїна,

що звук носить лицарську зброю. Та як мінялася пластика героя, коли він зустрічався з Леонорою, – впевнений в собі, жорстокий і мужній граф неначе ніяковів і губився, жести можновладного володаря ставали нерішучими, по-юнацькому поривчастими, а в очах спалахувала теплота й ніжність» – описуючи гру Д. Гнатюка, зазначає Ю. Станішевський [2, 104].

Для Дмитра Михайловича партія графа ді Луна стала одним з елементів складної системи в опануванні техніки італійської вокальної школи співу бельканто. Закріплюючи практично координати виконавської філігранності Д. Гнатюк досягнув полігранності оперного виконавця, який окреслив своєю діяльністю всі стильові та жанрові координати оперних традицій, привніс і доповнив культурно-мистецький простір вітчизняної практики зразками світових оперних брендів. Вистава мала беззаперечний успіх не тільки у глядацьких колах, а й серед знавців та критиків професійного театрального мистецтва.

Новий, 98 сезон у театрі 1965 року, представлений у творчості Д. Гнатюка як період виснажливою роботи над формуванням нового оперного репертуару, потужної громадсько-суспільної діяльності та тривалих гастрольних поїздок, зокрема: у Чехословаччині, де представить до огляду зразки світового доробку Дж.Верді «Ріголетто» та Ж.Бізе «Кармен»; Югославії, виконуючи партію «Мазепи» з опери П. І. Чайковського «Мазепа»; у Сербії, Белградському національному оперному театрі втілюючи образ Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник»; у Болгарії на музичному фестивалі «Софійські музичні тижні» Дмитро Михайлович виконав на сцені Софійського театру опери та балету партію Мартина з опери Г. Майбороди «Милана» та партію Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто».

У наступному 1965 році театр розпочинає роботу над постановкою опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта». Диригентом-постановником якої було призначено В. Тольбу, художником В. Доррера, режисером-постановником Л. Силаєва. Особливо ретельно постановочна група працювала над формування складу трупі солістів-вокалістів, оскільки, як зазначає С. Олексенко на сторінках Вечірнього Києва 1966 року, стильові координати даного твору, філігранність і естетична вишуканість у володінні системою артикуляції та сценічної комунікації: «Вимагає від співаків великої вокальної майстерності, досконалого володіння всіма засобами синтетичного оперного мистецтва» [1]. Відтак, конгломерат солістів був представлений таким складом як: Б. Руденко (Цариця ночі), Л. Лобанова, Г. Туфтіна, Н. Міссіна (дама з оточення цариці), О. Чулюк-Заграй (Заратро), К. Огневий (Таміно), К. Радченко (Паміна), Д. Гнатюк (Папагено), Н. Куделя (Папагени), В. Скубак (Моностатоса). Д. Гнатюк працює у звичному для себе творчому режимі і вкотре підтвердив високий рівень професійного оперного виконавства на теренах вітчизняного оперного мистецтва. У рецензії на оперу С. Олексенко зазначає: «В партії безжурного і наївного птахолова Папагено з новою силою відкрився акторський талант Д. Гнатюка. Як проникливо співак інтонує соковиті і колоритні моцартівські мелодії, як виразно промовляє текст, розцвічений іскринками гумору, як завзято витанцьовує і невимушено рухається» [1].

Працюючи над оперою з диригентом над роллю, Д. Гнатюк згадує: «З особливою теплотою згадую останню роботу В.Тольби в нашому театрі. Його запросили на постановку опери В.Моцарта «Чарівна флейта», бо тільки він міг втілити цю чудову і надзвичайно складну класичну партитуру, що вимагає бездоганного художнього смаку і витонченої музично-вокальної інтерпретації. В київському репертуарі тоді дуже давно не було моцартівських опер, і всім нам довелося дуже нелегко, напружено працювати. Мені доручили у чергу з Ю. Гуляєвим партію веселого птахолова Папагено. Разом з гранично-вимогливим диригентом, що завжди вражав своєю ерудицією, ми шукали виразного звучання кожної вокальної інтонації, філігранного і натхненного виконання кожного епізоду. Маєстро захоплено відкривав нам неповторний і прекрасний світ опери В. Моцарта. І ми, тоді вже визнані, відомі майстри, зокрема Є. Мірошніченко, Б. Руденко, Г. Туфтіна, К. Радченко, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, К. Огневий почували себе щасливими учнями. Тривала, кропітка робота над втіленням «Чарівної флейти» несподівано стала для всіх нас чудовою школою. Отже, вчитися треба завжди, відкриваючи для себе нове, незнане» [2, 16].

Формування досвіду в опрацюванні нового оперного матеріалу, стилів та жанрів відкрили для актора новий простір мистецької реалії, де кожна її грань представлена високим виконавським рівнем, консолідована виснажливою і перманентною системою підготовки.

1966 року на творчому шляху Д. Гнатюка розпочинається робота над партією Томського у опері П. І. Чайковського «Пікова дама», з формуванням образної системи якої виникло багато проблем у артиста. Відома раніше роль Єлецького, виконана Д. Гнатюком, змусила глибоко переосмислити підхід до втілення нового образу Томського, образу з його чіткою соціальною позицією з його принципами та пріоритетами. Д. Гнатюк зіткнувся з проблемою внутрішнього відчуття ролі, з формуванням виконавської моделі героя, розкриття сутності персонажа та методами їх сценічного втілення. Складна психологічна структура партії вимагала повного контролю виконавцем емоційних ліній персонажу з відповідною їх проекцією та координацією на оперному майданчику.

Робота з режисером В. Складенком над мізансценами виявилася вкрай складною у психологічному аспекті. У актора було відсутнє внутрішнє відчуття ролі її жанрової значимості та естетичної обумовленості. Д. Гнатюк вдається до творчих пошуків, перманентного переосмислення режисерських позицій щодо акторської техніки, методів їх втілення в контексті визначеної інтерпретації. Та як зазначає Ф. Стефанович у статті «Новаторство чи штукатурство?» 1967 року, режисер, працюючи над механізмами сценічного втілення драматургії твору витримав усі канони оперної режисури, сформовані концепцією потужного взаємозв'язку режисера з актором з метою створення єдиного творчого продукту, єдиної драматургічної моделі. У таких моментах поняття внутрішнього відчуття партнерства є вагомим стимулюючим аспектом у формуванні кінцевого результату в інтерпретації драматургії твору, системи її комунікації з глядачем, власним внутрішнім світом виконавця, режисером. «Режисер, спрямовуючи і відточуючи сценічні рішення окремих сцен, дій і епізодів, не може не відчувати вплив талановитого актора і не може не рахуватися з його індивідуальністю і творчим прагненням, звичайно, якщо вони не йдуть врозріз з постановочними завданнями» – зазначає М. Стефанович, описуючи роботу В. Складенка над постановкою опери [4].

Д. Гнатюк вивчає і практично переймає досвід видатних майстрів сцени з метою формування власного амплуа, власного комунікативного простору з метою сценічного втілення та реалізації авторського задуму. Константою сценічного втілення стала образна модель, яку продукував своєю творчістю Ф. Шаляпін – зразок драматичної напруги, внутрішньої експресії та складної особистості, континуум протиріч якої, стимулював подальший розвиток драматургічної концепції композитора. Д. Гнатюк знайшов і творчо осмислив усі нюанси драматургії ролі Томського, акцентуючи увагу глядачів на механізмах побудови образу героя, на методах сценічного втілення, на використанні прийомів та техніки акторської майстерності. Актор надавав великого значення ключовим елементам вокальної і драматургічної лінії. Аналізуючи партитуру, Д. Гнатюк виділяв кульмінаційні моменти ролі Томського, формував елементи їх сценічної проекції з максимальним психологічним навантаженням та подальшою грою на сцені. Як зазначає Ю. Станішевський: «Проникливе виконання Гнатюком балади Томського майстерно позначене напруженою таємничістю, що поступово зростала, досягаючи високого драматизму й експресії» [2, 106]. Як результат систематичного опрацювання вокального матеріалу, подолання виконавських труднощів з акторської майстерності, руйнування стереотипів внутрішнього дискомфорту, Д. Гнатюк зайняв значне місце серед імен видатних оперних виконавців, які зуміли відкрити концепцію драматургічного простору «Пікової дами» П. І. Чайковського, сформувати її естетичні вектори у площині оперних тенденцій ХХ століття.

Цього року, театром налагоджується потужна культурно-мистецька комунікація з метою творчого обміну та пізнання простору світового оперного жанру, що відображено залученням видатних іноземних оперних виконавців до показу вистав вітчизняного театру та рекомендації українських акторів до участі у постановках театрів європейських країн. В контексті гастрольних виступів театр відвідав м. Перм, де було запропоновано до показу класику оперного мистецтва: «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Аїду» та «Ріголетто» Дж. Верді.

Висновок. 1966 рік в творчому вирі Д. Гнатюка пройшов під гаслом перманентної участі у планових програмах театру, гастрольних поїздках та громадської діяльності. Окрім планових вистав у театрі, Дмитро Михайлович веде активну мистецько-громадську діяльність, продукуючи академічне виконавство не тільки в центрі культурно-мистецьких традицій України, європейських країнах а й в її регіонах, зокрема містах: Полтаві, Житомирі, Чернівцях і т.д.

Така творча позиція митця вказує на значні поступки національного культурного піднесення у всіх вимірах суспільної структурованості нації. Тісна комунікативна модель, в центрі якої стоїть особистість з чітко сформованими естетичними векторами життя, стимулює до оптимізації, консолідації та чіткого структурування музичного виконавства у всіх його стильових та жанрових проявах.

Література

1. Олексенко С. Поетична вистава. – Вечірній Київ. – 5.04.1966 р.
2. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна. 1991. – 167 с.
3. Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г.Шевченка. Історичний нарис. – Київ. – 1968 р. – 273 с.
4. Стефанович М. Новаторство чи штукатурство. – Культура і життя. – 9.02.1967 р.

References

1. Oleksenko, S. (5.04.1966). Poetic performance. The Vechirniy Kyiv [in Ukrainian].
2. Stanishevskay, J. A. (1991). Dmytro Hnatiuk. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Stefanovic, M. (1968). The Kyiv Order of Lenin State Academic Opera and Ballet Theatre named after Taras Shevchenko USSR. Kyiv [in Ukrainian].
4. Stefanovic, M. (9.02.1967). Innovation or Plaster craft. The Kultura i Zhyttya [in Ukrainian].

УДК 783 (477)

*Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

*Білодід Антоніна Анатоліївна,
викладач Криворізького
обласного музичного коледжу,
здобувач Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського*

«STABAT MATER» В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ПОСТМОДЕРНИХ ПОШУКІВ

Мета роботи. У дослідженні здійснено історичний огляд рецепції знакового християнського образу скорботної матері в українській музичній культурі від бароко до сучасності. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні історичного, текстологічного, музично-літургічного методів, що дозволило розглянути найважливіші текстово-музичні зразки, пов'язані з образом Богородиці скорботної, в історичній динаміці та крізь призму конфесійного розмаїття української музичної культури. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було зроблено цілісний огляд художнього втілення образу скорботної матері в національній музичній культурі, репрезентований у тому числі в знаменитому середньовічному тексті «Stabat mater». **Висновки.** В українській позалітургічній та паралітургічній духовно-пісенній традиції образ Богородиці скорботної та традиційний жанр його втілення (планкт) не набув значного поширення, а образ скорботної матері інтерпретувався не за класичним католицьким середньовічним текстом «Stabat mater», а за паралітургічною пісенною поезією центральноєвропейських країн та православною церковною традицією, представленою канонам Симеона Логофета. Канонічний текст «Stabat mater» набуває актуальності наприкінці ХХ століття, а його втілення пов'язане з постмодерністськими тенденціями сучасної культури і варіюється від радикального переосмислення та деконструкції християнської традиції (Г. Немировський) до продовження та творчого переосмислення найкращих надбань світової культури (О. Родін).

Ключові слова: «Stabat mater», планкт, літургічна традиція, паралітургічна традиція, постмодернізм, Григорій Немировський, Олександр Родін.

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

Белодед Антонина Анатольевна, преподаватель Криворожского областного музыкального колледжа, соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

«Stabat mater» в украинской музыкальной культуре: от традиции к постмодерным поискам

Цель работы. В исследовании осуществлен исторический обзор рецепции знакового христианского образа скорбной матери в украинской музыкальной культуре от барокко до современности. **Методология** исследования заключается в сочетании исторического, текстологического, музыкально-литургического методов, что позволило рассмотреть важнейшие текстово-музыкальные образцы, связанные с образом Богородицы скорбной, в исторической динамике и сквозь призму конфессионального разнообразия украинской музыкальной культуры. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке был сделан целостный обзор художественного воплощения образа скорбной матери в национальной музыкальной культуре, представленный в том числе в знаменитом средневековом тексте «Stabat mater». **Выводы.** В украинской внелитургической и паралитургической духовно-песенной традиции образ Богородицы скорбной и традиционный жанр его воплощения (планкт) не получил широкого распространения, а образ скорбной матери интерпретировался не согласно классическому католическому средневековому тексту «Stabat mater», а на основе паралитургической песенной поэзии центрально-европейских стран и православной церковной традиции, представленной канонам Симеона Логофета. Канонический текст «Stabat mater» приобретает актуальность в конце ХХ века, а его воплощение связано с постмодернистскими тенденциями современной культуры и варьируется от радикального переосмысления и деконструкции христианской традиции (Г. Немировский) до продолжения и творческого переосмысления лучших достижений мировой культуры (А. Родин).

Ключевые слова: «Stabat mater», планкт, литургическая традиция, паралитургическая традиция, постмодернизм, Григорий Немировский, Александр Родин.

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

Bilodid Antonina, lecturer of Krivyy Rih Regional Music College, PhD-candidate of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

«Stabat mater» in ukrainian musical culture: from tradition to postmodern quest

The purpose of the research. The study is a historical overview of the perception of the sign Christian image of the grieving mother in Ukrainian musical culture from Baroque to Present. **Methodology.** The research methodology is a combination of historical, textual, music-liturgical methods that allow considering the most important text-music examples, linked with the image of the most important musical samples associated with the image of the mournful Virgin in the historical dynamics and in the light of denominational diversity of the Ukrainian music culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in the fact that the authors are the first who have reviewed the implementation of artistic image of grieving mother in the national musical culture, represented including the famous medieval text «Stabat mater». **Conclusions.** In the Ukrainian extraliturgical and paraliturgical sacred song traditions, the image of the Virgin mournful and traditional genre of its implementation (planctus) is not widespread. The image of grieving mother is not interpreted according to the classic Catholic medieval text «Stabat mater» whereas according to the paraliturgical song poetry of Central European countries and Orthodox church tradition, represented by Simeon Logothetis canon. The canonical text «Stabat mater» acquires relevance in the late 20th century. Its implementation is related to the Postmodern trends of contemporary culture and ranges from radical rethinking and deconstruction of the Christian tradition (G. Nemirovsky) to continuation and creative rethinking of the best achievements of world culture (A. Rodin).

Key words: «Stabat mater», planctus, liturgical tradition, paraliturgical tradition, Postmodernism, Gregory Nemirovsky, Alexander Rodin.

Актуальність теми дослідження. Образ Богородиці скорботної вже багато століть надихає поетів, художників, скульпторів, музикантів на створення шедеврів, що увійшли у скарбницю світового мистецтва. Середньовічна поема «Stabat mater» є одним із знакових творів у європейській культурній традиції, яку втілили у своїх опусах сотні композиторів. Образ матері, що страждає, коли бачить музи та смерть сина, є надзвичайно символічним та багатограним і актуалізується у кожную добу, вносячи нові смисли у його інтерпретацію. Для української культури поема «Stabat mater» не стала твором, що формував генеральну лінію у трактуванні теми Богородиці скорботної. Втім, її впливи – прямі або непрямі – були завжди відчутні та неодноразово інспірували поетів та композиторів на написання нових творів, які продовжували європейську традицію або дискутували з нею.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В українській науці сьогодні, на жаль, відчутний брак інтересу до означеної теми. Серед вчених, які зверталися до дослідження «Stabat mater», відзначимо праці О. Беркій, серед яких особливо виділимо її дисертаційне дослідження [1], у якому розглянуто жанр «Stabat mater» у творчості зарубіжних композиторів від Середньовіччя до сучасності. На жаль, у ньому лише кілька сторінок присвячено творам українських композиторів [1, 165–169], які зверталися до тексту «Stabat mater», детально проаналізовано лише твір Г. Гаврилець. До останнього твору в своєму дисертаційному дослідженні звернулася й Т. Сухомлінова, розглядаючи «Stabat mater» Г. Гаврилець як один із зразків духовної творчості мисткині [13, 155–164]. Щодо впливу поеми на паралітургічну духовно-пісенну творчість, то в численних публікаціях українських духовних пісень, здійснених у різні роки В. Гнатюком, О. Гнатюк, П. Женюхом, Д. Штерном та ін., ми знаходимо тексти, які є перекладами поеми «Stabat mater» або ж інспіровані нею чи її жанровими прототипами, однак на сьогоднішній день відсутні наукові розвідки, у яких було б проаналізовано вплив європейських пісень-планктів і зокрема «Stabat mater» як найбільш відомий текст, що репрезентує цей жанр, на позалітургічну (духовну та концертну), паралітургічну та літургічну творчість українських поетів та композиторів від бароко до сучасності.

Мета статті – висвітлення еволюційної динаміки богородичних пісень-планктів, репрезентованих поемою-секвенцією «Stabat mater» та іншими літургічними та паралітургічними творами західно-християнської та східно-християнської традицій, в українській музичній культурі від бароко до постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Образ Богородиці скорботної в європейського слухача нерозривно пов'язаний з текстом «Stabat mater» – знаменитою поемою-секвенцією, що найімовірніше належить перу францисканцю Якопоне да Тоді (XIII ст.). Однак ще на три століття до того у східній церковній гімнографії євангельський образ скорботної матері був блискуче втілений у знаменитому каноні повечір'я Великої П'ятниці «Плач Пресвятої Богородиці», який за традицією приписується Симеону Логофету (X ст.). Обидва твори, у яких здійснено класичні для західно-християнського та східно-християнського світу інтерпретації теми Богородиці скорботної, не є тотожними ані за жанром, ані за змістом. Нагадаємо, що канон Симеона Логофета має дві лінії – оповідну та ліричну, які

розвиваються паралельно: у першій змальовано основні моменти євангельської оповіді від розп'яття Ісуса до його погребіння, друга є власне плачем Богородиці – експресивним монологом, у якому Божа Матір звертається до Сина, розп'ятого на хресті. Поема Якопоне да Тоді, у якій відбилися риси пізньосередньовічного індивідуалізму та помітні відлуння популярного у францисканських колах флагелантства, також має оповідну та ліричну лінії, але вони, на відміну від твору Симеона Логофета, не чергуються, а йдуть послідовно. Ще одною відмінною рисою є те, що у першій частині поеми Якопоне да Тоді міститься стислий опис не кількох епізодів з Євангелія, лише одного – момент стояння Діви Марії біля хреста та її страждань, які вона відчувала, коли бачила хресні муки свого Сина. Смысловим центром «Stabat mater» є його друга половина, де автор звертається від першої особи ліричного героя до Діви Марії з проханням удостоїти його бути співучасником її страждань й розділити з нею хресні муки Ісуса. В обох поетичних творах найбільш вражаючими за експресією є епізоди, у яких мова йде від першої особи, однак у каноні Симеона Логофета цією особою є Богородиця, яка переживає найтрагічніший момент свого життя, тоді як у поемі Якопоне да Тоді страждання Богородиці подано опосередковано, крізь призму світосприйняття ліричного героя, який через її співстраждання хресним мукам Спасителя прагне отримати захист у Судний день.

В католицькій традиції «Stabat mater» як текст літургійного призначення отримав велику кількість музичних інтерпретацій, кількість яких на сьогоднішній день налічує кілька сотень. Зосередимо однак нашу увагу не на літургійних, а на позалітургійних та паралітургійних рецепціях цього тексту, виключаючи твори кантатно-ораторіального жанру, які у XIX ст. хоча і створювалися на канонічний текст, однак звучали поза богослужінням, а також твори європейських композиторів XX ст., що писалися для концертного виконання. Основними жанровими дефініціями «Stabat mater» у літургійній практиці є секвенція й гімн, у паралітургійній при відтворенні у поетичній формі євангельських подій митці зверталися до жанру планкту (*planctus*). В європейській практиці планкти протягом століть могли мати різні музичні втілення, однак найбільш простою, а тому стійкою формою стали пісні-планкти, які співаються й понині.

У європейському Середньовіччі планкти могли бути різної тематики, однак одним з популярних їх видів у XII – XIII ст. був плач Богородиці, що стояла під хрестом. Найбільш відомими творами до появи «Stabat mater» Якопоне да Тоді була секвенція (кондукт) «Planctus ante nescia» (бл. 1140 р.), яка приписується Готфріду Сен-Вікторському, та «Planctus Beatae Virginis Mariae» («Quis dabit capiti meo aquam») Огерія, абата Лучедіо (Ogerius de Lucedio), що жив у XII ст. Окрім латиномовних, широко побутували пісні-планкти національними мовами, які у різний спосіб інтерпретували євангельський сюжет. Отже, в католицькому світі, попри безумовну пріоритетність знаменитої поеми-секвенції «Stabat mater», існували й інші трактування теми страждань Богородиці під хрестом. Серед тих творів, що були відомі на східнослов'янських землях, назвемо польські пісні «Żałośnie Paniienka płakała» та «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie» (остання існувала у двох варіантах – п'яти- та чотирнадцятистрофній, де спільними були форма строфи та кілька початкових рядків), які були відомі на східнослов'янських землях у XVII – XVIII ст. завдяки перекладам¹. У чотирнадцятистрофній пісні «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie» євангельські події змальовуються більш детально, а тип оповіді нагадує канон Симеона Логофета з паралельним розвитком двох ліній – оповідної та ліричної. Численні європейські паралітургійні пісенні твори XVII – XVIII ст. свідчать про те, що тема скорботної матері, інтерпретована у поемі «Stabat mater», при всій її знаковості для європейської культури, не була єдиною для західно-християнського світу.

На східнослов'янських землях текст «Stabat mater» став відомим через посилення західних впливів у добу бароко. Оскільки він не входив до числа літургійних текстів у східно-християнській церковній традиції, то його рецепція відбувалася у рамках позалітургійної, а пізніше паралітургійної творчості, представленої переважно пісенним жанром.

У православної гілці духовно-пісенної традиції, що мала *позалітургійне* призначення, після знайомства та адаптації польського репертуару (транслітерації та переклади польських пісень «Żałośnie Paniienka płakała» («Жалосне панїнка плакала» та «Жалосно дїввица рыдаше») та «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie» («Юж цї жегнам, наймилший сыну Езусї» та «Уже тя лишаюся, сладкое чадо»)²), з'являються перші пісні-планкти українських авторів – Єпифанія Славинецького («О Дїввица пречистая») та Дмитрія Ростовського («О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил», «Зрящи Сына поносной смерти сужденна», «Нас дїля распятого Марїя видящи»)³. Обидва церковні діячі працювали у Московській державі, тому їхні твори були відомі не лише на українських землях, оскільки найдавніші їх записи, що дійшли до нас, походять з численних російських рукописах останньої третини XVII ст.

Щодо інтерпретації євангельських подій, то усі чотири твори українських авторів спираються не на трактування теми страждань Богородиці під хрестом, представленій у поемі «Stabat mater», а на католицьку (передусім польську) паралітургічну пісенну поезію, з якою обидва були добре знайомі. При цьому, як церковні ієрархи, Дмитрій Ростовський та Єпифаній Славинецький не могли не знати текст канону Симеона Логофета на Велику П'ятницю, а тому при написанні своїх творів не могли оминати його впливу. Так, мотив воскресіння, яким закінчується канон, ми бачимо у пісні «Нас д'ля распятого Марія видящи», епізод поховання Ісуса Йосифом – у пісні «О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил», благання про смерть разом з Ісусом – у пісні «Зрящи Сына поносной смерти сужденна». Щодо впливу поеми «Stabat mater» на творчість Дмитрія Ростовського та Єпифанія Славинецького, то вона є незначною, оскільки обидва автори, які були знайомі із західною теологічною думкою, у поетичній творчості, призначеній для мирян, орієнтувалися на традиції православного богослов'я. Однак відголоски знайомства з текстом «Stabat mater» ми бачимо у пісні Єпифанія Славинецького «О Дѣвице пречистая», де автором використано (можливо, цілком свідомо) форму строфи Якопоне да Тоді (терцина, написана чотиристопним хореем з дактилічним закінченням в останньому рядку (8+8+7) з римою *aab*), яка відрізняється від пісенної строфи Славинецького лише деталями (терцина, написана силабічним віршем (8+8+8) з римою *aaa*), при цьому зміст твору є цілком відмінним від «Stabat mater». У пісні «О возлюбленный Сыне, что сіе сотворил» Дмитрія Ростовського кінець твору цілком співвідносний з теологією середньовічного індивідуалізму, репрезентований автором тексту «Stabat mater», хоча в достатньо м'якій формі («Хощу слезы изліять, бес тебе не могу; помози ми, Маріє, прости руцѣ к Богу; с твоим Сыном, Маріє, хощу воскреснути»)⁴. Втім, у цих творах вплив поеми Якопоне да Тоді є непрямим, оскільки українські автори орієнтувалися передусім на ренесансну та барокову католицьку традицію паралітургічних пісень, а також на текст канону Симеона Логофета.

Вкажемо також на зразки *православної паралітургічної* творчості XVII ст., які пов'язані із жанром планкта, серед них виділимо передусім триголосні партесні концерти М. Дилецького «Рыдаючи горько», «Где, Сыну, где благовещение древнее», «О, Сыну мой возлюбленный», «Последнее, Сыну мой, целование». Як зазначає дослідниця цих творів Н. Плотнікова, їхній текст близький до канону Симеона Логофета, однак у ньому немає точних цитат, хоча «зазвичай текстовою основою концертів є власне богослужбова гімнографія або рядки псалмів» [9, 17], а не вільний переспів богослужбових текстів. Н. Плотнікова не вказує на місце написання цих концертів, однак відмічає українськість у їхніх текстах [9, 17]. Цілком ймовірно, вони були написані композитором у віленський період творчості, а якщо і пізніше, то вони все одно репрезентують українсько-білоруську традицію парафраз богослужбових текстів, більш поширену серед авторів кантів, однак, як ми бачимо, відому й авторам піснеспівів для храмових відправ.

Українська *уніатська паралітургічна* пісенність також культивувала богородичні пісні-планкти. В пісенниках, що репрезентують цю конфесію, ми можемо зустріти їх як у циклі великопісних пісень пасійного змісту, так і богородичних; у другому випадку вони призначалися для виконання на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці, яке в Уніатській Церкві було запроваджено як аналог латинського свята Семи скорбот Богородиці (*Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis*). Зазначимо, що у римо-католицькому календарі воно є нерухомим та припадає на 15 вересня, у греко-католицькому воно відноситься до рухомих і відзначається в десяту п'ятницю після Великодня. Хоча пісні-планкти не набули значного поширення в українському паралітургічному репертуарі, на відміну від пісень до інших церковних свят, вони все ж таки доволі часто включалися до рукописних та друкованих співаників.

Більшість пісень-планктів є творами українських авторів, хоча трапляються й переклади польських пісень⁵ («Юж ты жегнав, мой наймилши Сыну Христусе» та «Юж ты благославлю, мой найсладший Сыну Исусе» як переклади пісні «Już Cię żegnam, najmilszy Synu Jezusie») та знаменитої секвенції «Stabat mater» («Предста мати болѣзненна» з білоруського Супрасльського богогласника [18, 514–515], «Стала мати зармущенна» із закарпатського репертуару [17, 192–193]; «Стала мати болѣюча» з Лемківщини (через польське посередництво – пісню «Stała matka bolejąca» [8, арк. 112 зв. – 113 зв.])). Серед оригінальних українських творів з галицьких рукописних пісенників XVIII – XIX ст. вкажемо на пісню «Іордане, рѣко, стани, егда и аз стою» [11, 31 зв. – 32], яка записана у циклі пісень пасійного змісту. В закарпатських рукописних пісенниках того ж періоду ми бачимо більшу кількість пісень-планктів («Ах я matka зармучена» [5, 157–158], «Марія под крижом стала» [5, 157–158], «Яй любезна матко, у тих велких мукох» [5, 158–161]), які були достатньо популярними у тому регіоні.

Усі оригінальні українські твори спираються на зразки паралітургічних католицьких пісень, в них переважає оповідна лінія, у якій змальовуються євангельські події Страстей Христових від зради Іуди до погребіння, лірична є менш розвиненою. Саме таке змістовне рішення у закарпатських піснях-планктах пов'язано з тим, що вони призначалися для виконання у Велику П'ятницю (усі зазначені пісні-планкти записані у циклі пасійних пісень), а, отже, їхній зміст був сконцентрований на Страстях Христових, а не на образі Богородиці. Серед більш давніх творів, що часто записувалися і в галицьких, і в закарпатських рукописних пісенниках, відмітимо пісню «О Дѣвице пречистая» Єпифанія Славинецького.

Відзначимо також той факт, що в українській рукописній традиції, яка репрезентувала твори паралітургічного призначення XVIII – XIX ст., практично відсутні приклади приурочення пісень-планктів до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці. Серед винятків – рукописний лемківський співаник, названий І. Франком Кам'янським богогласником (1734), який завершується двома піснями-планктами («Юж ты жегнав, мой наймилши Сыну Христусе» та «Стала мати болѣюча» [8, арк. 110 зв. – 113 зв.]). Обидві пісні, що входять до календарної частини співаника з великопісними та великодніми піснями, атрибутовані переписувачем як плач (лямент) Богородиці з прив'язкою до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці, що випадає на десяту п'ятницю по Великодню.

Традицію виконання пісень-планктів на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці було закріплено в друкованому почаївському «Богогласнику» (1790–1791), де вони увійшли до календарної частини циклу богородичних пісень. Видавці «Богогласника» обрали для друку три твори – «Нас дѣля Распятого Марія видящи» (№ 101), «О Дѣвице всечестная!» (№ 102) та «Богом избрана Мати и Панна» (№ 103). Нагадаємо, що дві перші походять з XVII ст., а їх авторами є Дмитрій Ростовський та Єпифаній Славинецький. Зазначимо, що у галицьких та закарпатських рукописах пісня «О Дѣвице пречистая» була достатньо популярною, значно менш поширеним був твір «Нас дѣля Распятого Марія видящи». У порівнянні із записами XVII ст. в обох піснях у богогласникової редакції було частково видозмінено і музику, і текст (відмітимо, що у творі Єпифанія Славинецького змінено інципіт, який є його емблемою), однак ці зміни не є радикальними і обидві пісні залишилися цілком впізнаваними. Також зазначимо, що попри традицію рукописних співаників, пісні-планкти не увійшли до групи пасійних пісень «Богогласника». Отже, ми констатуємо, що репертуар богогласникових пісень-планктів *лише частково* збігався з рукописним, і *принципово різнився* щодо їх призначення у церковній практиці. Щодо галицької рукописної традиції у XIX ст., то призначення пісень-планктів залежало від того, чи переписувач орієнтувався на «Богогласник», чи на рукописну традицію XVIII ст.

У друкованих виданнях XIX – початку XX ст. включення пісень-планктів залежало від типу збірки, способі упорядкування пісень, місцевої традиції та інших чинників. У почаївському виданні «Пѣсны благоговѣйныя. В кратцѣ собранныя. Поемыя. При Божественной Літургии чтенной ...» (1806) нова пісня «Прежде от всѣх вѣк от Бога избрана Марія чиста» позначена як «пісня по співтепінне Богородиці», однак розміщена серед пасійних пісенних творів [4, 70]). Закарпатська друкована збірка «Пѣсенникъ или собраніе пѣсней ...» (1913) [10], що містить три пісні-планкти («Стала мати зармущенна» (№ 86), «О я мати зармущенна» (№ 88), «О Дѣвице пречистая» (№ 89)), орієнтована на кодифікацію місцевої рукописної традиції, без врахування на той момент вже більш ніж сторічної історії друку духовних пісень, практикованої на Волині та Галичині, а саме тому усі пісні-планкти розташовано у циклі великопісних пасійних пісень, оскільки у церковному календарі пісенника, як і у більшості закарпатських рукописних співаників, це свято відсутнє. Також відзначимо той факт, що у пісні Єпифанія Славинецького збережено оригінальний інципіт, а не подано його богогласникову редакцію.

Оновлення галицького репертуару, що розпочалося наприкінці XIX ст. отцями-василіанами, завершилося кодифікацією нового репертуару, названого нововасиліанським. Нові церковні пісні було видано у збірці «Церковні пісні» у 1926 р. Знаменно, що новостворені пісні-планкти, як колись у «Богогласнику», увійшли до циклу пісень на свято Співстраждання Пресвятої Богородиці. У збірнику «Церковні пісні» [16] їхню кількість було збільшено до шести («Богом ще перед всіх вік» (№ 180), «Господь з болю» (№ 181), «Багатостраждальная Божая Мати» (№ 182), «На Голгофті при хресті» (№ 183), «О Мати Божа» (№ 184), «Під святий хрест наблизися» (№ 185)), сьома пісня, що міститься у додатку серед нових пісень – знаменита «Страждальна мати» (№ 313). Усі названі твори написані отцями-василіанам, які продовжили традицію богословсько-поетичної інтерпретації теми страждання Богородиці, що стояла під хрестом. Відповідно до європейської та української традиції пісень-планктів, у них звертання Богородиці до Сина поєднано з іншими євангельськими подіями (Благовіщення, Різдво, весілля у Кані Галілейській), які подаються як її спогади у момент найбільшої скорботи. Серед цих творів немає жодної, яка б переспівувала або наслідувала текст «Stabat mater». Серед

новацій нововасиліанських пісень відзначимо іконославильні пісні-планкти «Багатостраждальна Божая Мати» (До Співстраждальної Матері Божої Білостоцької), «О Мати Божа» (До Матері Божої Івановецької).

Стилістично усі названі твори спираються на пісенно-романсові інтонації, характерні для музичної культури Галичини початку ХХ ст. Відзначимо у мелодиці пісні «На Голгофті при хресті» риторичну фігуру *exclamatio* на словах «Боже, Боже, Сину мій» – стрибок угору на нону після фермати змальовує емоційний сплеск, яким відзначена пряма мова Богородиці (приклад 1) [16, 234–235]. У цілому використання музичної риторики в національній духовно-пісенній традиції не було поширеним явищем, у тому числі серед пісень-планктів, єдиним прикладом, який можна інтерпретувати як зразок музично-риторичного коментаря тексту – використання фігури *exclamatio* у богогласниковій пісні «Богом избрана Мати и Панна» (№ 103) в аналогічному випадку, а саме при звертанні Богородиці зі словами «Увы мнѣ, Сыну» після оповідної частини; у музичному плані у богогласниковій пісні риторичність виражена менш яскраво, ніж у творі ХХ ст., однак вона є цілком наочною і очевидною, оскільки виділені слова підкреслюються за допомогою високого регістру, особливо у порівнянні з попередньою фразою (приклад 2).

Приклад 1.

Пісня «На Голгофті при хресті» («Церковні пісні», № 183)

На Гол-гоф-ті при хре-сті Бо-жа Ма-ти в скор-бо-ті Пла-че сер-цем, изно-сить ру-ки
Бо тер-пить Сын лю-ті му-ки. Бо-жа, Бо-жа, Си-ну мій. Без-мір-ний біль.
О страш-ний, тяж-кий біль Твій,

Приклад 2.

Фрагмент пісні «Богом избрана Мати и Панна» («Богогласник», № 103)

Сле-зя-щи во-пі-ет: У-вы мнѣ, Сы-ну!

У часи радянського державного атеїзму розвиток української церковної музики був перерваний і відновлений лише після отримання Україною незалежності. Повноцінний розвиток церковної традиції був можливий лише у діаспорі. Серед видань духовних пісень, у яких ми знаходимо пісні-планкти, назвемо греко-католицький співаник «Grekokatolicki Duchovní Písni», що вийшов у 1969 р. у Чехословаччині [19], у якому українські пісні було записано латинкою згідно норм словацької мови. Попри те, що більшість творів було взято з галицьких видань, передусім нововасиліанських, співаник зберіг популярну на Закарпатті структуру, а тому пісні-планкти, серед яких відомі пісні «O Ďvice Prečistaja» та «Stradal'na Mati», потрапили не до богородичних пісень, приурочених до свята Співстраждання Пресвятої Богородиці, а великопісних.

Починаючи з 90-х рр. ХХ ст. в Україні йде швидке відродження церковного життя та практики богослужіння в усіх християнських конфесіях. В оновленому церковному літургічному та паралітургічному репертуарі ми знаходимо й пісні-планкти. Якщо перевидання без жодних змін нововасиліанського співаника «Церковні пісні» засвідчила про тяглість греко-католицької традиції, яка була штучно перервана у 1946 р. і відновлена у 90-х рр. ХХ ст., то в деяких нових греко-католицьких виданнях, серед яких назвемо співаник «Господь пісня моя» [6], відчутні тенденції до нівелювання католицьких конфесійних рис, і саме тому знаменита пісня-планкт «Страждальна мати» потрапляє до великопісних пасійних пісенних творів, чого не було раніше у греко-католицьких виданнях. Також у збірці «Господь пісня моя» серед молодіжних пісень, які нині часто включаються до католицьких видань під впливом протестантської традиції, надруковано пісню «Mater dolorosa (Страждальна мати)»,

написану на вірші Богдана-Ігоря Антонича, попри те, що цей твір важко віднести до пісень пасійного змісту і взагалі релігійних пісень, оскільки вірш Антонича має передусім філософський зміст.

У римо-католицькому пісеннику «Вгору серця» (2001) [3] пісні-планкти містяться і у розділах пасійних пісень, так і приурочених до свята Матері Божої страждальної: до групи пасійних пісень увійшли твори «Стала страждальна мати» (№ 90) та «Страждальна мати» (№ 91), де перший є перекладом секвенції «Stabat mater» (мелодія пісні спирається на неогригоріанський гімн, призначений для виконання на великопісний період), здійсненим о. Олегом Сартаковим (під псевдонімом М. Кріпак), відомим серед українських римо-католиків автором духовних пісень, а другий – нововасиліанська пісня із збірки «Церковні пісні». У розділі богородичних пісень на свято Матері Божої страждальної вміщено нововасиліанську пісню «На Голгофі при хресті» (№ 475). У збірці «Psallite Deo» (2016) [20] відсутні пісні на свята Матері Божої страждальної, а тому усі пісні-планкти увійшли до розділу з великопісними (пасійними) творами. До вже названих двох пісень зі збірки «Вгору серця» додано ще одну – пісню «Мати під хрестом стояла», яка інспірована текстом «Stabat mater».

Отже, в українській позалітургічній та паралітургічній традиції жанр планкта був відомий, проте не набув значного поширення у зв'язку із особливостями конфесійної мапи України. Щодо рецепції тексту «Stabat mater» в українській традиції планктів, то його переспіви та адаптації не були надто популярними, а автори у своїй творчості орієнтувалися на паралітургічну пісенну поезію центральноєвропейських країн та православно церковну традицію, представлену каноном Симеона Логофета. Щодо використання пісень-планктів в українській паралітургічній практиці XVIII – початку XX ст., то подвійна функціональність, закладена у змісті твору, виявилася у цікавій закономірності їх розміщення у рукописних співаниках серед пасійних пісень, тоді як у більшості друків – у числі творів, приурочених до свята Співстраждання Богородиці. У XX ст. ця закономірність дещо нівелюється, оскільки конфесійний плюралізм постмодерної доби дає більш широкий простір для формування та упорядкування пісенного репертуару.

Відродження та оновлення традицій богослужбової музики наприкінці XX ст. відбулося не лише у сфері літургічної практики, а й у композиторській творчості. Після зняття заборони на написання музики на богослужбові тексти, практично кожен український композитор починає звертатися до біблійної та гімнографічної поезії. Попри те, що переважна більшість українських митців є православними, вагоме місце у їхній творчості посідає музика, яка апелює до католицької традиції. Серед сучасних українських композиторів, хто у своїй творчості звернувся до канонічного тексту «Stabat mater»⁶, назвемо твори І. Щербакова (1992), Г. Немировського (1994), М. Шука (1999), Б. Сегіна (2002–2003), Г. Гаврилець (2002), О. Родіна (2015). Усі зазначені митці по-своєму втілюють у своїй творчості образи знаменитої середньовічної поеми, продовжуючи багатовікову традицію, вступаючи з нею у діалог або ж відходячи від неї і даючи свої радикальні смислові, змістовні або музичні рішення. Сконцентруємо увагу на двох з названих творів, а саме на «Stabat mater» Г. Немировського та О. Родіна, які репрезентують початковий та сучасний етап українського постмодернізму.

Григорій Немировський (нар. 1971 р.) – сучасний український композитор, що нині проживає в Німеччині. Його твір «Stabat mater» (1994) для фортепіано, скрипки, альту, сопрано, басу і віолончелі є класичним зразком мистецтва постмодернізму, однак край нетрадиційним щодо художнього втілення середньовічного католицького тексту. Г. Немировський у своєму творі не лише відходить від традиційного трактування жанру, а й від власне християнської інтерпретації сюжету: це не просто постмодерне трактування «Stabat mater», характерне, наприклад, для твору І. Щербакова (про це див. [2]), а повний розрив з християнською традицією. Високоетичний та високопоетичний текст, який надихав протягом сотні століть митців на створення шедеврів християнського мистецтва, трактовано в інфернальному ключі, який композитор обирає свідомо. За словами його друга Г. Немировського та його колеги, композитора С. Ярунського, висловленого в інтернет-діалогах під відео твору, автор прагнув показати не лише християнське трактування сюжету, а дати його інтерпретацію з позицій двох сил – божественної та диявольської, де правда знаходиться посередині й жодна сторона не має стовідсоткової істини.

Інтерпретація сакрального тексту, як і самого євангельського сюжету в інфернальному дусі, не є чимось новим в європейській культурі, оскільки творці доби постмодернізму не прагнуть вигадувати нічого нового і часто звертаються до вічних сюжетів, тем та ідей, даючи їм свою, іноді радикальну, інтерпретацію. Десакралізацію сакрального жанру вже було використано в одному з найпопулярніших творів світової музики – «Фантастичній симфонії» (1830) Г. Берліоза. Оригінальною однак є інтерпретація образу Богородиці: її страждання уподібнюються стражданням Христа (перформативне відтворення розп'яття Богородиці), тоді як основний стрижень сюжету «Stabat mater» – страждання Богородиці через споглядання смерті Сина.

Для втілення задуму композитор обирає 1-шу, 4-ту, 5-ту та 8-му терцини середньовічної поеми, у яких йде оповідь про страждання Богородиці, що бачить свого Сина на хресті, натомість відкидає рядки, у яких сконцентровано рефлексивне та особистісне начало, обмежуючись зовнішніми подіями, змальованими у сюжеті. Інфернальність у творі уособлюється передусім через вокальну партію, де сходження у пекло символізує низхідна лінія вокальних партій (риторична фігура *catabasis*), часті вокальні гліссандо та жіночий сміх (приклад 3), воно доповнюється також використанням різноманітних гліссандуючих «ковзань» струнних, грою піаніста по струнах роялю.

Приклад 3.

Г. Немировський. Фрагмент твору «Stabat mater» (рукопис)

Доповнює загальну інфернальну картину і відеоряд: у мережі інтернет можна знайти всеукраїнську телепрем'єру твору у рамках програми «Арт-Майдан» на УТ-1 13 травня 1994 р., де поєднання загального (чорно-білого) та ближнього (кольорового) планів також зорозило враження від «потойбічного» звучання музики. Кульмінацією «Stabat mater» Г. Немировського стає падіння нот у виконавців вокальних партій на підлогу і перформативне відтворення розп'яття Богородиці наприкінці твору.

Зазначимо, що серед творів українських митців, пов'язаних із західною церковною традицією, у яких блюзнірські трактуються християнські сюжети – «Маленька чорна меса» (1992) Г. Немировського, «Стриптиз-реквієм» (1998, 2004) С. Ярунського. Тематично близькою за антихристиянською спрямованістю є й інструментальна трилогія Містерія-буф № 1 С. Ярунського, під час виконання її третьої частини «Пісня павича, або викритий Христос» (1996, авторське визначення – гідота для 13 інструментів) було спалено Біблію, хоча в останньому творі немає відсилання до жанрів католицької церковної традиції.

Отже, початковий етап українського постмодернізму, який розпочався пізніше від світового, характеризується прагненням якнайшвидше реалізувати усі його потенціальні можливості. Низка українських митців, у тому числі Г. Немировський, у своїх творчих проектах обрала найбільш радикальний варіант постмодернізму, коли нищівної деконструкції зазнала християнська традиція у її найбільш знакових жанрових втіленнях, до яких належить «Stabat mater».

Композитор і піаніст Олександр Родін (нар. 1975 р.) у 2001 р. закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової. Сьогодні він мешкає у Києві та є одним з провідних українських композиторів, твори якого часто звучать на концертних майданчиках і в театрі. О. Родін часто звертається до жанрів духовної музики, серед яких до західної традиції апелює «Missa Luminosa» (2009) та «Stabat mater» (2015).

Композитор звернувся до жанру «Stabat mater» у зв'язку із подіями, які відбувалися на Майдані Незалежності в Києві під час Революції Гідності. Образ скорботної матері виник у О. Родіна у зв'язку з оплакуванням героїв Небесної сотні, де вічний сюжет отримав нове звучання. Композитор так говорить про свій твір: «Безумовно, це був прямий відгук на те, що відбувається довкола нас, із нами, але в результаті глибоких переживань мені побачився глобальний зв'язок давнього з нинішнім ... Чи змінились відчуття матері, яка втратила сина, з часів Христа і Діви Марії? Із цього питання й народилася музика» [14].

«Stabat mater» О. Родіна – один з найдраматичніших творів композитора. В його інтерпретації композитор слідує традиції, вступає з нею у діалог, але не оновлює її і не сперечається з нею. Твір написаний для двох солістів (сопрано і мецо-сопрано) і камерного оркестру (2 скрипки, альт, віолончель, контрабас). На відміну від Г. Немировського та І. Щербакова, які для своїх творів взяли лише окремі строфи тексту, О. Родін, орієнтуючись на музичні взірці бароко, коли усі церковні жанри отримували кантатно-ораторіальні шати, використовує усі 20 терцин канонічного латинського тексту, розбиваючи його на одинадцять частин. За стилем ця музика є цілком сучасною, яка хоча і апелює до барокових жанрово-стильових моделей, але не тотожна їм, про що свідчать музична мова і стиль твору. Втілення сюжету є цілком традиційним: хресні страждання Ісуса та співстраждання Богородиці інтерпретуються як рух до катарсису.

Серед барокових рис у «Stabat mater» О. Родіна відзначимо велику кількість *риторичних фігур*, які композитор широко використовує у своїх творах на католицькі церковні тексти. Так, «Missa Luminosa» «насичена музично-риторичними фігурами, серед яких ... “anabasis”, “catabasis”, “поема”, “fuga”, “suspirstio”, “circulatio”, “mimesis”, також чітко виділяється символ хреста, який є ключовим елементом першої та заключної частин твору» [12, 178]. У I-й частині «Stabat mater» мотив *f-e-cis-d*, що звучить спочатку в оркестрі, потім у транспозиції в партії мецо-сопрано та сопрано, є риторичною фігурою *passus duriusculus*, яка ілюструє озвучений ним текст «Stabat mater dolorosa» («Стояла скорботна мати»). Водночас мотив нагадує фігуру хреста, яку часто використовував у своїх творах Й. С. Бах (приклад 4).

Приклад 4.

О. Родін. «Stabat mater». I ч. (фрагмент)



Іншими ключовими словами I-ої частини є його закінчення «Dum pendebat Filius» («Коли на ньому висів Син»). Ці трагічні слова композитор підкреслює за допомогою паузи (риторична фігура *aprosiopsis*), зміною темпу й ладу (приклад 5).

Приклад 5.

О. Родін. «Stabat mater». I ч. (фрагмент)

В III-й частині є дуже виразне поєднання риторичних фігур *exclamatio* та *passus duriusculus* на словах «O quam tristis et afflicta» («О, яка смутна і зажурена») на початку нової фрази, що звучить як благання (приклад 6).

Приклад 6.

О. Родін. «Stabat mater». III ч. (фрагмент)

The image shows a musical score for the third part of 'Stabat mater' by O. Rodin. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'O quam tris - tis et af - fli - cta fu - it'. The second staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'il - la be - ne - di - cta, o quam'. The music features various dynamics like *mp* and *mf*.

Остання, XI-а частина – кульмінація усього циклу, катарсис, яка пронизана світлим, радісним настроєм очищення. Початок висхідного руху (алюзія на риторичну фігуру *anabasis*) у партії солістів на текст «Fac me cruce custodiri» («Нехай я буду захищений хрестом»), передує атмосфері нестримного гімну життю, з усіма його смутками й радощами (приклад 7).

Приклад 7.

О. Родін. «Stabat mater». XI ч. (фрагмент)

The image shows a musical score for the eleventh part of 'Stabat mater' by O. Rodin. It consists of four staves of music. The first two staves have a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'Fac me cru - ce cu - sto - di - ri, mor - te Chri - sti prae - mu - ni - ri'. The last two staves have a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'mor - te Chri - sti prae - mu - ni - ri'. The music features a dynamic of *mf*.

Отже, композитор підкреслює значення ключових слів тексту «Stabat mater» відповідними риторичними фігурами для того, щоб більш наочно передати стан страждання і одночасно вказати на зв'язок із ренесансною та бароковою традицією, коли саме у такий спосіб інтерпретувалися богослужбові тексти.

Варто однак зазначити, що у творі є багато постмодерністичних рис, серед яких відзначимо алюзії та квазіалюзії. Серед найбільш яскравих алюзій назовемо виконавський склад (сопрано, меццо-сопрано, камерний (струнний) оркестр), який апелює до знаменитого твору Дж. Б. Перголезі (сопрано, альт, хор, камерний (струнний) оркестр), з яким, до речі, твір О. Родіна прозвучав під час прем'єри у 2015 р. [14]. Окрім того, вкажемо на квазіалюзію у III частині твору, де на словах «Nati roenas incluti» («муки прославленого Сина») звучить часто використовувана у бароковій музиці золота секвенція, але її звучання дуже нагадує фрагмент популярного на радянських теренах твору-містифікації «Ave Maria» Дж. Каччіні, автором якого є російський гітарист Володимир Вавілов. Квазіалюзійність є однією з рис музичної мови доби постмодернізму, але попри їх використання твір О. Родіна є цілком оригінальним завдяки сучасній музичній мові та особливостям драматургічного вирішення. Сучасний етап українського постмодернізму, який яскраво репрезентує О. Родін у своїх духовних творах, серед яких важливе місце посідає «Stabat mater», відзначається відсутністю радикалізму та зверненням до світової музичної традиції, яка творчо переосмислюється відповідно до задуму твору.

Висновки. Протягом чотирьох століть в українській музичній культурі неодноразово втаювався образ Богородиці скорботної, постаючи у різноманітних жанрових та стильових модифікаціях, орієнтиром для яких слугували тексти та їхні музичні втілення, репрезентативні для західно-християнської та східно-християнської церковних традицій, а також на мистецькі взірці від бароко до постмодернізму.

Примітки

¹ Про ці твори див. детально у статті автора [7].

² Зазначимо, що наведені приклади взято з російських рукописів, а тому репрезентують російську традицію. Однак не варто забувати, що принаймні частину рукописів було переписано українцями, що працювали у Москві, які добре знали польський репертуар, у тому числі й польські пісні-планкти, які лягли в основу новостворених українських пісенних зразків даного жанру.

³ Пісні проаналізовано за виданням [15]. Відзначимо, що з чотирьох богородичних пісень, що належать перу Дмитрія Ростовського, три відносяться до жанру планкта.

⁴ Текст наведено за виданням [15, 131] з невеликими пунктуаційними змінами.

⁵ Про особливості рецепції католицької гімнографії й духовної пісенності в уніатській традиції, в якій подаються оригінали текстів та переклади див. статтю автора [7].

⁶ Короткий огляд творів українських композиторів, що зверталися до образу Богородиці скорботної та тексту «Stabat mater» є в дисертаційному дослідженні О. Беркій [1, 165–166].

Література

1. Беркій О. В. Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ольга Володимирівна Беркій. – Львів, 2006. – 253 с.
2. Білодід А. «Stabat Mater» І. Щербакова: особливості жанрової інтерпретації / А. Білодід // Музичне мистецтво: традиції і сучасність : Зб. статей за результатами VII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 21-22 листопада 2013 р. – Дніпропетровськ : Дніпр. консерв. ім. М. Глінки, 2014. – С. 102–106.
3. Вгору серця: церковний співник Римсько-католицької Церкви / [уклад. та музич. редактування: К. Бабенко; літ. редактування та худож. обробка текстів: М. Луцюк]. – К.: [б. в.], 2001. – 938 с.
4. Возняк М. З культурного життя України XVII – XVIII вв. / М. Возняк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1912. – Т. CVIII. – С. 57–102.
5. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші / В. Гнатюк // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1902. – Т. XLVI. – С. 1–68; Т. XLVII. – С. 69–164; Т. XLVIII. – С. 165–272.
6. Господь – моя пісня. Збірник релігійних пісень. – Львів: Свічадо, 2003. – 656 с.
7. Зосім О. Л. Западноевропейские богородичные песни в восточнославянском репертуаре XVII – XIX вв. / О. Л. Зосім // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М.: Изд. ПСТГУ, 2011. – Вып. 1(4). – С. 133–164.
8. Кам'янський богогласник. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. І. Франка (ф. 3). – № 4784. – 113 арк.
9. Плотникова Н. Ю. Концерты Николая Дилецкого на три голоса: вопросы атрибуции, жанра и стиля / Н. Ю. Плотникова // Музыка и время. – 2016. – № 8. – С. 11–25.
10. Пѣсенникъ или собраніе пѣсней, поемыхъ во дни праздников и нарочитыхъ святыхъ, равно пѣсней покаяныхъ и надгробныхъ. – Унгвар: Книгопечатня акціонерного общества «Унію», 1913. – 368 с.
11. Сборник духовных и светских песен. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Ф. Маслова (XXXIII). – № 48. – 142 арк.
12. Стаценко О. О. Сакральні композиції Олександра Родіна у контексті провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури // О. О. Стаценко // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, 28–30 квітня 2015 р. – К.: НАКККіМ, 2015. – С. 176–179.
13. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тетяна Петрівна Сухомлінова. – Харків, 2016. – 259 с.
14. Тарасенко Л. Про час, гідний симфоній / Лариса Тарасенко // День. 11 грудня 2015 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-chas-gidnyu-symfoniyu>
15. Український кант XVII-XVIII ст. / [упоряд., вступна стаття і примітки Л. В. Івченко; спецредакція текстів В. І. Крекотня]. – К.: Музична Україна, 1990. – 200 с.
16. Церковні пісні. – Львів: Місіонер, 1996. – 414 с.
17. Яворский Ю. Материалы для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси / Ю. Яворский. – Прага, 1934. – 345 с.

18. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln; Weimar; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.
19. Papp Š. Grekokatolicki Duchovni Pisni = Grékokatolicke Duchovné Piesne / Štefan Papp. – Prešov : Greko-Katolickij Ordinariat, 1969. – 195 p.
20. Psallite Deo. Ноти до літургійних пісень «Християнського пісенника». – Одеса, 2016. – 688 с.

References

1. Berkiv, O. V. (2006). Stabat Mater in the aspect of genre-style dynamics. Candidate's thesis. Lviv: Lviv M. V. Lysenko Musical Academy [in Ukrainian].
2. Bilodid, A. (2014). «Stabat Mater» by I. Shcherbakov: peculiarities of genre interpretation. Music Art: traditions and modernity: Proceedings of the 7th Interinstitutional Scientific and Practical Student Conference. Dnipropetrovsk: Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Conservatory [in Ukrainian].
3. Lift up your hearts. Church Hymn Book of Roman Catholic Church. (2001). Kyiv [in Ukrainian].
4. Voznyak, M. (1912). From the cultural life of Ukraine of the 17 – 18th centuries. Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, CVIII [in Ukrainian].
5. Hnatiuk, V. (1902). Hungarian-Ruthenian spiritual verses. Zapysky Naukovoho Tovarystva im. Shevchenka, XLVI–XLVIII [in Ukrainian].
6. Lord is my song. The collection of religious songs. (2003). Lviv: Svichado [in Ukrainian].
7. Zosim, O. L. (2011). West-European songs to the Mother of God in East-Slavonic repertoire of the 17 – 19th centuries. Vestnik PSTGU V: Voprosy teorii i istorii khristianskogo iskusstva, 1(4), 133–164 [in Russian].
8. Kamensky bohohlasnyk (manuscript). Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, f. 3, 4784 [in Old Slavonian].
9. Plotnikova, N. Yu. (2016). Concerts of Nicholay Diletsky for three voices: issues of attribution, genre and style. Muzyka i vremena, 8, 11–25 [in Russian].
10. Songbook or collection of songs, which are sung in the days of holidays and deliberately saints equal song of repentance and tombstones. (1913). Ungvar: Unio [in Modern Church Slavonic].
11. The Collection of Sacred and Secular Songs (manuscript). Institute of Manuscripts of the Vernadsky National Library of Ukraine, f. XXXIII, 48 [in Old Ukrainian].
12. Statsenko, O. O. (2015). Sacred compositions of Alexander Rodin in the context of the major trends of contemporary Proceedings of the International Scientific and Creative Conference «Art Education in the cultural space of Ukraine of the 21st century». (pp. 176–179). Kyiv: NAKKKKiM [in Ukrainian].
13. Sukhomlinova, T. P. (2016). Hanna Havrylets' choral work in the context of the Newest Revival of the national musical art. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
14. Tarasenko, L. (2015). About time worthy of symphonies. (11.12.2015). Day. Retrieved from <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pro-chas-gidnyy-symfoniy> [in Ukrainian].
15. Ivchenko, L. V. (Eds.). (1990). Ukrainian kant of the 17th – 18th centuries. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
16. Church Songs. (1996). Lviv: Misioner [in Ukrainian].
17. Yavorski, Yu. (1934). Materials for the history of ancient songs literature of Carpathian Ruthenia. Prague [in Old Ukrainian].
18. Stern, D. H. (Eds.). (2000). Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag [in German].
19. Papp, Š. (1969). Grekokatolicki Duchovni Pisni = Grékokatolicke Duchovné Piesne. Prešov: Greko-Katolickij Ordinariat [in Polish].
20. Psallite Deo. Scores to the liturgical songs «Christian Songbook». (2016). Odesa [in Ukrainian].

УДК 781.03

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

«ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ДЖЕНТЛЬМЕНА» Х. РОДРИГО: ВТІЛЕННЯ БАРОКОВИХ ТРАДИЦІЙ ІСПАНСЬКОЇ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з виявленням барокових традицій гітарної музики іспанського композитора Гаспара Санса в «Фантазії для джентльмена» Хоакіна Родріго. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяє більш поглиблено та різнобічно вивчити обраний музичний феномен. **Наукова новизна** полягає у включенні до аналітичного музикознавчого обігу відомого гітарного опусу іспанського композитора ХХ століття, а також залученні барокових джерел – гітарної музики Гаспара Санса у контексті її сучасного художнього перетворення. **Висновки.** Накопичений аналітичний досвід виявляє смислові зв'язки гітарного твору минулого століття з його першоджерелами – бароковими танцями з манускрипту Г. Санса (віллано, ричеркар, еспаньоleta, канаріос та інші). Їх неокласична реставрація здійснюється завдяки прийомам цитування старовинних танцювальних мелодій в нових художньо-стильових умовах, а також використанню національних традицій гітарного музикування.

Ключові слова: Хоакін Родріго, Гаспар Санс, барокові традиції, іспанська гітарна музика.

Іванніков Тимур Павлович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

«Фантазия для джентльмена» Х. Родриго: претворение барочных традиций испанской гитарной музыки

Цель работы. Исследование посвящено выявлению барочных традиций гитарной музыки испанского композитора Гаспара Санса в «Фантазии для джентльмена» Хоакина Родриго. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих более углубленно и разносторонне изучить избранный музыкальный феномен. **Научная новизна** заключается во введении в обиход аналитического музыковедения известного гитарного опуса испанского композитора ХХ века, а также привлечении художественных образцов старинной музыки – гитарных произведений Гаспара Санса – в контексте их современного претворения. **Выводы.** Проведенный аналитический опыт выявляет смысловые связи гитарного сочинения прошлого столетия с его первоисточниками – барочными танцами из манускрипта Г. Санса (виллано, ричеркар, эспаньоleta, канариос и другие). Их неоклассическая реставрация воссоздана благодаря приемам цитирования старинных танцевальных мелодий в новых художественно-стилевых условиях, а также использованию национальных традиций гитарного музицирования.

Ключевые слова: Хоакін Родриго, Гаспар Санс, барочные традиции, испанская гитарная музыка.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, Doctoral candidate of the Department of Theory and History of Musical Performance, Tchaikovsky National Academy of Music

J. Rodrigo's «fantasia para un gentilehombre»: incarnation of baroque traditions of spanish guitar music

Purpose of Research. The study is devoted to revealing the Baroque traditions of the guitar music of the Spanish composer Gaspar Sanz in Joaquin Rodrigo's «Fantasia para un gentilhombre». **Methodology.** The research methodology is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that provide more in-depth and versatile study of the chosen musical phenomenon. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study lies in the introduction of the well-known guitar opus of the Spanish composer of the 20th century into circulation of analytical musicology, as well as the involvement of baroque sources – the guitar music of Gaspar Sanz in the context of its contemporary artistic implementation. **Conclusions.** The conducted analytical experience reveals the semantic links of the guitar work with its original sources – baroque dances from the manuscript of G. Sanz (villano, rincerar, espanoleta, canarios and others). Their neoclassical restoration is recreated thanks to the methods of citing old dance tunes in new artistic-style conditions, as well as the use of national traditions of guitar playing.

Key words: Joaquin Rodrigo, Gaspar Sanz, baroque traditions, Spanish guitar music.

Актуальність теми дослідження. Звернення до світової культурної спадщини, що стало для багатьох митців джерелом натхнення, виявилось визначальною творчою інтенцією іспанського композитора ХХ століття Хоакіна Родріго. Будучи одним з яскравих представників другої хвилі національного руху за відродження іспанських культурних традицій, він доклав багато зусиль для популяризації музичного мистецтва своєї країни. Найбільший резонанс отримали його гітарні твори, серед яких – концертний опус «Фантазія для джентльмена». Його вивчення є актуальним з декількох позицій. По-перше, цей твір вважається надзвичайно популярним серед виконавців, а відсутність аналітичних робіт у вітчизняному музикознавстві передбачає високу затребуваність даного дослідження. З іншого боку, нечисленні іноземні публікації (Х. Доніс, С. Сіулай, Г. Уейд) дають лише загальний, в основному історіографічний зріз феномена, не враховуючи сутнісних аспектів взаємодії жанрово-стильових традицій іспанської гітарної музики ХVІІ та ХХ століть.

Мета дослідження. Метою статті є виявлення барокових традицій гітарної музики іспанського композитора Гаспара Санса в «Фантазії для джентльмена» Хоакіна Родріго.

Виклад основного матеріалу. Хоакіна Родріго (1901–1999) сучасники вважали майстром музичного пейзажу. У його звукових картинах немов оживає пам'ять про улюблену з раннього дитинства природну красу валенсійського узбережжя – «блакитні і срібні куполи, блакитне море, синє, як сапфір, небо і повітря, напоєне ароматом апельсинових садів» [1, 64]. Музика стала для нього провідником у світ естетичного сприйняття прекрасного, замінивши реальний видовищний ряд не менш сильними звукообразними картинами¹. Увага до барвистості, фонічної сили звукового матеріалу зближувало Родріго з імпресіоністським баченням Равеля, Гранадоса і де Фальї. Він сприймав гітару як джерело барвистої палітри звуків і поглиблював колористичні ресурси інструменту.

Внутрішня інтенція, що постійно спрямовувала композитора до творчих стрижнів гітарного мистецтва, має глибоку етнічну вкоріненість. Родріго щиро захоплювався кожною новою знайденою сторінкою музичної спадщини Іспанії², брав участь в цьому пошуку, прагнув відкрити для сучасного слухача світ національних раритетів, відтворюючи його в контексті власних гітарних творів. Це принесло автору світову популярність в гітарному середовищі. Список його творів виглядає масштабно: концерти для гітари з оркестром «Аранхуес» (1939), «Фантазія для джентльмена» (1954), «Концерт для фієсти» (1982), Концерт «Мадригал» для двох гітар з оркестром (1966), «Андалузський концерт» для чотирьох гітар з оркестром (1967); більше двох десятків сольних творів, серед яких найбільш репертуарними є «Далека сарабанда» (1926), присвячена відомому іспанському віуелісту минулого Луїсу де Мілану, «У пшеничних полях» (1938), «Старовинне тьєнто» (1947), «Три іспанські п'єси» (1954), Соната «Джіокоза» (1960), а також «Заклинання і танець» (1962), створений в пам'ять про Мануеля де Фалью та відзначений першою премією на Міжнародному гітарному конкурсі у Франції (1961). Пізніше Родріго написав «Іспанську сонату» (1969), «Хвалу гітарі» (1971), «Дві прелюдії» (1977), «Триптих» (1978), «Альбом Сесілії» (1998) та інші.

Одним з видатних творів гітарного мистецтва ХХ століття вважається концерт «Аранхуес». Після його успіху до Родріго звертаються з проханням написати музику для гітари багато видатних діячів гітарного мистецтва. Їм буде адресовано чимало творів, наприклад, «"Іспанська соната"» написана для Ернесто Біттети, "Дві прелюдії" – для Селедоніо Ромеро, "Ya se Van los Pastores" присвячена великому бразильському композитору Ейтору Вілла-Лобосу, "Ехо Сефарад" – Шеррі Роттерсман, а "Триптих" – Олександру Лагойї [3, 38]. За художньою цінністю і рівнем популярності поряд з «Аранхуесом» можна поставити лише «Фантазію для джентльмена» (1954), присвячену Андресу Сеговії.

«Фантазія для джентльмена» нагадує музичну колекцію старовинних атрибутів іспанських палацових церемоній: з лицарськими турнірами, галантними танцями, королівським полюванням і придворними маскарадами. У сприйнятті оживають картини і сюжети з історії іспанського королівства ХVІІ століття. Вони зберігають дивовижну яскравість, автентичність образів, незважаючи на те, що належать перу композитора ХХ століття. Цільовим завданням Родріго була якраз ця – старанно збережена від сторонніх впливів – робота над архівом мелодій минулого, раритетними сторінками музичної історії Іспанії.

«Образи родріговської "Фантазії", – за словами В. Родіонова, – відводять нас вглиб століть. Це споглядання іспанської старовини в першій частині, це полювання з ритмом гонитви і звуками рога в другій частині, це народний танець і свято в третій та четвертій частинах. Перед очима відкривається картина славних часів! <...> Родріго реставрує епоху Гаспара Санса, композитора ХVІІ століття, чії мелодії лягли в основу "Фантазії"» [2].

«Фантазія для джентльмена» заснована на серії танцювальних п'єс відомого іспанського барокового гітариста і композитора Гаспара Санса, що увійшли до книги «Керівництво по грі на іспанській гітарі» (1674). Сам Хоакін Родріго зізнавався: «Весь тематичний матеріал, за винятком певних

коротких епізодів, був запозичений у вигляді гармонічних структур з творів Гаспара Санса, який служив при дворі іспанського короля Філіпа IV, а пізніше – його сина Хуана Хосе Австрійського. За роки, що минули між правлінням Філіпа II і Філіпа IV, музичні смаки істотно змінилися. На відміну від поезії музика сумлінно прямувала за віяннями моди і отримала широку популяризацію. До шляхетної і граціозної павани і гальярди додалися більш легковагі марізапало, віллано, еспаньолети, канаріо і інші танці, більш характерні до театральних вистав, ніж придворних балів. Короткі, прості і легкі для сприйняття танці Гаспара Санса успішно відбивають манери і смаки, що існували в той час» [9, 47].

Основне поле музичних смислів Хоакін Родріго почерпнув з арсеналу барокових майстрів. У новому піднесенні воно отримує додаткові обсяги – інші інструментальні традиції і можливості оркестровки, частково – елементи нової мови музики. Все це не вступає у протиріччя з минулим, а лише маркує моменти відродження та актуалізації забутих музичних сторінок у сучасній реальності.

В основі такого підходу лежать глобальні ідеї естетики «casticismo». В їх реалізації у Родріго було чимало попередників: «Музика Гаспара Санса була забута більш, ніж на сто років. Відродженню його творів сприяли іспанські композитори Феліпе Педрель, Ісаак Альбеніс, Енріке Гранадос і Мануель де Фалья. Вони відгукнулися на спільний маніфест – творити на основі багатой музичної спадщини Іспанії, спиратися на твори іспанських барокових гітаристів (і більш ранніх віуелістів XVI століття), музика яких служила невичерпним фонтаном творчості. <...> Еміліо Пухоль зіграв особливо важливу роль у розшифровці старовинних табулатур, а також створенні транскрипцій музики Санса для сучасної шестиструнної гітари. Вони стали популярними серед гітаристів XX століття. Мануель де Фалья використовував деякі теми Санса в опері «Балаганчик майстра Педро», а Хоакін Родріго – в гітарному концерті «Фантазія для джентльмена»» [6].

Кожна з чотирьох частин концерту пронизана мелодіями, запозиченими зі старовинного манускрипту Гаспара Санса: віллано, ричеркар, еспаньолета, «пасакалія неаполітанської кавалерії», «танець з сокирами», канаріос. Згідно з традиціями, що існували в ті часи, інструментальні п'єси могли об'єднуватися попарно (по типу ренесансної пари павана – гальярда) або утворювати циклічні сюїтні композиції. Ці традиції збережені і в опусі Родріго. Специфіка цитованого матеріалу найменше спонукала до створення драматичних сонатно-симфонічних композиційних рішень і, відповідно, вибудовування класичної тричастинної моделі жанру. Тому сюїтний принцип будови концертного циклу, завуальований в чотирьох його частинах, є формою другого плану, що феноменологічно впливає на вигляд твору.



Рис.1 Фотокопія оригінального видання «Керівництва по грі на іспанській гітарі» (1674) Гаспара Санса: літерні табулатури танців.



Рис.2. Фотокопія оригінального видання «Керівництва по грі на іспанській гітарі» (1697) Гаспара Санса: цифрові табулатури танців

Перша частина «Віллано і Ричеркар» створена на контрасті повсякденного іспанського пісенно-танцювального і поліфонічного інструментального жанрів. Мелодія «Віллано»³ в концерті Родріго імітує першоджерело з невеликими видозмінами, зберігаючи його чітко пізнаваний силует (приклади 1, 2).

Приклад 1

Віллано Г. Санса у сучасній нотній редакції іспанського гітариста Нарцисо Йепеса



Приклад 2

Віллано з «Фантазії для джентльмена» Х. Родріго



Традиція дворазового повтору початкового чотиритакта збагачується в концерті діалогом між оркестровими голосами (струнні та дерев'яні духові) і гітарним соло. Родріго підсилює стилістичні прикмети барокового письма: декорує мелодію мелізматичними прикрасами, додає в каденційні звороти специфічні модальні елементи. Композитор впроваджує в процес варіювання не тільки фігураційну орнаментуку, а й похідні від оригіналу власні мелодичні фрази, секвенційні ходи, обіграні прийомом ритмічного дроблення (дімініції). Автор навмисно зберігає прозорість оркестрової фактури, автентичність тембрової палітри, близької атмосфері вишуканих палацових церемоній. Усюди панує легкість, витонченість, галантність – атрибути аристократичного етикету.

Віллано завершується у Родріго гучною, помпезною каденцією, яка стає композиційним «вододілом»: стан дозвілля змінюється стриманою інтелектуальною рефлексією, роздумами. Жанровий контраст забезпечується появою ричеркара – академічного зразка віртуозної поліфонічної імітаційної техніки.

Ричеркар Родріго рухається за «лекалами» оригіналу Санса (приклад 3, 4). Зберігається ренесансна нотографічна традиція вказувати менше число сигнатур у порівнянні зі звичними ключовими знаками: ричеркар звучить в дорійському d з пікардійським закінченням

Приклад 3
Ричеркар Г. Санса



Приклад 4
Ричеркар з «Фантазії для джентльмена» Х. Родріго



Родріго збільшує масштаби ричеркара за рахунок секвенційного розвитку, запровадження далеких тональних зон, укрупнення заключних каденцій оркестровими педалями.

Друга частина концерту «Еспаньоleta і Фанфари неаполітанської кавалерії» будується на контрасті двох жанрів – еспаньоleti і пасакалії. Перший з них підкреслює національні витoki танцю. Еспаньолеті⁴ притаманні аристократичні риси. Вона рідко використовувалася в іспанському народному театрі XVI – XVII століть, асоціюючись з високим мистецтвом того часу (приклад 5).

Приклад 5
Еспаньоleta Г. Санса



До числа характерних прикмет жанру належить тридольний метр, стриманий темп, пунктирні ритмічні фігури в мелодії, а також модальний каденційний план (в даному випадку – гіподорійського ладу з фіналісом d і реперкусією F), що особливо яскраво відчувалося в ренесансну епоху і успадковувалося в бароковій музиці у вигляді паралельно-змінних зв'язків між акордами.

Родріго локалізує цитований текст його початковим фрагментом, зміщує оригінал в тональність a-moll, змінює окремі мелодичні звороти. Композиційно це вкладається в масштаб квадратного періоду, зручного для подальшого варіювання. Йому передують невелика оркестрова преамбула (приклад 6).

Приклад 6
Еспаньоleta Х. Родріго



Композитор вводить в музику авторський матеріал – свого роду ритурнель, побудований на ланках золотої секвенції і обіграний в гітарній партії каскадами арпеджованих фігурацій. З ц. 9 динамізація варіаційної форми йде по лінії нарощування віртуозних прийомів гри і закінчується легкою елегантною каденцією з грайливо-скерцозним відтінком.

Назва наступного розділу другої частини «Фанфари неаполітанської кавалерії» видозмінено композитором в порівнянні з оригіналом Санса:

«Passacale de la cavalleria de Napoles» (приклад 7).

Приклад 7
«Пасакалія неаполітанської кавалерії» Г. Санса



Тут використано первинне – святкове емоційне наповнення жанру, що йде не від траурної процесії, а від урочистої ходи знаті вулицями під бравурний гітарний акомпанемент і фанфарні звуки кавалерійських рогових сигналів. У Родріго звукова імітація перестуку кінських копит перетворюється в ритмічне остинато – своєрідну, національно-специфічну константу (приклад 8).

Приклад 8
«Фанфари неаполітанської кавалерії» Х. Родріго



Родріго користується тематичними фрагментами пасакалії Санса, скорочуючи і розміщуючи їх за принципом контрасту. Стилїстика близька оригіналу і акустично відтворює ефект обертонових нашарувань здвоєних струн старовинної п'ятирядної іспанської гітари.

Функцію репризи другої частини концерту виконує «Еспаньолета». Вона вступає на цей раз в тональності оригіналу d-moll, повертаючись наприкінці до первісного a-moll'у. Цей матеріал композиційно врівноважує форму, утворюючи модель не парного поєднання танців, а закругленої арки тричастинного мікроциклу.

Третя частина «Танець з сокирами»⁵ втілює батальну сцену лицарського турніру, переміщену в середовище театральної вистави. Музика, наповнена духом благородства, військової доблесті, рішучості, переносить слухача в героїчні часи, звідки доносяться відгомони минулих битв.

«Танець з сокирами» побудований на однойменній п'єсі Санса. Особливість старовинного манускрипту, з якого Родріго брав танці для своєї «Фантазії», полягає в тому, що одну і ту саму мелодію Санс іноді приводив в різних видах табулатури: акордової, мелодичної або змішаної. Це робилося виключно з практичних міркувань – прагнення навчити гітариста різним видам техніки гри. Родріго для третьої частини концерту віддав перевагу тієї табулатурі, яка виглядає наступним чином⁶ (приклади 9, 10).

Приклад 9
Табулатура «Danza las Nachas» з манускрипта Г. Санса



Приклад 10
Розшифровка Жаном-Франсуа Делькампом табулатури «Danza las Nachas»

Композитор витримує силует мелодичного малюнка, ритмічні і гармонічні опори, властиві оригіналу. Згідно традиціям ряду старовинних танців тут в фундаменті виступає «граунд» (від англ. ground – букв. ґрунт) – повторюваний рисунок баса, який слугує структурною основою для подальших варіацій. У русі баса складається остинатна гармонічна модель, поширена в італійській та іспанській світській музиці XVI – XVII століть: III – VII – I – V – III – VII – I – V – I. Такий тип граунда зустрічався в іспанських вільянско, іспано-італійських романесках, відомих з творчості віуелістів Алонсо Мударри, Луїса де Нарваеса, Антоніо де Кабесона. На ньому базувався особливий ренесансно-бароковий тип варіаційних форм (ісп. *diferencias*), синкретичний по суті і об'єднуючий одночасно варіації на бас, гармонічну основу і мелодію.

Родріго істотно зрушує темп танцю, подвоює кожне проведення, навперемінки передаючи тему то партії соліста, то оркестру. Таким чином підтримується характер діалогічності, властивий жанру концерту і при цьому максимально близький атмосфері танцювального поєдинку, ритуальної змагальності (приклад 11).

Приклад 11
«Танець з сокирами» Х. Родріго

Танець з сокирами

Заключна четверта частина «Канаріо» – запальний фінал грандіозного святкування з жартами, сміхом, радісним щебетанням птахів, іскристим сяйвом торжества, немов залитого гарячим іспанським сонцем. Уява малює гештальт – цілісну картину єднання всієї живої природи в атмосфері запального триумфу. «Фантазія» завершується «яскравим сплеском іспанського духу, який не знає ані кордонів простору, ані обрисів певного історичного часу. Це образ немеркнучої в століттях Іспанії!» [18] (приклад 12).

Приклад 12
«Канаріо» Х. Родриго



В основу музики Родріго поклав «Канаріос» Гаспара Санса – наймасштабнішу і найбільш тривалу композицію «Керівництва», яка складається з декількох контрастних розділів (приклад 13).

Приклад 13
«Канаріос» Г. Санса



Танець «Канаріос» (в пер. з ісп. canario – канарейка, канарський) потрапив в іспанську культуру з вихідцями з Канарських островів: «На зорі сімнадцятого століття canarios танцювали аристократи, незважаючи на відчутний присмак його простолюдного походження. З плином часу танець все частіше з'являвся на театральних підмостках в поєднанні з гумором, жартами і комічними сценами» [34, 361].

В оригіналі є елементи, що стали носіями звукообразжального і комічно-ігрового ефектів. До перших належать прикмети барокової орнаментики, щедро розсипані в закінченнях фраз, і постійні регістрові переключки, що імітують щебетання птахів. У Родріго вони доповнюються стилізацією музики французьких клавесиністів – звучанням в душі «дакенівської зозулі». До других, комічно-ігрових елементів оригіналу слід віднести специфічні іспанські геміольні метричні збої – регулярні зміни дво- і тридольних тактів в розмірах 6/8 і 3/4, а також різкі артикуляційні контрасти плавних мелодичних поспівок з незграбними стакатованими стрибками. Композитор загострює ці контрасти до максимальних порогів: веде в зони майже «токатного режиму» або, навпаки, складає «соковиту» мінорну кантилену, встановлюючи її по центру композиції.

В результаті складається форма рондо в її куплетному різновиді, який історично співвідноситься з епохою французьких клавесиністів. У Родріго вона набуває вигляду п'ятичастинного рондо А В А С А з розгорнутою кодою, в якій значне місце відведено сольній гітарній каденції. З одного боку, така композиція є органічною оригіналу, оскільки дозволяє вмістити в себе всі тематичні імпульси першоджерела без шкоди для архітектонічної стрункості. З іншого боку, форма рондо відкриває можливість композитору грати контрастами в значно більших амплітудах, ніж це передбачено первинним матеріалом. Родріго навмисно піднімає «рівень контрастності», додаючи свій власний розділ – ліричний центр благородного аристократичного звучання (епізод С). І нарешті, по-третє, композиційні ресурси форми рондо традиційно використовуються для фіналів великих циклічних концертних жанрів, оскільки процес її розгортання нерідко є вмістилищем колективної ігрової стихії.

Майстерність відтворення музичних сторінок старовинної Іспанії в «Фантазії для джентльмена» надихає водночас своєю простотою та галантністю, глибиною та величчю: «Геніальна музика притягує нас не красивою мелодією, навіть не глибиною почуттів. <...> Ні, геніальна музика пробуджує людський розум, кличе його в майбутнє, змушує подумати про минуле, викликає тисячі асоціацій, алюзій, ледь вловимих відтінків раніше прожитого і з'єднує весь цей неосяжний світ явних та прихованих емоцій з сьогоднішнім. <...> Сьогодні Гаспар Санс відомий, перш за все, тому, що Хоакін Родріго створив на його теми «Фантазію для шляхетного лицаря», першим виконавцем якої був Сеговія. Так два великих іспанця, немов два шляхетних ідальго, зустрілися на перехресті мистецтва. Музика самого Гаспара Санса – тиха, м'яка, але вона рішуче стверджує в людині її гідність» [18].

Наукова новизна дослідження полягає у включенні до аналітичного музикознавчого обігу відомого гітарного опусу іспанського композитора ХХ століття, а також залученні барокових джерел – гітарної музики Гаспара Санса у контексті її сучасного художнього перетворення.

Висновки. Здійснений аналітичний досвід виявляє смислові зв'язки гітарного твору минулого століття з його першоджерелами – бароковими танцями з манускрипту Г. Санса (віллано, ричеркар, еспаньоleta, канаріос та інші). Їх неокласична реставрація відтворюється завдяки прийомам цитування старовинних танцювальних мелодій в нових художньо-стильових умовах, а також використанню національних традицій гітарного музикування.

Практичні аспекти наукової розвідки полягають у наступних рекомендаціях, важливих для сучасних гітаристів. Для того, щоб виконавець глибоко відчув і передав слухачеві «слід пам'яті» про барокове гітарне мистецтво, необхідно познайомитися з численними версіями автентичного виконання оригінальної музики тієї пори, яка звучить на старовинних інструментах. Також доцільно порівняти розшифровки табулатур манускрипту з текстом самого концерту. Важливо виявити інтонаційні і жанрові джерела, що наповнюють сторінки нової гітарної музики. Їх смислове поле спрямовано до генезису – накопиченому століттями культурному багажу, який вловлюється свідомістю слухача. Звідси – ефект чистоти і первозданності, особливого «світіння» символів минулого, що пробиваються крізь товщу століть.

Примітки

¹ Відомо, що композитор був сліпим з дитинства внаслідок перенесеної важкої хвороби.

² Х. Родріго приділяв увагу гітарному мистецтву не тільки в сфері створення нової музики для інструменту, але й у галузях наукових досліджень органістичних аспектів іспанської віуели і музики старовинних композиторів-віуелістів, відображених в трактаті про «Віуелу і віуелістів ХVІ століття».

³ Віллано – «іспанський пісенний сільський танець, також популярний в Італії в ХVІ–ХVІІ століттях. Музика заснована на гармонічній послідовності I – IV – I – V – I, присутній в численних іспанських та італійських гітарних табулатурах» [7, 713].

⁴ Найбільш ранні тексти еспаньолет, що дійшли до нас, датуються 1581 роком, відповідно до сучасних енциклопедичних довідників [5].

⁵ Інша інтерпретація старовинного «танцю з сокирами» зустрічається в творчості сучасника і співвітчизника Родріго – Антоніо Руїс Піпо.

⁶ У багатьох гітарних виконаннях старовинної музики «танець з сокирами» Санса звучить по-різному, оскільки перевага може віддаватися будь-якій з версій. Наприклад, в транскрипції Нарцисо Йепеса наводиться найпростіше фактурне рішення, яке він узяв з першого розділу «Керівництва» Санса. У ньому відсутні специфічні модалізми, пунктирний ритм, а також не позначені подальші шляхи варіювання, тобто танець відтворений виключно в експозиційному фрагменті.

Література

1. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века [Текст] : очерк жизни и творчества / М.А. Вайсборд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
2. Родионов В. К. Гитара музыкальная. Хоакин Родриго [Электронный ресурс] / В. К. Родионов. – Режим доступа : URL : <https://www.proza.ru/2013/06/10/1472>
3. Ciulei S. O. Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo : a treatise submitted for the degree of Doctor of Music / S. O. Ciulei. – Tallahassee : Florida State University, 2013. – 78 p.
4. Donis J. A. The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions : a thesis submitted for the degree of Master of Music / J. A. Donis. – Tallahassee : The Florida state university, 2005. – 123 p.
5. Hudson R. Spagnoletta [Electronic Resource] / R. Hudson // Grove Music Online, Oxford Music Online. – Mode of access : URL : <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.sfsu.edu/subscriber/article/grove/music/26342>
6. Patykula J. Gaspar Sanz. Master of the Spanish baroque guitar [Electronic Resource] / J. Patykula // Guitarramagazine. – Mode of access : URL : <http://www.guitarramagazine.com/GazparSanz>
7. Randel D. M. Villano // The Harvard concise dictionary of music and musicians / D. M. Randel. – Cambridge : Harvard University Press, 1999. – 761 p.
8. Rosager L. C. A humanistic reading of Gaspar Sanz's Instrvccionde mvsica sobre la guitarra espanola : a thesis submitted for the degree Master of arts in music / L. C. Rosager. – San Francisco, 2016. – 429 p.
9. Wade Gr. A concise history of the classic guitar / Gr. Wade. – Mel Bay, 2001. – 224 p.

References

1. Vaysbord, M. A. (1989). Andrés Torres Segovia and guitar art of XX century: essay about life and creativity. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
2. Rodionov, V. K. (June, 10. 2013). Musical Guitar. Joaquín Rodrigo. Retrieved from <https://www.proza.ru/2013/06/10/1472> [in Russian].
3. Ciulei, S. O. (2013). Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo. Doctor's thesis. Tallahassee : Florida State University [in English].
4. Donis, J. A. (2005). The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions. Master's thesis. Tallahassee : The Florida state university [in English].
5. Hudson, R. Spagnoletta. Grove Music Online, Oxford Music Online. [oxfordmusiconline.com.opac.sfsu.edu](http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.sfsu.edu/subscriber/article/grove/music/26342). Retrieved from <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.sfsu.edu/subscriber/article/grove/music/26342> [in English].
6. Patykula, J. (2 Feb. 2017). Gaspar Sanz. Master of the Spanish baroque guitar. Guitarramagazine. Retrieved from <http://www.guitarramagazine.com/GazparSanz> [in English].
7. Randel, D. M. (1999). Villano. The Harvard concise dictionary of music and musicians. Cambridge : Harvard University Press[in English].
8. Rosager, L. C. (2016). A humanistic reading of Gaspar Sanz's Instrvccionde mvsica sobre la guitarra espanola. Master's thesis. San Francisco [in English].
9. Wade, Gr. (2001). A concise history of the classic guitar. Mel Bay [in English].

УДК 78.01+78.03+782

*Казначеева Тетяна Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТАНЦЮ В ОПЕРІ М. ЛИСЕНКА «ЕНЕЇДА»

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом специфічних особливостей втілення феномену українського національного танцю у жанрі опери. Розгляд цієї проблеми обумовлює звернення до творчої діяльності М. Лисенка, основою якої є саме національна ідея. Виявлення принципів існування танцювальних жанрів у контексті оперного мистецтва досліджено на прикладі твору зрілого періоду творчості композитора – опери «Енеїда». **Методологія** дослідження є комплексною. Застосування діалектичного, системного і структурного підходів дозволяє проаналізувати танцювальні епізоди опери «Енеїда», які виразно демонструють характерні риси українського національного танцю. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про вплив танцювальних жанрів на особливості формоутворення та типологічні властивості оперної драматургії. Аналіз різноманітних жанрів (гопака, козачка, веснянки, хороводних танців), що застосовує М. Лисенко у опері «Енеїда», дозволяє обґрунтувати вживання понять «великої танцювальної форми» та «сюїтної танцювальної форми». **Висновки.** Феномен українського національного танцю, що має надзвичайно широкі естетичні можливості, знаходить своє втілення в опері «Енеїда» на довершеному, високопрофесійному рівні. Створюючи експресивну панораму національних танців, композитор демонструє майстерне, досконале володіння формоутворюючими засобами. У композиції танцювальних номерів М. Лисенко використовує змішані форми (нетрадиційні варіанти рондальної форми). Танцювальним епізодам притаманні риси свободи викладення, суперечливі зіставлення, моноінтонаційність і постійна інтонаційна варіаційність протягом усього номера. Виявляючи національне багатство українських танцювальних жанрових різновидів, М. Лисенко надає можливість розуміння самотнього світовідчуття, що виражене через танець, як втілення народного духу.

Ключові слова: національний танець, гопак, козачок, хороводний танець, веснянка, велика танцювальна форма, сюїтна танцювальна форма, рондальна форма.

Казначеева Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Феномен украинского национального танца в опере Н. Лысенко «Энеида»

Цель работы. Исследование связано с анализом специфических особенностей воплощения феномена украинского национального танца в жанре оперы. Рассмотрение этой проблемы обуславливает обращение к творческой деятельности М. Лысенко, основой которой является именно национальная идея. Выявление принципов существования танцевальных жанров в контексте оперного искусства исследовано на примере произведения зрелого периода творчества композитора – оперы «Энеида». **Методология** исследования является комплексной. Применение диалектического, системного и структурного подходов позволяет проанализировать танцевальные эпизоды оперы «Энеида», которые отчетливо демонстрируют характерные черты украинского национального танца. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о влиянии танцевальных жанров на особенности формообразования и типологические свойства оперной драматургии. Анализ разнообразных жанров (гопака, казачка, веснянки, хороводных танцев), используемых Н. Лысенко в опере «Энеида», позволяет обосновать употребление понятий «большая танцевальная форма» и «сюитная танцевальная форма». **Выводы.** Феномен украинского национального танца, который имеет чрезвычайно широкие эстетические возможности, находит свое воплощение в опере «Энеида» на совершенном, высокопрофессиональном уровне. Создавая экспрессивную панораму национальных танцев, композитор демонстрирует мастерское владение формообразующими средствами. В композиции танцевальных номеров Н. Лысенко использует смешанные формы (нетрадиционные варианты рондальной формы). Танцевальным эпизодам присущи черты свободы изложения, противоречивые сопоставления, моноинтонационность и постоянная интонационная вариационность на протяжении всего номера. Проявляя национальное богатство украинских танцевальных жанровых разновидностей, Н. Лысенко дает возможность понимания самотного мироощущения, выраженного через танец, как воплощение народного духа.

Ключевые слова: национальный танец, гопак, казачок, хороводный танец, веснянка, большая танцевальная форма, сюитная танцевальная форма, рондальная форма.

Kaznacheieva Tetiana, PhD in Arts, senior lecturer of the Department of General and Specialized Piano, Odessa A. V. Nezhdanova National Academy of Music

The phenomenon of ukrainian national dance in the opera of M. Lysenko «Eneida»

Purpose of Research. The research is related to the consideration of the implementation of specifics of the Ukrainian national dance phenomenon in the genre of opera. The considerations of this problem stipulate reference to the creative activities of M. Lysenko, which is based on the national idea. The identification of principles of the dance genres in the context of opera has been researched by the example of the work of the mature period of the composer – the opera «Eneida». **Methodology.** The methodology of the research is comprehensive. The application of dialectical, systemic and structural approaches allows to analyse the dance episodes of the opera «Eneida» that clearly demonstrate the characteristic features of the Ukrainian national dance. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to expand notions about influence of dance genres on the features of morphogenesis and typological properties of Opera dramaturgy. The analysis of different genres (Gopak, Kozachok, Vesnianka, Khorovod dances), that M. Lysenko applies in the Opera «Eneida», allows to justify the use of concepts «great dance form» and «suit dance form». **Conclusions.** The phenomenon of the Ukrainian national dance, which has extremely wide aesthetic possibilities, finds its expression in the opera «Eneida» at the sophisticated, high professional level. While creating expressive panorama of national dances, the composer shows masterful, advanced knowledge of morphogenesis means. In the composition of dance items M. Lysenko often uses mixed forms (non-traditional options of rondo form). The dance episodes have the features of freedom of presentation, contradictory comparisons, monointonationality and constant intonation variations through the whole dance item. M. Lysenko shows national wealth of Ukrainian dance genre varieties, provides the ability to understand distinctive attitude, expressed through the dance, as the embodiment of the national spirit.

Key words: national dance, Gopak, Kozachok, Khorovod dance, Vesnianka, great dance form, suit dance form, rondo form.

Актуальність теми дослідження. Прагнення до створення нових орієнтирів у розвитку української культури, вияву національної своєрідності та питання, що пов'язані з проявом національних рис у різних галузях мистецтва, нині набувають особливо актуального значення.

Немає сумніву, що кожна форма спільності людей, яка історично склалася – нація (<лат. Natio народ), має таку характерну ознаку культури, як самобутні танцювальні традиції. Разом з тим, трактовка національного в мистецтві є надзвичайно складним завданням для дослідників.

В монографії «Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики» С. Мірошниченко конкретизує складне поняття національного стилю в музиці. Це – музичний стиль, що має досить визначені ознаки, які відбивають особливості національного «менталітету-мислення, – незалежний від території, економіки, ідеології і навіть мови спілкування» [5, 87].

За влучним визначенням музичного критика Л. Сабанеєва, в музиці безпосередньо відображається «відбиток духу (виділено нами – Т. К.) (типу відчуття) даного автора, творця музики, і, оскільки він сам відображає тип відчуття свого класу або групи, дається зліпок з типу відчуття і всієї цієї групи» [7, 3-4]. Повною мірою суть цього висловлювання має відношення до українського (або будь-якого іншого) національного танцю.

Про сутність національного в танцях, чітко говорить історик В. Міхневич: «Національні танці не є чимось випадковим, навмисно придуманим для одних розважально-хореографічних цілей, а випливають органічно з природи людини і в поєднанні з музикою і співом служать символічним вираженням його поетичних поглядів на світ» [6, 197].

Дослідження різноманітних явищ багатовікової історії розвитку українського мистецтва дозволяє звернути увагу на органічну єдність української національної музики та українського національного танцю, який, насамперед, пов'язаний зі збереженням національних традицій. Основу кожної з них становлять унікальні своєрідні рухи, характерні саме для певного етносу і усталені танцювальні форми. Поява цих форм є наслідком розвитку історичної свідомості народу та його художнього мислення. Ще не досліджено з достатньою глибиною окреме коло питань про специфічні особливості втілення танцювальних жанрів в опері.

Мета дослідження. Особливого значення набуває проблема реалізації у жанрі опери українського національного танцю, який, насамперед, є істинним відображенням духу українського народу. Звернення до творчої діяльності М. Лисенка, основою якої є саме національна ідея, дозволяє найбільш показово розглянути деякі аспекти, що пов'язані з порушеною проблемою. Дослідження втілення феномену українського національного танцю у творі зрілого періоду творчості композитора – опері «Енеїда» – і становить мету цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Музично-громадська діяльність і композиторська творчість М. Лисенка являє собою відкрите вираження національних пріоритетів. О. Козаренко вважає, що осердям філософської ідеї є «національна музична ідея, основні «параметри» якої сформовані

М. Лисенком» [2, 285, виділено у тексті]. М. Старицький підкреслює, що М Лисенко не тільки зовнішнє демонстрував національні настрої через національний одяг на будні і свято, через активну участь у вечорницях, для яких український одяг і мова були обов'язковими, усі страви і напої – національні. У музично-танцювальному змісті вечорниць також домінують танці народного походження: козачок, горлиця, вальс-козак і метелиця, з «іноземних допускались лише полонез і кадрили» [8, 38].

Треба зазначити, що національні танцювальні тенденції знаходять дуже яскраве втілення в усій оперній творчості М. Лисенка. Такі сценічні твори як «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Наталка Полтавка», «Утоплена», «Тарас Бульба» вирізняються колоритними танцювальними епізодами, що впливають на типологічні властивості драматургії та виразно демонструють характерні риси українського національного танцю.

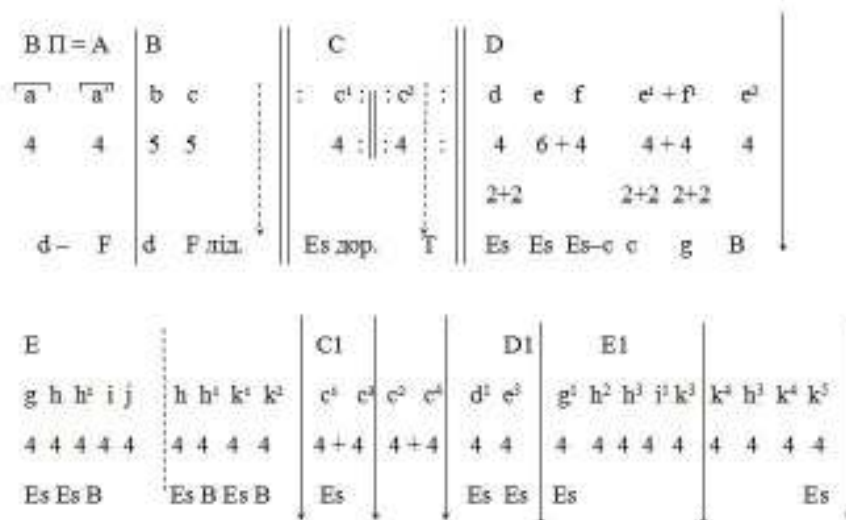
Прем'єра комічної опери «Енеїда» (іноді її жанр визначають як оперету, музичну комедію), створеної на сюжет першої частини трагедії І. Котляревського за класичною поемою Вергілія, відбулася 23 листопада 1910 року у театрі М. Садовського. Звернення до епохального твору нової української літератури надає композитору можливість «відтворити в комедійно-сатиричному плані зловісні постаті царя і його придворних у вигляді опобутованих міфологічних фігур, зберігаючи при цьому весь національний колорит» [4, 97].

Аналіз надзвичайно цікавих, розвинутих танцювальних епізодів опери «Енеїда» [3] дає можливість зробити висновок про те, що вони утворюють велику танцювальну форму (поняття введено нами – Т. К.), що має поліжанрову основу. Велика танцювальна форма – сукупність окремих танцювальних епізодів, розосереджених по всій опері, більш-менш оформлених, але скріплених єдиним принципом драматургічного розвитку.

М. Лисенко майстерно використовує різноманітні жанрові різновиди: хороводи, вальс, гопак, козачок, полонез. Танцювальні гри хороводного типу відтворені композитором у другій (№14 – Танець грацій) і третій діях опери (№18 – Веснянка – хор карфагенянок, в нарядях українських дівчат, виконується з танцем).

Крім самостійно оформлених танців позначимо і наявність в даній опері *сюїтної танцювальної форми* (поняття введено нами – Т. К.) – наскрізної побудови, що складається з ряду одножанрових або поліжанрових танців, які можуть бути пов'язані лейтмотивом, лейтритмом, лейтгармонією, лейтінтонацією. Так, після Танцю грацій (№14) слідує гопак на Олімпі (№15), потім у фіналі другої дії (№16 – Вальс і квінтет) звучить сцена, в оркестровому супроводі якої спостерігаються жанрові риси вальсу-бостона (6/8 «Пташка літає»). Проаналізуємо найбільш значущі епізоди великої танцювальної форми опери.

Танець грацій (№14, Andantino grazioso) слідує за сценою Зевса, Венери, Юнони і Аполлона з другої дії. Наведемо схему танцю:



Вступна партія (A) імітує звучання народних інструментів. Потім йде секвентний спуск і варіантне повторення музичного матеріалу. У першому танцювальному матеріалі (B) порушується народна квадратність структури (тенденція, що є характерною і для вступу), яскраво проявляється ладова сфера (з'являється F лідійський). У розділі C (Es-dur) танцювальність проявляється завдяки

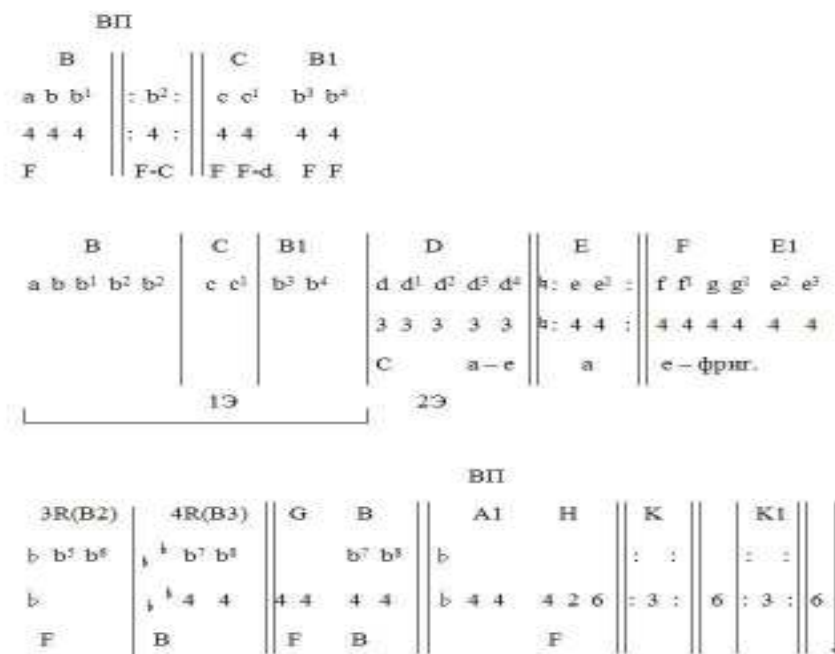
характерній мелодійній лінії і виразному супроводу (органний пункт, у тенора – дуетна поліфонія). Колінно оформлена структура, що складається з двох речень (друге звучить на октаву вище), завершених недосконалими кадансами. При одному ключовому знаку звучить Es дорійський (у схемі – c^1 , c^2). У розділі D (у схемі – e) на фоні органного пункту відбувається мелодизація третьої лінії, в e^2 – народна терцова дублюровка. Утворюється трьох-п'ятичастинна форма, яка є характерною для жіночого народного танцю. Основна тональність номеру – Es-dur, але композитор також використовує тональності першого ступеня споріднення (c-moll, g-moll, B-dur).

Незважаючи на замкнутість форми, створюється розімкнута побудова. У розділі E – вступ чотири такти, потім з'являється новий матеріал (у схемі – h, i), що походить від попереднього. У репризному розвиваючому розділі C1 – чітко визначена варіаційність ($c^1 - c^3$, $c^2 - c^4$). Розділ D1 – динамічна, скорочена реприза.

Таким чином, для створення характерного жіночого *хороводного танцю* композитор використовує досить складний варіант форми (A B C D E C1 D1 E1), що містить вступ, закінчення, всередині – багатоскладова подвійна варіаційна форма. Кожен розділ складається з наскрізного руху у тональному відношенні. Для форми загалом характерним є фактурне і темброве варіювання.

Наступний епізод великої танцювальної форми – *гопак на Олімпі (№15)*. У другій дії, у центральній сцені опери (бенкет богів на вершині Олімпу) за допомогою цього популярного українського танцювального жанрового різновиду М. Лисенко створює сатиричну музичну характеристику Зевса. У цьому епізоді композитор використовує українську народну мелодію з властивим їй ладотонально забарвленням, підкресленням четвертої підвищеної ступені [1, 235].

Розглянемо схему танцю:



Композитор створює складний, оригінальний варіант рондальної форми. Гопак, як і інші танці опери, починається зі вступу. Його яскраві ритмічні фігури (Allegretto) перегукуються с фанфарними злетами, що починають другу дію (№8). Вступ є досить розширеним. Далі слідує Allegro – власне гопак.

Розділ B (рефрен) складається із своєрідного вступу (в схемі – a = 4 такти) і трьох варіантних речень (b, b¹, b²), що мають досить легку фактуру. На початку рефрену мелодійна лінія більш синкопована, потім відбувається її мелодизація.

Перший розділ танцю – проста тричастинна форма, в крайніх частинах панує діатоніка. Руйнує традиційну форму репризноповторення, діатонічний, модулюючий чотирьохтакт (в схемі – b²). Його трактування є подвійним: з одного боку – це самостійна частина, з іншого – продовження розвитку первинного матеріалу, що створює таку систему: a b b¹ b² b².

Контрастом виявляється середина (C C1), що має ускладнену чотирьохлінійну фактуру (органний пункт + мелодія). Складається з варіантних речень (перше – до Фа мажору, друге – до ре мінору). Реприза (B1) наполегливо стверджує основний матеріал (в схемі – b³, b⁴).

Розділ D– Piu mosso – епізод, в якому ясно відчутні риси чоловічої народної пляски, її варіанти (в схемі – d, d¹). Потім цей музичний матеріал різко фактурно, ладово, тонально варіюється, синтезується, разом з тим, зберігаються основні його елементи (синкопа) і відчувається інтонаційна спільність (у схемі – d², d³, d⁴).

У наступному розділі (E) мелодизований рух та характер супроводу асоціюються з жіночим началом у танці. Складається з двох репрізно повторених речень (e, e¹; 4 + 4, a-moll). У розділі F поновлюється квадратність структури (f, f¹, g, g¹) з'являється e – фригійський лад. Потім у розділі E1 повертається вже знайомий музичний матеріал (e², e³). Таким чином, розділи E, F і E1 утворюють просту тричастинну форму.

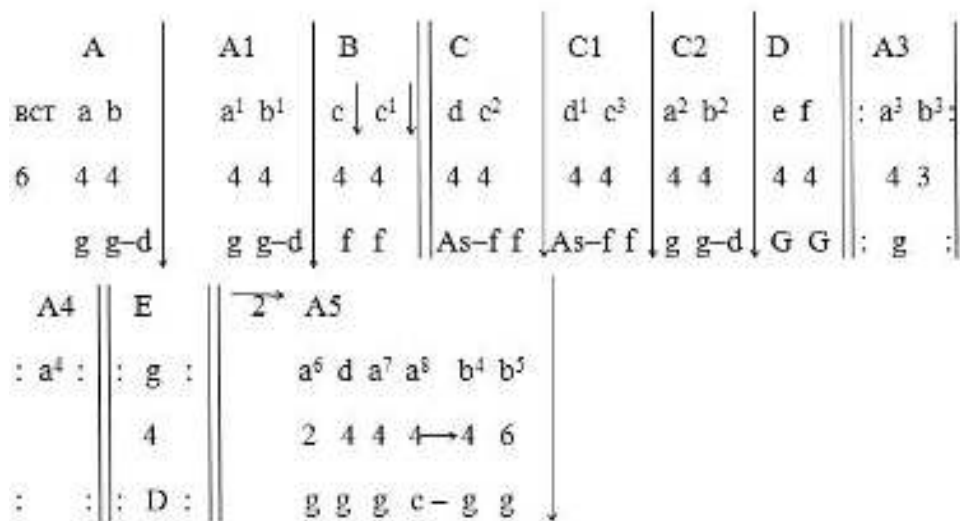
Далі повертається рефрен (у схемі – B2, b⁵, b⁶) в основній тональності. Наступний розділ гопака звучить на кварту вище (у схемі B3, B-dur). Йому передує чотирьохтактовий вступ (Meno mosso), потім запропоновано варіант початкової тричастинності у викладенні теми, але – у новій тональності (як субдомінантова репріза). Поява вступної партії (у схемі – A1, 4 + 4), танцювально трактованої, передвіщає появу репрізи-обрамлення.

Заключний (кульмінаційний) розділ побудований на похідних від основного матеріалу інтонаціях. У розділі K та K1 яскраво проявляються ознаки танцювального змагання, музичний матеріал є зручним для виконання складних рухів та трюків. Монументальна кода танцю відзначена наскрізним розвитком, хроматизацією верхнього та нижнього голосів, додаванням тремоло, що в цілому створює відчуття апофеозу.

Веснянка (№18) також вирізняється цікавими особливостями формоутворення. Для цього номеру опери характерно застосування тричастинної складеної форми. Періодична структура, з постійною варіантністю інтонацій, мотивів зближує цей танець з народними формами.

У сцені №24 (у палаці Дідони) оркестр виконує кульмінаційний танець великої танцювальної форми цієї опери – *козачок*. Його рондальна форма виражена досить оригінально (про що піде мова нижче), відзначена фактурним, тембровим варіюванням, синтетичністю музичного матеріалу.

Проаналізуємо структуру танцю:



Після оркестрового вступу (6 тактів) слідує основний розділ – рефрен (A), який постає перед нами двічі: варіантно повторений період, що закінчується довершеним кадансом. Це – період контрастної будови, модулюючий в тональність натуральної доміаннти (g + g-d), що є відповідним української національній спрямованості. У кожному періоді – два речення квадратної структури (4 + 4). При варіантному повторі зберігається тональний план, квадратність структури, довершений каданс, контраст речень, але все це – у перетвореному вигляді. Такою є першооснова рондо.

Надалі рефрен повернеться у такій само формі, але знову варіантно трансформований (у схемі – A2), найбільш відповідний розробці, хоча і викладений у основній тональності. Репризний розділ також базується на матеріалі рефрену. Тут композитор ніби повертається до початкового варіанту викладення – двічі повторений за допомогою репрізи період (у схемі – A3), але друге речення скорочено до трьох тактів, що створює необхідний імпульс для «термінового» подальшого розвитку, який і настає (у схемі – A4). Тут знову відбувається варіювання лейтмотивного матеріалу (a4). В останній

інтерпретації рефрену (у схемі – А5) короткі лейтмотивні розділи, що завершуються довершеними кадансами, чергуються з матеріалом другого епізоду (d^2 – 4 такти), знову постійно інтонаційно-варіантно перетворюючись.

Завершується козачок відчуттям відтворення початкового рефрену: несподіване вторгнення До мажору (a^8 – 4 такти), який після зв'язки переходить в основну тональність, де двічі затверджується другий елемент рефрену (b^4 та b^5). Кода (7 тактів) повністю побудована на тембровій і поліфонічній трансформації лейтмотивного матеріалу.

Звернемося до рондальних епізодів, які також містять у собі традиційну нетрадиційність, характерну для танцювальних форм М. Лисенка.

Початок першого епізоду (В) написаний у формі квадратного періоду, кожне речення якого закінчується довершеним кадансом. Незвичайний тональний план: фа мінор (для основної тональності танцю – VII мінорна), далека тональність від рефрену, у якому відбувається модуляція у тональність натуральної домінанти ($g-d$). Разом з тим, фа мінор передбачає зміст модулюючого періоду подальшого розділу першого епізоду ($As-dur-f-moll$). Передбачає цей розділ і тематичний матеріал других речень епізоду. Така незвичайна самостійність з одного боку і вторинність (передбачення майбутнього) – з іншого, без сумніву, вносить новизну у будову форми, прирікаючи її на імпровізаційність, характерну для народного музикування.

Сформулювавши новий тематичний аспект танцю (що особливо підкреслюється довершеними кадансами), композитор вводить його у наступний розділ. За формою розділи С та С1 аналогічні рефрену, тобто, варіантно повтореному періоду, квадратної будови (два речення по 4 такти), що має модулюючу спрямованість. Але до їх складу входять у якості других речень (c^2 , c^3), варіанти з попереднього розділу та їх тональність (ніби репризність). Звернемо увагу, що тональна спрямованість С та С1 ($As-dur-f-moll$) містить модуляцію вже у першому реченні, що дає можливість прозвучати другим реченням (c^2 , c^3) у фа мінорі. У другому епізоді (D) настає тональна просвітленість – однойменний мажор ($G-dur$). Речення е та f (4 + 4) контрастні по відношенню до всього попереднього матеріалу як тонально, так і тематично. У третьому епізоді (E) нарешті з'являється тональність мажорної домінанти – $D-dur$. Епізод звучить 4 такти, потім слідує їх повторення.

Підводячи підсумок аналітичному розбору козачка, відзначимо:

- танець створений у своєрідно трактованій рондальній формі з трьома епізодами;
- панують мінорні тональності. В основному це – тоніка та натуральна домінанта. У розділах С і С1 з'являється мажор ($As-dur$), потім відбувається модуляція ($f-moll$). Яскраво виділяється другий епізод (В) – $G-dur$, однойменна тональність, третій епізод (E) – $D-dur$, мажорна домінанта, а також вторгнення тональності $C-dur$ у заключний рефрен;
- у основі – періодична структура: період повторної структури (E); варіантної, контрастної структури, однотональний (В); модулюючий (модуляція у другому реченні А, А1, А2, у першому реченні С, С1);
- характерно використання знаку репризи у третьому епізоді (повторене речення) та у третьому рефрені;
- рефрени використані досить традиційно. Другий скорочений, третій – розробковий, четвертий – складений, має окремі побудови, завершені варіантом першого рефрену;
- у основі танцю – постійна варіантність, похідність, інтонаційне проростання (що певною мірою відповідає імпровізаційності). Незважаючи на контраст форми, її інтонаційна спільність безсумнівна.

Наукова новизна. Проведений аналіз надає можливість стверджувати, що М. Лисенко у опері «Енеїда» створює оригінальний зразок великої танцювальної форми, застосовуючи різноманітні танцювальні жанрові різновиди (гопак, козачок, веснянка, хороводні танці), у яких виразно проявляються властивості української танцювальної ментальності. Найбільш показово це позначається у виборі узагальнюючої інтонаційної сфери творів, що синтезує та втілює характерні риси танцювальних жанрів, у присутності пісенних обертів і в застосуванні варіаційного підходу. Окрім великої танцювальної форми, що має поліжанрову основу, позначимо і наявність в даній опері сюїтної танцювальної форми. Наведені спостереження сприяють розширенню уявлень про вплив танцювальних жанрів на особливості формоутворення та типологічні властивості оперної драматургії.

Висновки. У композиції танцювальних номерів М. Лисенко найчастіше використовує змішані форми: нетрадиційні варіанти рондальної форми, в яких рефрен набуває значного розвитку та постійно варіантно повторюється, характерним є «передбачення» епізоду, який надалі буде виконувати середню функцію, та проявляти як свою самостійність, так і підпорядкованість. Відзначено постійні багаторазові повернення як рефрену так і епізоду та їх частин, риси свободи викладення, суперечливі

зіставлення, моноінтонаційність і постійну інтонаційну варіаційність протягом усього танцювального номера.

Таким чином, проведений аналіз надає можливість стверджувати, що феномен українського національного танцю, що має надзвичайно широкі естетичні можливості, знаходить своє втілення в опері «Енеїда» на довершеному, високопрофесійному рівні. М. Лисенко, створюючи експресивну панораму національних танців, демонструє майстерне, досконале володіння формоутворюючими засобами. Композитор виявляє не тільки національне багатство українських танцювальних жанрових різновидів, але й надає можливість розуміння самотнього світовідчуття, що виражене через танець, як втілення народного духу. Подальше осмислення цього феномену викликає музикознавчий інтерес і відкриває перспективи для майбутніх досліджень.

Література

1. Архимович Л. Б. Українська класична опера. Історичний нарис / Л. Б. Архимович. – К. : Держ. вид. образ. мист. і муз. літ., 1957. – 312 с.
2. Козаренко О. В. Філософія творчості Миколи Лисенко та національна музична ідея мови / О. В. Козаренко // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 285–294.
3. Лисенко М. В. Енеїда. Опера на 3 дії / Музична редакція Л. М. Ревуцького, літературна редакція М. Т. Рильського // М. В. Лисенко. Зібрання творів : в 20 т. – К. : Мистецтво, 1955. – Т. 7. – 260 с.
4. Лисенко О. Опера М. Лисенка «Енеїда» в театрі М. Садовського / О. Лисенко // Спогади про Миколу Садовського : зб. ст. / [упорядкув., вступ. ст., прим. Р. Пилипчука]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 94–102.
5. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики : [монографія] / С. В. Мірошніченко. – Одеса : Астропринт, 2012. – 296 с.
6. Михневич В. Исторические этюды русской жизни : в 3 т. / В. Михневич. – С.-П. : Типография Ф. С. Сучинского, 1882. – Т. 2. – 187 с.
7. Сабанеев Л. История русской музыки / Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1924. – 88 с.
8. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка / М. Старицький // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упор. О. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 7–62.

References

1. Arkhymovych, L. B. (1957). Ukrainian classic opera. Historical essay. Kyiv: Derzh. vyd. obraz. myst. i muz. lit. [in Ukrainian].
2. Kozarenko, O.V. (2004). Philosophy of creative work of Mykola Lysenko and national music idea of language. Zapysky naukovooho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Muzykoznavchoi komisii, ССXLVII, 285 – 294 [in Ukrainian].
3. Lysenko, M.V. (1955). Eneida. Opera in 3 acts. Collected Works: in 20 vols. (Vol. 7). L.M. Revutsky, M.T. Rylsky (Eds.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Lysenko, O. (1981). Lysenko's Opera «Eneida» in the theatre of Sadowski. Memories about Mykola Sadovsky. R. Pylypchuk (Eds.). (94–102). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Miroshnychenko, S.V. (2012). Poliphonology as a musicological discipline and national nature of Ukrainian professional music. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].
6. Mihnevich, V. (1882). Historical etudes of Russian life: in 3 vols. (Vol. 2). S.-P.: Tipografiya F.S. Suschinskogo [in Russian].
7. Sabaneev, L. (1924). History of Russian music. Moscow: Rabotnik prosvescheniya [in Russian].
8. Starytskyi, M. (1968). Regarding biography by Lysenko. M.V. Lysenko and memories of his contemporary. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

УДК 78.071(477)"19/20"

*Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства, докторант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com*

СЕМІОТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ПОЛІЛОГУ МИСТЕЦТВ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Мета роботи. У статті досліджується семіотичний вплив полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія.** Застосовано культурологічний, семіотичний, інтермедіальний, музикознавчий, компаративно-типологічний, структурно-семантичний методи аналізу. **Наукова новизна.** Вперше визначено сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризовано його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності ансамблевих творів; розкрито органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в українській камерно-інструментальній музиці; досліджено явище міжвидового жанрового симбіозу; окреслено базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці. **Висновки.** На межі ХХ–ХХІ століть модифікація органологічних та естетико-семантичних параметрів ансамблевих жанрів обумовлюється стрімкістю процесів інтерсеміотичної синергії структурних кодів, образності та принципів сенсоутворення під дією механізму видової інтерференції мистецтв. Дослідження камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виділити типи семіотики видової інтерференції мистецтв, орієнтовані на лексичні інновації (мовно-знакова інтерференція музичної та позамузичної семіотики у лібретажних нових музичних та жанрових інтерференціях у площині міжвидового жанрового симбіозу). Останнє, передбачає появу "омузичнених" жанрів літератури, зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв (музичні новели, легенди, містерії, діалоги, триптихи, картини, натюрморти, ескізи, фрески), а також інтермедіальних кросжанрових перехрещень (соната-діалог, соната-диптих, соната-феєрія, кіно-п'єса, кіно-сюїта). Впровадження даних семіотичних принципів свідчить про універсалізацію композиторської лексики, що викликає трансформацію виконавської техніки у бік її загальномузичного універсалізму. Полілог мистецтв окреслює спрямованість еволюції принципів жанротворення та структурування музичної матерії від елементарного до більш досконалого – синергійного поєднання елементів у інтермедіальні тексти, що має значний вплив на розвиток камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, камерно-інструментальний ансамбль, полілог мистецтв, інтермедіальність, інтерсеміотична синергія, видова інтерференція мистецтв, міжвидовий жанровий симбіоз, кросжанр.

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

Семіотическое значение полилога искусств в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов конца ХХ – начала ХХІ веков

Цель работы. В статье исследуются семиотическое влияние полилога искусств на характер современных процессов жанрообразования и знаково-технологической універсалізації композиторской лексики на материале украинской камерно-инструментальной музыки конца ХХ – начала ХХІ веков. **Методология.** Применены культурологический, семиотический, интермедіальний, музыковедческий, компаративно-типологический, структурно-семантический методы анализа. **Научная новизна.** Впервые определена суть явления видовой интерференции искусств и охарактеризовано его влияние на формирование полисемиотической композиционной целостности ансамблевых произведений; раскрыты принципы организации семіотики музыкальной и внемузыкальной информации в украинской камерно-инструментальной музыке; исследовано явление межвидового жанрового симбіоза; обозначены базовые художественно-эстетические и жанровые тенденции в современной технико-композиционной практике Украины с позиций семиотической концепции полилога искусств в музыке. **Выводы.** На рубеже ХХ–ХХІ веков модифікація органологіческих и эстетико-семантических параметров ансамблевых жанров определяется стремительностью процессов интерсеміотической синергии структурных кодов, образности и смысловых принципов под воздействием механизма видовой интерференции искусств. Исследование камерно-инструментального творчества украинских композиторов конца ХХ – начала ХХІ веков позволяет выделить типы семіотики видової інтерференції искусств, ориенти-

рованные на лексические инновации (знаковая интерференция музыкальной и немusical семиотики в либреттожанрах новой музыки) и жанровые (интерференция в плоскости межвидового жанрового симбиоза). Последнее, предполагает появление «музыкальных» жанров литературы, изобразительных и неизобразительных видов пластических искусств (музыкальные новеллы, легенды, мистерии, диалоги, триптихи, картины, натюрморты, эскизы, фрески), а также интермедийных кроссжанровых пересечений (соната-диалог, соната-диптих, соната-феерия, кино-пьеса, кино-сюита). Внедрение данных семиотических принципов свидетельствует об универсализации композиторской лексики, которая вызывает трансформацию исполнительской техники в сторону ее общехудожественного универсализма. Полилог искусств определяет направленность эволюции принципов жанрообразования и структурирования музыкальной материи от элементарного к более совершенному – синергетическому сочетанию элементов в интермедийных текстах, что оказывает значительное влияние на развитие камерно-инструментального искусства Украины конца XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: камерно-инструментальное искусство Украины, камерно-инструментальный ансамбль, полилог искусств, интермедийность, интерсемиотическая синергия, видовая интерференция искусств, межвидовой жанровый симбиоз, кроссжанр.

Kravchenko Anastasia, PhD in Arts, Doctoral student of the Department of Culturology and Cultural Artistic Projects, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The semiotic significance of the art polylogue in chamber music by ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries

Purpose of Research. The article investigates the semiotic influence of the art polylogue on the character of modern genre formation processes and the sign-technological universalization of composer vocabulary on the material of Ukrainian chamber music of the late 20th – early 21st centuries. **Methodology.** In the analysis of the polysemyotic compositional integrity of modern chamber pieces of Ukrainian authors the culturological, semiotic, intermedial, musicological, comparative-typological, structural-semantic methods were used. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this study is formulated in the following positions: for the first time the essence of the phenomenon of art forms interference was defined and its influence on the formation of the polysemyotic compositional integrity of the works of chamber art was characterized; the main principles of organizing the semiotics of musical and non-musical information in the chamber music of Ukrainian composers-postmodernists were revealed; the phenomenon of inter-art genre symbiosis in chamber music was investigated; the basic artistic-aesthetic and genre-forming tendencies in modern technical and compositional practice from the standpoint of the semiotic concept of an art polylogue in music were indicated. **Conclusions.** At the turn of the 20th–21st centuries, the modification of the organological and aesthetic-semantic parameters of ensemble genres is determined by the rapidity of the processes of intersemiological synergy of structural codes, imagery and semantic principles under the influence of the mechanism of the art forms interference. The study of the chamber works by Ukrainian composers at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries allows us to distinguish the semiotics types of the art forms interference that are oriented toward lexical innovations (symbolic interference of musical and non-musical semiotics in the new music's libro-genres) and genre innovations (interference in the plane of inter-art genre symbiosis). The latter implies the appearance of musical variants of genres of literature, fine and non-pictorial kinds of plastic arts (musical novels, legends, mysteries, dialogues, triptychs, paintings, still lifes, sketches, frescoes), as well as intermedial cross-genre junction (sonata-dialogue, sonata-diptych, sonata-extravaganza, film-play, cinema-suite). The introduction of these semiotic principles testifies to the universalization of the composer vocabulary, which causes the transformation of the performing technique towards its artistic universalism. The art polylogue determines the direction of the evolution of the principles of genre formation and the structuring of musical material from the elementary to the more perfect – a synergistic combination of elements in intermedial texts, which has a significant influence on the development of the chamber art of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries.

Key words: chamber art of Ukraine, chamber ensemble, art polylogue, intermediality, intersemiotic synergy, art forms interference, inter-art genre symbiosis, cross-genre.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XX – початку XXI століть семіотичні модифікації органологічних і текстологічних показників музичних жанрів викликають значні типологічні зрушення у жанрові системі, у т.ч. і камерно-інструментального ансамблю, що знаходиться на новому етапі своєї семіотичної еволюції, коли «відбуваються докорінні зміни не тільки у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси і цінності, в психології сприйняття, в самій людській психології, в самій людині» [8, 613]. Творчо-концептуальний підхід у винайденні та широкому застосуванні новітніх знаково-стилістичних і техніко-композиційних прийомів засвідчує процеси універсализації музичного лексикону українських композиторів. У зв'язку із домінуванням інтермедіальної стратегії творчого мислення, у організації художньо-естетичної цілісності композицій спостерігається полілог музичної та екстрамузичної стилістики, коли «музика, живопис і література рухаються вперед, немінуче перетинаючись у синтетичних мистецьких вимірах та впливаючи на виражальні можливості один одного» [9, 10–11]. Відтак, дослідження українських камерно-інструментальних творів кінця XX – початку XXI століть набуває особливої доцільності, оскільки наближає до осмислення сучасної мовної ситуації в музиці, її філософських, естетичних та текстологічних параметрів.

Аналіз досліджень і публікацій. У процесі дослідження семіозису жанрів камерно-інструментального ансамблю кінця XX – початку XXI століть однією з центральних філософсько-

естетичних категорій роздумів українських музикознавців є синтез мистецтв. Функціонування цього явища у камерно-інструментальному мистецтві традиційно вивчається у світлі його проявів у композиторській та виконавській творчості. На матеріалі камерно-інструментальної музики міжвидовий синтез мистецтв як один з інструментів техніко-композиційної практики сучасних українських авторів розглядався у дисертаційних працях та публікаціях О. Берегової, О. Гуркової, І. Єргієва, М. Перепелиці, Р. Розенберг, А. Чібалашвілі та ін. Науковці торкаються питань ідейно-програмного синтезу музики і літератури, живопису, архітектури, та особливу увагу приділяють проблемі акціонізму, театральності у нетеатральних за природою жанрах камерно-інструментального ансамблю, а також формуванню на базі їх органології експериментальних театроподібних жанрів – інструментального театру, хепенінгу, перформансу. Однак досі семіотичний вплив інших видів мистецтв на жанротворчі тенденції в українській камерно-інструментальній музиці залишається недостатньо вивченим. Наразі більшість ансамблевих творів останнього двадцятиліття все ще очікують на введення до наукового обігу.

Зокрема, потребують поглибленого аналізу питання міжвидового жанрового симбіозу різних текстологічних, семантичних та естетичних ознак, притаманних жанрам музичних і немусичних (передусім, літературних, зображальних) видів мистецтв, що призводить до виникнення гібридних "кросжанрових" або «ліброжанрових» (Г. Дауноравічене) інваріантів. Дослідження цих новітніх жанрово-семіотичних моделей камерно-інструментального ансамблю лише з позицій синтезу мистецтв видається таким, що не вповні відображає сутність закладених в основу їх утворення процесів синергійного, інтермедіального значення. Саме це спонукає до подальших теоретико-методологічних пошуків та категоризації нових смислоутворюючих понять у цій концептосфері, зокрема, введення та обґрунтування поняття видової інтерференції мистецтв. Останнє уможливило розкриття семіотичного значення полілогу мистецтв у появі та впровадженні інтерсеміотичних мовно-знакових та жанрових інновацій в сучасній ансамблевій музиці та окреслення кола проблем культур-герменевтичного осягнення композиційної цілісності новітніх полісеміотичних творів камерно-інструментального мистецтва України.

Метою статті є дослідження семіотичного впливу полілогу мистецтв на характер сучасних процесів жанротворення та знаково-технологічної універсалізації композиторської лексики на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. Відповідно до поставленої мети передбачено вирішення наступних завдань: визначити сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризувати його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності творів камерно-інструментального мистецтва; розкрити основні органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в камерно-інструментальній музиці українських композиторів-постмодерністів; дослідити явище міжвидового жанрового симбіозу в камерно-інструментальній музиці; окреслити базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці.

Виклад основного матеріалу. В семіозісі композиторської творчості на перетині ХХ–ХХІ століть тяжіння до міжжанрової діалогічності й синтезу мистецтв є одними з панівних тенденцій, які впливають на знаково-типологічне оновлення жанрової системи камерно-інструментального ансамблю, що збагачується новими інваріантами. У зв'язку із виходом за мовно-знакові межі музики у інтерсеміотичний простір полілогу мистецтв – взаємодії структурних кодів різних видових мистецьких практик, відбувається розширення семіотичного та семантичного простору функціонування ансамблевих жанрів і значне підвищення рівня їх мобільності.

Семіологічний аналіз виявляє, що означені процеси безпосередньо пов'язані із застосуванням композиційного прийому видової інтерференції мистецтв. Семіотична сутність останньої полягає у техніко-конструктивному поєднанні семіотики музичної та екстрамузичної інформації у єдину полісеміотичну композиційну спільність, коли у вільно-індивідуалізованих авторських інтерпретаціях відбувається синергійне суміщення конструктивних та семіотико-виражальних засобів різних видів мистецтв – музики, літератури, живопису, театру, пантоміми, балет-пластики, відео-арту тощо. Проте варто відрізнити інтерференцію від взаємодії мистецтв, коли введення іншого семіотичного ряду відіграє допоміжну роль у розкритті авторського задуму композитора і ніяким чином не впливає на зміну нормативних жанрових показників власне камерно-інструментальних композицій та техніки їх виконавської реалізації.

Приміром, значного розповсюдження у творчості українських композиторів набувають елементи аудіовізуального синтезу, коли під час виконання музичної композиції на сценічне тло або стіни зали проєктуються динамічні відео- або фото-інсталяції та різноманітні світло-кольорові ефекти. Зокрема, у ході «живого» акустичного виконання твору «Шепоти і крики» Альони Томльонової для дуету баяну і фортепіано (2012) демонструється відеокліп зі змонтованими фрагментами однойменної кінокартини культового шведського режисера Інґмара Берґмана. Дане ідейно-сміслові рішення, по суті, вка-

зує на свідомий «трансвидовий переклад» (О. Колесник) кінокартини, що «є свідченням безперервного культурного буття мистецького твору, навколо якого створюється "ореол" сенсів та спільне смислове поле для діалогу з іншими артефактами культури» [5, 206]. Незважаючи на те, що твір Альони Томльонової є незалежним та може виконуватись і без медіа підтримки, проте цей «концептуальний синтез» (А. Чібалашвілі) у паралельному «зануренні» у музичне і, одночасно, візуальне сенсорне середовище вельми підсилює образно-емоційну рецепцію. Адже паратекстуальне програмування назви та відповідне відео оформлення відразу розкриває програмний зв'язок із першоджерелом та декодує «цілісну, симультанно згорнуту ідею» [4, 22] ансамблевої композиції, скеровуючи увагу й уяву слухачів у потрібному композиторці напрямку.

На відміну від камерно-інструментальних творів, де взаємодія мистецтв відбувається на зовнішньо-програмному рівні та, хоча і доповнює музичний контент важливими смисловими «обертонами», носить, переважно, підпорядковано-ілюстративне значення (як у згаданому вище прикладі), інтерференція мистецтв має синергійне навантаження з орієнтацією на рівноправну міжмистецьку взаємодію. Останнє передбачає не тільки інтерсеміотичні кореляції, але й активний внутрішній модифікаційний вплив на органологію самого жанру, коли проникнення та імплементація іншосеміотичних кодів в мовно-знакову систему музики стимулює динамічні трансформації жанрових структур у бік необмежено-варіантної релятивності їх кількісних і якісних органологічних характеристик. Саме синергійність обумовлює специфіку видової інтерференції мистецтв, що підкреслює незворотність процесів зрощення семіотики музичної та екстрамузичної інформації (а саме, різножанрових конструктивних елементів, художніх засобів виразності) у єдину композиційно-текстологічну спільність, а також демонструє обопільне проникнення структурно-семіотичних кодів, образності й принципів сенсоутворення різних видів мистецтв.

Подібні семіотичні та жанрові неоновачії значно розширюють типологічні межі системи камерно-інструментального ансамблю і є наочним свідченням того факту, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть відбувається інтенсивний пошук нових художньо-естетичних форм та семіотичних можливостей розгортання авторських ідей. Для реалізації останніх, вочевидь, окремим творчим персоналіям недостатньо семіотики самої лише музики, адже «якщо у центрі уваги ХІХ століття була людина, яка відчуває, то нині нею стає та людина, що винаходить» [1, 81] і, подовжуючи думку М. Арановського додамо, – а також людина, що грає. Саме тому, «гіперіндивідуалізм» (В. Ценова) у напрацьованні численних вільно-інтерпретованих жанрових моделей та поліфункціональних, синтетичних форм і стилістики мистецького самовираження – це свідомий, творчо-експериментальний крок композитора-постмодерніста.

В свою чергу, зазначені композиційні принципи інтерсеміотичної організації музичного матеріалу впливають на оновлення історично-усталених просторово-мізансценічних, рольових, комунікативних, інших виконавсько-артистичних параметрів камерно-інструментальних жанрів. Полілог мистецтв в музиці призводить до формування абсолютно нової психологічної концепції виконавсько-артистичного універсуму, в основі якої закладено ефект «виконавської синергії» (І. Єргієв), що має феноменологічне значення і характеризується як «потік дій (музично-ігрових рухів), які виступають і засобом звуковідтворення, і, водночас, – органічним візуальним конфігуративним оформленням-окресленням звукоінтонаційного смислу або, – його психосемантичним виконавським відтворенням з метою ефективної художньої комунікації» [3, 261–262]. Дані процеси свідчать про комплексну трансформацію художньо-музичної техніки ансамблістів, коли інтеракціональність та інтермедіальність сучасної системи художньо-мистецької комунікації закладає розширені вимоги до виконавської пластичності – вимагає загально-мистецького універсалізму у злагодженому оперуванні як музичними, так і екстрамузичними засобами втілення мистецького задуму.

Результати цих експериментів відображаються у новостворених ліброжанрах камерно-інструментальної музики, ансамблевий тип, інструментальна група, конкретний виконавський склад яких виходять за нормативні межі типових ансамблевих семіотичних, жанрово-структурних і виконавсько-інтерпретаційних значень. Зазначені тенденції знаходять яскраве відображення у камерно-інструментальній творчості багатьох українських композиторів сучасності – Людмили Юріної, Юлії Гомельської, Кармелли Цепколенко, Сергія Зажитька, Володимира Рунчака, Святослава Луньова, Олександра Щетинського, Олега Безбородька, Андрія Карнака, Івана Тараненка та ін.

Так, приміром, введення театральності, сценарності у нетеатральні за своєю природою жанри камерно-інструментальної музики розглянемо на прикладі октету Кармелли Цепколенко «Кабіна для восьми» для флейтиста, кларнетиста, саксофоніста, перкусіоніста, піаніста, скрипаля, альтиста та віолончеліста, що був написаний на замовлення Міністерства культури Франції спеціально для ансамблю «2e2m» у 2002 році. За своєю органологією – це «вільно-варіантний» (І. Польська) тип ансамблю, який володіє найвищим показником жанрової мобільності. Про це свідчить змішаний ансамблевий склад у нетиповому поєднанні традиційного та нетрадиційного (саксофон, перкусія) для класичних

ансамблевих типів акустичного інструментарію. Цей засадничий принцип вільного діалогу традицій і новацій відображається не тільки на органологічному рівні жанрової структури, але й на естетичному і семантико-рольовому композиційно-функціональному та художньо-виконавському рівнях.

Музичний перформанс відбувається у межах «відкритого» сценічного простору та «закритого» – чотирикутної kabіни (3x3 метри), змонтованої з легких металевих конструкцій. Остання символізує аксіологічні аспекти людського буття – дім, родинний затишок, інші нетлінні цінності, шлях до яких інколи буває тернистим і звивистим. Як пише дослідниця музики Кармелли Цепколенко М. Перепелиця: «Зв'язок мистецтва з життям обумовлює естетичну домінанту творчості композитора і упредметнюється в безупинному прагненні до розширення горизонту художніх явищ» [7, 173]. І саме ідейний синопсис композиції «Кабіна для восьми» не тільки «виправдовує» доцільність перформативних ефектів, але й яскраво відображає творче кредо його авторки, коли внутрішня драматургічність художньо-музичного мислення виступає об'єднуючою естетико-смісловою ланкою, що спонукає до використання зовнішніх видовищно-візуальних ефектів та акторської гри. Музиканти перетворюються на дійових осіб та дотримуються конкретного сценарію, що передбачає не тільки, власне, гру на музичних інструментах, а й певну сценічно-акторську дію – різномісний сценічний рух, прийоми скульптурування тіла, пластичні театральні жести, пантоміміку, що вносить значні корективи у традиційні семантико-рольові моделі внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої комунікативності.

Порівняно із даним прикладом з творчості Кармелли Цепколенко, ще далі у світ інструментального театру занурюються Сергій Зажитко та Людмила Юріна, які не тільки коригують усталені інструментально-виконавські амплуа ансамблів, але й вводять у якості рівноправних ансамблевих партнерів читців, професійних акторів (С. Зажитко «Нестор Батюк», «Лука Батюк», 2000–2001 рр.), мімів (Л. Юріна «Waterdreams», 2001).

Приміром, ансамблевий склад твору Сергія Зажитка «Нестор Батюк» важко піддається однозначній жанровій та видовій типізації. Цей «монолог з пританцюванням» (за екстравагантною авторською ремаркою) для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків залишає враження навмисного підкреслення жанрово-семіотичної невизначеності та багатоваріантності тлумачень. Хоча аналіз якісних органологічних параметрів композиції виявляє опору на камерно-інструментальну групу, паралельно композитором вводяться конструктивні елементи, художні засоби виразності та образності неінструментальної етимології – хореографічні квазі-ритуальні, -архаїчні елементи, звуки шумового генезису, а також окремі звукові фонемні, речитативні, мелодекламаційні, вокалізаційні (зокрема, на реінтерпретовані рядки вірша М. Лермонтова «Белеет парус одинокий», що постійно повторюються). Дана семіотична еклетика створює видовий, естетикородовий, жанровий, а також «стилістичний дисонанс нової природи <...>, що вписується в естетику епохи постмодернізму з її некерованим змішуванням надбаного та ультрасучасного» [6, 188]. Підкреслює естетику абсурду в інструментальному театрі Сергія Зажитка відсутність сюжету та зв'язку назви з контентом твору, і саме пошук прихованого сенсу (тобто фактично того, чого немає) створює певну загадку, інтригу для слухачької аудиторії та епатажний шлейф, – цього і прагне автор.

Подальший інноваційний шлях модернізації принципів жанротворення в українській камерно-інструментальній музиці пов'язаний із застосуванням прийому видової інтерференції мистецтв не тільки на лексичному рівні, тобто, у межах знаково-стилістичного суміщення різних кодів мистецтв, але й у площині їх міжжанрового симбіозу. Даний тип видової інтерференції мистецтв – жанровий, має інтермедіальне підґрунтя і полягає у перекодуванні або перекладі за допомоги універсальної мови музики номінативних ознак жанру-референта іншого художньо-семіотичного ряду або ж парного суміщення жанрів неспорідненої видової належності, коли «специфіці іншого мистецтва просто надається категоріальне значення, і вона стає непрямим носієм семантичного повідомлення в самому тексті, тобто, говорячи узагальнено, розмиваються семіотичні кордони мистецтв, дискурсів» [2]. У першому випадку, такий міжвидовий жанровий симбіоз актуалізує появу у жанрово-типологічній системі музики т.зв. «омузичнених» жанрів літератури (наприклад, легенда, казка, новела, хроніка, містерія, есе, притча, фрагмент) або зображального мистецтва (диптих, триптих, портрет, пейзаж, замальовка, картина, фреска, ескіз тощо). Натомість у другому випадку, – призводить до виникнення оригінальних міжвидових кросжанрових перехрещень, втілених на органологічній та стилістичній базі жанрів камерно-інструментальної музики.

Так, приміром, інтермедіальність музичного мислення, що виходить за межі одного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проєкції креативних ідей, знаходить своє яскраве відображення в літературно-музичних кореляціях. У камерно-інструментальному доробку українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо розмаїту типологію омузичнених літературних жанрів, серед яких: «Новела» та «Гірська легенда» (Євген Станкович, 2003), містерії на біблійну тематику (Вікторія Польова «Містерія», 1998; Вадим Ларчіков Містерії I та II: «Агнець, заклятий від створення світу» (1998) та «Пречесний і животворящий Хресте Господень», 2003), японська поезія хайку

(Вадим Ларчіков «Фуекі-Рюко. Хайку І», 2004), а також посилання на структурні елементи літературно-драматичних жанрів (Людмила Самодаєва «Діалоги», 1993). Всі ці твори для різних інструментальних складів є вираженням повернення до вербальних витоків як стартового майданчика музичної творчості, що є основою, своєрідною «колискою» первинних ідей.

Введення маркерів інтермедіальності також пов'язано із жанрами зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв. Доволі розповсюдженими в камерно-інструментальній музиці українських митців є художньо-естетичні рефлексії на тему музичних картин, ескізів, фресок. Серед них, натхнення у картинах на євангельські сюжети знаходять Людмила Самодаєва («Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко», 2001) та Вадим Ларчіков («Серпнева П'єта» у двох частинах: I. «Нерухомий крик білої чайки над зруйнованим мостом на атолі Бікіні», II. «Натюрморт з ядерним розп'яттям, після дезінтеграції постійності пам'яті (Miserere, Domine!)», 2003). Культуру та святині іудаїзму у зримих топонімічних образах оспівує Кіра Майденберг-Годорова («Триптих» – I. «Пустеля», II. «Стіна плачу», III. «Свято дощу», 2008). Роздуми на тему творчості українських малярів відображені у композиції Лесі Дичко «Фрески» за картинами Катерини Білокур (у 2-х зошитах, 1986), а Володимир Губа оповідає сумні події з історії української нації у творі «Вісім трагічних картин українського голодомору» (1991). Окрім цього, у творчості українських митців зустрічаємо й потрійні музично-літературно-живописні інтермедіальні перехрещення, наприклад, як у камерно-інструментальній композиції Кіри Майденберг-Годорової «Діалоги» із жанровим авторським означенням – триптих (2005).

Вельми поглиблює розуміння синергійного значення техніко-конструктивного прийому жанрово-видової інтерференції мистецтв поява в українській камерно-інструментальній музиці кросжанрів як результату процесу міжвидового жанрового симбіозу, що перетікає, переважно, на естетико-семантичному рівні суміщення контрастно-жанрових ознак і функцій. Мова йде про створення оригінальних жанрових інваріантів, таких як: «Соната-діалог» для дуету скрипки і віолончелі Вадима Ларчікова (1990), «Соната-Диптих» для кларнету і фортепіано Світлани Азарової (1999), «Соната-феєрія» для 2 флейт і фортепіано Володимира Губи (1998) або кіно-п'єси та кіно-сюїта Людмили Самодаєвої – «Мій Гоголь» (2003), «La Venta», «Esta vida multicolora» (обидві – 2009) для різних камерно-інструментальних складів.

Закладені у цих новітніх жанрах-«симбіонтах» (якщо скористатись природничим терміном) інтермедіальні міжжанрові паралелі, свідчать не тільки про естетико-семантичне зближення різних медіа у естетико-семантичному просторі музичних творів, але й наочно відображають тенденції введення у знакову систему музики функцій і прийомів інших видів мистецтв, зокрема, колажної, мозаїчно-монтажної, іконічної та інших технік моделювання художньої та жанрово-структурної цілісності сучасних камерно-інструментальних композицій. Таким чином, принципи видової інтерференції мистецтв, у т.ч. жанрової, вельми розширюють семіотичні межі побутування ансамблевих жанрів, що впливає на формування нових соціокультурних та художньо-естетичних засад розвитку камерно-інструментального мистецтва України наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному: вперше визначено сутність явища видової інтерференції мистецтв та охарактеризовано його вплив на формування полісеміотичної композиційної цілісності творів камерно-інструментального мистецтва; розкрито основні органологічні та естетико-семантичні принципи інтерференції семіотики музичної та екстрамузичної інформації в камерно-інструментальній музиці українських композиторів-постмодерністів; досліджено явище міжвидового жанрового симбіозу в камерно-інструментальній музиці; окреслено базові художньо-естетичні та жанротворчі тенденції в сучасній техніко-композиційній практиці України з позицій семіотичної концепції полілогу мистецтв в музиці.

Висновки. На межі ХХ – ХХІ століть система ансамблевих жанрів знаходиться на новому етапі свого історичного генезису. Інтенсивна модифікація органологічних та естетико-семантичних параметрів жанрів камерно-інструментальної музики обумовлюється стрімкістю культурно-мистецьких процесів інтерсеміотичної синергії структурних кодів, образності та принципів сенсоутворення різних видів мистецтв. На техніко-композиційному рівні організація полісеміотичної художньо-естетичної цілісності музичних творів забезпечується механізмом видової інтерференції мистецтв, що носить важливе системоутворююче значення у формуванні сучасних принципів жанротворення в музиці.

Дослідження камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть дозволяє виділити декілька типів семіотики видової інтерференції мистецтв, орієнтованих на лексичні та жанрові інновації, що ведуть до оновлення та збагачення типології системи ансамблевих жанрів новітніми лібро- та кросжанровими зразками. Йдеться, з одного боку, про застосування прийому видової інтерференції мистецтв на мовно-знаковому рівні суміщення семіотики музичної та позамузичної інформації, а з іншого, – на жанровому рівні, а саме у площині міжвидо-

вого жанрового симбіозу. Останнє, в свою чергу, передбачає появу "омузичнених" жанрів літератури, зображальних і незображальних видів пластичних мистецтв (музичні новели, легенди, містерії, діалоги, триптихи, картини, натюрморти, ескізи, фрески), а також інтермедіальних жанрових пар (соната-діалог, соната-диптих, соната-феєрія, кіно-п'єса, кіно-сюїта). Впровадження даних семіотичних принципів моделювання художньо-знакової та жанрової цілісності камерно-інструментальних творів свідчить про універсалізацію композиторської лексики, що викликає трансформацію виконавської техніки ансамблів у бік загально-мистецького універсалізму її артистичних можливостей.

Відтак, полілог мистецтв окреслює спрямованість еволюції принципів жанротворення та структурування музичної матерії від елементарного до більш досконалого – синергійного поєднання елементів у складноорганізовані, інтермедіальні тексти, що справляє значний вплив на розвиток камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вкупі з сучасною естетико-герменевтичною концепцією музичного виконавства це виявляє, на наш погляд, обриси нової семіотичної парадигми культури в музикології, що потребує подальшого наукового осмислення із застосуванням сучасних інтегративних підходів.

Література

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова / М. Г. Арановский. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
2. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики / И. Е. Борисова // Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto. – #7, 2004. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
3. Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Д. Єрґієв. – О., 2016. – 453 с.
4. Капічіна О. О. Семіотика музики: генеалогічні витоки музичного семіозису / О. О. Капічіна // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 19–23.
5. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія / О. С. Колесник. – К. : НАКККіМ, 2014. – 265 с.
6. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Моцар. – К., 2016. – 207 с.
7. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Перепелиця. – К., 2017. – 276 с.
8. Ценова В. С. Теория современной композиции. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
9. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / А. О. Чібалашвілі. – К., 2015. – 16 с.

References

1. Aranovsky, M. G. (2012). Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memories. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].
2. Borisova, I. E. (2004). Translation and Boundary: Prospects for Intermedial Poetics. Toronto Slavic Quarterly : Academic Electronic Journal in Slavic Studies, University of Toronto, 7. Retrieved from <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> [in Russian].
3. Yergiev, I. D. (2016). Artistic universe of the musician-instrumentalist of the late 20th – early 21st centuries. Doctor's thesis. Odesa [in Ukrainian].
4. Kapichina, O.O. (2010). Semiotics of music: the genealogical origins of musical semiosis. Culture and Contemporaneity: almanac, 1, 19–23 [in Ukrainian].
5. Kolesnik, E. S. (2014). Interpretation as a phenomenon of artistic culture. Kyiv: National Academy of managerial staff of culture and arts [in Ukrainian].
6. Mozzar, A.V. (2016). Ideas of the theater of the absurd in the process of updating the musical theatre of the last third of the 20th - early 21st century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Perepelytsia, M. Yu. (2017). Theatricality in non-theatrical music genres of creative work by Karmella Tsepkoenko. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Tsenova, V. S. (2005). The theory of modern composition. Moscow: Music [in Russian].
9. Chibalashvili, A. O. (2015). Conceptual synthesis in the Modern Ukrainian artistic culture (based on chamber music). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 792.73:7.097

*Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства*

ТЕХНОЛОГІЯ ОРГАНІЗАЦІЇ МІЖНАРОДНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КОНКУРСУ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ «ЄВРОБАЧЕННЯ»

Мета роботи полягає у дослідженні питань технології організації міжнародного телевізійного конкурсу естрадної пісні «Євробачення». **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових та конкретнонаукових методів: аналітичний – при розгляді мистецтвознавчої та культурологічної літератури з теми дослідження; історичний – у простеженні етапів розвитку пісенного конкурсу «Євробачення»; порівняльно-типологічний – при аналізі особливостей проведення конкурсу у різних європейських країнах; структурно-функціональний – для з'ясування загальної природи міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення». **Наукова новизна** полягає у таких положеннях: 1) вперше здійснюється порівняльний аналіз умов проведення конкурсу в Україні (у 2005 та наступному 2017 рр.), а також в різних країнах Світу (у Швеції, Данії, Марокко тощо); 2) вперше досліджено основні завдання та особливості роботи режисерсько-постановочної групи у процесі організації пісенного конкурсу «Євробачення». **Висновки.** Враховуючи тривале та багатоетапне проведення конкурсу та залучення великої кількості міжнародних делегацій, основним завданням режисерсько-постановочної групи конкурсу є розміщення глядацької аудиторії упродовж концертних та промоушн (рекламних) акцій конкурсу (відкриття, прес-конференцій, флеш-мобів, вечорів знайомств («Євроклуб»), фан-зон, парадів). Ця особливість диктує специфічні вимоги до вибору концертного майданчика, створення наметового містечка, приміщення для менеджменту конкурсу та публічного перегляду телевізійної прямої трансляції фіналу конкурсу, гримерок, декорацій, хімчисток, багажних відділень, і навіть до підготовки готельного комплексу міста проведення конкурсу, а також вимагає великої кількості фахівців з різних виробничих галузей, узгодження дій організаційної групи з керівництвом держадміністрації міста проведення конкурсу, службами безпеки, інформаційної політики, мас-медіа.

Ключові слова: «Євробачення», «Європейська мовна спілка», конкурс, шоу, телевізійна програма, зйомка, режисер.

Совгира Татьяна Игоревна, кандидат искусствоведения

Технология организации международного телевизионного конкурса эстрадной песни «Евровидение»

Цель работы заключается в исследовании вопросов технологии организации международного телевизионного конкурса эстрадной песни «Евровидение». **Методология исследования** заключается в применении общенаучных и конкретнонаучных методов: аналитический – при рассмотрении искусствоведческой и культурологической литературы по теме исследования; исторический – в прослеживании этапов развития песенного конкурса «Евровидение»; сравнительно-типологический – при анализе особенностей проведения конкурса в разных европейских странах; структурно-функциональный – для выяснения общей природы международного песенного конкурса «Евровидение». **Научная новизна** заключается в следующих положениях: 1) впервые осуществляется сравнительный анализ условий проведения конкурса в Украине (в 2005 и следующем 2017), а также в различных странах мира (в Швеции, Дании, Марокко и т.д.); 2) впервые исследованы основные задачи и особенности работы режиссерско-постановочной группы в процессе организации песенного конкурса «Евровидение». **Выводы.** Учитывая длительное и многоэтапное проведение конкурса и привлечение большого количества международных делегаций, основной задачей режиссерско-постановочной группы конкурса является размещение зрительской аудитории на протяжении концертных и промоушн (рекламных) акций конкурса (открытия, пресс-конференций, флеш-мобов, вечеров знакомств («Евроклуб»), фан-зон, парадов). Эта особенность диктует специфические требования к выбору концертной площадки, создания палаточного городка, помещения для менеджмента конкурса и публичного просмотра телевизионной прямой трансляции финала конкурса, гримерных, декорацій, хімчисток, багажних отделений, и даже к подготовке гостиничного комплекса города проведения конкурса, а также требует большого количества специалистов из разных производственных отраслей, согласования действий организационной группы с руководством госадминистрации города проведения конкурса, службами безопасности, информационной политики, масс-медиа.

Ключевые слова: «Евровидение», «Европейский вещательный союз», конкурс, шоу, телевизионная программа, съемка, режиссер

Sovgyra Tetyana, PhD in Arts

Technology of international television song contest «Eurovision» organization

Purpose of Research. The purpose of the article is to study the issues of the technology of the international TV song contest «Eurovision» organization. **Methodology.** The research methodology is the application of general scientific and concrete-scientific approaches such as analytical – to consider fine art and culturological literature on the

research topic, historical – to trace the song contest «Eurovision» steps, comparative-typological – to analyse the competition features in various European countries; structural-functional – to determine the general nature of the «Eurovision» international song contest. **Scientific novelty.** The scientific novelty consists in the following statements. Firstly, a comparative analysis of the competition conditions in Ukraine (in 2005 and in 2017), as well as in different countries (Sweden, Denmark, Morocco, etc.) has been carried out for the first time. Secondly, the main objectives and features of the director-production group work in organizing the Eurovision Song Contest have been studied for the first time. **Conclusions.** Taking into consideration the long-term and multi-stage holding of the competition and the involvement of a large number of international delegations, the main task of the competition director-production group is the audience arrangement during the contest concert and promotion (advertising) actions (the opening, press conferences, flash mobs, dating evenings («Euroclub»), fan zones and parades). This feature dictates the specific requirements for the venue choice, tent city organization, facilities for the competition management and the public view of the contest final television live broadcast, dressing rooms, scenery, dry cleaners, baggage compartments, and even the preparation of the competition city hotel complex. It also requires a large number of professionals from different industrial sectors, the organizational group action coordination with the leadership of the city state administration of the competition, security services, information policy and mass media.

Key words: «Eurovision», «European Broadcasting Union», competition, show, TV program, filming, director.

Актуальність теми дослідження. Конкурс естрадної пісні Євробачення є надзвичайно популярним мистецьким та культурним явищем у багатьох європейських країнах, зокрема в Україні.

У мистецтвознавчій літературі досить багато уваги приділено феномену «Євробачення». У статтях вітчизняних наукових розвідників Т. Юрченка («Євробачення-2005»: прогнози...», 2004 р.), Є. Будька («Єврозрадуй і Євробачення», 2005 р.), О. Клейменова («Великі шлягерні перегони: нотатки про «Євробачення-2005»», 2005 р.) розглядаються питання проведення конкурсу «Євробачення-2005», глядацькі вподобання та характеристика учасників конкурсу. Публікаціями більш пізнього періоду є стаття ««Євробачення»: політінформація у стилі XXI століття» (2009 р.) К. Хінкулової, у якій з'ясовується політично-ідеологічний підтекст у конкурсних номерах виконавців різних країн Європи (Португалії, Німеччини, Франції, Іспанії, Італії, Грузії та України), стаття «"Євробачення-2011". Технічні подробиці створення шоу» (2011 р.) Л. Зінченка, у якій автор досліджує питання технічного оснащення концертного майданчика «Євробачення-2011» у Дюссельдорфі (Німеччина), та стаття «"Євробачення-2014": фінал – шок» (2014 р.) Є. Бахтеєва, в якій розглянуто питання іміджу артистів-співаків та принцип конкурсного голосування.

Існують окремі дослідження, що представляють інтерес для даної наукової розробки, серед яких насамперед можна виділити роботу А. Тормахової «Глядацький вибір у сучасній аудіовізуальній культурі (на прикладі конкурсу «Євробачення»)» (2015 р.), в якій досліджується специфіка конкурсних номерів, а також аналізуються принципи глядацького вибору у сучасній аудіовізуальній культурі. Серед зарубіжних мистецтвознавчих розвідок, присвячених «Євробаченню», найбільш корисним виявилось дослідження Д. О'Коннора – славнозвісна монографія «Євробачення: офіційна історія конкурсу пісні» (2009 р.).

Однак, серед усіх публікацій немає дослідження, в якому висвітлювалося б питання організаційного процесу проведення конкурсу «Євробачення».

Більш того, на момент написання статті питання організації міжнародного телевізійного конкурсу пісні «Євробачення» є вкрай актуальним через те, що в цей час (червень 2016 – травень 2017 рр.) Україна «готується» до організації цього видовища та прийому міжнародних делегацій з 42 країн світу у зв'язку з перемогою української співачки Джамали у фіналі конкурсу «Євробачення-2016» з піснею «1944», присвяченої темі депортації кримсько-татарського народу у 1944 році.

Як свідчить попередній досвід (Україна «приймала» «Євробачення» у 2005 році після перемоги української співачки Руслани на 49-му конкурсі у Стамбулі), технічні та технологічні можливості України є не вповні готовими для проведення такого рівня видовища.

Насмілюся зробити припущення, що саме за цієї причини організація тодішнього конкурсу обійшлася вітчизняним організаторам у 23 мільйони доларів (кошторис проведення конкурсу 2016 року у Швеції складав 11 мільйонів євро – на той момент 13,3 мільйони доларів, – що майже в два рази менший порівняно з нашим, вітчизняним).

Відмінність цих кошторисів є вражаюче великою, особливо враховуючи той факт, що Швеція за рейтингом індексу рівня життя (Prosperity Index, укладений фахівцями Legatum Institute) має значно вищі економічні показники (Швеція – на п'ятій позиції, Україна – на сімдесятій сходинці).

Іншими не менш вражаючими прикладами є кошториси проведення конкурсу «Євробачення-2008» (Белград, Сербія) вартістю у 9,3 млн євро, «Євробачення-2007» (Хельсинки, Фінляндія) – у 14 млн євро та «Євробачення-2005» (Афіни, Греція) – взагалі – у 5,5 млн євро.

Тому метою статті є дослідження питань організаційно-постановочного процесу конкурсу «Євробачення». Вочевидь, проаналізувавши основні етапи та вимоги до організації цього конкурсу, вдасться зрозуміти технологію організації та, разом з тим, скоротити витрати на реалізацію цих завдань.

Виклад основного матеріалу. «Євробачення» (англ. Eurovision Song Contest) – щорічний телевізійний конкурс естрадної популярної пісні, що проводиться з 1956 року між країнами-членами Європейської Мовної Спілки.

Ідея створення конкурсу належить Марселю Безансону, який в 1955 році на засіданні Європейської мовної спілки (ЄМС) у Монако заявив, що Європі, зруйнованій Другою світовою війною, необхідна така телевізійна програма, яка могла б об'єднати усі країни, що є членами спілки (на той момент було 7 країн). За модель змагання було обрано італійський пісенний фестиваль Сан-Ремо [3].

Організатор «Євробачення» – ЄМС – перетворив звичайний конкурс естрадних співаків на міжнаціональну інтерактивну гру країн-учасниць, на масштабну мистецьку акцію, тривалістю кілька годин, днів і навіть тижнів. Це не дивно, адже ЄМС є також розпорядником ліцензій на трансляцію таких подій як: Чемпіонати світу з футболу, турніри УЄФА (Ліги Чемпіонів, Ліги Європи та Суперкубку УЄФА, Чемпіонату Європи з футболу (Євро)), зимові та літні Олімпійські ігри, ралі «Дакар» та інші світові події.

За складністю організації «Євробачення» не поступається місцем вищерозглянутим конкурсам, чемпіонатам. Його підготовка вимагає багато часу та великої кількості задіяних виконавців-організаторів. Як відомо, «Євробачення» поділяється на чотири основні етапи: національний відбір, два півфінали та фінал.

Перший етап є організаційно найпростішим через те, що організація конкурсу у цей період відбувається у межах однієї країни. Основним завданням на цьому етапі є обрання тієї пісні (чи то артиста-співака), яка представлятиме країну у міжнародному змаганні. Вся відповідальність за проведення національного відбору лежить на компанії-мовнику (на сьогодні налічується 74 компанії, які співпрацюють з ЄМС). В Україні з 1993 року відбір проводять Національна радіокомпанія України та Національна телекомпанія України.

Наступні етапи конкурсу являють собою міжнародне, «європейське» змагання країн-учасниць за право вважатися «переможницею європейського шоу» та можливість організації цього видовища наступного року. Мова йде про два відбіркових півфінали та Гранд-фінал, які проходять у травні кожного року з періодичністю у два дні. Щоб прийняти участь у телевізійному міжнародному змаганні, країні необхідно стати членом Європейської мовної спілки (ЄМС), яке у свою чергу має надіслати офіційне запрошення для участі. У 2016 році ЄМС підписала угоду про співпрацю з 56 активними членами (країнами).

Впродовж 62 років фінал організується у суботній вечір. Щодо півфіналів: з 1956 по 2004 рр. їх взагалі не було. У результаті значного збільшення країн-учасників ЄМС вирішила створити додатковий «раунд кваліфікації», що повинен був проводитись за два дні до урочистого фіналу. З 2008 року півфінал розділяється на дві конкурсні програми: перша проводиться у вівторок (за чотири дні), друга – у четвер, як і раніше (за два дні до фіналу). Затвердження учасників «відбіркових раундів», а також їх жеребкування проходить задовго до самого конкурсу. У 2016 р. у Швеції розподіл на півфінали проводився за три місяці до шоу (25 січня в Стокгольмській ратуші) [3].

В останні роки за правилами у фіналі має бути 25–26 країн-учасниць. Автоматично право виступати у фіналі надається країнам-засновникам та спонсорам конкурсу – країнам «Великої П'ятірки» (Франції, Великій Британії, Німеччині, Іспанії та Італії) – та тогорічній країні-переможниці (країні, що приймає «Євробачення»). Інші країни повинні приймати участь у півфіналах. Отже, делегації всіх країн (а їх у цьому році налічується 42) повинні тривалий час перебувати на території проведення «Євробачення».

Репетиційний період розпочинається за тиждень до проведення півфіналів. Артисти-учасники мають змогу проводити дві репетиції на знімальному майданчику, а також переглядати заздалегідь відзняту відеOVERсію свого виступу, висловлювати свої побажання щодо світлового, декоративного оформлення «сцени» та відеозйомки. Членами делегації зазвичай є виконавці, автори слів та музики, офіційні представники преси і, якщо використовується живий оркестр, дирижер. «За бажанням, до

делегатії може долучатися коментатор – кожна країна може надавати свій власний коментар для місцевої трансляції. Коментаторам надаються спеціальні кабінети розташовані в концертному залі позаду від глядачів» [3]. Делегация на чолі з артистами проводить прес-конференцію з представниками акредитованої преси.

Якщо репетиційний період півфіналів конкурсу триває тиждень, то репетиції фіналу, зважаючи на принцип онлайн-голосування, – лише два дні (для фіналу проводяться дві генеральні репетиції: в п'ятницю ввечері та в суботу (у день трансляції фіналу) зранку). У цей найважливіший для конкурсу період важливою є координація всіх організаційних груп.

З огляду на такі умови проведення конкурсу перед організаційною групою постає основне завдання – розміщення глядацької аудиторії, багатотисячної, а, надто, багатомільйонної, впродовж тривалого проведення репетиційних, промо- та концертних акцій проекту «Євробачення», що диктує наступні дії команди:

- затвердження кілька офіційно акредитованих готелів для розміщення делегатів;
- створення наметового містечка для фан-груп (у 2005 р. наметове містечко було збудоване на Трухановому острові в м. Києві, проживання коштувало 10 євро за добу з однієї людини, у цьому році за словами заступника голови Київської міськдержадміністрації (КМДА) Олексія Резнікова розміщення євро-містечка можливе на вул. Хрещатик);
- організація автобусних перевезень команд учасників, журналістів та навіть фан-груп;
- проведення прес-конференцій, флеш-мобів на підтримку всіх учасників конкурсу;
- організація вечорів знайомств («Євроклуб») кожної ночі тижня Євробачення, до яких запрошуються увесь акредитований персонал;
- створення фан-зон на підтримку міжнародних артистів;
- організація параду прапорів (проводиться з 2013 року);
- окрім цього, обов'язковим є неофіційне урочисте відкриття конкурсу за участі адміністрації міста проведення конкурсу та всіх міжнародних делегатів у великому об'єкті муніципальної власності. (Цього року у Києві планується провести церемонію відкриття конкурсу в Маріїнському парку).

І, нарешті, *знімальний майданчик* – місце, де має проходити основне дійство. Не обов'язково це має бути концертна зала. Часто фінал організується на арені, стадіоні, де можливо розмістити багатотисячну аудиторію. Найбільшим майданчиком в історії конкурсу став стадіон Parken у Копенгагені (Данія, 2001 р.), розрахований на 38 000 глядачів [3].

За тією ж причиною й цього року в Києві планується організувати два півфінали та фінал конкурсу не в Палаці спорту (як це було в 2005 р.), а на території Міжнародного виставкового центру (9, 11 та 13 травня відповідно) [4]. Правильність цього вибору є очевидною, однак для наочного підтвердження маємо схематично дослідити можливості самої арени.

Для початку розглянемо вдалий (на мою думку) досвід шведської команди в організації конкурсу в Стокгольмі (2016 р.).

Місцем проведення шоу стала найбільша сферична споруда у світі, Globe Area, що складається з 4 арен (Ericsson Globe, Tele2Arena, Novet і Annexet). Усі чотири майданчики були використані в організації конкурсу. Ericsson Globe став майданчиком для проведення півфіналів, фіналу та відкритих репетицій (всього 9 публічних заходів, які відвідало 100 000 глядачів). Globen став штаб-квартирою для менеджменту конкурсу. Tele2Arena стала місцем для публічного перегляду телевізійної прямої трансляції фіналу конкурсу. Annexet стало місцем для гримерок, декорацій, хімчисток, багажних відділень тощо. Novet – прес-центром для близько 2000 журналістів.

Глобус-Арена була передана організації за п'ять тижнів до початку заходу. Виконавчий продюсер Мартін Остердал свого часу так описував організацію майбутнього тоді видовища: «Фестиваль проходить по всьому комплексу! Місцеві жителі та іноземці, які не зможуть отримати квитки на фінал в Globen зможуть побачити фінал на великому екрані в Tele2Arena, що стане сполучною ланкою між ареною» [7]. Дійсно, організація тогорічного видовища була точно продумана і виконана на високому рівні, тому у цьому році ми, українці, маємо використати цей досвід у виробництві власного видовищного, зокрема телевізійного, продукту.

Однак, саме питання концертного майданчика цього року стало приводом для імовірного зриву підготовки до конкурсу та звільнення від займаної посади генерального директора Національної телерадіокомпанії Зураба Аласанії. Як повідомив нинішній (на момент написання статті – грудень 2016 року) виконуючий обов'язки гендиректора НТКУ Олександр Харєбін, – на початку жовтня 2016 року ЄМС дав «червону картку» НТКУ через невиконання останнім термінів облаштування території

проведення видовища. За місяць це питання було вирішено з Європейською Мовною Спілкою, однак, така «поведінка» ЄМС говорить про значні недоліки у організаційній роботі вітчизняної постановочної групи, а також про несприятливі умови проведення такого рівня видовища.

Розглянемо детальніше умови проведення «Євробачення-2017» в Україні, у Києві. Як вже вище зазначено, концертним (знімальним) майданчиком обрано територію Міжнародного виставкового центру, право організації «Євробачення-2017» надано Організаційному комітету від Національної телерадіокомпанії (НТКУ). Окрім вимог до арени, мають бути враховані вимоги до інфраструктури, умов поселення та культурної програми учасників.

Облаштування території навколо «епіцентру» події має бути координованим з міською владою. Мова йде про недобудовані об'єкти, розташовані навколо МВЦ на Лівому березі м. Києва, які значно погіршують вигляд прилеглої до концерного майданчика території. «Наше завдання – знайти компроміс, привести у належний стан територію, розбити зелені зони, облаштувати набережну, щоб уся територія виглядала доглянутою і сучасною ... Один з варіантів – щоб забудовник знизив поверховість, засклав будівлю і облаштував територію навколо – а це майже 10 га», – зауважив мер міста Києва В. Кличко [2]. Окрім того, мер міста планує знести малі архітектурні форми біля станції метрополітену «Лівобережна», відремонтувати дороги та парковий інвентар. У зв'язку з такими обставинами, питання успішності організації даного конкурсу залежить від координації з міською владою.

Однак, усі ці організаційні питання порівняно з наступним втрачають свою вагомість. Адже, головним, для чого збирається мільйонна аудиторія, є заключне шоу, що в процесі зйомки має стати готовим телевізійним продуктом і транслюватися по всій Європі і, надто, за її межами (у випадку Марокко).

Наукова новизна. Завдання *одночасності телевізійної трансляції конкурсу* в усіх країнах-учасниць є вирішальним в організації конкурсу. Якщо хоч одна країна «виходить з гри» під час прямої трансляції видовища, принцип міжнародного голосування та демократичного обрання переможця (а це є основним пріоритетом цього видовища) порушено. Тому всі технічні та технологічні можливості знімального процесу мають бути на високому рівні. Прикро це згадувати та визнавати, однак варто, з огляду на предмет дослідження: у 2005 році, зйомку «Євробачення – 2005» у Києві проводила режисерська група зі Швеції на чолі зі Свенном Стояновичем, хоча в Україні на той момент вже були виховані доволі талановиті та досвідчені оператори та режисери зйомки ПТС.

Щороку драматургія телевізійної версії залишається незмінною. На початку програми програвється музична заставка ЄМС, якою є прелюдія до твору Марка-Антуана Шарпантьє *Te Deum*, далі – конференс ведучих чергується з естрадними номерами (театралізованими естрадними піснями) та відеокліпами (відеолістівками про країну та учасника). Неухильність від форми та навіть початкової музичної заставки додає програмі академічності та консервативності.

Щодо проведення голосування та оголошення його результатів: до 1994 року результати оголошувалися по телефону, але з появою більш надійних супутникових мереж телефон замінили на відеотрансляцію – телемост.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, відзначимо, що підготовка до конкурсу «Євробачення» є багатоетапною, надзвичайно складною та структурованою, вимагає великої кількості фахівців з різних виробничих галузей, узгодження дій організаційної групи з керівництвом держадміністрації міста проведення конкурсу, службами безпеки, інформаційної політики, мас-медіа тощо. Конкурс сприяє встановленню міжнародної співпраці з країнами-прихильницями «Євробачення», розвитку міжнародної політики та обміну культурними здобутками інших народів. Минулого разу (2005 р.) наше державне керівництво скасувало візові вимоги для полегшення в'їзду іноземної публіки до України; оцінивши прибуток від збільшення кількості іноземних туристів, цю зміну візового режиму було вирішено зробити постійною. Надіюся, що цього року Україні вдасться на високому рівні показати свій культурно-мистецький, політичний та адміністративний устрій та довести, що українці заслуговують на право пересуватися без візових перепон по Європі, незалежно та вільно, мають неоціненний культурний та творчий потенціал та зберігають свою автентичність, культуру та незалежність.

Здійснене дослідження не претендує на вичерпний аналіз теми, залишаючи відкритим широке поле для подальших досліджень.

Література

1. Зинченко Л. «Евровидение–2011». Технические подробности создания шоу / Лилия Зинченко // Broadcast [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://broadcast.net.ua/show/Proizvodstvo/895-evrovidenie-2011_tehnicheskie_podrobnosti_sozdaniia_shou_02.06.2011 (Дата обращения: 15.07.2013). – Название с экрана.
2. Кличко провів нараду на головній локації «Євробачення-2017» // Главком. – Електронні дані. – 2016. – Режим доступу: <http://glavcom.ua/kyiv/news/klichko-proviv-naradu-na-golovniy-lokaciji-jevrobachennya-2017-383031.html> (Дата звернення: 18.11.2016). – Назва з титул. екрану.
3. Пісенний конкурс «Євробачення». – Електронні дані. – 2016. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пісенний_конкурс_Євробачення (Дата звернення: 17.11.2016). – Назва з титул. екрану.
4. Соснина И. VIP-персонам придется смотреть Евровидение-2017 по телевизору / И. Соснина // Комсомольская правда. – Электронные данные. – 2016. – Режим доступа: <http://kp.ua/culture/557636-VIP-personam-pryudetsia-smotret-evrovydenye-2017-po-televyuzu> (Дата обращения 18.11.2016). – Название с титул. экрана.
5. Тормахова А. М. Глядацький вибір у сучасній аудіовізуальній культурі (на прикладі конкурсу «Євробачення») / А. М. Тормахова // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка / гол. ред. А. Є. Конверський. – Київ : Київський ун-т, 2015. – Вип. 1 (119): Філософія. Політологія. – С. 68-72.
6. Хінкулова К. «Євробачення»: політінформація у стилі XXI століття [Електронний ресурс] / Катерина Хінкулова // Телекритика. – Електронні дані. – 2009. – Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/khinkulova/2009-02-20/43943> (Дата звернення: 15.08.2013). – Назва з титул. екрану.
7. Eurovision Song Contest 2016 – Event page. – Електронні дані. – 2016. – Режим доступу: http://www.esckaz.com/2016/event.htm#ru_logo (Дата звернення 18.11.2016). – Назва з титул. екрану.
8. O'Connor J. K. The "Eurovision Song Contest": The Official History / John Kennedy O'Connor. – L., 2005. – 208 p.
9. O'Connor J. K. The "Eurovision Song Contest": The Official Celebration / John Kennedy O'Connor. – L. : Carlton books, 2015. – 260 p.

References

1. Zinchenko, L. (2011). Technical details of the show creation. Broadcast. Retrieved from http://broadcast.net.ua/show/Proizvodstvo/895-evrovidenie-2011_tehnicheskie_podrobnosti_sozdaniia_shou_02.06.2011 [in Ukrainian].
2. Klitschko held a meeting at the main location of «Eurovision-2017». (2016). Hlavkom. Retrieved from <http://glavcom.ua/kyiv/news/klichko-proviv-naradu-na-golovniy-lokaciji-jevrobachennya-2017-383031.html> [in Ukrainian].
3. Song Contest «Eurovision». (2016). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Pisennyi_konkurs_Yevrobachennia [in Ukrainian].
4. Sosnina, I. (2016). VIPs will have to watch Eurovision-2017 on TV. Komsomol'skaja pravda. Retrieved from <http://kp.ua/culture/557636-VIP-personam-pryudetsia-smotret-evrovydenye-2017-po-televyuzu> [in Ukrainian].
5. Tormakhova, A. M. (2015). Audience choice in contemporary audiovisual culture (for example the contest «Eurovision»). A. Ye. Konverskyi (Eds.), Visnyk of Kyiv National University T. Shevchenko. Filosofiia. Politolohija, 1 (119), 68-72. Kyiv : Kyivskiy un-t [in Ukrainian].
6. Khinkulova, K. (2009). «Eurovision»: political information in the style of the XXI century. Telekrytyka. Retrieved from <http://www.telekritika.ua/khinkulova/2009-02-20/43943> [in Ukrainian].
7. Eurovision Song Contest 2016. (2016). Event page. Retrieved from http://www.esckaz.com/2016/event.htm#ru_logo [in English].
8. O'Connor, J. K. (2005). The «Eurovision Song Contest»: The Official History. London: Carlton books [in English].
9. O'Connor, J. K. (2015). The «Eurovision Song Contest»: The Official Celebration. London: Carlton books [in English].

УДК.78.067.2

*Супрун Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИКА В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ТА НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням ключових параметрів кризової соціокультурної ситуації в проекції на проблемне поле сучасного музичного мистецтва, а також із розглядом пріоритетних напрямків у дослідженні культурно-мистецької ситуації ХХ – початку ХХІ сторіч. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-порівняльного, музикознавчого та культурологічного підходів. Зазначені методологічні підходи дозволяють рельєфно окреслити та проаналізувати основні чинники, що сприяли кризовим ситуаціям в культурі як у попередні епохи, так і в ситуації сьогодення. **Наукова новизна** публікації полягає у виявленні специфічних рис сучасної кризовості культури та визначенні можливих шляхів розширення апробованих у класичній науці дослідницьких методів та підходів щодо нової соціокультурної ситуації. Порівняльний аналіз перехідних аklasичних епох (Бароко, Романтизму) та Сучасності надає можливість глибше усвідомити характерні ознаки кожної з них та прогнозувати майбутні видозміни. **Висновки.** Сучасна структурна криза музичної культури відрізняється від попередніх кількістю задіяних у ній складових. Винайдення та розповсюдження аудіо- запису є одним із провідних соціокультурних факторів, що зумовив істотні відмінності сучасної кризи від попередніх. Сучасний музичний світ характеризується інтонаційною поліукладністю та співіснуванням різних інтонаційних практик, що зумовило два перспективні напрями наукових досліджень: іманентно-музикознавчий та контекстно-культурологічний.

Ключові слова: класична музика, сучасна музична культура, соціокультурна ситуація, кризовість музичної культури, перехідні епохи, інтонаційна практика, аудіо-запис.

Супрун Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыка в современной социокультурной ситуации: особенности и направления исследования

Цель работы. Исследование связано с определением ключевых параметров кризисной социокультурной ситуации в проекции на проблемное поле современного музыкального искусства, а также с рассмотрением приоритетных направлений в исследовании культурно-художественной ситуации ХХ – начала ХХІ веков. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-сравнительного, музыковедческого и культурологического подходов. Указанные методологические подходы позволяют рельефно очертить и подвергнуть анализу основные факторы, способствовавшие кризисным ситуациям в культуре как в предыдущих эпохах, так и в ситуации сегодняшнего дня. **Научная новизна** публикации заключается в выявлении специфических черт современной кризисной культуры и определении возможных путей расширения апробированных в классической науке исследовательских методов и подходов к новой социокультурной ситуации. Сравнительный анализ переходных аklasических эпох (Барокко, Романтизма) и Современности дает возможность глубже осознать характерные признаки каждой из них и прогнозировать будущие видоизменения. **Выводы.** Современный структурный кризис музыкальной культуры отличается от предыдущих количеством задействованных в нем составляющих. Изобретение и распространение аудиозаписи является одним из ведущих социокультурных факторов, обусловившим существенные отличия современного кризиса от предыдущих. Современный музыкальный мир характеризуется интонационной полисоставностью и сосуществованием различных интонационных практик, что обусловило два перспективных направления научных исследований: имманентно-музыковедческий и контекстно-культурологический.

Ключевые слова: классическая музыка, современная музыкальная культура, социокультурная ситуация, кризисность музыкальной культуры, переходные эпохи, интонационная практика, аудиозапись.

Suprun Olena, Ph.D. in Arts, assistant professor, doctoral-student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music in the modern sociocultural situation: features and directions of research

Purpose of Article. The research is connected with the definition of the key parameters of the crisis socio-cultural situation in the projection on the problem field of contemporary music art, as well as with consideration of priority directions in the study of the cultural and artistic situation of the twentieth and early twenty-first centuries.

Methodology. The methodology of the research consists in the application of comparative, historical-comparative, musicological and culturological approaches. These methodological approaches allow us to delineate and analyze the main factors that contributed to the crisis situations in the culture both in the previous epochs and in the situation of

the present day. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to present the specific features of modern crisis culture and to identify possible ways of expanding the research methods and approaches to the new socio-cultural situation that have been tested in classical science. A comparative analysis of the transitional aclassically epochs of the Baroque, Romanticism and Modern gives an opportunity to better understand the characteristic features of each of them and to predict future modifications. **Conclusions.** The contemporary structural crisis of musical culture differs from the previous by the number of components involved in it. The invention and distribution of audio recordings is one of the leading socio-cultural factors that caused significant differences in the current crisis from previous ones. The modern musical world is characterized by its intonational poly-composition and the coexistence of various intonational practices, which led to two promising directions of scientific research: immanent musicology and contextual-culturological.

Key words: classical music, contemporary music culture, social and cultural situation, crisis musical culture, transitional period, intonation practice, audio recording.

Культуру та мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ сторіч здебільшого характеризують як такі, що перебувають у стані тотальної перехідності, системної кризи. Дійсно, в останні десятиріччя усталені упродовж віків мистецькі практики та породжені ними соціальні інститути зазнають і внутрішніх трансформацій (викликаних зазвичай іманентними еволюційними процесами, новими принципами просторово-часової організації мистецтва)ⁱ, і зовнішніх деформацій (зумовлених, насамперед, впливом нововиниклих практик, технологій та структур)ⁱⁱ. Кризово-перехідні явища у музичній культурі сучасності настільки глибокі та всеохопні, що кризовість, на думку численних дослідників, постає однією з визначальних конститутивних рис музики нашої доби – і її внутрішньої організації, і її інфраструктури. «Ми маємо справу, пише Ю. Холопов, – з кризою такого масштабу, що зачіпає не тільки музичне мислення останнього часу – ХVІІ–ХІХ ст., але й позначає кінець величезного історичного періоду від початку писемної історії до нашого сторіччя включно» [16, 54]. «Перехід від *opus*-музики до *opus posth*-музики знаменує собою руйнацію простору мистецтва, але факт цієї руйнації дуже важко побачити й усвідомити <...>. Ще складніше змиритись з тим, що руйнація простору мистецтва фактично означає смерть людини, яка переживає <...> – *homo aestheticus*, <...>, і смерть *homo aestheticus* <...> сприймається нами як смерть “людини взагалі”, як смерть нас самих», – стверджує композитор, літератор та філософ В. Мартинов [10, 32-33], вибудовуючи у серії своїх книжок грандіозну картину краху доби композиторів та академічної музики європейської традиції, що відбувається у наші дні). Аналізуючи сучасний стан музичного світу в контексті появи нових цифрових технологій, Ю.Стракович, зазначає: «Музичний простір почав стрімко занурюватись у безодню хаосу, породжуючи справжній жах вже не тільки індустрії, але майже в усіх учасників музичного життя перед некерованою стихією, що загрожує змести на своєму шляху все безпечно, надійне, тривале, весь колишній порядок. Вся музична будова почала хитатись і, здається, виявилась готовою ось-ось повалитись під вантажем нових комунікаційних технологій» [15, 18].

Проблемна ситуація, що окреслюється з даної перспективи, може бути конкретизована кількома серіями уточнюючих запитань.

Чи є сучасна кризовість культури і зокрема музики унікальною? Якщо так – то в чому полягає та чим зумовлена ця унікальність?

Які наслідки кризовості сучасних культури та мистецтва для культурології та мистецтвознавства? Чи змінюється у зв'язку із зазначеною кризовістю їх предмет, чи залишаються релевантними апробовані у класичній науці дослідницькі методи та підходи?

Які напрями є пріоритетними для дослідження сучасної культурно-мистецької ситуації і чому? Чи існують (а якщо існують – то які) фактори, що визначають специфічно-музичні пріоритети досліджень ситуації, що склалася?

Яким чином повинні діяти сучасні інституції, щоб забезпечити тяглість культури, демпферувати кризові процеси, зробити їх мінімально руйнуючими щодо кращих надбань традиційної культури та мистецтва і водночас не завадити органічному формуванню нових трендів, що відповідають потребам та викликам сучасного суспільства?

Зрозуміло, що ґрунтовно розглянути усі наведені групи питань (а список їх можна продовжити) у межах однієї роботи або ж силами одного дослідника нереально; ці питання, скоріше, окреслюють те проблемне поле, у якому доцільно розгортати процес наукового пошуку.

У даній статті ми зупинимось на деяких ключових характеристиках сучасної соціокультурної ситуації у їх проекції на музику та намітимо перспективні, на наш погляд, напрямки наукових досліджень цього проблемного поля.

Історія знає багато кризових епох; кризи, на авторитетну думку видатного французького історика, представника школи Анналів Ф. Броделя, «...позначають початок розпаду структури: упорядкований світ-система, який спокійно розвивався, занепадає або завершує свій занепад, і з багатьма відстроченнями та зволіканнями народжується інша система» [1, 70]. Кризи, що позначають перехід від одного стану до іншого, відбуваються не тільки у різних сферах людської діяльності (в економіці, у політиці, у царині культури та мистецтва тощо), але й на різних масштабних рівнях: більш загальному – структурному, середньому – кон'юнктурному та найконкретнішому – ситуативному [див.: 18; 109, 118, 164]. Сучасна криза, як свідчить аналіз ситуації та узагальнення поглядів науковців різних галузей знання, має усі ознаки структурної – подібної до тієї, якою був позначений в історії культури взагалі і музики зокрема перехід від теоцентричного Середньовіччя до антропоцентричного Нового Часу.

Ця проблема ґрунтовно досліджена у вітчизняній науці у різних проекціях. Так, системному музикознавчому розгляду особливостей глобальної інтонаційної кризи на матеріалі західноєвропейської музики присвячено, наприклад, першу главу фундаментального дослідження Л. Мазеля «Проблеми классической гармонии» [9], серії робіт В. Конен [4–7], В. Медушевського [11], Г. Орлова [12]. Інший приклад наукового аналізу кризи структурного масштабного рівня – монографія видатного українського музикознавця Н. Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века – встреча двух эпох» [2]. Тут авторка вирішує зазначену проблему на вітчизняному матеріалі, розширюючи базовий історико-теоретичний підхід музикознавства проекціями загальнокультурологічних проблем, зокрема досліджуючи категорію «культурна парадигма», аналізуючи концепції простору та часу, з'ясовуючи особливості концепції особистості тощо. Третій з багатьох можливих приклад мистецтвознавчого дослідження кризи структурного рівня на музичному матеріалі – компаративістські за спрямованістю роботи В. Реді «Феномен переходності в історії художньої культури» [14] та М. Лобанової «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [8]. Тут зосереджено увагу на типологічному порівнянні рубіжних періодів (іншими словами – епох структурних криз), відповідно, у вітчизняному та європейському мистецтві XVII та зламу XIX–XX ст. і сучасності.

Чим же принципово відрізняється сучасна структурна криза музичної культури від попередньої?

Передусім, *кількістю задіяних у ній складових*. Сучасний музичний світ справедливо визначається дослідником Ю. Чеканом як інтонаційно поліукладний: «Поруч з композиторською творчістю європейського типу (так званою *opus-музикою*) та зумовленими нею системою цінностей, професійними стандартами, комунікативною організацією, інститутами, інфраструктурними утвореннями, сучасна соціокультурна ситуація характеризується активним розповсюдженням та функціонуванням інших інтонаційних практик – з іманентними їм принципами, структурами, комунікативними каналами та системами цінностей» [19, 41]. Така інтонаційна поліукладність, співіснування різних інтонаційних практикⁱⁱⁱ – наслідок дії соціокультурних факторів другої половини XX – початку XXI століть, аналіз яких виходить за межі поставлених нами завдань; для нас важливий сам висновок, що минулі епохи не знали і не могли знати цього феномену.

Розглянемо це питання дещо детальніше, пунктирно окресливши його історичну перспективу. При цьому зауважимо, що перехідні епохи, як правило, є епохами аklasичними: це – або ж доба формування певного інтонаційного образу світу, або ж доба його дестабілізації; якщо йдеться про новоевропейську культурну традицію, то це – доба Бароко (формування антропоцентричного інтонаційного образу світу) та доба Романтизму (його дестабілізація) [8, 12-30]. Саме тому, аналізуючи сучасні процеси, доцільно коригувати їх, співставляючи та порівнюючи з цими епохами розвитку європейської культури.

Звернімося до доби Бароко. Характеризуючи у 1689 році ситуацію у сучасній йому музиці, італійський теоретик та композитор А. Берарді (1636–1694) писав: «...старі майстри [епохи Ренесансу. – О. С.] мали тільки один стиль та одну практику, сучасники ж мають три стилі, церковний, камерний та театральний стиль, і дві практики, першу і другу» [22, 4]. Три стилі та дві практики, згадані Берарді, на перший погляд, можуть бути інтерпретовані як такі, що створюють строкату (або ж поліукладну) інтонаційну картину світу – на відміну від більш гомогенної ренесансної, що характеризується одним стилем та однією практикою. Проте, на нашу думку, такий висновок є невірним. Усі згадані Берарді музичні прояви належали до однієї інтонаційної практики – *опус-музики*, професійної композиторської творчості письмової традиції, що пов'язана з потужним соціальним інститутом, комунікативним ланцюгом композитор-виконавець-слухач, феноменами авторства, твору, концерту та культури.

вує піднесено-шляхетну образність. Інша справа, що, на відміну від Ренесансу у музиці Бароко цим соціальним інститутом є вже не тільки церква, але й придворно-аристократичне середовище, а отже – професійна композиторська творчість має не тільки духовного, але й світського патрона. Поява нового патрона зумовила і зміни у функціонуванні музики: тепер місцем її виконання є не тільки храм («церковний стиль»), але й зал палацу аристократа («камерний стиль»), чи оперний театр («театральний стиль»). Зміни місця функціонування завершили й стабілізували розпочате у попередню добу формування комунікативної ситуації концерту та розподіл функцій її учасників (композитор – виконавець – слухач). Щодо «двох практик» – це, очевидно, відомий з трактату Дж. Монтеверді (брата знаменитого композитора) «Dichiaratione» (1607) поділ, відповідно, на композиторів традиційної нідерландської школи (Окегема, Жоскена Дебре, Адріана Вілларта, теоретика Джозеффо Царліно та ін.) та представників нових тенденцій (Чіпріано де Роре, Маренціо, Лудзаскі, Пері, Каччіні та ін.). Для «першої практики» характернішою була орієнтація на заздалегідь розроблені й давно встановлені закони гармонії; для «другої» орієнтація на поетичний текст [4, 62-63]. Таким чином, згадані італійським теоретиком барокової доби «стилі та практики» утворювали різні у стильовому й почасти жанровому відношеннях субмножини у межах однієї інтонаційної практики. Ця інтонаційна практика була певним чином ієрархізована; спостерігалася зумовленість жанрово-стильових рішень обставинами та метою виконання; функції учасників музичної комунікації були чітко регламентованими, а слухач щоразу мав у своєму розпорядженні вироблені традицією моделі адекватного сприйняття та розуміння того, що звучить.

Дещо інакшою була ситуація у музичній культурі Романтизму. Принципово те, що система продовжувала функціонувати так само, як і попередня, а отже, можна говорити про єдину у своїй суті інтонаційну практику – із засадничим зв'язком професійної музичної культури з потужним соціальним інститутом (меценати, протекціоністська державна політика etc.), комунікативним ланцюгом композитор-виконавець-слухач з чітким функціональним поділом та визначеними рольовими позиціями учасників; феноменами авторства, твору, інтерпретації, концерту; загальноприйнятим способом графічної фіксації музичних артефактів. Відмінності ж стосуються «наповнення» звучань – у творчості композиторів-романтиків еволюціонують жанрова і стильова системи, що склалися у попередні десятиліття, а найяскравіші їх досягнення та художні відкриття пов'язані передусім з розширенням інтонаційної бази за рахунок ускладнення класицистичних структур (колористична гармонія, оркестрування), програмності, опанування нової, казково-фантастичної образності, орієнтальних та фольклорних джерел. Інтонаційна база композиторів-романтиків, як відомо, широко включала матеріал національного музичного фольклору; В. Конен справедливо наголошує, що «...“місцевий колорит” був вперше відкритий для музичної творчості у ХІХ сторіччі. <...> тільки починаючи з другого десятиліття ХІХ сторіччя старовинний селянський фольклор став послідовно проникати у твори композиторів-романтиків, причому у такій формі, яка спеціально підкреслювала й відтіняла властиві їм національно-самобутні риси» [6, 190].

Отже, якими б кардинальними не здавались (на перший погляд) новації барокового та романтичного музичного мистецтва, вони не зачіпали сутності системи, залишаючи письмову професійну композиторську культуру і увесь пов'язаний з нею інфраструктурний комплекс її центром, ядром. Інші інтонаційні практики (наприклад, селянський фольклор, менестрельна традиція тощо) знаходились на периферії системи, не створюючи ядра конкуренції, а лише підживлюючи його інтонаційно.

Сучасна ситуація відрізняється від попередніх принципово. Залишаючи осторонь ґрунтовно висвітлену В. Конен та Г. Орловим кризу музичного європоцентризму і зумовлене нею стрімке розширення номенклатури звучань у ХХ столітті [7; 12], зупинимось на одному з провідних, на нашу думку, соціокультурних факторів, що зумовив істотні відмінності сучасної кризи від попередніх. Йдеться про винайдення та широке розповсюдження аудіозапису.

По-перше, внаслідок цього епохального винаходу зазнали кардинальних змін способи фіксації музичних артефактів. З моменту появи фонографу, що принципово відрізнявся від інших способів фіксації тим, що мав здатність «записувати послідовний потік самого часу, <...> музика більше не потребувала живого виконавця; звук міг створюватися без тілесної праці. “Музика” сама по собі набувала власного життя, незалежного від композиторів, музикантів і аудиторій» [13, 169-179]. Отже, поява звукозапису стала не тільки ще одним видом фіксації музики, але й внесла принципові зміни у саму ситуацію та спосіб її існування, порушила стабілізований традицією комунікаційний ланцюг (значно подовживши його за рахунок не тільки творчих, але й технічних та бізнесових ланок), зміни-

ла вироблені поколіннями розподіл функцій учасників музичної комунікації, ритуал концерту, стратегії слухацької поведінки тощо (див.: [20]).

По-друге, наявність аудіофіксації (а також радіо- теле та Інтернет- трансляцій) безмежно збільшила потенційну аудиторію слухачів. У попередні епохи розміри слухацької аудиторії зумовлювалися розмірами концертного приміщення і мали достатньо жорсткі обмеження. Так, скажімо, «акустичний» філармонічний зал, розміри якого стабілізувались у другій половині XIX сторіччя, вміщував від 2200 до 2700 осіб – виконавців та слухачів. Збільшення розмірів приміщення та, відповідно, кількості людей призводило до значних акустичних втрат: «живий звук» таких експериментів не витримував. Не випадково концертний зал Альберт-Холл (1871 р.), що вміщує близько 5,5 тис. осіб вважається одним з найважчих в акустичному відношенні; сильна реверберація змусила інженерів у 1969 році встановити на його стелі спеціальні звукопоглинаючі конструкції. Найкращі «акустичні» філармонічні зали Європи та Америки, за даними їх офіційних сайтів, вміщують: Musicverein (Відень, 1870) – 1744 особи; Гевандхаус (Лейпціг, 1884-1981) – 1360 осіб; Концертгебау (Амстердам, 1888) – 2037 осіб; Карнегі-Холл (Нью-Йорк, 1891) – 2804 особи; Бостон Сімфоні Холл (Бостон, 1900) – 2600 осіб). Лавиноподібне збільшення слухацької аудиторії, що відбулося завдяки новому способу фіксації та розповсюдження музичних звучань, при всіх позитивах (демократизація, доступ широких мас до класичної спадщини тощо), мало і певні негативні для академічної музичної культури наслідки. Значна частина нової аудиторії виявилась невідповідною до адекватного сприйняття класичної музики, внаслідок чого відбувся «розрив» між професійними (академічними) музикантами – композиторами та виконавцями, з одного боку, і слухацькою аудиторією – з другого. Значно поглибила цей розрив (що поступово перетворюється на прірву) авангардна спрямованість музичної лексики композиторів-новаторів, що підважили, а потім – і зруйнували трьохсотлітню класико-романтичну музично-виражальну систему, орієнтовану на слухача, на вираження емоцій, на розуміння через співпереживання. Відтак на місце академічної музики у свідомості і житті величезної аудиторії прийшли суто розважальні інтонаційні практики, адже «масштабне розповсюдження радіо і телебачення <...> надало аудиторії глобальності, запустивши експансію маскульту та всесвітнє ствердження американського поп-стандарту» [15, 17].

Нарешті, аудіальна фіксація різних за своєю природою звукових об'єктів зрівняла у суспільному статусі музику професійної (академічної) європейської традиції та інші інтонаційні практики, які донині перебували на маргінесах системи. Ієрархія, що складалась та існувала упродовж століть, була зруйнована: «у тон-атмосфері нашого часу з орис-музикою на рівних сусідять звучання традиційного та сучасного міського фольклору – європейського та позаєвропейського. Тут також активно функціонують різні види музики т.зв. “менестрельного” типу (зокрема, розважальної міської з її численними видовими відгалуженнями). Слухові обрії нашого сучасника включають різноманітні види європейської та позаєвропейської музики канонічної імпровізації. Усі згадані і не згадані інтонаційні практики активно взаємодіють, утворюючи різноманітні міксти та гібриди» [19, 42-43].

Наукові дискусії щодо переліку складових і визначення конфігурації сучасного музичного світу тривають вже кілька десятиліть. Однак переконливої загальноприйнятої концепції у цьому питанні на сьогодні не вироблено. Більшість сходиться на положенні про те, що традиційний поділ на «легкі/масові» та «серйозні/професійні» жанри відбиває ситуацію неадекватно. Запропоновані Валентиною Конен «три пласти» (академічна музика – фольклор – «третій пласт»), або кілька «музично-творчих видів» («академічна музика», «фольклор», «регіональні жанри, що склалися на позаєвропейському ґрунті», «міська творчість масового полегшеного типу», «новітній авангард»), як і «чотири музики», що їх виокремлює Т. Чердніченко («фольклорне музикування» – «професійна ритуальна музика» – «професійна розважальна музика/менестрельство» – «європейська авторська композиція/опус-музика») [17; 21] також не вирішують проблеми. Система поводить як хаотична, маючи властиві хаотичним системам ознаки – зворотній зв'язок (здатність взаємодіяти з оточенням) та ітерацію (численні повторення певної операції або дії) [19, 43]. Саме ця ознака є ключовою і такою, що відрізняє нинішню кризу від попередніх, зумовлюючи її неповторну специфіку. Сучасний музичний світ характеризується, за словами Ю. Чекана, «хаотичною інтонаційною поліукладністю» (підкреслено нами. – О. С.), і цією особливістю зумовлені, на нашу думку, два перспективні напрямки їх наукових досліджень.

Перший – іманентно-музикознавчий. Він передбачає аналіз еволюції музично-виражальних систем різних інтонаційних практик; пошук сфер їх співпадіння та розбіжностей.

Другий – контекстно-культурологічний. У сфері його уваги – особливості функціонування різних інтонаційних практик у сучасному культурному просторі; аналіз тих інфраструктурних утворень, що зумовлюють та забезпечують це функціонування; пошук шляхів оптимізації стратегій культурної політики.

Таким чином, аналіз кризовості сучасної музичної культури вимагає від науковців врахування її полікомпонентності та хаотичної інтонаційної полікладності і передбачає інтенсифікацію як іманентно-музикознавчих, так і контекстно-культурологічних досліджень.

Примітки

¹ Це питання щодо музики ґрунтовно проаналізовано Н. О. Герасимовою-Персидською [3].

¹ Див. про це, зокрема, у дослідженні Ю. Стракович [15].

¹ Поняття «інтонаційна практика» введено у науковий обіг музикознавцем Юрієм Чеканом. Під «інтонаційною практикою» вчений розуміє «інтонаційні прояви тієї чи іншої субкультури» [18, 91], «узагальнююче поняття, що орієнтоване на процес і включає в себе різні жанрові утворення» [там само, 103], зв'язуючу ланку «між типізованими власне музичними структурами (жанровими знаками) та позамузичними моментами – характерним середовищем існування цього типу звучань».

Література

1. Бродель Фернан. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV – XVIII ст. У 3-х т. Том 3. Час світу / Пер. з фр. Гр. Філіпчук. – К. : Основи, 1998. – 631 с.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века: встреча двух эпох. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки / Нина Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство / Ред. Ирина Тукова. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – С. 250–263.
4. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М. : Советский композитор, 1971. – 323 с.
5. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
6. Конен В. К проблеме «Бетховен и романтики» // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975. – С. 171–197.
7. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы) // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975. – С. 427–468.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М. : Советский композитор, 1990. – 224 с.
9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М. : Музыка, 1972. – 615 с.
10. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 288 с.
11. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей / Сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 5–18.
12. Орлов Г. Дерево музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург : Н.А.Frager & Co, Советский композитор, 1992. – 408 с.
13. Пітерс Джон Дарем. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / Пер. з англ. А. Іщенко. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
14. Редя В. Феномен перехідності в історії художньої культури // Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2014. – С. 42–61.
15. Стракович Ю. Цифролюція. Что случилось с музыкой в XXI веке. – М. : Издат. дом «Классика-XXI», 2014. – 352 с.
16. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 52–104.
17. Цукер А. И рок, и симфония... – М. : Композитор, 1993. – 304 с.
18. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. – К. : Логос, 2009. – 229 с.
19. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти // Українська музика : науковий часопис / гол. ред. І. Пилатюк]. – Львів, 2013. – Число 3 (9). – С. 41–53.
20. Чекан Ю. І. Комунікативна тріада «композитор-виконавець-слухач» у сучасному соціокультурному просторі та проблеми музичної освіти // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століт-

тя: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка; за заг. ред. Огнев'юка В. О. – К., 2016. – С. 464–472.

21. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

22. Bukofzer Manfred F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. – N.Y. : W. W. Norton & Company. Inc., 1947. – 489 p.

References

1. Fernand Braudel, (1998). Material civilization, economy and capitalism, XV-XVIII century. vol. 3, Time World, Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
2. Gerasimova –Persydsckaya N.A., (1994) Russian Music XVII century, the era of two meeting. Moscow: Music [in Russian].
3. Gerasimova-Persydsckaya N.A., (2012) The way out to the new principles of space-time music organization. Music. Time. Space: col. of articles. K: Duh i Litera [in Russian].
4. Konen V.J. (1971). Claudio Monteverdi. Moscow: Soviet composer [in Russian].
5. Konen V.J. (1974). Theater and symphony (the role of opera in the formation of the classical symphony). Moscow: Music [in Russian].
6. Konen V.J. (1975). To the problem "Beethoven and composers of romanticism". Etudes on foreign music. Moscow: Music [in Russian].
7. Konen V.J. (1975). Musical-creative views of the twentieth century (to the formulation of the problem). Etudes on foreign music. Moscow: Music [in Russian].
8. Lobanova M. (1990). Music style and genre: history and modernity. Moscow: Soviet composer [in Russian].
9. Mazel L. (1972). Problems of classical harmony. M: Music [in Russian].
10. Martynov V.I. (2008). Zone opus posth, or the birth of a new reality. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
11. Medushevsky V. (1988). Musical work and its cultural and genetic basis. Musical work: essence, aspects of analysis. K: Muzychna Ukraina, 5-18 [in Russian].
12. Orlov G. (1992). The Tree of Music. Washington-St. Petersburg: H.A. Frager & Co, Soviet composer [in Russian].
13. John Durham. (2004). Words in the wind: the history of the idea of communication. K: KM Akademiya [in Ukrainian].
14. Redya V. (2014). Transitional phenomenon in the history of art culture department. Festschrift ethnic music history and music criticism Ukraine National Music Academy of Ukraine. Nizhin: Publisher Lysenko M.M., 42-61 [in Ukrainian].
15. Strakovich Yu. (2014). Digitalization. What happened to the music in the 21st century. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
16. Kholopov U. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of traditions and innovation in contemporary music. Moscow: Soviet composer, 52-104 [in Russian].
17. Zucker A. (1993). And the rock, and the symphony. Moscow: Composer [in Russian].
18. Chekan Yu. (2009). Intonational image of the world: monographiya. K: Logos [in Ukrainian].
19. Chekan Yu. (2013). Modern social and cultural situation and problems of music education. Ukrainian music: scientific journal, 3(9), 41-53 [in Ukrainian].
20. Chekan Yu. I. (2016). Communicative triad "composer-performer-listener" in modern sociocultural space and problems of music education. Professional Art Education Art and Culture: Challenges of the XXI century. K: 464-472 [in Ukrainian].
21. Cherednichenko T. (2002). Music stock. The 70th. Problems. Portraits. Cases. M: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
22. Bukofzer Manfred F. (1947). Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. N.Y.: W. W. Norton & Company [in English].

УДК 78.035(477) + 94

*Кавун Віктор Миколайович,
заслужений артист України, доцент,
професор кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва*

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мета дослідження – проаналізувати в історичній ретроспективі методологічні основи формування європейських виконавських шкіл – італійської, французької та німецької та виявити характерні особливості вітчизняної школи вокального мистецтва. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано такі загальнонаукові методи дослідження: історико-хронологічний, метод систематизації, порівняння, узагальнення досліджуваної проблеми. Основу роботи складають засадничі положення сучасної мистецтвознавчої науки, специфіки творчого процесу, праці з проблем інтерпретації у виконавському мистецтві. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що процес становлення вітчизняної вокальної школи проаналізовано в контексті загальної методології європейських вокальних шкіл та загального культурного розвитку. **Висновки.** Дослідження науково-методичної літератури, фундаментальних праць з теорії та педагогіки вокального мистецтва засвідчив, що проблема вокальної підготовки майбутнього актора є актуальною та повинна вирішуватись на базі накопиченого теоретичного та практичного досвіду (вокально-педагогічні школи) й емпірично знайдених прийомів навчання співу. Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співочого мистецтва, відшліфованих багатолітніми надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис народу й утверджених через стилістичні особливості й напрями епохи.

Ключові слова: вокальна школа, розвиток голосу, bel canto, кантіленний спів.

Кавун Віктор Николаевич, заслуженный артист Украины, доцент, профессор кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства

Историко-теоретические аспекты становления вокального искусства

Цель исследования – проанализировать в исторической ретроспективе методологические основы формирования европейских исполнительских школ – итальянской, французской и немецкой и выявить характерные особенности отечественной школы вокального искусства. **Методология исследования.** В достижении поставленной цели применены такие общенаучные методы исследования: историко-хронологический, метод систематизации, сравнения, обобщения исследуемой проблемы. Основу работы составляют основные положения современной искусствоведческой науки, специфики творческого процесса, работы по проблемам интерпретации в исполнительском искусстве. **Научная новизна** исследования заключается в том, что процесс становления отечественной вокальной школы проанализирован в контексте общей методологии европейских вокальных школ и общего культурного развития. **Выводы.** Исследование научно-методической литературы, фундаментальных работ по теории и педагогике вокального искусства показало, что проблема вокальной подготовки будущего актера актуальна и должна решаться на базе накопленного теоретического и практического опыта (вокально-педагогические школы) и эмпирически найденных приемов обучения пению. Традиции вокальной педагогике опираются на методы формирования исполнительского уровня певческого искусства, отшлифованных многовековыми достижениями в историко-культурном развитии национальных черт народа и утвержденных через стилістические особенности и направления эпохи.

Ключевые слова: вокальная школа, развитие голоса, bel canto, кантіленное пение.

Kavun Viktor, Honored artist of Ukraine, associate professor, professor of the Department of Variety Singing, Kyiv Academy of Circus and Variety Arts

Historical-theoretical aspect of the vocal art's formation

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse in historical retrospect the methodological foundations of the formation of European performing schools – Italian, French and German, and to reveal the characteristic features of the national school of vocal art. **Methodology.** The general scientific methods such as historical and chronological, method of systematization, comparison, generalization of the problem under study are applied. The basis of the work is the main provisions of modern art science, the specifics of the creative process, dealt with the problems of interpretation in the performing arts. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the fact that the author is the first who analyses the process of the formation of the national vocal school in the context of the general methodology of European vocal schools and general cultural development. **Conclusions.** The studying of scientific and methodical literature, fundamental works of the theory and pedagogy of vocal art shows that the problem of vocal preparation of the future actor is relevant and should be solved on the basis of accumulated theoretical and practical experience (vocal pedagogical schools) and empirically found methods of teaching singing.

The traditions of vocal pedagogy are based on the methods of creating the performing level of singing art, polished by centuries-old achievements in the historical and cultural development of national features of the people.

Key words: vocal school, development of voice, bel canto, singing cantilena.

Співацький голос – найдосконаліший та неперевершений музичний інструмент, який потребує спеціального догляду та піклування. Він потребує неабиякої праці над своєю сформованістю. Щоб досягнути потрібного результату необхідно мати певні знання з методики вокалу, історії вокального мистецтва, володіти навичками голосовидобування, свідомо підходити до вокального процесу. В ідеалі це співак-музикант, який спроможний аналізувати власну діяльність.

Вивчення науково-методичної літератури з вокального мистецтва показало, що чимало уваги приділено питанням вокальної педагогіки, а саме – техніці постановки голосу та фізіології даного процесу (Л. Дмитрієв О. Жданович, В. Морозов, О. Стахевич, І. Назаренко, Ф. Заседателев), а також професійній підготовці співаків до виконавської діяльності (Т.Малишева, В. Морозов, В. Ємельянов, Н. Гребенюк, Г. Стасько, А. Єгоров, М. Єгоричева та інші).

Аналіз фундаментальних праць, присвячених теорії вокального мистецтва свідчить про те, що увага дослідників приділялася таким аспектам, як техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу (Ф. Заседателев, В. Морозов, О. Стахевич, Л. Дмитрієв та ін.); вчення про вищу нервову діяльність і фізіологічну роль органів почуття під час співу (І. Павлов, Л. Работнов, І. Сеченов та ін.); окрема увага приділялась професійній підготовці співаків до виконавської діяльності (Н. Гребенюк, В. Ємельянов, А. Єгоров, В. Морозов та ін.).

Історичні аспекти розвитку вокального мистецтва та вокального виконавства детально досліджено в музичній педагогіці (В. Антонюк, В. Багадуров та ін.). Науковців також завжди цікавили питання щодо вокальної методики (Д. Аспелунд, Д. Євтушенко, А. Зданович, А. Менабені та ін.).

Розвитку української вокальної педагогіки присвятили свої праці: В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Жижкович та ін. Акустичні особливості процесу голосоутворення розглядали Л. Работнов, Р. Юссон та ін.; гігієну співацького голосу – А. Єгоров, Ф. Заседателев, Д. Люш та ін.; вокальною підготовкою майбутніх педагогів-музикантів цікавилися та досліджували дану галузь І. Гадалова, О. Маруфенко, А. Менабені, О. Мороз, О. Рудницька, Ю. Юцевич та інші провідні науковці.

Дослідження Л. Виготського, А. Здановича, Р. Немова, О. Єлісеєва, Н. Рождественської, Б. Теплова та ін. стали ґрунтовною психологічною базою у розробці теоретичних та методичних аспектів процесу формування вокальної майстерності майбутніх артистів.

Поняття вокального мистецтва синтетичне, воно поєднує в собі декілька елементів: спів, музику, слово. Це своєрідний засіб емоційного впливу, який здатен викликати різноманітні реакції з боку слухачів за допомогою тембру, інтонації, манери виконання, вокально-технічних прийомів. Створення сценічного образу – костюм, грим, міміка, пластика та жести також вражають своєю впливовістю і є неодмінною ланкою в арсеналі співака. Органічна єдність всіх цих даних і визначає вокальне мистецтво загалом.

Першою європейською школою вокального мистецтва вважається італійська школа співу. Саме італійське мистецтво в подальшому вплинуло на становлення та розвиток інших національних шкіл.

Італійська школа співу *bel canto*, яка отримала значний розквіт у XVII – XVIII століттях, дійшла до найвищої ступені віртуозності та справила великий вплив на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Староіталійську школу XVII століття представляють такі видатні вчителі, як: П'єтро Тозі, Джиамбаттіста Манчіні; французьку школу – Жан-Баттист Берар, Жилбер-Луї Дюпре, Мануель Гарсія (батько та син) – винахідник та науковець вокальної методики, автор трудів «Полный трактат об искусстве пения», створення ларингоскопу [2].

На думку всіх італійських маестро того часу, до викладача співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов'язкова умова), педагог повинен був мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу. Від вчителя вимагалися доброзичливість, вимогливість, вміння заохотити до навчання. Високі вимоги ставились і до учнів. Крім голосу, вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий вчителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, вміти слухати інших співаків, тренуватись перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо [2].

З XVIII століття увага музикантів стала приділятися вокальній кантілені, тобто основною формою виконання стало *legato*, мелодійний спів. Гнучкість голосу, мистецтво колоратури – основні засоби виразності того часу, яким приділяється особлива увага й які є обов'язковими.

Найвидатнішим вокальним педагогом XIX ст. справедливо вважався Франческо Ламперті (1813–1892 р.р.). Його праці в галузі вокального мистецтва («Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу», «Мистецтво співу») дають можливість і в сучасній вокальній практиці вивчати й використовувати методичні установки прославленого педагога.

Вивчаючи історичні витoki вокального мистецтва, слід розглянути також французьке вокальне мистецтво, яке, як явище склалося в другій половині XVII століття. Його можна вважати другою за значимістю школою співу. Основоположником національної оперної й вокальної школи є Жан Батист Люллі. Оперний театр Люллі, що виник під впливом трагедій Корнеля і Расина, зажадав від співака афектованої декламації. Цей виконавський стиль стає визначальним у французькій школі співу [6, С. 51].

Фундаментальним теоретичним дослідженням, що відбиває основні погляди провідних французьких педагогів XVIII століття, стала книга «Мистецтво співу» Жана Баттиста Берара. Людський голос розглядається тут як інструмент: горлові губи здатні вібрувати як струни; повітря відіграє роль смичка; м'язи грудей і легені подібні до руки скрипаля, що рухає смичок. Гортань рухлива і, якщо їй властиво підвищуватися в міру сходження за звуковою шкалою, необхідно (як помилково стверджував автор) використати цю природну властивість [2].

Вокальну педагогіку Франції XIX ст. визначає, перш за все, діяльність трьох найвидатніших представників вокального мистецтва: співака-реформатора Жільбера Луї Дюпре (1806–1896 р.р.), вченого Мануеля Гарсія-сина (1805–1906 р.р.) й оперного співака, професора Паризької консерваторії Жана Баттиста Фора (1830–1914 р.р.).

Третьою складовою вокальної педагогіки світового масштабу вважається німецька вокальна школа, яка, як явище самобутнє й національне, сформувалася лише в середині XIX століття, отримавши своєрідне найменування школи примарного тону. Проте інструментальний стиль виконання, що характеризує німецьку школу співу, має давню історію [6, 74].

Становлення та розвиток національної вокальної німецької школи пов'язане з ім'ям Р. Вагнера. Родоначальником німецької національної вокальної школи, що дістала назву школи примарного тону, є Фрідріх Шмітт. Заперечуючи італійський метод навчання співу, він відгукнувся на заклик Р. Вагнера про створення німецької школи, яка враховує специфічні особливості оперної німецької музики й фонетики мови.

В класах сольного співу використовуються різні прийоми та вокальні вправи, від простих до складних, які охоплюють весь діапазон голосу. Характерним є те, що спів закритим ротом не застосовується (широко використовується в італійській, німецькій, російській, українській школах), що пояснюється фонетичними особливостями мови [1].

Єдина методика, якої би притримувались всі викладачі співу, відсутня. Але, зберігаючи особливості індивідуального викладання, всі педагоги прагнуть досягти певних вмінь: плавного характеру звука, однорідності звучання голосу на всьому діапазоні, вокальної техніки, багатства динаміки та різнобарв'я тембрів.

Витoki німецької школи співу беруть початок у народному та церковному співі, а також у творчості композиторів-попередників – Й.-С. Баха, Г. Генделя, В.-А. Моцарта, К. Вебера, Л. ван Бетховена. Введення Р. Вагнером нових вокальних форм – монологів, розповідей, діалогів – привело до декламаційного співу.

Ідею Р. Вагнера щодо створення німецької школи співу підтримали Ф. Шмітт, Ю. Гей, Ю. Штокгаузен. Ф. Шмітт не визнавав «прикриття» верхньої ділянки діапазону голосу; цей метод дістав назву «школа примарного тону» (від італ. *prima* – перший, тобто найкращий тон голосу).

Ю. Гей виділив 3 періоди у формуванні співочого голосу (натуральний, нормальний, ідеальний тон) та пропагував діафрагмальний тип дихання, стабільне (понижене) положення гортані у співі, використання «темного» забарвлення звука. Метод Ю. Штокгаузена – своєрідний синтез італійської та французької шкіл співу із врахуванням фонетики німецької мови [5].

Аналізуючи теоретичний та методичний аспекти становлення і розвитку західноєвропейських вокально-педагогічних шкіл – італійської, французької, німецької як культурологічного явища, розглянемо ті методичні положення, на яких базувались вокальні школи Росії та України.

У передвоєнне десятиліття з друку вийшли ряд праць учених, педагогів і співаків, що стосуються вокального мистецтва. Історія вокального мистецтва збагатилася спогадами В. Шкафера, Н. Салиної, збіркою пам'яті Л. Собінова, працею Е. Старка «Петербурзька опера і її майстри»; вокальна педагогіка – методичними роботами Д. Аспелунда, В. Багадунова; голосоутворення і голос – роботами І. Левидова, Л. Работнова, С. Ржевкіна, Є. Малютіна. Роботи лікаря-фоніатра і співака

І. Левидова, що з'явилися в кінці двадцятих і в тридцяті роки, присвячені фізіології голосоутворення і проблемі виховання дитячого голосу [4].

Неможливо переоцінити вклад українського вокального мистецтва у міжнародну та європейську культуру. Скарби української співочої культури – народна пісня, яка завжди була джерелом для великих виконавців, яка базується на кантиленному співі та виразності слова.

Велике історичне значення у розвитку української музичної культури має перший на Україні музично-драматичний театр М. Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі розпочала працювати в якості викладача-вокаліста О. Муравйова (в минулому оперна співачка, яка внесла великий вклад у розвиток національної української вокальної школи).

О. Муравйова виховала цілу плеяду надзвичайних оперних співаків. У Великому театрі співаки прославлені І. Козловський, В. Златогорова, О. Бишевська; у Київському оперному театрі – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та інші.

Послідовником О. Муравйової став її вихованець, видатний викладач з вокалу, випускник Київської державної консерваторії Деметрій Євтушенко. Особливий внесок у розвиток української вокальної школи вклали корифеї української оперної сцени – І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність та професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення та виразність, краса та пластичність звуку, вони демонстрували перед глядачами тремтливе відношення до музичного матеріалу та синтез драматичного актора та оперного співака.

Отже, видатні викладачі ставили перед собою завдання – допомогти навчаючому виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, виділити певні відчуття, «пережити» поетичний та музичний матеріал. Але вміння ставити перед собою творчі завдання – це тільки привід для наполегливої праці, адже потрібно розвивати надбані здобутки.

Дуже мало відчутти музику, мати різноманітне уявлення, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, свої думки та почуття. На згадку приходять слова Ф. Шаляпіна: «Актор, який співає сцені, ніби втілює в собі дві особи: одна співає, знаходиться в образі, а друга – пильно контролює кожний заспіваний звук, кожний змінений стан та перевтілення. Тільки при таких умовах можливо створити на сцені художній образ» [3, 144].

Українська вокальна культура історично розвивалася в контекстах бінарних геокультурних систем, а саме: східнослов'янської та західноєвропейської. Про це писав М. Драгоманов, нарікаючи, що українофіли не бажають перейти з «вузького ґрунту україно-російського на новий і широкий європейсько-слов'янський ґрунт».

Простежуючи процес освоєння нашими співаками мистецького простору близького й далекого зарубіжжя, вводимо в науковий обіг поняття діаспорних форм вокальної культури. Це дає ґрунтовні підстави для тверджень про метакультурну значущість і константність досліджуваного феномена українського вокального мистецтва, лідери якого мають гучну світову славу [1].

Аналізуючи різноманітні літературні джерела всесвітньовідомих вокальних шкіл, помічаємо, що всі вокально-технічні вправи подаються з позиції цих шкіл, в традиціях оволодіння певними вокально-технічними навичками. До того ж, вироблення цих навичок не вважається вузькою ділянкою діяльності вокаліста, це необхідний компонент його майстерності, який потрібен для виконання того чи іншого музичного твору.

Представники української вокально-педагогічної школи прагнуть до виконання складних завдань сучасної педагогіки, спираючись на досвід та успіхи, що досягнуто в минулому.

Розглядаючи специфічні особливості вокального виконавства, корифеї як вокально-педагогічної (М. Гарсія, Л. Дмитрієв, В. Луканін, М. Донець-Тессейер та ін.), так і вокально-виконавської творчості (Т. Руффо, П. Домінго, І. Архипова, О. Образцова, Є Нестеренко) відводять особливу роль особистості виконавця як інтерпретатора вокального твору. Погляди цих педагогів і виконавців, а також власний виконавський і педагогічний досвід дають можливість стверджувати, що творчість виконавця накладається на стилеві особливості музичного твору, які й обумовлюють конкретні цілі та завдання всієї вокально-виконавської творчості співака. Таким чином, відбувається взаємовплив і взаємопроникнення загальних і специфічних властивостей вокально-виконавської діяльності [3].

Досліджуючи історико-теоретичний аспект становлення вокального мистецтва, ми виявили сутність методичних основ вокального мистецтва, розкрили зміст педагогічних принципів вокальної школи. Важливо відмітити, що у вокальному мистецтві особистість витупає не лише виконавцем твору, але й інтерпретатором, який здатен творчо усвідомлювати авторський текст, перетворювати нотні

звук на звук голосу та надавати їм художньо-виконавської змістовності. Саме у такому втіленні вокальний твір набуває особливого вокально-художнього та естетичного значення.

Національна вокальна культура – це й світ артефактів: її феноменів, які співвідносяться згідно з культурологічними ознаками синергетичного, ситуативного та порівняльно-музикологічного змісту. У їх колі – систематизація досвіду авторських шкіл сольного співу, засвідчених в Україні вавилонським багатоголоссям; культурологічне дослідження підвалин національної школи сольного співу, сформованої в лоні загальноєвропейської вокальної традиції; вивчення основних тенденцій виховання співаків у музичних навчальних закладах сучасної України у просторо-часовій перспективі всесвіту культури, в якому внутрішня поліетнічність набуває ознак етнокультурного феномена. Йдеться про інтеретнічний статус академічного співу, точніше, про вітчизняні особливості адаптації іноземних вокальних практик та про інтегративну місію українських співаків у світі.

Такий підхід здатен поглибити вивчення особливостей міжкультурного діалогу, реально спостережуваного в системі антропологічних явищ індивідуального навчання співу, надто, коли йдеться про діалог двох цивілізацій: східного (традиційного) та західного (технологічного) типів [1].

Аналізуючи досліджувані матеріали, можна зробити висновки, що існує безліч методик навчання вокалу, проте єдиної, якої би притримувалися всі викладачі співу, немає. Всі педагоги прагнуть досягти певних вмінь, а саме: однорідності звучання голосу по всьому діапазону, плавного характеру звуку та вокально-технічних прийомів, забарвлених багатою динамікою та тембральністю.

Дослідження науково-методичної літератури, фундаментальних праць з теорії та педагогіки вокального мистецтва засвідчив, що проблема вокальної підготовки майбутнього актора є актуальною та повинна вирішуватись на базі накопиченого теоретичного та практичного досвіду (вокально-педагогічні школи) й емпірично знайдених прийомів навчання співу.

Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співоного мистецтва, відшліфованих багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис народу й утверджених через стилістичні особливості й напрями епохи.

Література

1. Антонюк В. Г. Феномен української вокальної школи в контексте етнокультурологічних проблем: Дисс. д-ра культурології: 24.00.01. – М. : МГУКиИ, 2001. – 428с.
2. Гарсія М.; сын Школа пения. *Traite complet de l'art du chant: Traite complet de l'art du chant* / М. Гарсія; предисл., пер., коммент. и примеч. проф. В. А. Багадурова, д-ра искусствовед. наук. – М. : Музгиз, 1956 [обл. 1957]. – Ч. 1 и 2. – 127с. : ил., нот.
3. Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1. / М. И. Глинка. – Л. – М., 1952. – С. 144.
4. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1963. – 674с.
5. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва / Орест Дмитрович Шуляр: [монографія]: Ч.ІІ. – Івано-Франківськ, 2012. – 360с.
6. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу истории вокал. искусства / Л. Ярославцева. – М.: ГМПИ, 1981. – 90 с.

References

1. Antonyuk, V.G. (2001). The phenomenon of the Ukrainian vocal school in the context of ethnocultural problems. Doctor's thesis. Moscow: MGUKI [in Russian].
2. Garcia, M. (1956). School of singing. *Traite complet de l'art du chant: Traite complet de l'art du chant*. Part 1, 2. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Glinka, M.I. (1952). Literary heritage. Leningrad, Moscow [in Russian].
4. Dmitriev, L.B. (1963). The fundamentals of vocal technique. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Shulyar, O.D. (2012). Vocal art history. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
6. Yaroslavtseva, L.K. (1981). Foreign vocal schools. Moscow: GMPI [in Russian].

УДК78.087.6:82-1] (44)

*Вежневцеь Ірина Леонідівна,
викладач факультету «Музичне мистецтво»
Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
аспірант кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СИМВОЛІЗМ ВІРШІВ П. ЕЛЮАРА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

Мета статті: розглянути особливості взаємодії поетичного символізму П. Елюара (у жанрі верлібр) і музичного жанру *mélodie* в камерно-вокальних циклах Ф. Пуленка (1937-1956), визначити вплив творчого доробку на еволюцію жанру музичних портретів. **Методологія дослідження.** Завдяки еволюційному, структурному методам досліджено глибинні психологічні процеси, що виникають в процесі створення гармонічної єдності поетичного та музичного тексту; дослідження також полягає в застосуванні історичного, логічного, аналітичного та порівняльного методів для аналізу поетичного та музичного текстів. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про психологізм музичних портретів камерно-вокального жанру, який не був достатньою мірою досліджений у науковій літературі. Аналіз текстових особливостей дає можливість підтвердження зв'язків між символізмом віршів П. Елюара, музикою Ф. Пуленка, образотворчим мистецтвом авангарду не тільки поверхнево, але й в інтертекстуальному просторі. **Висновки.** Аналізуючи побудовані на архетипічних мотивах міфи і образи П. Елюара у *melodies* Ф. Пуленка, можна побачити загальну архетипічну ідею безсмертя. Пуленк складає музичну форму, в якій міфомислення Елюара і його особисте сприйняття поезії стає доступним і легким для розуміння. Психологізм образу митця відповідає кореневим поняттям та метафорам, складовим і практичній основі архетипічної психології Дж. Хілмана. Синтез мистецтв будує багатоплановість сприйняття, надає інший вимір існування жанру музичного портрету, має ознаки психологізму, значно посилює емоційний вплив. Творчість Ф. Пуленка — це гармонійне злиття французької музичної традиції і новаторства. В еволюційному розвитку жанру музичних портретів Ф. Пуленк йде від наслідування інструментальної програмної музики, до власної унікальної трактовки жанру, що відрізняється новою філософією, що пов'язана з заглибленням у психологію людини та еволюцію людства.

Ключові слова: символізм, архетипи, психологізм музичного портрета.

Вежневцеь Ірина Леонидовна, преподаватель факультета «Музыкальное искусство» Киевского института музыки им. Р. М. Глиера, аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии управленческих кадров культуры и искусств

Символизм поэзии П. Элюара в камерно-вокальных произведениях Ф. Пуленка

Цель статьи: изучить особенности взаимодействия поэтического символизма П. Элюара (в жанре верлибр) и музыкального жанра *mélodie* в камерно-вокальных циклах Ф. Пуленка (1937-1956), определить влияние творчества на эволюцию жанра музыкальных портретов. **Методология исследования.** Благодаря эволюционному, структурному методам исследованы глубинные психологические процессы, возникающие в процессе создания гармоничного единства поэтического и музыкального текста; исследования также заключается в применении исторического, логического, аналитического и сравнительного методов для анализа поэтического и музыкального текстов. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о психологизме музыкальных портретов камерно-вокального жанра, который не был в достаточной степени исследован в научной литературе. Анализ текстовых особенностей дает возможность подтверждения связей между символизмом стихов П. Элюара, музыкой Ф. Пуленка, изобразительным искусством авангарда не только поверхностно, но и в интертекстуальном пространстве. **Выводы:** Анализируя построенные на архетипических мотивах мифы и образы П. Элюара в *melodies* Ф. Пуленка, можно увидеть общую архетипическую идею бессмертия. Пуленк составляет музыкальную форму, в которой мифомышления Элюара и его личное восприятие поэзии становится доступным и легким для понимания. Психологизм образа художника соответствует коренным понятиям и метафорам, составляющим и практической основе архетипической психологии Дж. Хиллмана. Синтез искусств создаёт многоплановость восприятия, даёт другое измерение существования жанра музыкального портрета, имеет признаки психологизма, значительно усиливает эмоциональное воздействие. Творчество Ф. Пуленка – это гармоничное слияние французской музыкальной традиции и новаторства. В эволюционном развитии жанра музыкальных портретов Ф. Пуленк идет от подражания инструментальной программной музыке, к собственной уникальной трактовке жанра, которая отличается новой философией, связанной с погружением в психологию человека и эволюцию человечества.

Ключевые слова: символизм, архетипы, психологизм музыкального портрета.

Vezhnevets Iryna, Lecturer of the faculty «Musical art» Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere

Postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The symbolism of the poetry of P. Eluard in the chamber and vocal works of F. Poulenc

Purpose of Research. The purposes of the article are to review the features of the relation between poetical symbolism of P. Eluard (in the vers libre genre) and musical genre *mélodie* in the chamber and vocal cycles of F. Poulenc (1937-1956) and to define the influence of the artistic work on the evolution of the musical portraits genre. **Methodology.** The deep psychological processes in the process of the creation of a harmonious unity of the poetic and musical text are studied by using the evolutionary and structural methods. The author uses historical, logical, analytical and comparative methods to analyse the poetical and musical texts. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the researching of the psychologism of musical portraits in the chamber and vocal genre that has not been well researched in scientific literature. The analysis of the text features gives the opportunity to the confirmation of links among the symbolism of P. Eluard's poems, the music of F. Poulenc, and avant-garde fine art in intertextual space. **Conclusions.** Analyzing P. Eluard's myths and images, based on the archetypal motives in F. Poulenc melodies, we can see the overall archetypal idea of immortality. Poulenc creates the musical form to describe how Eluard thought about myths. His personal perception of Eluard's poetry is accessible and easy to understand. The psychologism of the artist's image corresponds to the concepts and metaphors, a component and practical basis of archetypal psychology of J. Hillman. The synthesis of the arts creates the multidimensional perception, gives another dimension to the existence of the musical portrait genre, has signs of psychology, and considerably strengthens the emotional impact. The artistic works of F. Poulenc are a harmonious fusion of French musical tradition and innovation. In the evolutionary development of the musical portraits genre, F. Poulenc goes from the imitation of instrumental program-based music to the creation of his own unique interpretation of the genre, featuring a new philosophy that is associated with the deepening of human psychology and the evolution of humankind.

Key words: symbolism, archetypes, psychological musical portrait.

Актуальність теми дослідження. Творчій співдружності композитора Ф. Пуленка та поета П. Елюара належить особливе місце у формуванні та розвитку жанру музичних портретів у Франції середині ХХ століття. Камерно-вокальна музика Ф. Пуленка вплинула на подальший розвиток і еволюційні процеси в французькому національному жанрі *mélodie*, завдяки чому інший жанр – музичних портретів, набуває рис *психологізму*, надає нову площину існування жанру, інтеграцію з іншими видами і формами мистецтва. Символізм поезії Елюара у творчості Ф. Пуленка не був достатньо висвітлений в наукових працях, особливо це стосується жанру музичних портретів, це обумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження: виявити особливості взаємодії поетичного символізму П. Елюара (у жанрі верлібр) і музичного жанру *mélodie* в камерно-вокальних циклах Ф. Пуленка (1937-1956); визначити вплив творчого доробку на еволюцію жанру музичних портретів, та розвиток нових якостей, пов'язаних з рисами *психологізму*; художні смисли, зашифровані в циклі «Робота художника».

Викладення основного матеріалу. Поява у Франції нового вокального жанру *mélodie* (фр. – мелодія) у другій половині ХІХ століття, серед інших камерно-вокальних жанрів Європи, акцентує його специфіку: вокальна мелодія прагне до максимально повного злиття з «мелодикою» поетичного тексту. Взаємодія музики та багаторівневості сприйняття вірша, заглиблення у *психологію людини* – характерні риси французької *mélodie*, і мають глибоке національне коріння. В вокальному жанрі *mélodie* реалізується прагнення французів до фіксації самобутності національної культури, світовідчуття через синтез музичного та поетичного, де чільна риса належить мові і мовленнєвим інтонаціям. О. Ю. Корнієнко підкреслює: «Для композиторів рубежу ХІХ-ХХ століть, мовна специфіка була тим ключем, за допомогою якого здійснилася реалізація значущого для культури країни принципу національної ідентифікації: звучання і інтонаційне втілення структур рідної мови сприяли тому, що саме вокальне, пісенне мистецтво стало символом французької культури» [6, 54].

Осмилення проблем поєднання музики і слова у «синтетичних» камерно-вокальних жанрах, розпочалось у Франції другій половині ХVІІІ ст. Символічність поезії відноситься ще до часів Античності та Середньовіччя. Тим не менш, в контексті нашої теми окремо слід зазначити проблему поєднання музики і слова у синтетичних камерно-вокальних жанрах, що призвело до подальшого розвитку нових якостей, пов'язаних з рисами *психологізму*, ототожнення психіки та свідомості, осмилення позасвідомих процесів, суб'єктивного світу, які почали проявлятися ще в музиці Ренесансу.

Символічне відношення до світу древнє, як людська культура, від давнини до сьогодення, людству притаманне символічне бачення світу, що насамперед відображається в архетипах культури. Концепція символізму (фр. *symbolism*, з грец. Σημάδι — знак, ознака, символ) в цілому, і її поглиблена теоретична розробка, склалися в епоху Романтизму — в творах Ф. Аста, К. В. Ф. Зольгера, в ідеалістичній філософії І. Канта, Ф. Крейцера, Ф. Мейсера, особливо І. В. Гете і Ф. В. Шеллінга, А. Шопе-

нгауера, у міркуваннях Ф. Ніцше про надлюдину. Символізм стикався з платонічною і християнською концепціями світу, і значно вплинув на розвиток всієї подальшої європейської культури. Достатньо яскраво це знаходить прояв у мистецтві, особливо поезії. Архетипи (від грець. *Ἀρχέτυπον* - «прототип») присутні в культурі, незалежно від етнічної приналежності. К. Г. Юнг і Мірчо Еліаде спиралися на уявлення про єдність і сутнісну незмінність людської природи від давніх часів до сучасності. «Привертаючи увагу до живучості символів і міфічних тем в душі сучасної людини, показуючи, що спонтанне відкриття архетипів і архаїчної символіки, властивої всьому роду людському незалежно від раси і географічного середовища, глибинна психологія позбавила історика релігій від останніх коливань» [12, 145].

Предтечею французького символізму були всі поети-лірики від Данте і Ф. Війона, до Е. По і Т. Готье. Історія символізму йде від 1857 року, коли було надруковано «Квіти зла» Ш. Бодлера, та пов'язана з творчістю П. Верлена, А. Рембо, С. Маларме (60-70ті рр.). «Найперше – музика у слові» - цей рядок з верленівського «Поетичного мистецтва», стає девізом поетів-символістів. Прагнення до перебудови старих норм техніки віршування стає головною метою: «Виявлення нових можливостей звучання французької мови, акцент на музикальність поетичної мови («Музика – перш за все/ Музика – ще й завжди», П. Верлен), перетворився в один з ключових лозунгів поетів-символістів. Оновлена поезія відкрила французьким композиторам, зокрема таким щирим шанувальникам поезії, як Г. Форе, А. Дюпарк, К. Дебюссі, М. Равель і Ф. Пуленк, нові шляхи і можливості музичного прочитання поетичного тексту» [2, 162]. Вони прагнули виробити свій понятійний апарат, який багато в чому будувався на символістській системі «відповідностей» Ш. Бодлера (Дебюссі, Мореас, Грізе), або намагалися створити діючу модель, подібну мовленнєвій структурі. Найважливіше надбання символізму ХІХ ст. – «закон загальної аналогії» Ш. Бодлера, – це проявлення феномена синтезу мистецтв: «відповідності» і здатності їх сприйняття «загальним почуттям», що вкорінені в кожному почутті людини. [8]

Перші збірки символістської тематики: «Кантилени» Ж. Мореаса, «Заспокоєння» А. де Реньє, «Гамми» С. Мерріля, «Голосні» А. Рембо та ін. Головна ідея – таємниця, що криється у глибині матеріальних речей, «справа митця втілити цю ідею, надати збагненої форми» говорить Ж. Мореас у маніфесті «Le Symbolisme» (фр. — символізм). В ньому сформульовано основні теоретичні принципи символізму. Пізніше А. Бергсон опублікує книгу «Безпосередні дані свідомості», де філософія інтуїтивізму в головних принципах переключається зі світоглядом символістів.

Пріоритет віддається музиці та поезії. «Відтак, музика виступає як потенційна філософія, де переклад мови музичних інтонацій на мову філософських понять – завдання семіотичне, культурно-герменевтичне, що впирається у взаємодію різних явищ духовної культури між собою, в їх трансмірну здатність взаєморозуміння та взаємонаслідування» [6]. За теорією А. Шопенгауера, лише музика є мистецтвом трансцендентного і наближена до світу таємничого, «музика» вірша несе основний зміст. «Якщо П. Меріме, Л. Віте прагнули створити «вільний» жанр для подолання умовностей літератури, що заважали максимально наблизитися до розуміння історичної реальності і її законів, то сюрреалісти Л. Арагон, А. Бретон, Р. Деснос і П. Елюар шукали свободи від пут традиційних жанрів для досягнення таємниць *людської психіки*» [4, 174].

Коріння сюрреалізму поезії Елюара у глибинному символізмі. «Принципова відмінність *символу* від художнього образу — його багатозначність. Символ не можна дешифрувати зусиллями лише розуму, неможливо знайти однозначного тлумачення. Образ виражає поодинокі явище, символ - єднає в собі цілий ряд значень, часом протилежних» [3]. В «сюрреалістичний» період П. Елюара виходять в світ збірки «Град скорботи» (1926), «Любов поезія» (1929), «Саме життя» (1932), «Роза для всіх» (1934), та збірка «Допомогти побачити» (1939, «*Donne à Voir*»). Ця збірка — вірші в прозі, естетичні статті і замітки, вірші, присвячені друзям «Художники» та інше. Всі вони були об'єднані роздумом про призначення творчості, що відкриває перед людьми безкраї далі, дозволяючи досягати життя і опановувати ним, бо, як свідчить епіграф Елюара: «Побачити – значить зрозуміти, оцінити, перетворити, уявити, забути або забутись, жити або зникнути». Основним творчим методом поета став верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш). Його версифікаційні джерела, як і символи – у фольклорі. Захоплення Ф. Пуленка творчістю символіста М. Жакоба, приводять в середині 30-х до любовної та філософської лірики П. Елюара. Пізніше Пуленк скаже: «Я мало знав Аполлінера і тому, не ображаючи його пам'яті, можу сказати, що моїм найулюбленішим поетом був Елюар» [13]. На вірші Елюара Пуленк напише глибоко психологічні твори різних жанрів, з чуйним ставленням до інтонування слова, мовної інтонації, з високим рівнем вокально-декламаційного мистецтва. Вокальні цикли: «Той день, та ніч» (1937), що порівнюють з «Зимовим шляхом» Шуберта, «Проходола і вогонь» (іноді дається в перекладі як «Лід і полум'я») (1950), «Робота Художника» (1956, на портрети з поетичної збі-

рки «*Donne à Voir*»), де частини озаглавлені іменами художників авангарду ХХ століття і ілюстровані їх картинами.

Дослідники жанру *mélodie* стверджують, що велика кількість стилістичних знахідок у жанрі в ХХ ст., не могла компенсувати певної втрати товариськості, доступності, властивої класиці цього жанру. Але не в музиці Ф. Пуленка. Навпаки, він робить доступними для розуміння верлібр, просодії Елюара, довгі речення в яких відсутня пунктуація. Вони сприймаються як дружня бесіда, зрозуміла для будь-якої людини. Жанр камерно-вокального циклу дозволяє композитору дати різнобічну характеристику персонажам, створити уявними їх *психологічні* портрети. За рахунок архетипічних символів віршів Елюара, образи легко зрозуміти. Смислові глибини багатовимірної поезії розкриваються на всіх рівнях (мелодичному, ритмічному, фонетичному, синтаксичному та ін.). Відбувається, відповідно до закону загальної аналогії, проявлення феномену синтезу мистецтв, завдяки асоціаціям, що виникають під час виконання циклу.

Детальний аналіз поезії вокальних циклів «Той день, та ніч» і «Про холода і вогонь» зроблено в дослідженнях О. В. Михайлової: «Чималу роль відіграє ритмічна організація верлібру з нерівною кількістю складів у рядку, що зумовило часту зміну музичного розміру, незбіг поетичних і мелодійних наголосів і синтаксичних меж. Поєднання синтезу слова і музики з «ритмічною ідеєю» в циклі «Про холода і вогонь», дозволяє композитору підкреслити мірність вірша. Опора на нюанси вірша індивідуалізує ритмічну організацію, вивільняючи дію «зустрічного ритму» [10].

У контексті нашої теми найбільш важливим стає аналіз останнього циклу камерно-вокальних портретів Ф. Пуленка, представлених у «*Le Travail du Peintre*» (фр. — Робота художника) (1956), який є чудовим прикладом *narrative*, за рахунок якого відбувається візуалізація (лат. *visualis* — зоровий) поетичного тексту. Музичний текст містить певну інформацію, яка створює портрети сімох художників, виводить на сцену окремого персонажа — оповідача, який сприймається як голос автора, і, одночасно з оповіданням, малює *психологічний* портрет композитора (який стає восьмим у циклі, об'єднує частини, та сприяє розвитку сюжетної лінії). Пуленк закладає в музичний текст, особливо у партію фортепіано, харизматичні ознаки автора-оповідача, його настрої, що дає можливість виконавцю інтерпретації ставлення автора до кожного наступного персонажа. Композитор втілює не лише інформацію про об'єктивну реальність, він одночасно надає інформацію про свою особистість і, тим самим, його твір стає відображенням специфічного суб'єктивно-об'єктивного зв'язку.

Музичні портрети не є ілюстрацією, вони швидше за все, нагадують особистості митців, психологічні риси характеру, емоційний стан, творчий процес, або осмислення цього процесу, спонукають до асоціацій пов'язаних з творами митців. Складають мозаїку головної ідеї — творчого прагнення до розуміння Всесвіту та ролі митця в ньому, де праця митця — продовження його життя після смерті. В музичному образі переважають безсвідомі мотиви, найбільш суб'єктивні і символічні (в поєднанні свідомого відображенні світу, і в змішаній: безсвідомій і свідомій — у сприйнятті музичного образу).

«Узагальнюючи спостереження над своєрідністю музичного портрета в «Роботі художника» Ф. Пуленка, відзначимо, що при великому смислового навантаженні фактури, музична тканина не відрізняється особливим ускладненням і служить одним із засобів об'єднання різнохарактерних номерів у циклічну композицію. Разом з тим спостерігається розширення виражальних можливостей вокально-фортепіано ансамблю за рахунок об'ємно-просторових параметрів фактури. Зіставлення мелодійних рельєфів, вертикалі і горизонталі, чітких звукових фігур і ліній народжує в симбіозі з поетичним текстом зримі картини-образи» [11, 112].

Пуленк зі збірки Елюара бере сім віршів: «Пабло Пікассо», «Марк Шагал», «Жорж Брак», «Хуан Гріс», «Пауль Клее», «Жоан Міро», «Жак Війон», акцентує тему творчості в назві свого вокального циклу «*Le Travail du Peintre*» (фр. — робота художника). Пуленк просив П. Елюара написати восьмий портрет, який був би останнім в циклі — «Анрі Матісса», якого не було у збірці, але поет не встиг його написати. Пуленк не пояснював чому за задумом в циклі планувалось вісім *melodies*, і чому для нього був важливим останній портрет «Матісса». Існує лише припущення: вісім мелодій — вісім нотами, вісім тактів музичної фрази, вісімка — як знак нескінченності, що символізує два світи — матеріальний і духовний, сенс божественного в досягненні гармонії між кінцевим і нескінченним. Піфагор, пов'язував вісімку з гармонією, числом, що означає також тривимірність і стабільність, символом невідворотності долі. «В сюрреалістичній літературі, як і в живописі, існує мотив вічності (вічності зірок), вічності людини, їх зв'язку, що здійснюється через Всесвіт. Око — древній символ пильності, мудрості, всезнання, а також енергія, яка може виступати як в якості творчої, так і руйнівної» [4]. Очі у віршах циклу стають «обличчям і пейзажем», «блакитними очами любові» («Пауль Клее»), або складають тотожність з образами «богів», «крилатих птахів землі і ясних вод». У міфоло-

гії світу (давньоєгипетській, китайській, грецькій та ін.), очі - це «значимий образ, що встановлював матеріальний контакт, магічний зв'язок між людиною і явищем природи, предметом і його символічною сутністю».

Інший символ «око неба» — сонце, часто описується як божество, символ, що наділяється функцією духовного бачення та розуміння, несе космічну творчу енергію. В архаїчних уявленнях місяць і сонце – це погляд неба, але нерідко сонце сприймається як благо, а місяць – як лихо: «Дню подяка ночі стережися» («Хуан Грі»); «І в сніговому підземеллі/Пишна лоза малює/Місячне обличчя зі щокками/А місяць не спить уночі» («Марк Шагал»). Місяць є символом відродження, безсмертя, а також символізує інтуїцію і емоції. Символізм тваринного світу (птаха, що летить, бабка, голуб миру) відображають головні якості людини, її духовність. Циркові малюнки «Шагала» крім яскравих дитячих спогадів містять і символіку Елюара (віслук, корова, півень, кінь), де «пишна лоза малює». Лоза – один з символів Христа, важливим є символічний зв'язок з божественним благословенням.

Бажання людини подолати свою приземленість, піднятися над суєтою повсякденності і меркантильності, мрія навчитися літати, злитися з природою, стати її частиною, або широко розкрити крила творчості — є архетипічною. Всі ці символи присутні в віршах Елюара: «Птах відлітає, йому шкода хмарок, як даремної зависи, він ніколи не боявся світла, полонений своїм летом, він ніколи не мав тіні», «Чоловік з ясними очима описує небо кохання» (цитати «Жорж Брак»). Міфологема *повітря* проявляється в ліриці Елюара: «На арфі всієї землі/ Нічне повітря білої зависи», під крилами *птахів*: «Світанок горизонт вода птах людина любов» («Жак Війон») або, через образ *неба*: «Золото трав свинець небес/Розділені синім полум'ям», або *політ у сні*: «Він збирає там дива, як-от: листя в лісах, чи окрилені птахи, чи людей у сні» («Пікассо»). Невблаганні символи часу – шлях «страшений схил», пісок «пісок всюди вкрив цього злочину місце», («Клеє»).

Архетип «відродження» переходить в архетип «сходження», що пов'язано з підйомом, рухом вгору, до світла: «За твоїм полотном світанок» («Пікассо»), «Всупереч брехні світанок горизонт вода» («Війон»). Через важливість *земного*: «пестячи землю осяваючи ліси освітлює і камінь і троянду в ночі і кров наповпу» («Війон»), Елюар дає відчуття справжню свободу, силу духу, що дозволяє долати земні закони, управляти Всесвітом. В поезії Елюара природа позначена образами, що сприймаються як символи *вічності* (зірки, планети, повітря) зміна дня і ночі, сонця і луни — ставиться в єдиний ряд з безліччю. У заключному вірші циклу «Жак Війон» — цілий потік негараздів людського життя («невиліковне життя/яке маємо любити»), як символ хаосу, що «всупереч» всьому мусить долати «проста і добра людина», і долає, завдяки своїм найкращим якостям, зберігаючи своє «Я». В останньому рядку циклу, у «Війон», Елюар поєднує три символи: камінь (непохитність, віра), троянду (час і вічність, життя і смерть), і кров (життєва сила, душа людини). Тотожність людини і природи, суб'єкта і об'єкта, а також неподільність цілого і частини, свідчить про прояви основних характерних рис міфомислення.

Життя художника триває після його смерті в його творах, або в результаті нескінченних перетворень Всесвіту, приводить до оновлення життя. Пам'ять зберігає образ митця в його творах. Таємниця, зашифрований знак долі художника присутня не в кожному творі, образ не є «зліпком дійсності», його свідомо зашифровано подвійним (потрійним) змістом. Цей контекст (світогляду, зміни соціуму) в сучасному музикознавстві отримав назву метафізики музики (національна ідея, художник — епоха). Досягається ефект стильової ре-інтерпретації (змінення смислових і символічних характеристик форм і зв'язку між ними) всієї системи мовних значень як зашифрованих, «таємних» знаків, у «криптограму» — послання в майбутнє, яке легко «зчитує» сучасний слухач.

Наукова новизна. Аналіз текстових особливостей дає можливість підтвердження зв'язків між символізмом віршів П. Елюара, музикою Ф. Пуленка, образотворчим мистецтвом авангарду не тільки поверхнево, але й в інтертекстуальному просторі.

Висновки. Аналізуючи побудовані на архетипічних мотивах міфи і образи П. Елюара у *melodies* Ф. Пуленка, можна побачити загальну архетипічну ідею безсмертя. Пуленк складає музичну форму в якій міфомислення Елюара і його особисте сприйняття поезії стає доступним і легким для розуміння. Психологізм образу митця відповідає кореневим поняттям та метафорам, складовим і практичній основі архетипічної психології Дж. Хілмана, що наслідує школу Г. Юнга. Синтез мистецтва буде багатоплановість сприйняття, надає іншій вимір існування жанру музичного портрету, має ознаки психологізму, значно посилює емоційний вплив. Творчість Ф. Пуленка — це гармонійне злиття французької традиції і новаторства. В еволюційному розвитку жанру музичних портретів Ф. Пуленк йде від наслідування інструментальної програмної музики, до власної унікальної трактовки жанру, що відрізняється новою філософією, пов'язана з заглибленням у психологію людини та еволюцію людства.

Література

1. Алпатов В. М. История лингвистических учений. /В.М. Алпатов.– М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 94-107.
2. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка/А. П. Бабушкин. – Воронеж: изд-во Воронеж. Гос.ун-та, 1996. -103 с.
3. Бойко З. В. Символ як конструкт мисленнєвої діяльності / З. В. Бойко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. -2013.-Вип.31.-С.134-140.- Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua>
4. Довгая Ю. В. Архетипы и бессознательное в теории и практике европейского сюрреализма: на примере произведений П. Элюара и С. Дали/Ю.В. Довгая. Москва, 2000. [Электронный ресурс]. — Режим доступу : — <http://www.dissercat.com>
5. Нечепуренко В. (2015). MÉLODIE и французская салонная культура второй половины XIX века (О специфике коммуникации жанра). [in Russian]. [Електроний ресурс]. Режим доступу: <https://encrypted.google.com>
6. Каблова Т. Б. Артур Шопенгауер про паралелі етосу у музиці та «волі до життя» у Всесвіті//Т. Б. Каблова Вісник НАКККиМ: наук. жур. – К. : Міленіум, 2016. – № 4. – 120 с.
7. Корниенко Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX вв.: дисс. канд. Искусствоведения: 17.00.02 /Е. Ю. Корниенко. – Саратов, 2011. – 173 с.
8. Косиков Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни»// Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / Составление, вступит. статья и коммент. Г. К. Косикова. — М.: Высшая школа, 1993. С. 5-40. Режим доступу: <http://www.philol.msu.ru>
9. Луков Вл. А., Луков М. В., Луков А. В. Сюрреализм во французской художественной культуре // Знание. Понимание. Умение: науч. жур. Моск. гум. университет; – М.: 2011. — № 3. — С. 173-181.
10. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка / дис...канд. мистецтвознав.:17.00.03/О. В. Михайлова; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. -Х., 2009. – 257 с.
11. Михайлова О. В. Фортепианная палитра в вокальном творчестве Франсиса Пуленка / О. В. Михайлова; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2009. – С. 105-114.
12. Элиаде М. Образы и символы. //М. Элиаде Избранные сочинения. Перев. с фр. — М., .: Ладомир, 2000. – С. 414.
13. Пуленк, Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк ; вступ. ст., прим., общ. ред. Г. Филенко. - Л. : Музыка, 1977. - 160 с.
14. Шарафутдинова, Н.С. Теория и история лингвистической науки: учебник / Н. С. Шарафутдинова. - 3-е изд., испр.и доп.- Ульяновск: УлГПУ, 2012.- 346 с.

References

1. Alpatov, V. M. (1999). History of linguistic studies. Moscow: Yazyki russkoi literatury, 2, 94-107 [in Russian].
2. Babushkin, A. P. (1996). Types of concepts in the lexical and phraseological semantics of language. Voronezh [in Russian].
3. Boyko, Z.V (2013). Symbol as a construct of the mental activity. Actual problems of history, theory and practice of fiction, 31, 134-140. Retrieved from <http://nbuv.gov.ua> [in Ukrainian].
4. Dovhaya, Yu. V. (2000). Archetypes and unconscious in the theory and practice of the European surrealism: on the example of works of P. Eluard and S. Dali. Retrieved from <http://www.dissercat.com> [in Russian].
5. Nechepurenko, V. (2015). MÉLODIE and the French saloon culture of the second half of XIX century. (On the specifics of genre communication). Retrieved from: <https://encrypted.google.com/ru> [in Russian].
6. Kablova, T.B. (2016). Arthur Schopenhauer on parallels of ethos and music and «will to live» in the Universe. Visnyk NAKKКиM, 4, 120 [in Ukrainian].
7. Kornienko, E. Yu. (2011). National picture in chamber and vocal music of French composers on the turn of the XIX-XX centuries. Saratov [in Russian].
8. Kosikov, G.K. (1993). Charles Baudelaire. The Flowers of Evil. Poetry in prose. Dairies. Jean-Paul Sartre. Baudelaire. M.: Vysshaya shkola. Retrieved from <http://www.philol.msu.ru> [in Russian].
9. Lukov, V. A., Lukov, M.V., Lukov, A.V. (2011). Surrealism in French fiction. Znanie. Ponimanie. Umenie, 3. Moscow: Humanitarian Institute [in Russian].
10. Mikhailova, O.V. (2009). Poetics of chamber and vocal lyrics of Francis Poulenc. Kharkiv: Kharkiv state university named after I.P. Kotlyarevskiy, 10, 257 [in Ukrainian].
11. Mikhailova, O.V. (2009). Piano palette in vocal art of Francis Poulenc. Kharkiv state university named after I.P. Kotlyarevskiy, 10, 105-114 [in Ukrainian].
12. Eliade, M. (2000). Images and symbols. Selected works. Moscow: Ladomir [in Russian].
13. Poulenc, F. (1977). I and my friends. Filenko, G. (Ed.). L.: Myzika [in Russian].
14. Sharafutdinova, N.S. (2012). Theory and history of linguistic studies. Ulyanovsk [in Russian].

УДК 78.071.1(477)

*Гомон Тетяна Василівна,
здобувач кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
викладач камерного ансамблю
кафедри виконавських дисциплін № 1
факультету музичного мистецтва
Київського інституту музики імені Р. Глієра
tetyana.gomon@gmail.com*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО 1910-Х РОКІВ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ЕКСКУРС

Мета роботи. У дослідженні здійснено спробу комплексного аналізу творчої особистості Бориса Лятошинського у ранній життєвий період з метою біографічної реконструкції через збирання та упорядкування нових відомостей, віднайдених творів цих років та інших архівних джерел, що значно оновлюють сценарій життєтворчості митця 1910-х років. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні культурологічного системного підходу у поєднанні з історико-генетичним, порівняльним (компаративним) методами, науково-теоретичним і музично-культурологічним аналізом. Зокрема, історичний метод залучено для обґрунтування місця і ролі віднайдених джерел у реконструкції раннього періоду життєтворчості Б. Лятошинського; соціологічний — для визначення ролі середовища і його впливу на життєдіяльність Б. Лятошинського 1910-х років; біографічний — для відтворення портрету митця; мистецтвознавчий — для висвітлення особливостей композиторського процесу як основного виду професійної діяльності Б. Лятошинського. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про формування особистості Б. Лятошинського завдяки залученню невідомих та маловідомих архівних джерел. Такого роду аналітика спрямована на розкриття природи творчості уславленого майстра, адже 1910-ті роки були визначальними для подальшого становлення творчого методу Б. Лятошинського з точки зору естетичних, стильових та жанрових особливостей його композиторського доробку. **Висновки.** Поглиблений історіографічний екскурс у ранній період життя митця змінює наші уявлення про природу творчості видатного українського модерніста. Проаналізовані на основі архівних джерел соціальні чинники (родина, вчителі, друзі) сприяли вибору ним саме мистецької моделі існування. При цьому, мабуть, неможливо дати однозначну відповідь на запитання, чи знав би мистецький світ композитора Бориса Лятошинського, коли б він виховувався в іншій родині, розвивав свої здібності в іншому соціальному середовищі й формувався на інших гуманістичних цінностях та ідеалах.

Ключові слова: Б. Лятошинський, творчість 1910-х років, біографічна реконструкція, родинні зв'язки, М. Царевич, О. Страшинський

Гомон Татьяна Васильевна, соискатель кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского, преподаватель камерного ансамбля кафедры исполнительских дисциплин № 1 факультета музыкального искусства Киевского института та музыки имени Р.Глиэра

Творческий портрет Бориса Лятошинского 1910-х годов: историографический экскурс

Цель работы. В исследовании предпринята попытка комплексного анализа художественной личности Бориса Лятошинского в ранний период его жизни и творчества с целью ее биографической реконструкции через собирание и упорядочение новых сведений, найденных произведений этого периода и других архивных источников, существенно обновляющих биографический сценарий художника 1910-х годов. **Методология исследования** заключается в использовании культурологического системного подхода в сочетании с историко-генетическим, сравнительным (компаративным) методами, научно-теоретическим и музыкально-культурологическим анализом. В частности, исторический метод привлечен для обоснования места и роли найденных источников в реконструкции раннего периода жизнетворчества Б. Лятошинского; социологический — для определения роли среды и её влияния на жизнь и творчество Б. Лятошинского 1910-х годов; биографический — для воссоздания портрета художника; искусствоведческий — для выявления особенностей композиторского процесса как основного вида профессиональной деятельности Б. Лятошинского. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о биографии Б. Лятошинского благодаря привлечению неизвестных и малоизвестных архивных материалов. Такого рода аналітика направлена на раскрытие природы творчества известного украинского композитора, ведь 1910-е годы были определяющими для последующего становления творческого метода Б. Лятошинского с точки зрения эстетических, стилевых и жанровых особенностей его

композиторського насліддя. **Висновки.** Углублений историографічний екскурс в ранній період життя художника змінює наші уявлення про природу творчості видатного українського модерніста. Проаналізовані на основі архівних джерел соціальні фактори (сім'я, вчителі, друзі) сприяли вибору саме художественної моделі існування. При цьому, очевидно, неможливо дати однозначну відповідь на запитання, чи знав би світ мистецтва композитор Борис Лятошинський, якби він народився і виховувався в іншій родині, розвивав свій талант в іншій соціальній середі і формувался на інших гуманістичних цінностях і ідеалах.

Ключові слова: Б. Лятошинський, творчість 1910-х років, біографічна реконструкція, родинні зв'язки, М. Царевич, О. Страшинський.

Gomon Tetiana, PhD-candidate of the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore, Tchaikovsky National Academy of Music, a lecturer of chamber ensemble in the Department of Performing Disciplines № 1 of the Faculty of Musical Arts of Kyiv R. Glier Institute of Music.

Creative portrait of Borys Lyatoshynsky of the 1910s: historiographical excursion

Purpose of Research. This research attempts the comprehensive analysis of B. Lyatoshynsky's creative personality during his early life period with the goal of biographical reconstruction through the compilation and combination of new information, newly discovered pieces from this period and other archival sources. They considerably update the biographical portrait of the composer's life and creativity during the years of 1910s. **Methodology.** The research methodology consists of a culturological system approach in conjunction with historic-genetic, comparative methods, scientific-theoretical and musical-cultural analysis. In particular, historical is used for the substantiation of the place and role of the newly discovered sources in reconstruction of B. Lyatoshynsky's creativity during the early period of his life. The sociological helps to determine the role of the environment and its impact on B. Lyatoshynsky's life and work through the years of 1910s. The biographical gives an opportunity to highlight a portrait of the composer. The method of art criticism defines the features of the composing process as the main form of B. Lyatoshynsky's professional activities. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is to expand views about B. Lyatoshynsky's biography, by incorporating the previously little known archival sources. Such research of this type is aimed at analysing of the nature of the famous Ukrainian composer's creativity. All in all, the 1910s define the further development of B. Lyatoshynsky's creative method in terms of aesthetic, style and genre features of his compositional heritage. **Conclusions.** A historiographical excursion into the early period of the composer's life and work changes our idea about the nature of the creativity of the famous Ukrainian modernist. Social factors, analyzed based on archival sources (family, teachers, friends), contributed to B. Lyatoshynsky's artistic model of existence. In this case, it is obviously impossible to answer to the question whether the artist world would know a composer B. Lyatoshynsky, if he had been born in a different family, developed his abilities in a different social environment, or had been raised with different humanistic values and ideals.

Key words: B. Lyatoshynsky, creativity of the 1910s, biographical reconstruction, family relations, M. Tsarevych, O. Strashynsky.

Актуальність теми дослідження. Постать Б. Лятошинського — місячна для української музичної культури ХХ століття. Проте не кожний життєвий і творчий щабель митця є досконало вивченим. Повною мірою це твердження стосується раннього періоду творчості композитора, де 1910-ті роки є найменш вивченими з точки зору як його творчого доробку, так і загального біографічного нарративу. Окрім того, цей період став визначальним у виборі Б. Лятошинським мистецької життєвої дороги. Автор дослідження, керуючись віднайденими архівними документами, намагається оновити сценарій цього періоду життєтворчості митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ранній період життєпису Б. Лятошинського не часто потрапляє в об'єктив музикознавчих студій. Причину цього слід шукати у недостатній документальній складовій, яка б уможливила об'єктивне розкриття цього питання. Сьогодні вже з'явилися дослідження, в яких постать молодого Б. Лятошинського актуалізується в контексті епохи. Це передусім праці О. Козаренка [15; 16], М. Копиці [17; 18; 19] та І. Савчука [28; 29]. Ранній період життя і творчості митця побіжно окреслений у монографіях І. Белзи [1; 4], Н. Запорожець [11], В. Самохвалова [29]. На жаль, практично не вивченою є творча складова 1910-х років. Існують поодинокі звернення до ранніх творів Б. Лятошинського у працях І. Белзи [5], М. Гордійчука [10], В. Клини [12; 13] та І. Царевич [39; 41; 42]. Спроба огляду невідомої частини фортепіанної і камерно-вокальної творчості 1910-х років композитора належить авторів цих рядків [9]. Окремо хотілося б згадати про дослідження генеалогічного древа композитора, здійснені Е. Гілевич [7], О. Таранченко [37] та К. Шамаєвою [45; 46; 47; 48] і присвячені родинним зв'язкам композитора. Особливої уваги потребують праці українських музикознавців, в яких аналізуються ключові етапи життєдіяльності композиторів, зокрема, це дослідження Н. Савицької [27] та Н. Туровської [38].

Метою статті є комплексний аналіз творчої особистості Бориса Лятошинського в його ранній життєвий період з метою її біографічної реконструкції через збирання й упорядкування нових відомостей, віднайдених творів цього часу та інших даних, що розкривають процес становлення митця.

Серед завдань визначимо такі:

- показати роль родини Б. Лятошинського у формуванні його як людини-музиканта;
- на основі віднайдених документів Кабінету-музею Б. М. Лятошинського висвітлити роль М. Царевич у творчих пошуках композитора періоду 1910-х років;
- оприлюднити невідомі джерела, які пощастило віднайти авторові статті, з метою залучення їх до життєпису Б. Лятошинського 1910-х років [44; 34; 35; 36].

Виклад основного матеріалу. Вивченню різних етапів формування особистості присвячено численні праці психологів. Дитинству, підлітковому періоду, юнацтву в них надається особлива увага. У зазначені періоди особистість всмоктує максимальну кількість так званих «установок», більшістю з яких послуговується все подальше життя. Стосовно Бориса Лятошинського зазначимо, що композитор не був вундеркіндом, проте він досить рано сформувався як творча особистість. Кредо тогочасної інтелігенції сповна увібрало принципівість, чесність і незалежність думок, гуманізм, істинний патріотизм (позбавлений кон'юнктурності). Очевидно, це ті етичні норми, які Борис Миколайович органічно сприйняв через свого батька, дістаючи знання з культури та історії народів світу і, перш за все, українського та російського.

Саме сім'я мала визначальний вплив на майбутнього композитора. У цьому життєвому періоді, коли відбувається первинний розвиток креативності особистості, Б. Лятошинський був оточений людьми морально-етичними, високоосвіченими, які обожають мистецтво. Варте уваги також родинне коріння. Дід композитора, Леон Леонтійович Лятошинський, був відомим лікарем у м. Житомирі. Мати, Ольга Борисівна, закінчила гімназію в Києві, досить пристойно грала на роялі (часто виконувала твори Л. ван Бетховена та Ф. Шопена), мала добрі голосові дані (контральто). Ольга Борисівна була великою шанувальницею театру й часто брала участь в аматорських виставах. Мала багато друзів серед акторів, багато читала, вільно розмовляла французькою та німецькою мовами. Вона згадувала, що музичність Бориса Миколайовича виявилася досить рано. Грі на фортепіано Ольга Борисівна навчала майбутнього композитора сама. У восьмирічному віці, під час навчання в Першій Київській гімназії, Б. Лятошинський брав уроки гри на скрипці, але через переїзд родини з Києва до Немирова у 1906 році уроки припинилися [43, арк. 1].

Заняття музикою, зокрема навчання гри на скрипці, відновлюються у м. Златополь, куди родина Лятошинських переїздить у 1908 році. Б. Лятошинський займається музикою зі скрипалем Бенціоном Хаймовським, який мав польське коріння та був сином бродячого скрипаля: «... З когорти всіх викладачів Златопольської гімназії Борис більш за всіх поважав вчителя музики Бенціона Хаймовського. І вчителю, і учневі дуже подобалась музика, вони любили слухати чудову гру на скрипці дідуся, бродячих музикантів — обов'язкових гостей барвистих ярмарків. Любов до музики, увага до народних інструментів і народного мистецтва ще більше посилювалась на уроках музики, де вчитель намагався передати дітям все, що міг, та в позакласних заняттях, особливо у духовому оркестрі» [1, 4].

Спів у хорі та гра в оркестрі, які були організовані в Златопольській гімназії батьком — Миколою Леонтійовичем, були одними з перших музичних вражень композитора. Музична фантазія вразливого підлітка підпитувалась класичною літературою, книгами з історії культури народів світу і, звичайно, розповідями батька. Книги з особистої бібліотеки композитора є яскравим свідченням усього сказаного. Саме у Златополі, у п'ятому класі гімназії, на початку 1910 року, юний Борис Лятошинський починає писати власні музичні композиції: «... В перших своїх музичних творах Борис відрізняв відтінки мелодій і ритмів уже знайомих композиторів, народні пісні, українські мотиви і звуки чарівної симфонії златопольських красевидів. Музичні рими неначе просилися на ноти, зачіпали душу» [2, 4.].

Часті переїзди родини Лятошинських пов'язані з посадою М. Л. Лятошинського — батька композитора, відомого педагога, директора гімназій, науковця та громадського діяча. Його постать заслуговує на особливо пильну увагу. В родинному архіві композитора дбайливо зберігаються матеріали про Миколу Леонтійовича — його публікації, лекції, доповіді, конспекти, записники (навіть студентських років), проекти, щоденникові записи, фотографії, листи, які і сьогодні становлять значний інтерес для сучасної педагогічної науки.

Навіть після поверхневого розгляду зазначених матеріалів постає образ дивовижної людини, доведеного педагога. У цих документах та у спогадах сучасників Миколу Леонтійовича змальовано життєрадісним і серйозним, діяльним і врівноваженим, доброзичливим і вимогливим. Він умів мислити широко й самостійно, його діяльність відзначалася добре продуманою програмою та чітко складеними принципами. Він наголошував: «... мало любити учнів, слід ще поважати їхню людську гідність... У кожній людині заховано потребу бути необхідною іншим людям... збудіть цю потребу, і ви відчуєте радість буття... розбудіть у собі Дон Кіхота!...»¹.

На початку 1911 року родина Лятошинських повертається до Житомира, де Микола Леонтіївич отримує посаду директора комерційного училища. Житомир початку ХХ ст. дивує інтенсивним музичним життям. Тут часто перебували гастролери з Києва, Петербурга, Одеси, Москви — солісти, оперні трупи, інструментальні ансамблі. В місті створено спочатку музичні класи, а згодом — музичне училище, стають популярними «Музичні середки», де виступають учнівські оркестри й ансамблі, силами учнів влаштовують оперні вистави. Губернське місто з близько 70 тис. жителів, центр Волинської губернії, майже щодня мало можливість слухати Й. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Бородіна, М. Мусоргського.

У середовищі загального захоплення музикою минають останні гімназичні роки майбутнього композитора. Природно, що його власні заняття музикою стають цілеспрямованими та професійними. Серед педагогів-музикантів, які навчали великого українського композитора в Житомирі, особливе місце посів відомий композитор, піаніст і педагог Олександр Ружицький, який 30 серпня 1900 року відкрив у Житомирі приватну музичну школу. У цьому закладі крім нього працювали випускники Московської та Празької консерваторій. Туди вступає і п'ятнадцятирічний Б. Лятошинський — для занять по класу фортепіано. Відомо, що «... музичні класи О. С. Ружицького відкрилися (при Житомирському артистичному товаристві) у 1900 році, їх програма була розрахована на п'ятирічне навчання і передбачала досить змістовну підготовку своїх вихованців» [45, 132].

Часто у музикознавчих та історіографічних дослідженнях виникала плутанина щодо Олександрів Ружицьких, про яку зазначає К. Шамасва та І. Белза [4, 15]. Обидва — поляки, одного року народження, обидва закінчили Варшавську музичну академію. Один є батьком польського композитора Людомира Ружицького та вчителем всесвітньовідомого піаніста Артура Рубінштейна і не має відношення до Житомира, інший — Олександр Станіславович Ружицький, син композитора та педагога Станіслава Францієвича Ружицького, був засновником вище згаданих музичних класів у Житомирі. У Кабінеті-музеї Б. Лятошинського зберігається лист О. Ружицького до Б. Лятошинського з Сухумі від 1 травня 1929 року, його тон свідчить про тепле спілкування між митцями. Як досвідчений та ерудований педагог О. Ружицький не лише допоміг талановитому хлопцеві в надзвичайно стислий термін розвинути піаністичну техніку, але й спрямував багатогранні здібності юного композитора в потрібне русло, знайшов близькі його художній індивідуальності форми творчих пошуків. За свідченням Б. Лятошинського, О. Ружицький не займався з ним композицією, лише зрідка давав поради², однак в опануванні фортепіанного мистецтва успіхи були такі великі, що молодий композитор сам виконував свої досить складні фортепіанні твори, зокрема й фортепіанний квартет, написаний 1913 року й виконаний у Житомирі на концерті роком пізніше спільно з друзями-інструменталістами.

Із закінченням Житомирської гімназії 1913 року постало питання про подальшу освіту, про вибір професії. Дослухаючись до порад батька, Б. Лятошинський поступає на юридичний факультет Київського університету. Очевидно, цей вибір не є випадковим. Професії діда, батька й сина — лікаря, педагога та юриста — презентують сфери гуманістичної діяльності: лікування, навчання та захист прав людини, бо, як вже наголошувалося, істинне, чесне й невідкупне служіння народові в родині майбутнього знаменитого композитора цінували найвище за всі чесноти людини. Проте музика дедалі більше вабила до себе Б. Лятошинського, і одночасно з юриспруденцією майбутній композитор розпочинає професійні заняття композицією. До того ж відбулася знаменна подія, що відіграла величезну роль у житті композитора, — знайомство з Рейнгольдом Глієром³. Мати молодого композитора сама принесла Р. Глієрові партитуру фортепіанного квартету сина, після перегляду якої композитор півроку займався з обдарованим хлопцем приватно — до осені 1914 р., коли Б. Лятошинський вступив до Київської консерваторії.

Згадуючи про творчу співпрацю та дружні стосунки Глієра й Лятошинського, хотілося б особливу увагу приділити тим етичним принципам, на яких базувалася їхня щира сорокалітня дружба. Незважаючи на двадцятирічну різницю у віці, їх об'єднувала приналежність до кола творчої інтелігенції, в середовищі якої високо цінували ідеали добра та гуманізму. Усі сфери діяльності Р. Глієра позначені найвищим професіоналізмом, до якого він майстерно та дбайливо привчав своїх учнів. Як і всі справжні майстри, вчитель перш за все навчав професіоналізму, якого можна досягти лише внаслідок повсякденної напруженої роботи. Тому, зберігаючи індивідуальність обдарованих учнів, він неухильно вимагав досконального знання класичної теорії, гармонії, поліфонії, оркестрування.

В класі аналізувалася величезна кількість музичних творів, але ніколи за зразки для наслідування не брали твори Р. Глієра, ніколи вони не ставали предметом музичного аналізу. У пізньому віці Б. Лятошинський, пригадуючи час навчання в Р. Глієра, говорив, що «... Рейнгольд Моріцевич був не тільки чудовим учителем музики, а ще й чудовим учителем життя» [20, 74]. Безперечно, в особі Р. Глієра ми вбачаємо ідеал високопрофесійного вчителя, який згодом, десятиліттями пізніше,

Б. Лятошинський повноцінно відтворить у власному методі викладання в Київській консерваторії. Як зазначав товариш Б. Лятошинського Ольгерд Страшинський⁴, «...Ані отримання диплома Борисом Миколайовичем, ані від'їзд Р. Глієра до Москви не вплинули на їхні стосунки. Колишній викладач і колишній учень, а на той момент двоє друзів, не тільки не розійшлися, але стали ще більше любити й цінувати один одного. А коли очі в Рейнгольда Моріцевіча закрилися назавжди, Борис Миколайович страждав не менше, ніж після смерті своєї матері» [35, арк. 4].

У 1913 році, разом з початком приватних занять з Р. Глієром, сталася ще одна знаменна подія — знайомство молодого композитора з майбутньою дружиною Маргаритою Царевич та її родиною. Ця сім'я заслуговує на таку ж пильну увагу, як і родина Лятошинських, тому що від 1913 року юний Борис перебуває в тісному спілкуванні з оточенням Маргарити. У роки занять з Р. Глієром, у дуже важливий період свого професійного зростання, Б. Лятошинський зазнає безпосереднього впливу коханої дівчини та її рідних і близьких. Знайомство з сім'єю Царевичів допоможе нам надати відповідь на питання про глибину цього впливу на подальше формування творчої особистості Б. Лятошинського. Батько Маргарити Олександрівни, Олександр Кузьмич Царевич — лікар, освічена особа, був щиро закоханий у музику й непогано грав на фортепіано. Її мати, Юлія Іванівна Царевич, закінчила Київське музичне училище, також не уявляла життя без музики, грала з чоловіком у чотири руки навіть складні партитури. Аналізуючи щоденникові записи М. Царевич 1913 року, можемо висловити припущення, що на час знайомства з Б. Лятошинським вона вже була студенткою консерваторії, спочатку фортепіанного відділення, згодом — вокального. В її родині музика лунала постійно: симфонії Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, П. Чайковського, В. Каліннікова в чотириручному перекладенні, увертюри, клавіри опер, фортепіанна й вокальна класика.

Композитора щиро вітали в цій сім'ї, і відтоді музикування й домашні концерти відбувалися за його безпосередньої участі. Очевидно, саме знайомство Бориса з Маргаритою, яка розпочинала кар'єру співачки, спонукало його написати 1914 року цикл романсів на тексти російських поетів О. Толстого, О. Плещеева, О. Апухтіна та інших. Романси, які було віднайдено автором статті та нею ж вперше введено до музикознавчого річища, свідчать про знання російської поезії та прихильність юного композитора до неї. Показово, що три з них, написано на тексти, які свого часу було використано П. Чайковським і Р. Глієром: «Снова, как прежде, один» [23], «На нивы желтые» [21] та «О, если б ты могла» [22]. Їхні вокальні мініатюри на ці вірші справедливо зараховують до скарбниці слов'янської вокальної музики. Тому природно було б почути в опусах молодого музиканта вільне чи мимовільне наслідування знайомих шедеврів, проте цього не сталося. Загалом у меморіальному Кабінеті-музеї Б. Лятошинського зберігається 18 камерно-вокальних творів, написаних упродовж 1914–1917 років під час неофіційного та офіційного навчання у Р. Глієра.

В архіві Б. Лятошинського зберігаються деякі рукописи вже згаданого польського диригента О. Страшинського, з яким митець товаришував від 1913 року й до кінця життя. Для нас досить цікавим документом є спогади диригента про родину М. Царевич та про період її знайомства з Борисом Лятошинським. Про себе дописувач зазначає, що «... у Києві жив постійно від 1905 року, у той час ще не було в Києві Бориса Миколайовича. Між нашою сім'єю і сім'єю Маргарити Олександрівни [Лятошинської. — Т. Г.] існувала велика дружба від 1907 року. Ми, діти, теж були дуже дружними між собою. Борис Миколайович з'явився в родині Царевич у 1913 році. Після закінчення Житомирської гімназії він разом зі своєю матір'ю Ольгою Борисівною приїхав до Києва для вступу в університет і консерваторію. В цьому ж році Борис став займатися з композитором Глієром приватно, а в 1914 — вступив до нього в клас композиції в консерваторію. Дуже добре пам'ятаю, як він старанно займався музикою, як писав численні вправи з гармонії, премудрі задачі з контрапункту та фуги, а також перші свої фортепіанні твори, романси» [35, арк. 2].

З декількох джерел та з усних спогадів І. Царевич відомо, що у родині Олександра Царевича [батько Маргарити. — Т. Г.] теж панувала музична атмосфера. О. Страшинський згадує, що «... батьки Маргарити Олександрівни любили та знали музику, грали на роялі. Олександр Кузьмич (військовий лікар) завжди знаходив час, щоб сісти за рояль і відразу брався за серйозний репертуар. Юлія Іванівна [матір Маргарити. — Т. Г.], незважаючи на те що вона виховувала дітей, господарювала в Києві і у Ворзелі, серйозно займалася з педагогом, навчалася сама. Вечорами вона разом зі своїм чоловіком не тільки виконувала сольні номери, але й любила грати в чотири руки.

І. Царевич згадувала, що подружжя Царевичів було музично обдарованим. Обоємлювали фортепіано, добре читали з листа досить складні фортепіанні твори⁵. О. Страшинський теж зазначає, що «... Юлія Іванівна і Олександр Кузьмич грали чотириручні п'єси годинами. Завдяки цьому я багато чого почув: переклади в чотири руки класичних симфоній Л. ван Бетховена, Й. Гайдна,

В. А. Моцарта, творів Мендельсона, Чайковського, романтичних творів, цілих сюїт, балетів та інших шедеврів ... Моя мати, Анжеліка Вітольдівна ... була пристрасною музиканткою. Відмінно читаючи з листа будь-який твір, вона, перебуваючи в гостях у родині Царевич, грала з батьком Маргарити Олександрівни в чотири руки ... Як чудово вони виконали сюїту М. Римського-Корсакова "Пан Воевода" в чотириручному перекладі, присвячену пам'яті Ф. Шопена...» [34, арк. 1]. На підтвердження цього додамо, що у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського існує низка нотних видань творів для фортепіанного дуету, які належали родині Олександра Царевича. О. Страшинський додає, що «... Бувала в родині Царевич і музична молодь: піаністи, співаки, молоді композитори, від 1913 року Борис Миколайович також став частим гостем у цьому домі. Маргарита Олександрівна була ученицею в консерваторії по класу фортепіано та по класу співу. Влаштовувалися музичні вечори, і першою виконавицею перших романсів Бориса Миколайовича була Маргарита Олександрівна» [34, арк. 1].

Показово, що О. Страшинський вдається до деталізованих описів творчих музичних вечорів, які відбувалися у родині Юлії та Олександра Царевичів. Зокрема він пише, що «... часто згадую, як я й моя матуся були на вечорі, присвяченому осені. Борис Миколайович грав свою "Осінню фантазію", акомпанував свої романси Маргариті Олександрівні, а також іншим співакам. Брати Маргарити грали на дерев'яних духових інструментах (кларнет, гобой) ... ці домашні концерти нагадували домашні виступи сім'ї Й. С. Баха ... Проте не тільки пристрасть до музики вабила композитора в дім родини Царевичів. Він закохався в Маргариту ... Батьки Маргарити Олександрівни полубили свого майбутнього зятя. Одруження відбулося напередодні революції влітку 1917 року» [35, арк. 3–3 зв.]. Проте, нами було віднайдене свідоцтво про хрещення Б. Лятошинського, яке відбулося 14 січня 1895 року. Сам документ було видано 9-го січня 1903 року. Також на його звороті є запис про вінчання з М. Царевич, точна дата якого 26 травня 1917 року [33, арк. 1–1 зв.]. Якщо брати до уваги новий стиль календаря, то формально О. Страшинський правий, коли пише, що одруження композитора відбулося влітку.

В архіві Кабінету-музею Б. Лятошинського є програмка домашнього концерту⁶ [26], про який пише О. Страшинський. Програмка зроблена власноруч, на цупкому папері, зверху скобою прикріплено засушений осінній листок. Цей документ й досі зберігається у своєму первинному вигляді. До того ж, на ньому рукою композитора зазначено 5 жовтня 1914 року. Саме ця дата вказана й на рукописі фортепіанної п'єси «Осіння фантазія». Показовим є те, що Б. Лятошинський 5 жовтня написав цей твір, а у вечорі того ж дня виконав на імпрезі в домі Царевичів.

У своїх спогадах О. Страшинський деталізований творчий портрет вісімнадцятирічного Бориса Лятошинського. Це чи не єдина характеристика композитора, яка розкриває творчі пошуки митця у 1910-х роках. Дописувач зазначає, що він «... був чудовим, абсолютно оригінальним за своєю творчістю композитором, від юних літ був дуже вимогливим до себе. В роботі був педантом, схожим з ювеліром ... Добре пам'ятаю, як він любив проводити аналіз творів великих композиторів, захоплювався формою, робив гармонічні й поліфонічні дослідження. Це був Майстер і за втіленням гармонії та контрапункту, він завжди зважав на форму своїх творів ... Так було і в останні роки його життя, і за 50 років до цього» [35, арк. 4]. Зазначимо, що текст посмертної статті О. Страшинського був відредагований М. Лятошинською. В її редакції публікація отримала таке доповнення: «... Борис Миколайович грав не тільки свої твори ... у ті роки він займався піанізмом і чудово виконував Другу баладу Шопена, багато творів Шумана, якого він обожнював, також деякі твори Рахманінова, Скрябіна» [34, арк. 2]. Це чи не єдине занотоване свідчення М. Лятошинської про виконавські можливості та уподобання Б. Лятошинського періоду 1910-х років.

Серед його улюблених імен стрічаємо також і Р. Вагнера. Він, зі слів О. Страшинської М. Лятошинської блискуче грав увертюру до «Тангейзера». О. Страшинський згадує, як : «... в останні роки свого навчання Борис Миколайович сховався десь у куточку та програвав цю увертюру. Ударяв акорди по кілька разів і дослухався до кожного співзвуччя. Особливо йому подобалася тембральна палітра дерев'яних інструментів у хорі пілігримів» [35, арк. 4].

На додаток зазначимо, що посмертні спогади О. Страшинського про Б. Лятошинського, відредаговані М. Лятошинською, побачили світ у польському часописі «Рух музичний» у червні 1968 року. На превеликий жаль, вони були надруковані в досить скороченому вигляді. Тож тільки два білових автографи спогадів О. Страшинського [34; 35] містять неоціненні й досі невідомі факти життєпису ушлявленого композитора.

Такі ж вагомні біографічні факти та роздуми композитора про творчість містять його листи, адресовані М. Царевич упродовж 1914–1916 рр. Епістоли зберігаються у Кабінеті-музеї Б. М. Лятошинського. Детально листування між Б. Лятошинським і М. Царевич викладено у статті автора «Муза і Лятошинський (на матеріалі епістоляріїв композитора 1914–1916 років)» [8].

Висновки. Розвиток у людини будь-яких здібностей, не лише музичних, поділяється на декілька стадій. Але основний період формування й розвитку припадає на ранній період життя. Основним джерелом наслідування для дитини є її оточення, родина. Борису Лятошинському доля дала можливість зростати й розвиватися в сім'ї, яка його любила й підтримувала його у всьому, яка створила дуже сприятливі умови для виявлення й розвитку його здібностей. Батько заклав у сина на перший погляд прості людські цінності, які подарували світовій культурі не тільки геніального композитора, а перш за все Людину. Іншим щасливим дарунком долі для композитора стало знайомство з М. Царевич та сім'єю його майбутньої дружини. Ця родина обохнювала музику, люди в ній були інтелегентні, освічені, самодостатні: майбутня дружина чудово співала, на той час отримувала музичну освіту тощо. Чи можна уявити сприятливіший ґрунт для розквіту таланту? Паралельно з цим він розпочинає професійні заняття з учителем і другом усього життя Р. Глієром — важко знайти кращий зразок для композитора-початківця в Києві початку ХХ ст.

Усі ці чинники сполучилися на життєвому шляху Бориса Лятошинського та стали визначальними в його долі. Саме вони унеможливили вибір юриспруденції як життєвого шляху і, натомість, піднесли музику як значеннєву мету існування. При цьому, мабуть, неможливо дати однозначну відповідь на запитання, чи знав би мистецький світ композитора Бориса Лятошинського, коли б він виховувався в іншій родині, розвивав свої здібності в іншому соціальному середовищі й формувався на інших гуманістичних цінностях та ідеалах.

Примітки

¹ З інтерв'ю І. С. Царевич, здійсненого автором публікації упродовж 2007–2009 років.

² Там само.

³ Знайомство Б. Лятошинського та Р. Глієра відбулося наприкінці 1913 р. в Києві.

⁴ Ольгерд Страшинський (Olgierd Straszyński) — відомий польський диригент. Народився 29 листопада 1903 р. У 1939–1945 р.р. — диригент оркестру Польського радіо, конспіративної організації на чолі з Едмундом Рудницьким, яка була пов'язана з «Radiostacja Włyskawica». У 1945–1946 рр. — художній керівник Національної філармонії у Варшаві. Помер 12 січня 1971 р. у Варшаві.

⁵ З інтерв'ю І. Царевич, здійсненого автором дослідження упродовж 2007–2009 років.

⁶ Подаємо текст програмки концерту 5 жовтня 1914 року в домі Царевичів: «“Вечір смутку й осені. Програма. “Осінь пісня” Чайковського. “Осінь” Черепніна. “Осінні мотиви” Гречанінова. “Листя осінне шуміло” Глієра. “Осінь день” Ребікова. [далі — нерозбірливо]. “Осінь пісня” Мендельсона. “Краплини осінні” [себе не вказав]. “Осінь” Гріга. “Осінь” [себе не вказав]. “Темні хмари” Глієра. “Осінь пісенька” Гречанінова. “Падають краплини сумні” Глієра. “Осінь” Чайковського. “Осінь”. Прочерк. “Осінь фантазія” [себе не вказав]. Початок після 7-ої години вечора».

Література

1. Божор Ф., Науменко Г. На крилах пісні / Божор Ф., Науменко Г. // Ленінська Зоря [Орган Златопольського райкому комуністичної партії України та районної ради депутатів трудящих Черкаської області]. — № 26. — 1 березня 1959 року. — С. 4.
2. Божор Ф., Науменко Г. На крилах пісні / Божор Ф., Науменко Г. // Ленінська Зоря [Орган Златопільського райкому комуністичної партії України та районної ради депутатів трудящих Черкаської області]. — № 27. — 4 березня 1959 року. — С. 4.
3. Бэлза И. Б. Н. Лятошинский. — серия «Лауреаты Сталинской премии» / И. Ф. Бэлза. — Москва—Ленинград : Музгиз, 1947. — 56 с.
4. Бэлза И. Учитель / И. Ф. Бэлза // О музыкантах XX века. Избранные очерки. — М. : Сов. Композитор, 1979. — С. 5—41.
5. Бэлза И. Фортепианные произведения Лятошинского / И. Ф. Бэлза // Б. Лятошинский. Сочинения для фортепиано. — М. : Музыка, 1972. — С. 5—6.
6. Бэлза И. Ф. Р. М. Глиэр / И. Ф. Бэлза. — М. : Муз. фонд СССР, 1955. — 72 с.
7. Гілевич Е. Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали / Е. Гілевич // Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. / ред.-упор. І. Є. Копоть, К. І. Новосельський. — Житомир : вид-во ФОП Євенок О. О., 2014. — С. 39—48.
8. Гомон Т. Муза і Лятошинський (на матеріалі епістоляріїв композитора 1914–1916 років) / Т. В. Гомон // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2015. — Вип. 113. — С. 38—62.
9. Гомон Т. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва / Т. В. Гомон // Культура і сучасність : альманах. № 1 / М-во культури і туризму України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; редкол. В. А. Бітаєв [та ін.]. — К. : Міленіум, 2010. — С. 178—184.

10. Гордійчук М. Невідомі сторінки / М. М. Гордійчук // Музика. — 1975. — № 1. — С. 6—7.
11. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский [Текст] / Н. В. Запорожец. — М. : Сов. композитор, 1960. — 176 с.
12. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Л. Кли́н. — К. : Наук. думка, 1980. — 315 с.
13. Кли́н В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинского / В. Л. Кли́н // Борис Николаевич Лятошинский. — Сб ст. — сост. М. Д. Копица. — К. : Муз. Україна, 1987. — С. 42—62.
14. Кли́н В. Фортепіанна спадщина / В. Л. Кли́н // Музика. — 1975. — № 1. — С. 7—8.
15. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття / О. В. Козаренко // Українське музикознавство № 28 : зб. ст. — К., 1998. — С. 144—154.
16. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. — Львів, 2000. — 285 с.
17. Копица М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського / М. Д. Копица // Музичний світ Бориса Лятошинського: [зб. матеріалів]. — К. : Центрмузінформ, 1995. — С. 89—92.
18. Копица М. Листи Майстра до Маргарити / М. Д. Копица // Музика. — 2000. — № 6. — С. 7—9.
19. Копица М. Д. Міркування та роздуми над епістолярієм Б. М. Лятошинського / М. Д. Копица // Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина [Текст] : у 2 т. / Борис Миколайович Лятошинський; Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; Упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копица. — К. : Задруга, 2002. — Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914—1956). — 2002. — 768 с. — С. 5—26.
20. Лятошинский Б. Н. Музыкант. Учитель. Друг / Б. Н. Лятошинский // Рейнгольд Морицевич Глиэр [Текст] : Статьи. Воспоминания. Материалы / [Под ред. и со вступ. статьей, с. 5—46, В. М. Богданова-Березовского]. — [Москва] ; [Ленинград] : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965-1967. — 2 т. — Т. 1: [Разделы: Воспоминания о Глиэре] : [Статьи Глиэра]. — 1965. — 390 с. — С. 67—75.
21. Лятошинський Б. «На нивы желтые нисходит тишина». Романс для високого голосу та ф-но / вірші О. Толстого. Автограф. 18 лютого 1914 року. Кабінет-музей композитора. — 2 арк.
22. Лятошинський Б. «О если б ты могла». Романс для високого голосу та ф-но / вірші О. Толстого. Автограф. 8 травня 1914 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 1 арк.
23. Лятошинський Б. «Снова, как прежде, один». Романс для високого голосу та ф-но / вірші Д. Ратгауза. Автограф. 16 квітня 1914 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 2 арк.
24. Лятошинський Б. Осенняя фантазия [для фортепіано]. Чорновий автограф. 5 жовтня 1914 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 2 арк.
25. Нелли В. Мой старьй товарищ / В. А. Нелли // Борис Лятошинский . Воспоминания. Письма. Материалы : в 2-х частях. Часть 1 : Воспоминания / Б. М. Лятошинский ; сост. и коммент. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матушевич. — К. : Музична Україна, 1985. — С. 144—152.
26. Програма «Вечер грусти и осени». 5 октября 1914 года. Начало после 7-ми вечера. [в домі родини О. Царевича]. [у програмі]: «Осенняя песня» Чайковского. «Осеннее» Черепнина. «Осенние мотивы» Гречанинова. «Листья шумели уныло» Глиэра [та ін.]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 1 арк.
27. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Н. В. Савицька ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 36 с. — укр.
28. Савчук І. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення / І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 156 с.
29. Савчук І. Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930 — початку 1940-х рр. на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського / І. Б. Савчук // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол. : А. В. Чебикін (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.), М. І. Яковлев (заст. гол. редкол.) [та ін.] — К. : Фенікс, 2016. — Вип. 16. — С. 92—103.
30. Самохвалов В. Борис Лятошинский [Текст] / В. Я. Самохвалов // Творческие портреты украинских композиторов. — К. : Муз. Україна, 1981. — 53 с.
31. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Я. Самохвалов. — К. : Муз. Україна, 1970. — 280 с.
32. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Я. Самохвалов. — К. : Муз. Україна, 1977. — 170 с.
33. Свидетельство [про запис у метричній книзі Волинського кафедрального собору] від 9 січня 1903 року, Житомир. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 1 арк.
34. Страшинський О. [Спогади про Б. М. Лятошинського в редакції М. Лятошинської]. Автограф. [Б/д]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 4 арк.
35. Страшинський О. «Мои воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском». Автограф. [Б/д]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 11 арк.
36. Страшинський О. «Русский перевод статьи Ольгерда Страшинского под заглавием “Воспоминания о Борисе Николаевиче Лятошинском”». Автограф. [Б/д]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 4 арк.
37. Таранченко О. Б. Лятошинський у світлі українських родинних зв'язків / О. Г. Таранченко // Музичний світ Бориса Лятошинського: [зб. матеріалів]. — К. : Центрмузінформ, 1995. — С. 103—108.
38. Туровська Н. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Туровська Н. А.; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Л., 2009. — 198, [6] арк. : нот.

39. Царевич І. Струнный квартет ре минор соч. І Б. Н. Лятошинского (материалы в творческой биографии композитора) / И. С. Царевич // Борис Николаевич Лятошинский. — Сб. ст. — сост. М. Д. Копица. — К. : Муз. Україна, 1987. — С. 126—130.
40. Царевич І. Борис-Якса з Лятошина / І. С. Царевич // Музика. — 1995. — № 1. — С. 9—11.
41. Царевич І. Надруковано вперше / «Мазурка» — перша композиторська спроба юного музиканта — Б. Лятошинського / (Трибуна музикознавця) / І. С. Царевич // Музика, 1978. — № 4. — С. 4.
42. Царевич І. Перший твір (до 90-річчя Б. М. Лятошинського) / І. С. Царевич // Музика. — 1985. — № 4. — С. 5—7.
43. Царевич І. С. «Биографические данные (со слов М. А. Царевич-Лятошинской)». Машинопис [Б/д]. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 4 арк.
44. Царевич М. Щоденник. Автограф. 30 жовтня 1912 року — квітень 1914 року. Кабінет-музей Б. М. Лятошинського. — 40 арк.
45. Шамаева К. Из юношеских лет Б. Н. Лятошинского (Житомирский период) / К. И. Шамаева // Борис Николаевич Лятошинский. — Сб. ст. — сост. М. Д. Копица. — К. : Муз. Україна, 1987. — С. 131—136.
46. Шамаева К. Б. Лятошинський у Житомирі / К. І. Шамаєва // Музика. — 1985. — № 1. — С. 3—4.
47. Шамаєва К. До витоків творчості Бориса Лятошинського / К. І. Шамаєва // Музичний світ Бориса Лятошинського. — Київ: Центрмюзінформ, 1995. — С. 93—97.
48. Straszyński Olgierd. Wspomnienie o Borysie Latoszyńskim / Olgierd Straszyński // Ruch muzyczny. — № 11. — 1—15 czerwca 1968 r. — S. 13—14.

References

1. Bozhor, F. & Naumenko, H. (1959). On the Song's Wings Lenins'ka Zorya, 26, 4 [in Ukrainian].
2. Bozhor, F. & Naumenko, H. (1959). On the Song's Wings. Lenins'ka Zorya, 27, 4 [in Ukrainian].
3. Belza, I. (1947). B. N. Lyatoshynsky — a series of «Laureates of the Stalin Prize». Moscow—Leningrad : Muzgiz. [in Russian].
4. Belza, I. (1979). Teacher. About the musicians of the twentieth century. Selected essays. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
5. Belza, I. (1972). Piano works by Lyatoshynsky. B. Lyatoshynsky. Works for pianoforte. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Belza, I. (1955). R. M. Glier. Moscow: Muz. fond SSSR [in Russian].
7. Hilevych, E. (2014). Lyatoshynsky family in Right-Bank Ukraine: source studies matters. Reinhold Glier — Boris Lyatoshynsky. Life and work in the context of culture. Zhytomyr : vyd-vo FOP Yevenok, O. O. [in Ukrainian].
8. Homon, T. (2015). Muse and Lyatoshynsky (based on the composer's epistolary of 1914—1916 years). Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho, 113, pp. 38—62. [in Ukrainian].
9. Homon, T. (2010). Borys Lyatoshynsky's works of 10s years of the XX century in terms of the formation of Ukrainian modernistic art. Kul'tura i suchasnist' : al'manakh, 1, pp. 178—184. M-vo kul'tury i turyzmu Ukrayiny, Nats. akad. keriv. kadriv kul'tury i mystetstv. V. A. Bitayev (Ed). Kyiv : Milenium. [in Ukrainian].
10. Hordiychuk, M (1975). Unknown pages. Muzyka, 1, pp. 6—7. [in Ukrainian].
11. Zaporozhets, N. (1960). B. N. Lyatoshynsky. Moscow : Sov. kompozitor.
12. Klyn, V. (1980). Ukrainian Soviet piano music Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].
13. Klin, V. (1987). Piano works and artistic style of B. N. Lyatoshynsky. Boris Nikolaevich Lyatoshynsky. M. D. Kopitsa (Ed). Kyiv : Muz. Ukraїna. pp. 42—62. [in Russian].
14. Klyn, V. (1975). Piano heritage. Muzyka, 1, pp. 7—8. [in Ukrainian].
15. Kozarenko, O. (1998). Some trends in the development of national musical language in the first third of the twentieth century. Kyiv. Ukrayins'ke muzykoznavs-tvo, 28, pp. 144—154. [in Ukrainian].
16. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. L'viv. [in Ukrainian].
17. Kopytsya, M. (1995). Source study aspect in the exploring of B. Lyatoshynsky's heritage. Music world Borys Lyatoshynsky. Kyiv : Tsentr muzinform, 1995. 89—92. [in Ukrainian].
18. Kopytsya, M. (2000). Letters of The Master to Margarita. Muzyka, 6, 7—9 [in Ukrainian].
19. Kopytsya, M. D. (2002). Thoughts and reflections around the B. M. Lyatoshynsky's epistolary. Lyatoshynsky Borys. Epistolary heritage. I. S. Tsarevych; M. D. Kopytsya (Ed). Kyiv : Zadruha. Vols. 1 : Boris Lyatoshynsky - Reinhold Glier. Letters (1914-1956), 5—26 [in Ukrainian].
20. Lyatoshynsky, B. N. (1965). Musician. Teacher. Friend. Gliere: Articles. Memories. Matters. V. M. Bogdanov-Berezovsky (Ed). Leningrad : Muzyka. Vols. 1, 67—75 [in Russian].
21. Lyatoshynsky, B. (1914). «Silence descends on the yellow fields». Romance for high voice and piano, Tolstoy's poems. Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].
22. Lyatoshynsky, B. (1914). « Oh, if you could ». Romance for high voice and piano, Tolstoy's poems. Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].
23. Lyatoshynsky, B. (1914). « Alone, again, as before». Romance for high voice and piano, D. Rathauz. Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].

24. Lyatoshynsky, B. (1914). Autumn fantasy [Piano]. Draft autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].
25. Nelli, V. (1985). My old friend. Borys Lyatoshynsky. Memories. Letters. Matters: in 2 parts. Part 1: Memories. L. N. Grisenko, N. I. Matusevich (Ed). Kyiv : Muzichna Ukraina 144–152 [in Russian].
26. The program "Evening of sadness and autumn". October 5, 1914. The beginning after the 7 pm. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum. [in Russian].
27. Savyts'ka, N (2010). Age-related aspects of the composer's creative life Doctor's thesis: Nats. muz. akad. Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho, Kyiv [in Ukrainian].
28. Savchuk, I. (2012). Ukraine Chamber Music in 1920s: Attempt of philosophical reflection In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrayiny. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
29. Savchuk, I. (2016). Ukrainian-Polish cultural ties at the end of 1930s – beginning of 1940s. Through the example of B. M. Lyatoshynsky's source Heritage . Mystetstvosnavstvo Ukrayiny. In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrayiny. A. V. Chebykin, O. K. Fedoruk, M. I. Yakovlyev (Ed). Kyiv : Feniks, pp. 92–103. [in Ukrainian].
30. Samokhvalov, V. (1981). Borys Lyatoshynsky. Creative portraits of Ukrainian composers. Kyiv : Muz. Ukraïna. [in Russian].
31. Samokhvalov, V. (1970). Features of musical thinking B. Lyatoshynsky. Kyiv : Muz. Ukraïna. [in Russian].
32. Samokhvalov, V. (1977). Features of the B. Lyatoshynsky's symphonic style. Kyiv : Muz. Ukraïna. [in Russian].
33. Birth certificate [The entry in the registry of Volyn kafederal Council] January 9, 1903, Zhytomyr. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum. [in Russian].
34. Strashyns'kyi, O. (W/d). [Recollections of B. M. Lyatoshynsky in the version M. Lyatoshynskaya]. Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum. [in Russian].
35. Strashyns'kyi, O. (W/d). «My memories about Borys Nikolaevich Lyatoshynsky». Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum. [in Russian].
36. Strashyns'kyi, O. (n/d). «The Russian translation of the article by Olgerd Strashinsky under the title "Festive Remembrance of Borys Nikolayevich Lyatoshynsky"». Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].
37. Strashyns'kyi, O. (1968). Memories about Borys Lyatoshynsky. Ruch myzyczny, 11, 13–14. [in Polish].
38. Taranchenko, O. (1995). B. Lyatoshynsky in the light of Ukrainian family ties. Music world Borys Lyatoshynsky. Kyiv : Tsentr muzinform, 103—108 [in Ukrainian].
39. Turovs'ka, N. (2009). The early period of composer's creativity as a phenomenon of evolutionary process. Candidate's thesis. Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka, L'viv [in Ukrainian].
40. Tsarevich, I. (1987). String Quartet in D minor op. 1 B. N. Lyatoshynsky (materials in the creative biography of the composer). Borys Nikolaevich Lyatoshynskiy. M. D. Kopitsa (Ed). Kyiv : Muz. Ukraïna, 126–130 [in Russian].
41. Tsarevych, I. (1995). Boris-Yaksa from Lyatoshyn. Muzyka, 1, 9–11 [in Ukrainian].
42. Tsarevych, I. (1978). First-ever publication. Muzyka, 4, 4. [in Ukrainian].
43. Tsarevych, I. (1985). The first piece (on B. M. Lyatoshynsky's 90th anniversary). Muzyka, 4, 5–7 [in Ukrainian].
44. Tsarevych, I. S. (W/d). «Biographical data (after the words of M. A. Tsarevich-Lyatoshynskaya)». Typwriting. Cabinet-museum B. M. Lyatoshynsky [in Russian].
45. Tsarevych, M. (30 October 1912–April 1914). Diary. Autograph. B. M. Lyatoshynsky's Cabinet-museum [in Russian].
46. Shamaeva, K. (1987). From the B. N. Lyatoshynsky's youthful years (Zhytomyr period) Borys Nikolaevich Lyatoshynsky. M. D. Kopitsa (Ed). Kyiv : Muz. Ukraïna, 131–136 [in Russian].
47. Shamayeva, K. (1985). B. Lyatoshynsky in Zhytomyr. Muzyka, 1, 3–4 [in Ukrainian].
48. Shamayeva, K. (1995). To the roots of Borys Lyatoshynsky's creativity. Music world of Borys Lyatoshynsky. Kyiv: Tsentr muzinform, 93–97 [in Ukrainian].

УДК 78.082.4

*Перцов Микита Олегович,
викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського
nikita.pertsov@ukr.net*

ЖАНРОВО-ОБРАЗНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФЛЕЙТОВОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТ.

Метою статті є дослідження трансформації жанру флейтового концерту в контексті історії української композиторської творчості ХХІ ст. Протягом останнього десятиліття можна спостерігати значний інтерес композиторів до вибору флейти як інструменту соло. **Методологія дослідження** передбачає звернення до робіт таких українських музикознавців, як В. Степурко та М. Черкашина-Губаренко, в яких аналізується специфіка флейтового концерту І. Щербакова. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснюється аналіз творів, які виникли протягом останніх років, а саме флейтових концертів З. Алмаші, О. Безбородька, О. Серової, що дозволяє виділити певні тенденції розвитку музичної практики та виокремити типологічні ознаки, які свідчать про спадкоємний характер української національної композиторської школи. У **висновках** вказується, аналіз флейтових концертів сприяє формуванню уявлення про шляхи розвитку жанру та можливі темброві трансформації флейти як інструменту соло. Концерти сучасних композиторів відрізняються за стильовою приналежністю, за структурою та емоційним забарвленням, в них продемонстровано широкі технічні та виразні можливості флейти.

Ключові слова: флейтовий концерт, флейта, українські композитори, тембр, жанр.

Перцов Микита Олегович, преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

Жанрово-образные трансформации флейтового концерта в творчестве украинских композиторов ХХІ в.

Целью статьи является исследование трансформации жанра флейтового концерта в контексте истории украинского композиторского творчества ХХІ в.. В течение последнего десятилетия можно наблюдать значительный интерес композиторов к выбору флейты как инструмента соло. **Методология исследования** предполагает обращение к работам таких украинских музыковедов, как В. Степурко и М. Черкашина-Губаренко, в которых анализируется специфика флейтового концерта И. Щербакова. **Научная новизна** состоит в том, что впервые осуществляется анализ произведений, которые возникли в последние годы, а именно флейтовых концертов З.Алмаша, А. Безбородко, О.Серовой, что позволяет выделить определенные тенденции развития музыкальной практики и очертить типологические признаки, которые свидетельствуют о наследственном характере украинской национальной композиторской школы. В **выводах** указывается, что анализ флейтовых концертов способствует формированию представления о путях развития жанра и возможных тембровых трансформациях флейты как инструмента соло. Концерты современных композиторов отличаются по стилистической принадлежности, по структуре и эмоциональной окраской, в них продемонстрированы широкие технические и выразительные возможности флейты.

Ключевые слова: флейтовый концерт, флейта, украинские композиторы, тембр, жанр.

Pertsov Nikita, Lecturer of the Department of Chamber Ensemble Tchaikovsky National Academy of Music

Genre-shaped transformations of the flute concert in the ukrainian composers' works in XXI century

Purpose of Research. The purpose of the article is to study the transformation of the genre flute concert in the context of the history of Ukrainian composers' creativity of XXI century. During the last decade, the Ukrainian composers show a great interest a flute as an music instrument for solo. **Methodology.** The research methodology involves an appeal to the works of Ukrainian musicologists as V. Stepurko and M. Cherkashyna-Gubarenko, who have analysed the specifics of I. Scherbakov's flute concerts. **Scientific Novelty.** The author is the first who analyses the works, created in the recent years such as the flute concerts of Z. Almashi, O. Bezborodko, O. Serova. It allows the author to identify the trends of musical practice and highlight typological features that show the continuity of Ukrainian national school of composers. **Conclusions.** The conclusions indicate that the analysis of the flute concerts contributes to understanding of the ways of the genre and the possible timbre transformations of the flute as an instrument for solo. The concerts of the modern composers differ from other concerts by stylistic affiliation, structure and emotional coloring. They demonstrate extensive technical and expressive possibilities of the flute.

Key words: concert flute, flute, Ukrainian composers, timbre, genre.

Актуальність теми дослідження. Жанр концерту широко представлений в історії музичного мистецтва. Хоча досить довгий час при виборі інструменту, якому відводилась сольна партія, перевага надавалась фортепіано або інструментам струнної групи, в ХХ ст. виникає ряд творів, де соло може виконуватись будь-яким інструментом, не лише тим, що входить до симфонічного оркестру, а й народним або етнічним. Так Раві Шанкар створив декілька концертів для ситара з оркестром, Р. Воан-Уільямс концерт для туби з оркестром, М. Будашкін концерт для домри з оркестром, Я. Лапінський концерт для бандури з оркестром і т.д. Проте твори для таких інструментів все ще є поодинокими в сучасному музичному просторі. У творчості сучасних українських композиторів значна роль відводиться концерту для флейти з оркестром. Аналіз особливостей українських флейтових концертів ХХІ ст. є актуальним дослідженням, яке сприятиме розумінню специфіки ролі індивідуального композиторського стилю сучасних авторів, що знаходить втілення у класичному жанрі. Важливим компонентом наукової розвідки є розкриття виразних та технічних можливостей флейти, що виконує сольну партію на фоні оркестру.

Наукові розвідки, присвячені жанру флейтового концерту, в сучасному музикознавстві представлені лише декількома роботами. Так цікавими є дослідження музикознавця В. Давидової, яка аналізує сонати та концерти для флейти російських композиторів другої половини ХХ ст.. Є ряд робіт, присвячених аналізу концертів скрипкових (І. Гребнева), віолончельних (А. Павловський), фортепіанних (О. Сімонянц), неоромантичних тенденцій у жанрі концерту останньої третини минулого століття (О. Денисова), концертів Е. Денисова (О. Бараш). Хрестоматійними є роботи М. Тараканова та Л. Раабена, присвячені дослідженню особливостей радянського концерту. Проте концерти сучасних українських композиторів поки не знайшли обґрунтування у музикознавчій думці. Серед українських дослідницьких розробок варто згадати аналіз концертів для труби Б. Мочурада, для тромбону Ф. Крижановського, для духових інструментів І. Палійчук. Концерт для флейти з оркестром І. Щербакова розглядає В. Степурко.

Метою статті є дослідження трансформації жанру флейтового концерту в контексті історії української композиторської творчості ХХІ ст., адже протягом останнього десятиліття можна спостерігати значний інтерес композиторів до вибору флейти як інструменту соло.

Виклад основного матеріалу. Концерт – це твір великої форми, що представляє собою опозицію одиничного та загального, унікального та універсального, соло та оркестру. Тембр флейти може передавати різноманітні образні сфери, пов'язані як з пасторальним, пейзажним, епічним началом, так і лірико-драматичним, трагічним та скорботним. Виразні можливості інструменту можуть бути задіяні для втілення досить різних настроїв. Проаналізувавши ряд концертів для флейти з оркестром українських композиторів, написаних на початку ХХІ ст., можна виділити декілька тенденцій. Вибір флейти, в якості сольного інструменту обумовлюється інтересом до її тембрального забарвлення, широких технічних можливостей та великому спектру прийомів гри на ній.

Досить часто тембр флейти асоціюється з людським голосом і пов'язаний з індивідуальними переживаннями, зі скорботою та сумом. Так на початку другого десятиліття ХХІ ст. виникають два флейтових концерти, присвячених близьким людям, що пішли з життя: концерт для флейти та камерного оркестру І.Щербакова (2011) та концерт для флейти, струнного ансамблю та фортепіано О.Безбородька (2013). Варто зазначити, що використовується досить подібний склад оркестру – у Щербакова струнні та ударні, у Безбородька – струнні та фортепіано.

Концерт Щербакова присвячений пам'яті відомого українського композитора Олега Киви. Хоча жанр концерту зазвичай передбачає «змагальність» соло та оркестру, І. Щербаков закладає нову тенденцію, коли практично вся образна сфера пов'язана з траурністю та скорботним началом. Український музикознавець М. Черкашина-Губаренко відмічає, що у Концерті для флейти, струнних і ударних «Пам'яті Олега Киви» Ігор Володимирович продовжив традицію меморіальних присвят. «Незвичайність задуму створеного в пам'ять про нього твору полягає у виборі для відображення трагічних настроїв і траурної символіки жанру концерту, який зазвичай асоціюється з віртуозністю, ігровим початком, ліричними і жанровими мотивами. Але І. Щербакову вдалося зв'язати сам тембр флейти і її звучання з семантикою похоронних плачів, а також провести весь інтенсивний музичний розвиток через ланцюг скорботних, драматичних, тривожних образів до фінального піднесеного катарсису» [2]. Концерт складається з трьох частин, де кожна представляє іншу грань драматичного стану. В творі переважає принцип монотематизму, більшість тематичних елементів пов'язано з трансформацією єдиного інтонаційного комплексу, який вперше постає як послідовність e-dis-e-g. На початку твору він представлений у вигляді остинатного колоподібного руху у флейти.



Мелодична лінія цифри С також побудована на цьому звороті. Проте тут він трансформується у b-e-g, що також проходить у флейти, останній звук сковзає вниз завдяки глісандо, таким чином підкреслюються інтонації плачеві, стогону, зітхання.



Флейтове соло лунає на фоні розтягнутого у часі акорду струнних. В даному варіанті переважає розмовна запитальна інтонація, після якої знову відбувається глісандуюче сковзання. З цифри D постає епізод хорального характеру. На тлі струнних у флейти знову виникає матеріал з секундовими інтонаціями as-g - f-as-g-h. З цифри E починається розробка, в якій яскраво представлений матеріал експозиції, насамперед пов'язаний з активним токатним началом. При повторному проведенні матеріалу побічної партії додається органний пункт у литавр, який створює трагічний колорит. В репризі відбувається не лише нагадування основних інтонаційних комплексів, які подаються у динамізованому вигляді, але й готується матеріал другої частини.

Перша та друга частина виконуються без перерви. Більше того, мелодичний матеріал у флейти на початку другої частини також пов'язаний зі сталим інтонаційним комплексом – e-dis-e-a-e, відповідно знову підкреслюється секундова інтонація *lamento*.



Нова іпостась трагічності передається завдяки використанню різних жанрових витоків. Так у другій частині переважає токатність у оркестровій фактурі. Щербаков майстерно використовує мотивний розвиток основної секундової лейтінтонації. Флейта звучить практично без перерви протягом всього твору, саме в її партії проводиться мелодичний матеріал. Це голос людини, яка оповідає про життя та смерть, про тугу і страждання, про неминучу та болісну втрату близьких людей. В флейтовій партії проходить основний тематичний матеріал, в той час як оркестр не змагається з інструментом соло, а підтримує його, створює тло, на якому розгортаються події. Тому важливим драматургічним моментом у другій частині є епізод з 153 по 209 такти, в якому флейти немає. Звучання лише оркестру без солюючого інструменту створює картину втрати головного персонажу, його смерті. Після 210 такту знову виникають репліки флейти, проте переважає не розгорнута мелодія, а її уривки, що більше нагадують фактурне заповнення. Починають превалювати жанрові витoki пов'язані з хоралом, заупокійним співом, траурним маршем з 204 такту.

На початку третьої частини флейти немає, у струнних йде майже беззвучний шум, що має нагадувати вітер. Коли з'являється флейта, то в її партії проходить цитата з твору самого І. Щербакова – тема «Світлої любові» з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра «Експромт Короля». Досить складним є синтез жанрових витоків третьої частини – це вальс, декламація та пісня. Окрім автоцитати, в цій частині концерту, що має назву «Farewell» (прощання), проходить тема О. Киви з першої частини його камерної кантати №3 на слова П. Тичини. Її виконує флейта – в даному епізоді переважає декламаційне, розмовне начало.



Саме вона постала основою для тематичного матеріалу всіх розділів концерту. Формування музичної тканини на основі теми композитора демонструє музичну данину його пам'яті. Невмирущість творчого спадку автора є найкращим свідченням його історичного внеску. Таких прикладів в історії музики є чимало. Варто згадати варіації С. Рахманінова на теми А. Кореллі та Н. Паганіні, чисельні твори на мотив ВАСН Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова, А. Шенберга, А. Пярта, А. Шнітке та інших композиторів. М. Черкашина-Губаренко аналізує концерт, вказує: «У таких

творах відомі музиканти віддають данину пам'яті і любові своїм колегам і сучасникам, чия творчість захоплювала і надихала. Талановитим композитором і щирим другом назавжди залишився для Ігоря Щербакова Олег Кива» [2].

І за своєю структурою (три частини) і за надзвичайно важливою роллю флейти цей концерт в повній мірі можна назвати класичним, зразковим. Велика композиторська майстерність І.Щербакова сприяє втіленню авторського замислу. Всі частини концерту об'єднані єдиним інтонаційним комплексом – темою О. Киви. В. Степурко в статті, присвяченій цьому концерту вказує, що «мистецька інтроверсія образу митця, якому присвячено твір І. Щербакова, набирає довшеної форми – він стає "видимим", але наше бачення сформовано через призму відчуттів і світобачення автора, його ментальності й особистісних відчуттів: ауру природи в творі О. Киви висловлено через кларнетові фактурні пасажі, а в І. Щербакова – у струнних інструментів, тема голосіння за матір'ю в О. Киви – вокальною партією, а в І. Щербакова – соло флейти» [1, С.13].

Концерт О. Безбородька також складається з трьох частин. Проте, на відміну від концерту І. Щербакова, де всі частини пройняті різними нюансами скорботи та драматизму, у концерті Безбородька представлені зовсім інші сфери. Так в першому розділі на початку представлено дієве начало, яке досить швидко зникає після появи соло флейти. Каденція розрахована на віртуозного виконавця, вимагає надзвичайно складної роботи з диханням. Згодом проявляються танцювальні жанрові витоки, які змінюються більш драматичним епізодом, на якому й завершується частина. В другому розділі знаходиться ліричний центр усього твору. У повільному темпі, в мажорі відбувається наче ретроспекція всіх приємних життєвих спогадів. Це сфера любові, ніжності та тепла, адже концерт Безбородька присвячений пам'яті батька. В третій частині так само майже немає бурхливої боротьби чи драматичних переживань. Це скоріше картина прощання з життям, тихий відхід від життєвого тілесного існування, трансцендентальність. Партія флейти в даному творі має досить багато технічних складностей, пов'язаних, як з інтонаційним аспектом, так і різними прийомами гри. Насамперед в партії флейти досить яскраво використовуються чверть тони, мультифоніки, вібрато клапанами, флейтові флажолети, slap. Танцювальні жанрові витоки пов'язують першу та третю частини. Так в першій частині вони проявляються в цифрі К. При цьому вона поєднується з токатністю. Перша та третя частини концерту утворюють своєрідне обрамлення за рахунок спільної секундової низхідної інтонації.

В концерті О. Безбородька зберігається класичний контраст частин єдиного циклу. Так само класичною є провідна роль сольного інструменту, в партії якого подано основний тематичний матеріал, а саме мелодійна лінія. Значна роль відводиться сольним каденціям, проте, зазвичай, її місцем розташування були прикінцеві епізоди, в той час, як у Безбородька флейтова каденція звучить також і в експозиційному розділі першої частини. Партія флейти є справжньою окрасою концерту, в ній закладено великі можливості для демонстрації виконавської майстерності, вона уособлює голос головного героя. В даному концерті зберігається «змагальність» соліста та оркестру.

Зовсім інша тенденція представлена в флейтових концертах З. Алмаші та О. Серової. Концерт для флейти з оркестром (2009) З. Алмаші складається з п'яти частин, інструментальний склад обмежено використанням камерного струнного колективу. Розпочинається відразу з соло флейти, в той час як в інших голосах рухаються остинатні побудови, що повторюються в довільній кількості протягом визначеного часу. Виникає ефект мерехтливого фону, який є основою всієї фактури.



Використовується алеаторичний принцип. Структура частини побудована на чергуванні тутті та соло. Від розділу Е знову звучить соло флейти, потім знову виникає оркестровий епізод F, який побудований на поліфонічному розвитку голосів оркестрової тканини. В кожному голосі закладено свій мотив, який повторюється довільну кількість раз до розділу G. Після цього фактура змінюється, стає більш чітко організованою. З розділу H розпочинається новий епізод, в його основі закладено принцип проведення однієї теми від самого нижнього інструменту в партитурі (в даному випадку від третьої віолончелі) до першого альтя. Це мелодійна лінія, яка була у партії флейти на початку концерту. Після проведення у третьої віолончелі, вона переходить до другої, потім до першої, в той час як в інших голосах залишається остинатне виконання одного звуку. Далі поступово додаються чотири альтя. З розділу H2 до голосів, які виконують остинатний фон, додаються поступово п'ять других скрипок та шість перших. Згодом настає кульмінація на межі розділу J, після якої оркестр змовкає. З розділу K йде велике соло флейти, на якому і закінчується перша частина концерту. Перша

частина є своєрідною сферою неконтрольованої енергії, чогось хаотичного, позалюдського, що протистоїть флейтовим реплікам. Останнє соло флейти пов'язане з чергуванням декламаційних жанрових витоків та награвань.

Друга частина концерту контрастує першій. В ній визначений розмір – 4/4, всі партії прописані в партитурі, тут немає місця випадковості та імпровізаційності. Це сфера ліричного образного строю. Партія флейти знаходиться у гармонії з оркестром. Тут відбувається взаємодоповнення та злиття їх ліній. Переважають пластичні лінії вокального типу з широким діапазоном, використанням великих інтервалів та їх заповненням.

Третя частина пов'язана з танцювальністю, написана в трьохчастинній формі, з серединою розвиваючого типу. Це тендітний танок, зі змінним розміром, який нагадує салонність вальсу.

Четверта частина представляє єдність соло та оркестру, партія флейти звучить скоріше як один з інструментів оркестру. Це сфера народного танцювального начала. За жанровими витоками нагадує вербункош, фуріант, чардаш. Сам тип оркестровки нагадує звучання троїстих музик: скрипка, бас, бубон, сопілка. Причому ефект присутності ударних інструментів, як і басова функція поєднуються в партії контрабасів. Чітка ритміка створює ефект безупинного руху, феєрію танцю, що немає кінця. Це картина життєстверджуючого народного гуляння підкреслюється за рахунок інтонаційного композиторського рішення. Наявність дисонуючих сполучень у струнній групі створює ефект гри на народних інструментах, зроблених власноруч, які трохи розстроїлись під час безупинної гри. Наприкінці виникає соло у контрабаса, в якому проходить тема першої частини концерту, що з'єднує його з початком п'ятої.

П'ята частина представляє досить драматичну образну сферу. З початку до 55 такту музичний матеріал строго визначений, проте з 56-го починається алеаторичний принцип організації музичної тканини, який створює своєрідну арку до матеріалу першої частини концерту. Спочатку превалує звучання всього оркестру, на фоні якого звучать окремі квартові репліки у флейти. Проте згодом, гучність оркестрового звучання змінюється фоновим матеріалом, на якому вільно лунає флейтове соло. В ньому яскраво представлене народнописане начало. Переважають діатонічні інтервали в межах кварта. Сам автор відмічає, що графічно цей концерт – одна з найбільш мальовничих його п'єс. Хоча З. Алмаші не надає значення графічній красі партитури, проте вона яскраво виглядає, особливо в алеаторичних епізодах.

В концерті вибір флейти обумовлений інтересом до її тембрового начала, проте автор не використовує новаторські техніки гри на духових. Для нього важлива опозиція звучання флейти та струнних інструментів, особливо віолончелі та контрабасу. Адже досить яскраві драматургічні прийоми досягаються за рахунок проведення однієї й тієї ж теми у флейти, а потім у низьких струнних. Можна вбачати вплив «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза в структурі твору та провідній ролі дерев'яних духових інструментів, а за стилістикою та особливостями ладової організації в окремих розділах нагадує «Музику для струнних, ударних і челести» Б. Бартока. Принцип концертування скоріше змінюється тембровими та жанровими перевтіленнями флейти, яка демонструє багато своїх «облич», що розкриваються за допомогою звучання струнного оркестру.

Концерт для флейти з оркестром О. Серової написано пізніше за інші, в 2015 році. На відміну від концертів інших авторів, які вже були розглянуті, склад оркестру не обмежується камерним чи виключно струнним, а представлено парним великим симфонічним оркестром з ударною групою та арфою. Структура концерту також відрізняється, на відміну від попередніх, він одночастинний. Концерт для флейти з оркестром О. Серової було написано під впливом подій на Майдані 2014 року. В основі твору, що має програмну назву «Faces» (Обличчя), постає ідея калейдоскопу облич різних людей на майдані, які об'єднані однією метою. Всього у творі представлено дві теми. Перша тема має інтонаційну спільність з піснею «Пливе кача», друга ж повністю авторська. Форма твору поєднує в собі елементи сонатності, варіаційності та складної трьохчастинної форми. Межі розділів досить чіткі та передають класичний конфлікт партій. Вступ представляє ліричну сферу, лірику з «жіночим обличчям». У вступі панує флейта, яка виконує основний тематичний матеріал, в той час як у інших інструментів (струнних, ударних, дерев'яних духових) здійснюється гомофонно-гармонічний супровід. Авторська тема, повільна, проводиться у вигляді імітації до першого флейтового соло. Лейтінтонація – хід від V ступені до I, і гармонічний зворот I-VII натуральна у мінорі. Здебільшого присутня народна модальність, а не тональне мислення.

Fis-G-H-Cis-E – це лейтгармонія, з якої починається швидкий розділ, вона проходить наскрізно крізь весь твір. Цей акорд також можна уявити як елемент фрігійського ладу. Варто згадати філософію Платона та Аристотеля, в якій здійснюється спроба наділати музичні лади певними характеристиками. Так Платон відкидає всі лади, що мають жалібний і розслаблюючий характер, і вважає

тільки дорійський і фригійський гідними для виховання воїна, Аристотель же зазначав, що міксолідійський лад викликає «жалібний та гнітючий настрій», дорійський асоціюється з «середнім», «врівноваженим» станом, а фригійський сприяє бурхливим, збурювальним настроям.

Змінюється темп на Allegro, в фактурі задіяні всі інструменти оркестру, це сфера активного об'єктивного начала. В партії соло флейти переважають віртуозні короткі пасажі-репліки. Побічна партія знову повертає до лірики вступу. Граційні витончені лінії у виконанні флейти підтримуються звучанням струнних та ударних, де вібрафон створює атмосферу казковості. З 20 цифри розпочинається розробковий розділ. Проте нетривалий активний розділ знову змінюється ліричним, з переважанням тембру флейти. Це стан не розробковості, а скоріше заглиблених роздумів. В репризі відбувається проведення головної та побічної партій. Концерт пов'язаний з лірико-споглядальним началом.

У партії флейти використовуються звуки Des та D четвертої октави та H малої октави. Цей діапазон пов'язаний з технічними можливостями виконавця твору – Сергія Вілки, який за рахунок особливостей конструкції інструменту та його власних виконавських можливостей здатний грати звук сі малої октави, хоча, загальновідомо, що діапазон флейти починається від до першої октави. Використана тональність B-dur, в якій дуже добре звучить флейта. Тобто твір написаний з урахуванням можливостей та виразних якостей сольного інструменту.

Важлива роль в концерті відводиться тембральному компоненту. Темброві поєднання у творі О. Серової нагадують музику французьких імпресіоністів. Тембр має свої характеристики, він може бути теплим або холодним, що залежить від інтенсивності вібрата. Струнні, гобой та кларнет мають теплий тембр за рахунок свого вібрата. Хоча тембр флейти зазвичай більш прохолодний, проте виконавець максимально наближував своє вібрато до вібрата струнних, що сприяло б імітації людського голосу, драматичного висловлювання, яке подається не відсторонено, а зі співпереживанням, наче від першого лица. Стил ь О. Серової пов'язаний з неокласикою та неофольклоризмом. Оркестрування зроблено за класичними параметрами: в низькому регістрі розташовані октавні подвоєння, вище - кварта і квінти. Таке широке розташування акордів дозволяє навіть за умови несприятливої акустики, добре почути музичний матеріал кожної партії.

Наукова новизна. В статті вперше здійснюється аналіз творів, які виникли протягом останніх років, а саме флейтових концертів З. Алмаші, О.Безбородька, О.Серової, що дозволяє виділити певні тенденції розвитку музичної практики та виокремити типологічні ознаки, які свідчать про спадкоємний характер української національної композиторської школи. Результати досліджень мають теоретико-практичний характер та можуть бути використані при викладанні курсів «Історія української музики», «Основи музичної композиції» та при роботі в класі флейти виконавцями.

Висновки. Отже, треба зазначити, що в українській музичній культурі ХХІ століття можна спостерігати зростання інтересу до жанру флейтового концерту. Він дозволяє втілити авторські концепції та відтворити значний спектр різноманітних емоційних станів. Можливості флейти дозволяють передати трагічні, ліричні, епічні образи. Зв'язок між композиторською та виконавською діяльністю дозволяють сприяти розширенню технічних та виразних можливостей інструменту – флейти. Трактовка флейти як сольного інструменту в кожному оркестрі відрізняється. В рамках класичного жанру концерту композитори знаходять нові аспекти взаємодії між соло та оркестром. В залежності від авторського задуму можливе «змагання» соло та оркестру, взаємодоповнення, протиставлення, об'єднання. Проте навіть за умови відсутності «змагальності» флейта-соло сприймається як голос головного героя – індивіда, що страждає, радіє або розповідає про свої внутрішні переживання. На нашу думку, цей жанр надає великі можливості для показу багатого спектру технічних та виразних характеристик флейти та є актуальним для сьогодення.

Література

1. Степурко В.І. "Концерт для флейти та камерного оркестру (Пам'яті Олега Ківи)" Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 24. – К.: Міленіум, 2013. – С.9-15.
2. Черкашина-Губаренко М. Угадать природу таланта // День, №37 (2012). Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/ugadat-prirodu-talanta>.

References

1. Stepurko, V.I. (2013) «Concerto for flute and chamber orchestra (in memory of Oleg Kiva)». Ihor Shcherbakov, artistic introversion. *Mystetctvoznachchi zapysky*, 24, 9-15 [in Ukrainian].
2. Cherkashina-Gubarenko, M. (2012) Guess the nature of talent. *Den'*, 37. Retrieved from <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/ugadat-prirodu-talanta> [in Russian].

УДК 7.079

*Польовий Олег Григорович,
старший викладач Одеської національної
музичної академії імені А.В.Нежданової*

МУЗИКА ЯК ІДЕАЛЬНИЙ СТИМУЛ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ І ПРЕДМЕТ МЕНЕДЖМЕНТУ

Мета роботи. Стаття присвячена аналізу теоретичних узагальнень щодо побудови шоу-бізнесових акцій та виділення в них музично-ідеального компонента. В роботі виділено ряд факторів, існування яких забезпечує життєздатність заявленого заходу – з виявленням музичної символіки останнього через залучення тої чи іншої «зірки» (фактор «достатності» зробленого), що добре впізнавана для публіки. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, які дозволяють розкрити та піддати аналізу певні моделі планування культурно-масових заходів. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про вирішальний момент останніх – талановитість організатора, який зуміє органічно поєднати різні компоненти заходу і підпорядкувати ідеї, ідеальну сутність якої здатна винести на поверхню акції саме музична складова. **Висновки.** Шоу-бізнесові акції включають: 1)відпрацювання ідеї; 2)постановку «питань» та аналіз «відповідей» (у вигляді реальних опитуваних чи ідеальних обговорень); 3)продюсерське урахування матеріальних витоків заходу; 4)залучення «зірок» з урахуванням культурно-етнічних джерел їх артистичної біографії. Талант організатора полягає в здатності відгукнутися на ідеальну, музично втілювану складову, яку продюсер покликаний почути і втілити з усією відповідальністю працівника культури й представника людської сутності.

Ключові слова: музично-розважальний захід, ідея музично-розважального заходу, музично-ідеальний компонент акції

Полевой Олег Григорьевич, старший преподаватель Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой

Музыка как идеальный стимул развлекательной программы и предмет менеджмента

Цель работы. Статья посвящена анализу теоретических обобщений относительно построения акций в сфере шоу-бизнеса и выделение в них музыкально-идеального компонента. В работе выделен ряд факторов, существование которых обеспечивает жизнеспособность заявленного мероприятия – с обнаружением музыкальной символики последнего посредством привлечения той или другой «звезды» (фактор «достаточности» употребляемых шагов), хорошо узнаваемой публикой. **Методология** исследования заключается в применении компаративного, историко-логического методов, которые позволяют раскрыть и проанализировать определенные модели планирования культурно-массовых мероприятий. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о решающем моменте последних – одаренности организатора, который сумеет органично соединить разные компоненты мероприятия и подчинить идею, идеальную сущность которой способна вынести на поверхность акции собственно музыкальная составляющая. **Выводы.** Шоу-бизнесовые акции включают: 1)отрабатывание идеи; 2)постановку «вопросов» и анализ «ответов» (в виде реальных опрашиваний или идеальных обсуждений); 3)продюсерский учет материальных источников мероприятия; 4)привлечение «звезд» с учетом культурно-этнических источников их артистичной биографии. Талант организатора заключается в способности отозваться на идеальную, музыкально воплощаемую составляющую, которую продюсер призван услышать и воплотить со всей ответственностью работника культуры и представителя человеческой сущности последней.

Ключевые слова: музыкально-развлекательное мероприятие, идея музыкально-развлекательного мероприятия, музыкально-идеальный компонент акции

Polevoy Oleg, senior lecturer of Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Music as ideal stimulus for an entertainment program and subject of management

Purpose of Research. The Article is dedicated to the analysis of the theoretical generalizations for buildings of the actions in sphere show business and separation in them of a music and ideal component. In the work the author chooses factors, which provides viability of the declared action and finds its music symbols in a way of the means of attraction well-known figure by audience or «stars» (the factor «sufficiency»). **Methodology.** The methodology of the study is concluded in using comparative, historian-logical methods, which allow to reveal and analyse the certain models of the planning cultural-mass action. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is concluded in expansion of the beliefs about crucial moment such as the organizer's talent, which can combine elements of the event and subordinate the idea. Its ideal essence can be shown only by music. **Conclusions.** Planning of cultural events includes the following steps: 1) selection of the idea; 2) statement of «questions» and the analysis of «answers» (in the form of real or ideal discussion); 3) producer' accounting of material sources of an action/event; 4) the involvement of «stars», taking into account cultural and ethnic sources of their artistic career. The talent of the organizer is concluded in abili-

ties to find an ideal music, which the producer called to hear and implement with full responsibility as an cultural professional and a representative of the human essence.

Key words: music and entertainment event, idea of musical and entertainment events, musical and ideal action component.

Актуальность заявленной темы определена необходимостью менеджментской деятельности в сфере искусства и музыки в особенности, поскольку в современном коммерциализированном обществе кассовые спектакли, шоу-акции, ритуально-обрядовые действия и т.п. стали необходимой составляющей жизнедеятельности. Однако истиной дня выступает установка на духовное возрождение, на активность церковно-религиозных организаций в утверждении национального единства. И в этом же направлении действует идеологически-пропагандистская работа партий и личностей, которые внедряют в сознание масс объективно важные и интересные для них нравственные и политические положения, в том числе опираясь на проявление высоких чувств патриотизма, героики Служения и т.п.

Данного рода духовно-идеологический принцип воздействия на души и психику людей опирается на популярную художественную сферу, на музыкальную ее составляющую, традиционно участвующую в ритуально-воспитывающих акциях и вносящей идеально-возвышенную ноту в развлекательно-праздничные мероприятия и подобные им акции. К последним относим фестивали, конкурсы разного рода, мемориальные собрания, празднование памятных дат и т.п., которые составляют неотъемлемое звено бытийных актов, за которыми всегда стоит идея коммерческого успеха на фоне почитания идеального образа, обеспечивающего приемлемость для коллективного (массового) сознания выстроенной сиюминутно значимой идеологической или потребительской структуры.

Специально подчеркиваем, что необходимым участником любого собрания развлекательно-популярной направленности всегда выступает музыка, в том ее «нарративном»-прикладном статусе [6], который существенно отличаете от обнаружения в авторских композициях академической сферы.

Объектом исследования выступает музыкальный менеджмент, предметом – конкретика развлекательного мероприятия, направленная на привлечение «поп-звезд», вне присутствия которой любая такая акция «вянет», а имидж соответствующей «звезды» символизирует идею собрания. Целью работы выступает вычленение факторов, существование которых (в необходимом минимуме) обеспечивает жизнеспособность заявленного мероприятия – с обнаружением музыкальной символики последнего посредством привлечения той или другой «звезды» (фактор «достаточности» употребляемых шагов), хорошо *узнаваемой* публикой. Конкретные задачи исследования: 1) обобщение данных относительно необходимых показателей планируемого мероприятия, 2) музыкальный компонент в «звездной» персонализации, который оказывается решающим и достаточным для определения успеха задуманной акции.

Методологическая основа – философский подход от диалектики необходимого – достаточного картезианской традиции детерминизма [см. 13, 117, 314], также концепт «познания-распознавания» [см. 4], который имеет, с одной стороны, психологическую подоснову «синхроничности» (см. у К. Юнга, [15]), а, с другой, искусствоведческую направленность к «нарративу» прикладной сферы в традициях Р. Барта [3]. И все это закономерно пересекается с интонационным видением музыки в русле представлений о «музыкальном словаре эпохи» у Б. Асафьева [2]. Существенными для данной работы являются обобщения практики менеджмента-продюсерства [9; 11] с акцентированием музыкального компонента шоу-спектакля [10].

Научная новизна исследования обеспечена оригинальностью поворота от музыковедческого интонационного охвата музыки в ее самостоятельном художественном качестве к идее музыкального менеджмента – в русле диалектики картезианского детерминизма. Практическая ценность исходит из применимости материалов исследования для курсов общей и музыкальной культурологии в вузах искусства и в средней художественной школе.

Опытные организаторы культурно-развлекательных мероприятий, задаваясь нужным перечнем вопросов для решения поставленной жизнью проблемы, обращают внимание на исторические сведения относительно подобных выступлений-действий в данном местоположении, с учетом руслу конкретных представлений и традиций в избранном культурном пространстве. Информация о мероприятиях прошедших лет позволяет находить удачные решения относительно того, где и как нужно искать площадки и помещения, спонсоров, поставщиков, и даже оценивать размеры расходов. Профессионалы умело разбираются в ресурсах по отладке контактов и обмена идеями, эффективно используя в работе принятые схемы и модели.

Профессиональные организаторы повышают эффективность своей деятельности, пользуясь для планировки и проведения успешных мероприятий помощью опытных участников соответствующих акций. Когда процесс организации данного мероприятия находится в стадии исследований и сбора данных, обязательно задаются «правильные» вопросы [11, 136]. И список этих «правильных» вопросов ради планирования мероприятия, согласно рекомендациям признанного эксперта в индустрии развлечений, основателя и управляющего директора компании Mark Sonder Productions г. М. Сондера [11, 137], – таков: мероприятие (чему посвящено); дата; время; место; количество гостей; помещение (служебные помещения); места в зале; оформление; торговые точки (кафе, ресторан); *музыка (оркестр); развлекательная программа; освещение (электрик); акустические системы (звукоинженер); артисты*; сумма расходов; пища и напитки; контакты; время на подготовку (выделяем вопросы, стержневые для осмысления музыкально-менеджментской деятельности).

Как видим, в приведенном перечне обращено внимание на составляющие мероприятия, которые обеспечивают содержательную его нагрузку: рядом стоят инструментальная музыка – и развлекательная программа, а затем (освещение, акустические системы) их техническая поддержка и субьекты акции «музыка – развлекательная программа», т.е. артисты. Акцентируем внимание на различении качеств «музыкального» – и «развлекательного» наполнения мероприятия, при том, что организационно и персонально-действенно первое и второе обеспечивается суммарно: осветителями-звукооператорами и артистами. Музыка как таковая выступает в ипостаси эмоционально-возвышающего способа, вносящего в развлекательность некоторый идеальный, человечески-культурно закономерный компонент.

Выделенные М. Сондером вопросы по организационным шагам помогают руководителю-менеджеру проявлять множество усилий, которые координируются между собой ради того, чтобы мероприятие прошло именно так, как необходимо по замыслу. И сразу выделяем ту «музыкальную символику» акции, которую названный автор указывает в одном ряду с другими, хотя, и это показал наш анализ, вся система вращается вокруг феномена «музыка – развлекательная программа» как содержания акции. И все же указанные вопросы помогают координировать усилия большого количества людей, которые принимают участие в процессе подготовки и осуществлении мероприятия, а анализ ответов на эти вопросы оказывают содействие обеспечению качественной организации задуманной программы.

Перечень таких вопросов сформировался вобобщение опыта разных организаторов, на него повлияло осмысление ошибок и недосмотров прошлых попыток. Вопросы по М. Сондеру – это этапы процесса подготовки мероприятия, это разбивка всего процесса на фрагменты, помогающие организатору осуществлять разработку концепции, планирование, поэтапное воплощение проекта. Успех мероприятия зависит от того, сколько внимания уделяется множеству деталей, мелочам, которые могут повлиять на качество мероприятия как целого. И не забываем, в дополнение обобщений шоуменов, что системообразующей данностью выступает заявленный музыкальный ряд – особой координированной с тем, что называют «развлекательной программой». Последняя может быть более интеллектуальной или грубоугождающей вкусам публики, – но музыка нужна в любом случае, ради сообщения общего тона *надбытовой праздничности* представления и заложенной в нем развлекательности.

Как известно, в тематическом мероприятии присутствуют две стороны. С одной стороны – продюсер, чья цель и задачи погрузить публику у переживание, быть соучастником всего действия, используя некоторые компоненты цвета, звука, и света и других спецэффектов, благодаря которым это погружение усиливается. С другой стороны – публика, зритель-слушатель, которые способны пропустить шоу через призму своего восприятия, представлений и фантазий.

Тема мероприятия питается его идеей, которая объединяет весь состав выразительных элементов целого. В тематические шоу заложенные элементы, которые ожидаемы на этом шоу и они настолько важны, что изменение или удаления каждого из них может привести к тому, что публика объявит мероприятие неудачным. Так, проведение дня рождения не обойдется без знаковых компонентов (торт, подарки и т.п.). Церемония свадьбы невозможна без обряда венчания, без ансамбля-оркестра и др. Тип мероприятия, ради привлечения внимания к которому была создана тема, имеет предвиденные элементы – будь это лекция, праздник, выставка или развлекательное шоу. Продюсер ознакомлен с этими элементами, дающих ориентировку на то, как публика воспримет его продукцию, насколько она оправдает соответствующие ожидания.

Разработка основной *идеи* проекта – один из главных этапов: Идея – это мысль, общее понятие о предмете или явлении, продукт человеческого мышления, которое направляет материальную деятельность; это определяющее понятие, которое лежит в основе теоретической системы, логиче-

ского построения, в частности мировоззрения; это мысль-замысел, основное направление художественной, научной или политической акции [14, 95].

На стадии генерирования *идеи* организатор проявляет – предусмотрительность, интуицию, оригинальность, новизну подхода, четкость планирования (бизнес-план, профессиональный промоушн и др.). Мышление организатора проекта работает на то, чтобы предусмотреть, спрогнозировать то, что будет затребованным в широкой потребительской среде через несколько лет. Проект претендует на успех в случае охвата временного объема, не окажется в положении однодневки, разового мероприятия. В условиях сильной конкуренции современной индустрии развлечений организатор просчитывает каждый шаг, старается преугадать купирование возможных ошибок, пробелов, которые со временем могут ограничить коммерческий потенциал разработки. Продюсер просчитывает формат, имидж, стилистику проекта, поведение его участников, выясняет, в чем состоят рискованные шаги, продумывая методы снижения риска.

Основная ошибка часто заключается в том, что организатор проекта недооценивает запросы аудитории. Слушатели-зрители не терпят шаблонов, повторов и способны отличить яркий талантливый выход от простого коммерческого вложения денег. Индустрия шоу отличается от обычного бизнеса не только материальным интересом, но и желанием показать потребителю нечто новое, оригинальное – по компесированию, через способности мечты и фантазии, реальности и тем корректирования ее в направлении усовершенствования. Развлекательные мероприятия становятся источником привлечения внимания зрителя, поэтому только свежие, новаторские идеи, предвосхищающие пожелания людей, способны удержать внимание аудитории.

Организатор мероприятий, как их главный распорядитель и руководитель, призван вызывать у окружающих сильные эмоциональные реакции, информативно насыщать и захватывать сотрудников и публику, создавая нечто, привлекающее пристальное к себе внимание. Главная функция организатора – освежать и пополнять опыт аудитории, причем, со ставкой на неотъемлемую музыкальную составляющую, как поднимающей этический пафос делаемого в мероприятии. Кроме того, организатор шоу обязан влиять на чувства и умонастроения аудитории, используя при этом все возможные факторы ради ее *развлечения*, которое, согласно этимологии этого слова, означает снятие *отяжеляющих* психологических показателей (ср.с русским термином «раз-влечение» как уклонение от сосредоточенности на определенном увлечении). «Если не считать осведомительный потенциал и просветительство, то, что мы делаем, должно, как минимум, развлекать», – свидетельствует М. Сондер [11, 43, 92].

Проект тщательно продумывается и просчитывается. В силу объективной амбициозности продюсера, естественным нужно считать желание создать *мегапроекти* выйти в число лидеров. А начинающий организатор едва ли сможет это воплотить без определенной информационной и финансовой поддержки, без опоры на талантливых артистов как реальной силы достижения желательного «мега результата». Подход к определенному уровню успеха необходимо связан с вложением в проект средств. Причем, степень результативности этих вложений индивидуализирована относительно ситуации и структуры каждого из проектов. Ведь в практике шоу-бизнеса есть множество примеров, когда проекты оставались невостребованными, несмотря на значительные финансовые вливания.

Что касается самовыражения продюсера-менеджера, проявления индивидуальности, то подобный компонент авторской психологии не укладывается в границы шоу-бизнеса. Если организатор предлагает какую-то только ему понятную идеологию, разрабатывает узкопрофессиональную тему, то едва ли его проект будет иметь широкий отклик. Аналогично происходит и с высокохудожественными идеями – проекты, основанные на этике почитания архаики народного танца, академического типа музицирования и т.п., то все это едва ли соберет большую аудиторию и коммерческое оправдание окажется под угрозой.

К первоочередным задачам организатора проекта относятся: расчет на потребительскую среду с учетом возраста (молодежь, люди зрелого возраста, разновозрастная аудитория) или пол (мужчины, женщины, смешанная аудитория), забота о стилистике музыкального и развлекательного материала; новационный момент содержания и выражения. Продюсеры в погоне за успехом, как правило, используют «черный» PR («пиар») [9, 34].

Понятие шоу-бизнес и «черный» PR иногда синонимизируются. В современном шоу-бизнесе появились «электронный» и «вирусный» PR.

«Электронный» PR служит для информирования аудитории; Интернет представляет собой колоссальные возможности в выборе информации. Имеем три основных технологии электронного PR. Первое – это web-PR, что включает – интерактивные сайты, web-презентации, интерактивные каталоги, доступные в Сети, Web-Конференции, которые проходят в разных формах (текстовых, ви-

зуальних и аудиальных). Второе – net-PR, что включает: электронная рассылка пресс-релизов; пресс-релиз может быть не только текстовым документом, но и аудио – и видеофайлом, рисунком, посланным по электронной почте как вложение; разные порталы, чаты, форумы (очень полезный способ коммуникации, когда все видят высказывание всех). В конце концов третье – online-PR – одно из самых интересных и перспективных средств Интернета: доступ и возможность онлайн-информации (статьи из газет на сайте); электронная интерактивная база данных, доступная через Сеть; онлайн-новое информирование с помощью разных сетевых информационных ресурсов.

«Вирусный» PR понимается как передача информации от одного человека к другому. Эта стратегия использует любую благоприятную возможность для увеличения количества получателей информации в Сети от единицы до миллионов. Такое продвижение называется «сарафанное радио». Позитив «вирусного» PR – его дешевизна, негатив – невозможность его постоянного контролирования. Стратегия «вирусного» PR в шоу-бизнесе заключается в том, чтобы имена артистов-исполнителей музыкальной и именно «развлекательной» составляющих программы постоянно были на слуху.

Зная вкусы и преимущества психологической реакции слушателей, продюсеры подбирают соответствующих исполнителей. Привлекательность внешнего вида, более раскованный либо подчеркнуто строгий тип выражения, наличие приятного тембра голоса у выступающего, необычный имидж – это «технические» признаки будущей звезды, поскольку одним из главных задач для начинающего артиста – добиться статуса звезды. Многие в карьере решают удача, талант и трудоспособность. Эти понятия – «звезда» и «артист» – в наше время стали взаимозаменяемыми, причем, по законам «плохого артиста» традиционного театра, который «путает сцену и жизнь». Ведь в целом в шоу-бизнесе действуют выдуманные истории («легенды») об артистах; биография звезды из-за этих выдуманных историй запутывается, и разобраться, где правда, а где неправда, становится практически невозможно [1, 43, 44].

И «амбивалентность правды сцены – правды жизни» наполняет музыкальным смыслом само явление артистически-«звездной» персоны. А для создания соответствующего имиджа многие артисты берут себе *псевдоним*, т.е. выдуманное имя, избранное автором или исполнителем для обозначения своего авторства [8, 308]. Звезды-артисты берут псевдонимы по ряду причин: стыдятся своей фамилии, которая не «по-звездному» звучит; такую фамилию носят многие из людей; в шоу-бизнесе важно, чтобы артиста запомнили и полюбили, а для этого в имени нужно нечто звучное, отличающее от других и запоминающееся. Одни артисты берут псевдоним по названию цветка (русская певица Жасмин, по паспорту – Сарра Семендуева), другие в своей фамилии меняют только одну букву (украинский композитор-певец Аркадий Укупник, по паспорту Аркадий Окупник, певица София Ротару, за паспортом София Ротарь) [1, 115-116].

У некоторых известных артистов *псевдоним* звучит в «иностранный» транскрипции (русская певица Лада Дэнс, по паспорту Лада Волкова, русский певец кавказского происхождения Ефрем Апджян, по паспорту Авраам Руссо, русский певец Крис Кельмы, по паспорту Анатолий Калинин) [1, 116]. Звезды украинской эстрады нередко заимствуют у других исполнителей же их *псевдоним*, но читая, справа налево (музыкальный прием «крекса-ракохода!»), и тем получают свой *псевдоним-образ* (украинская певица Ани Лорак, если прочитать справа налево, то узнаем – Тину Кароль, по паспорту Т. Либерман).

Много артистов, наследуя традиции звезд зарубежной эстрады и, совокупно с ними, традиции самодостаточных имен греческой Античности – берут в качестве *псевдонима* свое имя (русская певица Алсу, за паспортом Алсу Сафина Таничева, Земфира, за паспортом Земфира Рамазанова) [1, 117]. Имеют место и «компромиссные» решения: артисты оставляют свое имя, а меняют фамилию (русский певец Николай Трубач, по паспорту Николай Харьковец, русская певица украинского происхождения Наталья Корольова, за паспортом Наталья Порывай) [1, 117]. У некоторых артистов фамилия звучит со сцены непривлекательно, поэтому они его кое-что изменяют (украинская певица Наталия Могилевская, за паспортом Наталия Могила, русский певец Шура, за паспортом Александр Медведь) [1, 116].

И эта работа с именем становится началом сценического имиджа, который «перепутывается» в слушательско-зрительском представлении с внесценическим типом поведения-вида «звезды». И эта культурная искусственность артистической жизни, которая льстит чувствам потребителей бизнесшоу-продукции и которые желают эстетической гиперболизации во внешнем виде, выраженной незаурядности поведения и т.п., что отвечает желаниям-мечтам представителей данного исторически-социально сформированного социума, носителей того «духа эпохи» как эпоса эпохи [7, 9], который

обеспечивает культурное бытие как такое. Тогда – успех, кассовое выражение которого эквивалентно точности попадания в указанную «точку» эпохального «духовного дыхания».

Итак, планирование культурно-массовых мероприятий включает: 1) отработку идеи; 2) постановку «вопросов» и анализ «ответов» (в виде реальных опрашиваний или идеальных обсуждений); 3) продюсерский учет материальных источников мероприятия; 4) привлечение «звезд» с учетом культурно-этнических источников их артистичной биографии. Но решающим моментом становится – талантливость организатора, который сумеет органически соединить указанные компоненты и подчинить идеи, *идеальную сущность* которых способна вынести на поверхность акции именно музыкальная составляющая и которую продюсер призван услышать и воплотить со всей ответственностью работника культуры и представителя человеческой сущности последней.

Література

1. Алексеева Л. Виворіт шоу-бізнесу / Люся Алексеева. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 220, [4] с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс.– М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер.с франц. вступ.ст.и сост. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Васильков А. Распознавание в философии и математике. – К.: изд. Киев. гос.ун-та, 1972. – 194 с.
5. Коноваленко В. Авторське право та суміжні права: бухгалтерові, керівнику, юристові. – Харків: Фактор, 2006. – 476 с.
6. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стилістичних властивостей фортепіанно-говиконавства. Автореферат канд. дис. спец.17.00.03 – Музичнестецтво. – Одеса, 2011. – 20 с.
7. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть: монографія / Володимир АнгатолиевичЛичковах. – Київ: НАКККіМб 2011. – 224 с.
8. Менеджмент у контексті музичної культури: Програма курсу / Автор-Укладач А.К. Мазур. – Одеса: ОГМА, 2007. – 14 с.
9. Панасов И.В. Шоу-бізнес.– М.: Изд-В ЭКСМО; Донецьк: Видавництво СКІФ, 2004. – 384 с.
10. Рожок В. Музыка й сучасність: Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К.: Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2003. – 220 с.
11. Сондер М. Ивент-Менеджмент: організація розважальних заходів. Техніки, ідеї, стратегії, методи. – М.: Вершина, 2006. – 544 с.
12. Тлумачний словник сучасної російської мови. – Донецьк: ТОВ ПКФ «БАО», 2007. – 384 с.
13. Философский словарь / Под ред. И.Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
14. Естрада без параду. / Сост. Баженова Т. П. – М.: Мистецтво, 1990. – 447 с.
15. Юнг К. Синхронистичність: акаузальний об'єднуючий принцип // Юнг К.Г. Синхронистичність. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997. – 357 с.

References

1. Alekseeva, L. (2008). Wrong side of show business. Moscow [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Moscow: Music [in Russian].
3. Bart, R. (2003). System of fashion. Articles on the semiotics of culture. Moscow: Sabashnikov's Publishing house [in Russian].
4. Vasilkov, A. (1972). Recognition in Philosophy and Mathematics. Kyiv: Publishing house in Kyiv State University [in Ukrainian].
5. Konovalenko, V. (2006). Copyright and related rights, accountant, manager, lawyer. Charkiv: Faktor [in Ukrainian].
6. Lisiuk, S. (2011). Narrative approach in characteristic of style and stylistic features of piano performance. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Lychkovakh, V. (2011). Non-classical aesthetics in the cultural space XX – beginning of XXIst centuries. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
8. Management in the context of musical culture: Syllabus (2007). Odesa: OGMA [in Ukrainian].
9. Panasov, I.V. (2004). Show-business. Moscow: Publishing house EKSMO; Donetsk [in Ukrainian].
10. Rozhkov, V. (2003). Music and Modernity: Monographs, popular scientific, critical and journalistic works. Kyiv: Search - publishing agency «Book of Memory of Ukraine» [in Ukrainian].
11. Sonder, M. (2006). Event-management: organization of entertainment events. Techniques, ideas, strategies, methods. Moscow: Vershyna [in Russian].
12. Dictionary of Modern Russian Language. (2007). Donetsk: LLC PCF «BAO» [in Ukrainian].
13. Frolova, I. (Ed.). (5th ed.). (1987). Philosophical dictionary. Moscow: Politizdat [in Russian].
14. Bazhenov, T.P. (Eds.). (1990). Stage without parade. Moscow: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Yung, K. (1997). Synchronicity: An Acausal Connecting Principle. Moscow: Refl-book [in Russian].

УДК 782.1:792.54

*Походзей Павло Іванович,
викладач кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського,
викладач фортепіанного відділу КССМШ імені М.В. Лисенка*

СИНТЕЗ ДИРИГЕНТСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ВТІЛЕННІ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЮ (на прикладі Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського)

Мета роботи – дослідити актуальні питання творчих взаємовідносин між оперно-симфонічними диригентами та режисерами-постановниками в опері та особливості їхньої співпраці в сучасному українського музичному театрі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, компаративного та мистецтвознавчого методів дослідження для визначення основних функцій режисера і диригента у процесі постановки оперного спектаклю, з'ясування значення творчої взаємодії фахівців різних видів і жанрів мистецтва в процесі постановки оперного твору, а також важливості прищеплення майбутнім митцям навичок творчої співпраці. Означені питання розглянуто в контексті діяльності Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі синтетичної взаємодії та взаємовідносин диригентської та режисерської ролей в процесі інтерпретації при постановці оперного спектаклю на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П.І.Чайковського, які потребують глибокого теоретичного аналізу та експериментального вивчення найбільш характерних особливостей і моментів, що в кінцевому підсумку дасть можливість віднайти оптимальне поєднання цієї співпраці для реалізації праці як режисера, так і диригента в постановці оперного спектаклю. Дослідження здійснено, спираючись на практичний досвід фахівців у галузі музично-театрального мистецтва. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що в процесі роботи над постановкою оперного спектаклю рівно важливою є як режисерська робота, так і диригентська для високохудожньої і професійної інтерпретації та втілення театрального задуму твору. Саме такий практичний підхід має домінувати і в роботі Оперної студії Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, в якій набувають свого першого досвіду студенти під час навчання.

Ключові слова: диригент, режисер, творча взаємодія, оперний театр, Оперна студія НМАУ ім. П.І. Чайковського.

*Походзей Павел Иванович, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано
Национальной музыкальной академии имени П.И. Чайковского, преподаватель фортепианного отдела
КССМШ имени Н.В. Лысенко*

Синтез дирижерско-режисерской интерпретации в воплощении оперного спектакля (на примере Оперной студии НМАУ имени П. И. Чайковского)

Цель работы – исследовать актуальные вопросы творческих взаимоотношений между оперно-симфоническими дирижерами и режисерами-постановщиками в опере и особенности их сотрудничества в современном украинском музыкальном театре. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования для определения основных функций режисера и дирижера в процессе постановки оперного спектакля, выяснении значения творческого взаимодействия специалистов различных видов и жанров искусства в процессе постановки оперного произведения, а также важности привития у будущим художникам навыков творческого сотрудничества. Указанные вопросы рассмотрены в контексте деятельности Оперной студии НМАУ имени П.И. Чайковского. **Научная новизна** исследования заключается в анализе синтетического взаимодействия и взаимоотношений дирижерской и режисерской ролей в процессе интерпретации при постановке оперного спектакля на примере Оперной студии НМАУ им. П.И.Чайковского, которое требует глубокого теоретического анализа и экспериментального изучения наиболее характерных особенностей и моментов, что в конечном итоге позволит найти оптимальное сочетание этого сотрудничества для реализации труда как режисера, так и дирижера в постановке оперного спектакля. Исследование осуществлено, опираясь на практический опыт специалистов в области музыкально-театрального искусства. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что в процессе работы над постановкой оперного спектакля равно важна как режисерская работа, так и дирижерская для высокохудожественной и профессиональной интерпретации и воплощения театрального замысла произведения. Именно такой практический подход должен доминировать и в работе Оперной студии Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского, в которой приобретают свой первый опыт студенты во время обучения.

Ключевые слова: дирижер, режисер, творческое взаимодействие, оперный театр, Оперная студия НМАУ им. П.И. Чайковского.

Pohodzey Pavlo, Lecturer of the Department of General and Specialized Pianoforte, Tchaikovsky National Academy of Music, lecturer of the Piano department of the KSSMSH named after M.V. Lysenko

The synthesis of conductor-director interpretation in the opera performance implementation (the opera studio of Tchaikovsky NMAU)

Purpose of Research. The purpose of the work is to investigate the actual issues of creative relationships between opera and symphony conductors and stage directors in the opera and the peculiarities of their cooperation in the modern Ukrainian musical theatre. **Methodology.** The methodology of the research is to use analytical, functional, comparative and art research methods to determine the main functions of a director and conductor in the process of staging an opera performance, to clarify the significance of creative interaction between specialists of various types and genres of art in the process of staging an opera, and the importance of inculcation in future artists Skills of creative cooperation. These issues are considered in the context of the activities of the Opera Studio of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to analyse the synthetic interaction and the relationship between the conductor and director roles in the interpretation process when staging an opera performance on the example of the Opera Studio of the NMAU. Tchaikovsky, which requires a deep theoretical analysis and experimental study of the most characteristic features and moment. It ultimately allow us to find the optimal combination of this cooperation for the realization of the work of both the director and the conductor in staging an opera performance. The research is based on the practical experience of specialists in the field of musical and theatrical art. **Conclusions.** Thus, it was established that in the process of working on the production of an opera performance, both directorial work and conducting for highly artistic and professional interpretation and embodiment of the theatrical concept of the work are equally important. This practical approach should dominate the work of the Opera Studio of the National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, in which students acquire their first experience during their studies.

Key words: conductor, director, creative interaction, Opera, Opera Studio NMAU named after P. Tchaikovsky.

Актуальність теми дослідження. Питання взаємодії режисера-постановника і диригента симфонічного оркестру в процесі постановки опери досліджується недостатньо, а тому висвітлюються на сторінках наукових фахових видань досить рідко. Такий стан з одного боку характеризується недостатньою зацікавленістю цією проблемою у науковому середовищі, а з іншого – значним відставанням українських театрів від сучасних театральних постановочних принципів у просторі світового музичного театру. Відомий український музикознавець М.Р. Черкашина-Губаренко в одній із своїх наукових статей вказує на такі причини і відзначає, що саме вони характеризують сучасний стан речей в опері: «Крім обмеженості репертуару, українські театри відстають від сучасних театральних постановочних вимог, що зумовлено довготривалою кризою оперної режисури» [15, 118].

Очевидним є і те, що зазначена проблема актуалізується, насамперед, особливостями розвитку української національної культури упродовж ХХ — поч. ХХІ століть загалом й становленням музично-театральної культури України цього періоду зокрема. Такий стан і мотивує необхідність глибше розглянути та проаналізувати можливості плідної творчої співпраці у оперному театрі режисера-постановника та диригента-постановника, особливості їхньої взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою в означеній проблематиці слугують праці, в яких висвітлювалися актуальні питання диригентської та режисерської діяльності в музичному театрі: С. Дідка [1], І. Колодуба [2], О. Колодуба [3; 4], В. Перунова [5], Б. Покровського [6], В. Рожка [9], І. Савчука [10], І. Сенька [11], А. Солов'яненка [12], М. Черкашиної-Губаренко [14; 15].

Мета роботи – дослідження актуальних питань творчих взаємовідносин між оперно-симфонічними диригентами та режисерами-постановниками в опері та особливості їхньої співпраці в сучасному українському музичному театрі.

Виклад основного матеріалу. Реальний стан справ в оперному мистецтві свідчить, що саме постаті режисерів та диригентів здатні бути тими рушіями, які, беручи на себе повну відповідальність за обрані театрами вектори, можуть забезпечити стрімкий розвиток оперного мистецтва. Вони є визначальними ланками в організації усього колективного творчого процесу.

Сучасний стан і напрями розвитку світового оперного театру, за словами М. Черкашиної-Губаренко, вказують на те, що у поціновувачів оперного мистецтва «центром уваги стає не сам твір, у багатьох випадках добре відомий, а його конкретна постановка, особливо якщо в ній беруть участь знамениті режисери, диригенти й вокальні зірки» [14, 17]. Таким чином можна стверджувати, що сучасний розвиток й українського оперного театру також повною мірою залежить від спільної діяльності талановитих оперних режисерів, диригентів, співаків. Тому, на залучення талановитих та професійно самодостатніх постановників повинні бути зорієнтовані першочергово керівники провідних оперних театрів країни, оскільки готова оперна продукція має викликати зацікавлення у вибагливої публіки як кінцевого споживача.

У зв'язку з цим, природною є спроба зосередити дослідницьку увагу на завданнях, які постають перед оперним режисером на самому початку його творчої роботи над постановкою оперної вистави. Досвід роботи видатних оперних режисерів свідчить, що найважливішим і найвідповідальнішим етапом їх роботи над створенням нового спектаклю постає перше знайомство з обраним авторським текстом і подальше поглиблене вивчення усього матеріалу. Саме глибоко осмислена робота з літературно-музичним першоджерелом стає основною на цьому етапі. Ґрунтовне вивчення матеріалу дає можливість режисеру-постановнику у повній мірі зрозуміти індивідуально-неповторні риси усіх персонажів опери, кращим чином розкрити суть композиторського задуму. Глибина режисерської уяви дозволяє вибудувати загальну сценічну концепцію вистави, розробити стратегію, сформувати орієнтири втілення задуму, чітко визначити і осмислити необхідні засоби та методи роботи над реалізацією твору. І лише талановитий режисер здатен вдало з легкістю музикувати сценічною дією, спираючись на музичну драматургію оперного твору.

Можна припустити, що від того, наскільки яскравою й довершеною буде постановка оперного твору, якісною і копіткою буде праця усього творчого колективу театру, чи стане режисерський задум співзвучним потребам сучасних поціновувачів оперного мистецтва, залежатиме подальше успішне тривале або короткочасне перебування оперної вистави в театральному репертуарі. Адже, сучасний глядач воліє не лише почути гарне виконання вокалістом своєї партії, але й побачити яскраву акторську гру, незабутні образи, неперевершене дійство на сцені, яке завдяки своїй силі впливу та переконливості дії не змогло б залишити його байдужим. Усе це залежить від того, наскільки правильно і якісно режисер прочитає партитуру і вибудує музичну драматургію опери, які сценічні засоби для втілення своїх задумів віднайде, як підійде до процесу створення режисерського постановочного плану майбутньої вистави.

Засновник відомого Московського камерного музичного театру, режисер Б.А. Покровський вважав, що ключ, який може допомогти віднайти правильне режисерське вирішення оперного спектаклю знаходиться у самій партитурі. Він зокрема писав: «Виходить, що дія, яка «додається» театром до музики, створюється на основі цієї ж музики, лише з урахуванням драми, яку вона розкриває. Фантазія режисера хороша лише тоді, коли вона живиться партитурою опери» [8, 144]. Із цього випливає, що режисер разом із диригентом опираючись на партитуру, можуть виступати у якості повноважних співавторів.

Яскравим прикладом злагодженої роботи диригента і режисера над втіленням опери В. Кирейка «Лісова пісня» за відомою драмою-феєрією Лесі Українки продемонстрували режисер та диригент Оперної студії Київської консерваторії О. Колодуб та Я. Карасик. Пізніше О. Колодуб відзначав: «Дуже цікавою і плідною була робота в оперній студії над новою оперою молодого композитора В. Кирейка... Це була яскрава подія в музичному житті Києва» [2, 13]. Постановка була здійснена у 1957 році з нагоди відкриття нового приміщення студії й отримала багато схвальних відгуків у пресі. Згодом про свої враження напише відомий український театрознавець Ю. Станішевський: «В режисерському рішенні досвідченого майстра оперної сцени О. Колодуба кожна картина, кожна мізансцена вражали своєю музичальністю, піднесеною ліричністю і романтичною схвильованістю. У скромній студійній виставі не було й натяку на претензійну “бутафорію”, в ній ожила висока поетична мрія» [13].

Відсутність, на той момент, певних усталених традицій щодо музичного та сценічного трактувань опери «Лісова пісня», дало можливість постановникам у повній мірі творчо підійти до розкриття внутрішнього змісту героїв опери. А основним завданням, що ставили перед собою постановники цього оперного твору, було — якнайповніше розкриття задуму композитора усіма доступними засобами музичної та сценічної виразності.

Творчу співпрацю режисера О. Колодуба та диригента Я. Карасика характеризував свого часу диригент оркестру Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського Едуард Сенько: «Обидва були інтелегентними людьми, ніколи не дозволяли собі нечемно звертатись до музикантів і співаків, а завжди з надзвичайним тактом, симпатією і любов'ю. Навіть зауваження їх нікого не принижували. Вони занурювали співаків у атмосферу театру, світ істинних художніх емоцій» [11, 46]. На якості і результатах плідної співпраці двох майстрів О. Колодуба та Я. Карасика акцентував свою увагу й рецензент В. Перунов. Він писав: «Дивлячись на майстерну гру молоді, важко повірити, що це не професійний театр, а тільки учбова студія, що перед нами не справжні артисти, а студенти, які роблять на сцені перші кроки» [5].

Сутність плідної співпраці диригента й режисера у процесі реалізації постановки опери «Лісова пісня» полягала не лише у високому рівні професійної майстерності та злагодженості дій, але й у взаємоповазі, великій довірі, у вмінні об'єднувати зусилля заради досягнення значних результатів. Не

в останню чергу це характеризується і взаємовідносинами, які складаються між творчими особистостями поза постановочним процесом. Відомо на практиці багато прикладів, коли плідні творчі взаємини переростають у близькі та дружні стосунки, які благотворно впливають на спільну творчу роботу.

Головною особливістю музичного театру є його синтетична природа. Відтак, основоположним фактором роботи театрального колективу постає поєднання різних видів мистецтва та їх взаємозалежність.

Саме у цій площині виникають проблеми творчого співробітництва різножанрових театральних професіоналів. У таких обставинах визначальною в оперному театрі постає роль лідера, який спроможний згуртувати навколо себе колектив, заохотити кожному творчу особистість до плідної співпраці. З цього приводу М. Р. Черкашина-Губаренко у своїй статті «Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення» зазначала: «... залежно від того, хто з керівників складного театрального організму здатен усе підкорити своїй волі, власному розумінню шляхів вирішення творчих завдань, оперний театр може бути «диригентським» або «режисерським», або навіть перетворитися на театр лідера-сценографа» [15, 119].

Специфіка роботи оперного театру якраз і полягає у співпраці фахівців різних мистецьких жанрів. Така співпраця може бути плідною лише за умови взаєморозуміння між професіоналами. Отже, між постановниками спектаклю має обов'язково бути віднайдений консенсус, а зусилля, докладені ними, спрямовуватись на позитивний і довершений результат.

Практика роботи оперного театру підтверджує, що саме через згадану особливість часто виникають певні суперечності між фахівцями у сфері музично-театрального мистецтва щодо співвідношення значення режисера і диригента при постановці оперної вистави, а також ролі кожного з них у цьому складному й трудомісткому процесі.

У цьому контексті досвідчені викладачі-практики Оперної студії мають послідовно і ґрунтовно навчати студентів особливостей роботи на оперній сцені. Адже, знайомство початківців з усіма професійними секретами, з основами результативної взаємної співпраці учасників постановочного процесу (диригента і режисера), можливостями практичного вирішення поточних творчих питань і дозволяє студентам поступово набувати в Оперній студії специфічних навичок для майбутньої тісної творчої взаємодії на сцені вже професійного оперного театру.

Без перебільшення можна стверджувати, що диригент і режисер несуть порівну відповідальність за кінцевий результат роботи оперного колективу. Тоді хто ж з них є лідером?

Диригент К. Карабиць в одному зі своїх інтерв'ю зазначав: «Головний той, хто добре робить музику, — гадаю, усе-таки диригент. <...> тільки диригент може зробити оперну постановку затребуваною глядачем. <...> якщо диригент вдало не прочитає партитуру, робота в результаті зазнає фіаско» [цит. за 10].

Головний режисер Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка А. Солов'яненко у своєму дисертаційному дослідженні щодо творчості Ірини Молостової дотримується протилежної думки. Він відзначав: «Визначальною є роль режисера в організації діяльності диригента, хормейстера, балетмейстера, сценографа у процесі створення вистави. Тому, природно, найбільша відповідальність за успіх чи провал постановки, її адекватне чи неадекватне втілення лежить саме на особистості режисера» [12, 7]. Однак, така думка А. Солов'яненка може бути застосована у ракурсі дослідження відповідальності режисера за успішне втілення свого задуму.

Результати дослідження доводять, що в успіхові вистави сучасного музичного театру визначальною є роль саме оперного диригента, оскільки музика у такому складному й багатогранному жанрі, як опера посідає головне місце. І без професійно довершеної, добре продуманої, оригінальної інтерпретації музичної основи оперного твору, спектакль буде приречений на провал, яким би чудово спланованим і неперевершено втіленим не був сценічний задум режисера-постановника.

Свого часу режисер Б. Покровський, спираючись на власний досвід, зазначав: «До професійних навичок режисера музичного театру обов'язково має входити уміння знайти художню і навіть людське «приспосовання» до творчих та особистих особливостей людей, які складають колектив, художню співпрацю, особливо з диригентом. <...> Конфлікт у взаєминах диригента і режисера виникає, як правило, лише за умови незнання одним із них природи оперного мистецтва. Співтворчість диригента і режисера — прямий шлях до досягнення у спектаклі гармонії слухового і зорового» [8, 34].

Особливою умовою співпраці диригента з режисером мусить бути єдність їх творчих намірів, близькість життєвих позицій, філософсько-світоглядних поглядів та ідей.

Диригентська прерогатива в опері — музична складова вистави. Звідси впливає його право на встановлення інтонацій, темпів та нюансів. Режисерові ж здебільшого належить робота над мізан-

сценуванням. Творчі конфлікти виникають тоді, коли диригент втручається в функціональні обов'язки режисера і навпаки. І досить еклектичним може стати оперний спектакль у кінцевому результаті, коли різняться їх погляди у практичній площині і виникають протиріччя між диригентським планом та режисерською експозицією. Адже, на практиці часто буває так, що для постановки опери запрошують маститого режисера з драматичного театру. Проте він може бути далеким від музики і не здатний вникнути у композиторський задум музичної драматургії вистави. Ця проблема особливо характерна для оперних театрів. Коли ж диригент не спроможний досягнути філософсько-ідейний зміст оперного твору в цілому, а звертає свою увагу лише на окремі ноти, мотиви, фрази — це позбавляє цілісності усю музичну виставу.

Практика роботи видатних митців оперного жанру свідчить, що від особистості диригента залежить, яким чином і наскільки якісно реалізуються в оперному театрі можливості, очолюваного ним симфонічного оркестру. Адже чітка злагодженість дій оркестрантів, співаків-акторів, хору складає той фундамент, на якому можлива якісна побудова усього музичного матеріалу оперного спектаклю. Саме диригент є головним рушієм та співучасником усіх процесів драматургії оперної вистави. Притаманні йому індивідуальні риси, творча самобутність і тонка інтуїція є надзвичайно важливими чинниками, які зумовлюють, у кінцевому результаті, успіх серед поціновувачів оперного мистецтва. Диригенту, як провіднику передачі задуманого композитором сюжету безпосередньо глядачеві, для успішного керування усією сценічною дією необхідне чітке усвідомлення загальної концепції спектаклю, яка, в свою чергу, спирається на партитуру твору та виробляється спільно з режисером. Саме тому розуміння режисером усіх потенційних творчих можливостей диригента та врахування, при цьому, його індивідуальних особливостей характеру відіграє важливу роль у їх творчих та людських взаєминах.

Оволодіння непростим ремеслом ефективної взаємодії режисера і диригента в оперному театрі має починатися ще у студентські роки. Меті прищеплення навичок творчої співпраці і взаємодії фахівців різних видів і жанрів мистецтва підпорядкований навчальний процес на вокальному та диригентському факультетах Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Такий принцип підтверджує й сама структура факультету, у складі якого такі кафедри: сольного співу, оперно-симфонічного диригування, оперної підготовки та музичної режисури, хорового диригування. Своєрідною унікальною навчально-творчою лабораторією факультету є також Оперна студія, на сцені якої розкривають свої творчі здібності і набувають професійного досвіду студенти, синтезують творчі пошуки і досягнення професорсько-викладацький склад та студенти випускових спеціальних кафедр. Саме на сцені оперної студії отримують молоді виконавці перші професійні настанови від своїх вчителів.

Відомий диригент А.М. Пазовський в одній зі своїх наукових праць щодо місії оперного диригента наголошував на його особливій ролі як інтерпретатора оперної партитури, організатора вистави, який цілковито спрямовує творчість виконавців на розкриття ідеї композитора, стає керівником і помічником актора у процесі розкриття його майстерності. Він дотримувався думки, висловленої М.А. Римським-Корсаковим, що: «Оперний твір є перш за все твір музичний». Саме тому, найбільша частка успіху чи поразки постановки опери лежить на диригентові. Таку думку також поділяв учень А. Пазовського Веніамін Тольба, який згодом став відомим диригентом Оперної студії і професором Київської консерваторії [цит. за: 1, 214-215].

На важливості ефективної співпраці диригента і режисера акцентував свою увагу також, вже згадуваний, режисер Оперної студії О. Колодуб, який вдало поєднував упродовж десятиріч режисерську практику з педагогічною діяльністю. У своєму нарисі «Творчі принципи організації оперної вистави» він зазначав, що організаторами постановки оперної вистави є диригент, режисер і художник, від яких залежить загальна атмосфера і натхнення усього театрального колективу. Саме від їх тісної дружньої творчої взаємодії і співпраці залежить наскільки вдалим буде втілення цілою трупкою і технічними цехами художньо-творчих завдань. У цьому зв'язку він зазначав: «Вони повинні широко мислити образами і надавати своїм уявленням певних форм, знаходити необхідні прийоми, фарби, співзвучні стилі твору, підпорядковувати свою особистість конкретним творчим завданням. Як наслідок такого творчого взаєморозуміння і тісної співпраці і виникають високохудожні вистави в тій або іншій інтерпретації. <...> Якщо серед керівників немає належного порозуміння, усвідомлення єдиної постановочної мети і єдиного спрямування зусиль для досягнення цієї мети, то наслідки такої «співпраці» бувають сумними [3, 104].

Яскравим прикладом здатності творчо співпрацювати з різними професіоналами під час постановки оперної вистави може слугувати творчість видатного українського оперно-симфонічного диригента Стефана Турчака.

Головні риси його індивідуальності проявилися на самому початку творчої кар'єри. Вже на цьому етапі диригент перейнявся розумінням синтетичної природи оперного мистецтва, важливості власної тісної співпраці як з композитором так і з режисером. Розуміння важливості співпраці він ґрунтував також і на досвіді відомого оперного режисера Б. Покровського, який писав: «Природа таланту оперного диригента адекватна природі опери. Це – здатність відкриття за звуком факту, за музикою – дії. Принципи симфонічного розвитку входять до комплексу оперного мистецтва, а тому, як показує досвід, оперний диригент може бути чудовим артистом на симфонічній естраді. Однак хороший симфонічний диригент за відсутності вродженої театральності або середньої драматургічної навченості завдає оперному мистецтву шкоди, бо порушує його художні принципи. Це перевірено практикою. У професії оперного диригента дійовий елемент мистецтва музики – головна суть, серцевина і смисл творчості, що ґрунтується на спроможності бачити в музиці конкретні дії, події, характери, конфлікти інтересів» [6, 74]. Також режисер зауважує, що саме зазначені якості змусили великого реформатора сцени К. Станіславського вбачати в оперному диригентові співрежисера.

Саме такі якості були характерними для видатного українського диригента С. Турчака. Стефан Турчак ще під час навчання у Львівській консерваторії імені М.В. Лисенка (1960-1962 рр.) стає диригентом Львівського оперного театру ім. І. Франка. Переїхавши у 1962 році до м. Києва, він очолює Державний симфонічний оркестр Української РСР, а у 1967-1973 роках та з 1977 року працює на посаді головного диригента Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка.

Одночасно з цією важливою і відповідальною роботою у 1966 році С.Турчак очолює симфонічний оркестр і кафедру оперно-симфонічного диригування Київської державної консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського). Працюючи на посадах доцента (1973 р.) та професора (1986 р.) він долучається до роботи з підготовки оперно-симфонічних диригентів на базі активної практики в Оперній студії [9].

Висновок. Резюмуючи зазначене, можна стверджувати, що недоречно окреслювати перевагу диригента у співпраці з режисером і навпаки. Успіх у постановці опери залежить виключно від результатів спільної роботи. Такий підхід має домінувати і в роботі Оперної студії Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, в якій набувають свій перший досвід студенти під час навчання.

Література

1. Дідок С. Роль оперно-симфонічних диригентів у формуванні вокальної майстерності оперного співака / С.Дідок // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського – 2011. – Вип. 96. – С. 214-215.
2. Колодуб І. Шлях до майстерності // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / Авт.-упоряд. І. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 2006. – С.3-28.
3. Колодуб О. Творчі принципи організації музичної вистави // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / Авт. - упоряд. І.Колодуб. - К.: Муз. Україна, 2006. –104 с.
4. Колодуб О. О. Народність опери «Наталка-Полтавка» і сучасні погляди на її сценічне втілення (нарис) : рукопис / О. О. Колодуб. – К., 1962. – 43 арк. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського.
5. Перунов В. Їх перша сцена / В.Перунов // Вечірній Київ. - 1956. - 8 груд.
6. Покровський Б. Размышления об опере / Б. Покровский. – М. : Сов. композитор, 1979. –74 с.
7. Покровский Б.А. Ступени профессии: рассказ об особенностях профессии режиссера в оперном театре / Б.А. Покровский. – Москва : ВТО, 1984. – 344 с.
8. Покровский Б.А. Сотворение оперного спектакля: шестьдесят коротких бесед об искусстве / Б. А. Покровский ; худож. Б. Чупрыгин. – Москва : Детская литература, 1985. – 144 с.
9. Рожок В. І. Стефан Турчак / В.І.Рожок. – К. : Либідь, 2013. – 248 с.
10. Савчук І. Епоха диктатури диригентів завершилася. Кирило Карабиць: «Мені дивом удалося вижити в європейській системі культурного менеджменту» [Електронний ресурс] / Ігор Савчук. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/epoha_diktaturi_dirigentiv_zavershilasya_kirilo_karabits_meni_divom_udalosya_vizhiti_v_evropeyskiy_s.html — Дата доступу: 10.08.2016.
11. Сенько Е. З приємністю згадую / Е.Сенько // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / Авт.-упоряд. І. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 2006. –46 с.
12. Солов'яненко А.А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / А.А. Солов'яненко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2005. – 20 с.
13. Станішевський Ю. Образи Лесі Українки в опері та балеті / Ю.Станішевський // Музика. – 1971. – №1. – Січ.-Лют.
14. Черкашина-Губаренко М.Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2009 – № 3 (4) – С.17-22.

15. Черкашина-Губаренко М.Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2008 – № 1 (1) – С. 118 — 125.

References

1. Didok, C. (2011). The role of the old man of opera and symphony conductors in the formation of vocal skills opera singer. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho*, 96, 214-215 [in Ukrainian].
2. Kolodub, I. (2006). Path to mastery. Alexander Kolodub. Life, art, memories. (pp.3 – 28). Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
3. Kolodub, A. (2006) Creative principles of musical performances. Alexander Kolodub. Life, art, memories. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
4. Kolodub, O.O. (1962) National opera «Natalka Poltavka» and current views on its stage incarnation (sketch). Archive of the NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
5. Perunov, B. (1956). Their first scene. *Vechirnyi Kyiv* [in Ukrainian].
6. Pokrovsky, B. (1979). Reflections on the opera. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
7. Pokrovsky, B. (1984). Steps of the profession: a story about the features of the profession of a director in the opera house. Moscow: VTO [in Russian].
8. Pokrovsky, B. (1985). Creation of an opera performance: sixty short talks about the arts. Moscow: Detskaya literatura [in Russian].
9. Rozghok, V.I. (2013) Stefan Turchak. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
10. Savchuk, I. The era of dictatorship ended conductors. Cyril Karabyts «I miraculously managed to survive in the European cultural management». Retrieved from http://gazeta.dt.ua/CULTURE/epoha_diktaturi_dirigentiv_zavershilasya_kirilo_karabits_meni_divom_udalosya_vizhiti_v_evropeyskiy_s.html [in Ukrainian].
11. Senko E. (2006). Pleased to recall. Creative principles of musical performances. Alexander Kolodub. Life, art, memories. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
12. Solovyanenko, A.A. (2005). Irina Molostova, an opera director's activities. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Stanishevsky, Yu (1971). Images Ukrainka Lesya in the Opera and Ballet. *Myzika*, 1, January- February [in Ukrainian].
14. Cherkashina – Gubarenko, M.R. (2009). Some trends of modern opera. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(4), 17-22 [in Ukrainian].
15. Cherkashina –Gubarenko, M.R. (2008). The European Opera Theatre of the millennium. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* 1, 118-125 [in Ukrainian].

УДК 7.016.4

*Богданов Микита Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
nikitabogdanov01@gmail.com*

МУЗИЧНЕ ПІРАТСТВО В МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ ЯК ЯВИЩЕ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел розкрити сутність поняття «музичне піратство», як об'єкта міждисциплінарного вивчення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні формального та компаративного методів для вивчення музичного піратства, зокрема, в мережі інтернет, зумовленого швидкими темпами розвитку інформаційних технологій. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті сутності поняття музичного піратства, як об'єкта міждисциплінарного вивчення на внутрішньодержавному та міжнародному рівнях. Під час дослідження проводиться поглиблений аналіз відповідних джерел, що окреслюють і актуалізують проблеми безконтрольного поширення контенту в мережі інтернет, а також пропонується авторська концепція щодо вирішення цієї проблеми. **Висновки.** Аналіз сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел щодо музичного піратства, зокрема, в мережі інтернет, показав, що головною причиною незаконного використання музичних творів можна вважати недотримання балансу між приватними інтересами споживачів і застосуванням правових заходів впливу на порушника. Основною концепцією сучасного підходу системи захисту музичної інтелектуальної власності в мережі інтернет повинна стати презумпція вільного використання об'єктів музичного авторського права, а також система повноцінних законодавчих заходів на основі міжнародно-правових норм.

Ключові слова: сучасна музична індустрія, культура, авторське право, інтелектуальна власність, піратство, інформація, ІТ, інформаційні технології, інтернет, соціальні мережі.

Богданов Никита Николаевич, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Музыкальное пиратство в сети интернет как явление XXI столетия

Цель работы. Путем анализа современных научных исследований и специализированных источников раскрыть сущность понятия «музыкальное пиратство», как объекта междисциплинарного изучения. **Методология исследования** заключается в применении формального и сравнительного метода для изучения музыкального пиратства, в частности, в сети интернет, обусловленного быстрыми темпами развития информационных технологий. **Научная новизна работы** заключается в раскрытии сущности понятия музыкального пиратства, как объекта междисциплинарного изучения, с точки зрения внутригосударственного и международного уровней. В ходе исследования проводится углубленный анализ соответствующих источников, которые определяют и актуализируют проблемы бесконтрольного распространения контента в сети интернет, а также предлагается авторская концепция по решению данной проблемы. **Выводы.** Анализ современных научных исследований и специализированных источников по музыкальному пиратству, в частности, в сети интернет, показал, что главной причиной незаконного использования музыкальных произведений можно считать несоблюдение баланса между частными интересами потребителей и применением правовых мер воздействия на нарушителя. Основной концепцией современного подхода системы защиты музыкальной интеллектуальной собственности в сети Интернет должна стать презумпция свободного использования объектов музыкального авторского права, а также система полноценных законодательных мер на основе международно-правовых норм.

Ключевые слова: современная музыкальная индустрия, культура, авторское право, интеллектуальная собственность, пиратство, информация, ИТ, информационные технологии, интернет, социальные сети.

Bogdanov Nikita, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Music piracy on the internet as a phenomenon of the XXI century

Purpose of Research. Analyzing the current research and specialized sources, the author reveals the essence of the concept of «music piracy» as an interdisciplinary study object. **Methodology.** The research methodology is the using of formal and comparative methods to study the music piracy, in particular, on the Internet, due to the rapid development of information technology. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in revealing the essence of the concept of music piracy, as an object of interdisciplinary study, in terms of national and international levels. The study carried out an in-depth analysis of relevant sources, which determine and actualize the problem of the uncontrolled proliferation of content on the Internet. In addition, he proposes the the author's concept for solving this problem. **Conclusions.** The analysis of modern scientific research and specialized sources on music piracy, in particular, the Internet has shown that the main reason for the illegal use of music can be considered a failure to comply with a balance between the private

interests of consumers and the application of legal measures against the perpetrator. The basic concept of the modern musical approach of intellectual property protection in the Internet system should be a presumption free use copyright objects musical, as well as full-fledged system of legislative measures on the basis of international legal norms.

Key words: modern music industry, culture, copyright law, intellectual property, piracy, information, IT, information technology, internet, social networking.

Актуальність теми дослідження. У сучасному інформаційному суспільстві, мережа Інтернет стала незамінною складовою комунікації. Водночас, створився новий тип громадських відносин – інтернет-відносини. Відповідно, коли рух інформації здійснюється в електронно-цифровій формі, проте існуючі закони не завжди підходять для вирішення проблем, пов'язаних з новим видом регулювання відносин, виникає проблема збереження авторського права та «інтернет-піратства» щодо окремих видів інформації.

Захист інтелектуальної власності, зокрема прав на електронні музичні твори та фонограми, є актуальною проблемою сучасної юриспруденції. Важливою сферою дослідження є нові правові способи обмеження незаконного доступу або розміщення неліцензійної музичної продукції в мережі Інтернет, серед яких встановлення на електронному документі спеціальних пристосувань, що можуть перешкоджати копіюванню. Саме тому, розгляд музичного піратства, порушення авторських прав у сфері збереження та розповсюдження музичних творів є актуальною проблемою сучасності, що потребує наукового аналізу та обґрунтування.

Мета дослідження полягає у тому, щоб шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел розкрити сутність поняття «музичне піратство», як об'єкта міждисциплінарного вивчення у XXI столітті.

Поставлена мета вимагає розв'язання концептуальних завдань, а саме: здійснити теоретичний аналіз категорій «інтернету», «аудіопіратства», суб'єктно-об'єктних взаємовідносин в системі збереження авторських прав на музичний твір; на основі державного та міжнародного права, запропонувати концепції захисту музичного авторського права в мережі інтернет.

Виклад основного матеріалу. Попри окремі правові дослідження цієї проблематики, захист музичних авторських прав в Інтернеті та «інтернет-піратство», на сьогоднішній день не отримала достатнього висвітлення в юридичній літературі. XXI століття, разом із появою масової культури, спровокувало розвиток нових технологічних можливостей, що призвело до широкого використання об'єктів авторських і суміжних прав в інтернеті.

Вивченням авторського права на окремі твори мистецтва, проблемою «інтернет-піратства» займалися А. Люка, Н. Бааджі, Ю. Батурін, С. Болдирев, С. Бреус, В. Жуков, В. Калятін, С. Малахов, О. Маркова, К. Москаленко, С. Петровський, О. Разіна, І. Рассолов, Г. Свердлов, А. Серго, В. Чеботарьова.

За твердженням С.Б. Бреуса, інтернет – це не просто всесвітня інформаційна система загального доступу, яка логічно зв'язана глобальним адресним простором та базується на Інтернет-протоколі, а й система правовідносин між об'єктами та суб'єктами авторського права [4, 12].

До головних авторських прав у мережі інтернет належать:

- авторські права провайдерів на комп'ютерні програми і бази даних, що реалізують сам доступ до Інтернет або розміщення веб-сайтів на їх технічних серверах;
- авторські права виробників програмного забезпечення для цих серверів та провайдерів;
- авторські права власників веб-сайтів на контент веб-сайту, його програмну частину і інші об'єкти авторського права, зображення, музику, бази даних;
- авторські права конкретних власників прав на об'єкти, розміщені на веб-сайтах: комп'ютерні програми, музику, статті, зображення, бази даних тощо [3, 37–38].

Порушення авторського права на створене зображення, музику, базу даних та інші джерела, продукує застосування нової юридичної категорії «піратства», і, відповідно, цивільної та кримінальної відповідальності за дане порушення.

Дослідник Н. Бааджі наголошує, що термін «піратство» є синонімом до категорії порушення прав інтелектуальної власності. Адже, протягом тривалого часу порушення прав позначають терміном «піратство». У законах, пов'язаних з порушенням прав, його позначають термінами «контрафакт» або «фальсифікат» [2, 338–339].

Інший науковець О. Штефан зазначає, що за своїм змістом, піратська діяльність є більш широким поняттям, а контрафактна діяльність по виготовленню об'єктів авторського права є елементом піратства. О. Штефан, замість категорії «піратська продукція» та «контрафактна продукція», пропонує термін «нелегальної продукції», оскільки існує продукція, виготовлена та розповсюджена з додержан-

ням авторського права і суміжних прав, а також така, що виготовлена і розповсюджена з їх порушенням» [12, 8–9].

О. Штефан виділяє головні види «інтернет-піратства», а саме:

- аудіопіратство – копіювання та розповсюдження копій музичних композицій;
- відеопіратство – розповсюдження копій фільмів або телепередач на дисках, касетах та шляхом копіювання через комп'ютерні мережі;
- піратство літературних творів – незаконне розповсюдження авторських творів (із появою електронних бібліотек, що безкоштовно надають доступ усім бажаним до текстів літературних творів, їх діяльність почала розглядатися деякими авторами як піратство);
- піратство комп'ютерних ігор – нелегальне поширення комп'ютерних ігор;
- піратство програмного забезпечення – нелегальне копіювання та розповсюдження програмних продуктів на дисках та через комп'ютерні мережі, що включає, також, зняття різноманітних систем захисту від нелегального використання [12, 10–11].

Відеопіратство – це нелегальне розповсюдження копій фільмів, телепередач в локальних мережах через Інтернет, з метою отримання прибутку. Фільми, як об'єкт авторського права в цифровому середовищі, мають свої особливості. Наприклад, Закон № 187 «Про авторське право», вказує про необхідність швидкого блокування доступу до інформаційних ресурсів, на яких розміщена нелегальна відеопродукція. Головна особливість відеопродукції полягає в тому, що вона приносить прибуток в перші дні після виходу фільму в прокат. З метою захисту авторських прав важливо не допустити поширення нелегальних копій в мережі інтернет в цей період.

За твердженням А. Орлової, музичні твори, до яких належать пісні, є найціннішими об'єктами авторських прав, адже вони – популярні в мережі інтернет. Музичні твори є нематеріальним результатом інтелектуальної діяльності, авторські права. Попри охорону чинним законодавством, в умовах відсутності ефективних механізмів контролю використання таких об'єктів, все ж таки виникає постійна загроза масового порушення зазначених прав відповідних суб'єктів [10, 7].

До видів нелегального копіювання музичних творів у цифровому середовищі можна віднести копіювання, розповсюдження і продаж музичних альбомів третім особам. Поширювати музичні твори можуть не тільки в мережі інтернет, а й на компакт-дисках. До аудіопіратства відноситься діяльність радіостанцій і пірінгових мереж, які користуються нелегальними копіями музичних творів [9].

Поширення «інтернет-піратства» відбувається завдяки недосконалому законодавству та відсутності дієвого механізму впливу на порушників авторського права і суміжних прав в інтернеті.

Водночас, «музичне піратство» є протиправною поведінкою, яка посягає безпосередньо на виключні права автора щодо відтворення музичних творів. Воно полягає у виготовленні, продажу і будь-якій іншій формі комерційного поширення незаконних екземплярів (дисків, касет, електронної музики), аудіовізуальних, музичних творів або їх виконань.

А. Кирилук виділяє наступні засоби виготовлення незаконних копій фонограм:

- серійне дублювання в елементарній формі звукових записів на основі матриці або екземпляра фонограми на касетах, якщо зовнішні характеристики дозволяють їх легко відрізнити від законного запису і тим самим дають можливість з першого погляду констатувати, що йдеться про повторний запис;
- серійне дублювання в складнішій формі дорогої імітації законного запису, проте з іншим графічним оформленням, ніж на дозволених копіях;
- серійне дублювання в складній формі шляхом точної або практично точної імітації законного запису таким чином, щоб споживач не зрозумів, що йдеться про піратське відтворення;
- дублювання, що здійснюється таким ж дорогим, як і в попередньому випадку способом, проте з виключенням всіх посилань на прізвище автора, або фірмовий товарний знак або знак законного виробника;
- внутрішнє дублювання, яке здійснюється за замовленням приватної особи за винагороду;
- монтаж, що здійснюється працівниками радіо або особами, пов'язаними з музичним ринком [5, 117; 6].

Відповідно такі дії є порушенням авторського права, тобто умисного використання збережених авторським правом результатів інтелектуальної діяльності, без дозволу авторів або правовласників або з порушенням умов договору про використання таких творів, що завдає шкоди особі та суспільству.

Наприклад, угода TRIPS (про торговельні аспекти прав інтелектуальної власності) відносить до товарів, що порушують авторські права «будь-які товари, які є копіями, зробленими без згоди правовласника або особи, належним чином їм уповноваженої у країні виробництва товару, і які прямо або

опосередковано виготовлені з будь-якого виробу, якщо виготовлення такої копії стало порушенням авторського права або суміжних прав згідно з законодавством країни імпортування» [11].

Тому, можна стверджувати, що ознакою піратства є відтворення опублікованих творів або фонограм будь-яким способом для публічного розповсюдження без відповідного дозволу. Водночас, у цифрову епоху, стало поширеним явищем копіювати твори і їх записи, не виготовляючи їх примірники, через Інтернет. Тому, це є порушенням авторського права і суміжних прав.

Дослідник К. Москаленко, до фонографічного піратства відносить неавторизоване виробництво і розповсюдження звукозапису. Тут береться до уваги саме комерційна сторона і протиправний аспект діяльності. Однією з основних ознак музичного піратства є незаконне використання авторського права і суміжних прав без дозволу суб'єктів цих прав і як наслідок – без виплати їм винагороди [8, 249]. Метою незаконної діяльності є отримання прибутку від використання авторського права і суміжних прав (прямого або опосередкованого).

О. Маркова, даючи визначення порушенню майнових авторських прав в мережі інтернет, стверджує, що це, здебільшого, – твори науки, літератури, мистецтва, які охороняються авторським правом, без згоди авторів на їх застосування третіми особами з комерційною метою [7, 104].

Відповідно до вказаної концепції, можна зробити висновок, що порушенням авторських музичних прав в мережі інтернет є незаконне використання або привласнення авторства музичного цифрового матеріалу, яке захищене авторським правом.

Варто наголосити, що авторське право на музичні твори нерозривно пов'язане з наявністю двох ознак – творчого характеру твору й об'єктивної форми його вираження. Відповідно, факт зміни об'єктивної форми твору чи об'єкту суміжних прав на цифрову користувачем не породжує й нового суб'єкта права.

За твердженням О. Аврамова, питання захисту авторських прав в мережі інтернет та засобів протидії правопорушенням мають комплексний характер. Основною проблемою у цьому напрямку є те, що нормативно-правова база України суттєво відстає від реалій суспільних відносин у галузі інтелектуальної власності, що призводить до неврегульованості цієї сфери нормами законів [1, 27]. Саме тому, на сьогоднішній день, перед законодавцями та фахівцями з інтелектуальної власності постає складне питання вдосконалення та адаптування правових основ для забезпечення захисту авторських прав у мережі інтернет.

На геополітичному рівні світова спільнота і кожна окрема країна намагаються розробити дієвий механізм спрощеного та прискореного захисту авторського права в мережі Інтернет. На це спрямовані такі законодавчі акти та законопроекти: Директива ЄС «Про електронну комерцію» № 2000/31/ЄС від 08.06.2000 р.; Закон HADOPI, Франція, 2009; Digital Millennium Copyright Act (DMCA), США, 1998; ACTA – The Anti-Counterfeiting Trade Agreement [8, 249].

Міжнародні директиви створені з метою збереження доказів творчої діяльності (наприклад, музичної продукції, включаючи «відбраковані» версії об'єкта авторського права, вихідні матеріали, інформацію, зібрану з метою створення музичного твору тощо); та закріплення часового пріоритету по заволодінню конкретним об'єктом авторського права в конкретний час.

О. Москаленко права автора на музичний твір поділяє на особисті немайнові та майнові права. Так, до немайнових прав автора можна віднести:

- право вимагати визнання свого авторства шляхом зазначення належним чином імені автора на творі і його примірниках і за будь-якого публічного використання твору, якщо це практично можливо;
- право забороняти під час публічного використання твору згадування свого імені автору, якщо автор твору бажає залишитись анонімом;
- право вибирати псевдонім, зазначати і вимагати зазначення псевдоніма замість справжнього імені автора на творі і його примірниках і під час будь-якого його публічного використання;
- право вимагати збереження цілісності твору і протидіяти будь-якому перекрученню, спотворенню чи іншій зміні твору або будь-якому іншому посяганням на твір, що може зашкодити честі і репутації автора [8, 250].

Немайнові права автора не можуть бути передані (відчужені) іншим особам. До них належать: виключне право на використання твору; виключне право на дозвіл або заборону використання твору іншими особами.

Якщо розглядати акти міжнародного приватного авторського права, то в них здійснюється головний акцент та інтернет-розповсюдженні музичних матеріалів, а менше – на відтворенні та переробці (відповідно до «Зеленого документу»). Зокрема, про це йдеться в узгоджених заявах щодо ст. 1 (4) Договору Всесвітньої організації інтелектуальної власності про авторське право; 7, 11 і 16 Договору

Всесвітньої організації інтелектуальної власності про виконання і фонограми. На основі вказаних міжнародних принципів, створюються основи й українського авторського права.

Влучним директивним європейським прикладом є Товариство по захисту авторських прав в сфері музики в Німеччині. Для законного поширення чи публічного відтворення будь-якого музичного твору необхідно заплатити GEMA внесок, який передається власникам авторських прав – правовласникам. Відповідно особи, які нелегально копіюють з Інтернету результати чужої праці для власного споживання або з метою їх поширення, організація публічно називає інтернет-піратами. Параграф 106 Закону про авторське право Німеччини («Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte – UrhG») передбачає тюремне ув'язнення терміном до трьох років або грошове покарання тому, хто без дозволу правовласника копіює з інтернету будь-яку медіа-продукцію.

Виняток становить випадок резервного копіювання придбаної легальним шляхом ліцензованої продукції, якщо в даному випадку не відбувається руйнування захисних систем. Сюди також належать легально придбані диски з музичною продукцією, якщо на них не передбачена захисна система. Володіння піратською копією карається кримінальним законодавством, а поширення або надання можливості копіювання, наприклад, використовуючи програму «eMule» або аналогічні системи, засуджується законом. Також матеріали слідства використовуються при захисті авторських прав і під час судових розглядів з метою відшкодування збитків.

Натомість у Франції та Великобританії діють закони HADOPI та Digital Economy Bill. Країни розробили на законодавчому рівні та навіть почали впроваджувати заходи щодо боротьби з музичним піратством в мережі інтернет. У Великобританії почав діяти закон Digital Economy Bill (2009 р.). Згідно з цим законом на інтернет-провайдерів покладається обов'язок відключати абонентів, якщо вони визнаються винними у незаконному обміні музичними файлами. Тому, якщо при першому поширенні музичного твору в мережі інтернет авторські права були порушені, то всі наступні його використання є незаконними і мають не лише припинятися, а й бути підставою для компенсації правовласникам матеріального і морального збитку, оскільки музичні «піратські» версії, які розповсюджуються в мережі Інтернет не дають змоги авторам належним чином реалізувати свої права, зокрема, представити результат своєї інтелектуальної праці в хорошій якості, набути популярності, отримати визнання публіки тощо. Також, поширення «піратських» музичних творів завдає значної шкоди державному бюджету через відсутність податкових і митних внесків.

Відповідно до прикладів міжнародного права, нами пропонуються головні економічно-правові обґрунтовані принципи та умови з метою зменшення музичного інтернет-піратства:

1. Встановлення на законодавчому рівні термінологічного апарату і основних правил по порядку вирішення спорів між правовласниками, користувачами і власниками інтернет-ресурсів, на яких розповсюджується музична продукція;
2. Прийняття регламентів, кодексів та інших правових актів на локальному рівні, з метою регулювання відносин у сфері музичного провайдерства;
3. Вдосконалення технічних засобів, що дозволяють обмежувати і здійснювати контроль за використанням музичних творів в Інтернеті;
4. Опрацювання та впровадження схем по стягненню з провайдерів фіксованих сум від музичних творів;
5. Встановлення конкретних сум за користування музичним твором з урахуванням кількості, протяжності завантажень тощо.

Запропоновані принципи відповідають європейським та міжнародним стандартам, їх варто впроваджувати в національне законодавство. Необхідно на законодавчому рівні вирішити низку питань, які стосуються відповідальності осіб за порушення прав на об'єкти музичного авторського права і суміжних прав, у випадку їх неправомірного використання в мережі інтернет.

Таким чином, головною причиною незаконного використання музичних творів в мережі Інтернет можемо вважати недотримання балансу між приватними інтересами споживачів і застосуванням правових заходів впливу на порушника. Основною концепцією сучасного підходу системи захисту музичної інтелектуальної власності в мережі інтернет повинна стати презумпція вільного використання об'єктів музичного авторського права, а також система повноцінних законодавчих заходів, на основі міжнародно-правових норм.

Література

1. Аврамова О.Є., Разіна О.І. Проблеми захисту авторських прав в Інтернеті / О.Є. Аврамова, О.І. Разіна // Вісник НТУ «ХПІ». Серія: Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. — Х. : НТУ «ХПІ», 2013. — № 6(980). — С. 26–29.
2. Бааджи Н. П. Піратство як порушення авторських та суміжних прав // Актуальні проблеми держави і права: зб. наук. праць. — Вип. 59. — Одеса : Юридична література, 2011. — С. 336–341.

3. Болдырев С.И. Основные способы нарушения авторских прав в сети Интернет / С.И. Болдырев // Юридические исследования. — 2014. — № 12. — С. 35–43.
4. Бреус С.Б. Защита авторских прав в Интернет: автореф. дис. канд.юр.н.:12.00.03 / Бреус Сергей Борисович. — М., 2009. — 22 с.
5. Кирилюк А. В. Особливості розміщених в Інтернеті творів як об'єкта авторського права / А. В. Кирилюк // Південноукраїнський правничий часопис : наук. журн. [електронний ресурс] / Одес. держ. ун-т внутр. справ. — Одеса : [б. в.], 2013. — № 4. — С. 116–120.
6. Кирилюк А. В. Цивільно-правова відповідальність за порушення авторських прав у мережі Інтернет [Електронний ресурс] / А. В. Кирилюк // Актуальні проблеми держави і права. — 2014. — Вип. 72. — С. 154–161.
7. Маркова О. В. Перспективы правовой защиты интеллектуальной собственности и способы укрепления устойчивого элемента системы правовой защиты интеллектуальной собственности / О. В. Маркова // Политика и Общество. — М., 2012. — № 4. — С. 48–55.
8. Москаленко К. В. Способи розповсюдження музичних творів у мережі Інтернет: досвід США та деякі проблеми українського законодавства / К. В. Москаленко // Науковий вісник ужгородського університету. — Серія право. — Ужгород, 2013. — Випуск 21. — Частина 1. — Том 1. — С. 248–250.
9. Новая «антипиратская» инициатива: окажутся ли под защитой все объекты авторских прав / Маргарита Горовцова, 28 октября 2013. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.garant.ru/article/501059/#ixzz2uS2n9vU7>. Дата обращения: 12.03.2014 г.
10. Орлова А. В. Проблеми захисту авторського права в Україні / А. В. Орлова, Л. В. Перевалова // Вісник Національного технічного університету «ХПІ». [Сер. : Актуальні проблеми розвитку українського суспільства]. — Х., 2014. — № 37. — С. 4–8.
11. Чеботарьев В., В. Троцька Пиратство у сфері авторського права і суміжних прав / Чеботарьев Валентин, Троцька Валентина. — [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://patent.km.ua/ukr/articles/i299>
12. Штефан О. Дещо до питання про порушення у сфері авторського права / О. Штефан // Теорія і практика інтелектуальної власності. — К., 2009. — № 6. — С. 3–13.

References

1. Avramova, O.E., Razina, O.I. (2013). The problems of copyright protection in the Internet. Kharkiv: NTU KHPI, 6(980), 26-29 [in Ukrainian].
2. Baadzhy N. P. (2011). As piracy of copyright and related rights. Actual problems of law: Coll. Science. works. Odessa: Yurydychna literatura, 59, 336-341 [in Ukrainian].
3. Boldyrev, S. Y. (2014). Basic Methods of violations of copyrights in the Internet network. Legal Studies. Moscow: OOO NB-Media, 12, 35-43 [in Russian].
4. Breus, S. B. (2009). Defense of the author's rights in the Internet. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
5. Kyrylyuk, A. V. (2013). Features on the Internet works as a copyright object. Southern law journal. Odessa, 4, 116-120 [in Ukrainian].
6. Kyrylyuk, A. V. (2014). Civil liability for copyright infringement on the Internet. Odessa: Actual problems of law, 72, 154-161 [in Ukrainian].
7. Markova, O.V. (2012). Prospects for legal protection of intellectual property and ways to strengthen the sustainable element of intellectual property legal protection. Politics and Society. Moscow, 6, 101-106 [in Russian].
8. Moskalenko, K. (2013). Methods of distribution of musical works on the Internet: the US experience and some problems of Ukrainian legislation. Scientific Bulletin of the Uzhgorod University. Series right. 21, P. 1, Vol. 1, 248-250 [in Ukrainian].
9. The new «anti-piracy» Initiative: will be there under the protection of objects of copyright. Margarita Gorovtsova, Moscow, 2013. Retrieved from <http://www.garant.ru/article/501059/#ixzz2uS2n9vU7> [in Russian].
10. Orlova, A.V., Perevalova, L.V. (2014). Problems of copyright in Ukraine. Visnyk of Nationalalnego Technichnogo Universitetu «KhPI». Actual problems of the Ukrainian society. Kharkov, 37, 4-8 [in Ukrainian].
11. Chebotarev, V., Trinity, V. (2004). Piracy of copyright and related rights. Retrieved from <http://patent.km.ua/ukr/articles/i299> [in Ukrainian].
12. Stefan, A. (2009). Something the question of infringement of copyright. Theory and practice of intellectual property. Kyiv, 6, 3-13 [in Ukrainian].

УДК 78.083.23

Лу До,

здобувач кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

ПОЛІСЕМІЯ ПОНЯТЬ: ІНТЕРМЕЦЦО, ІНТЕРМЕДІЯ, ІНТЕРЛЮДІЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуками походження поняття «інтермецо»; про спільність, переплетення, близькість та індивідуальність властивостей жанрів «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія». В музикознавстві жанр інтермецо не привертав уваги дослідників, хоча виник у контексті яскравих романтичних тенденцій мистецтва XIX століття. Тому розгляд виникнення та трактування «інтермецо» як поняття і явища викликає неабиякий інтерес. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні етимологічного та компаративного методів. Вказані методи дозволяють проаналізувати поняття «інтермецо», жанри «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія». **Наукова новизна роботи.** Пропонується визначення поняття «інтермецо», жанрів «інтермедія», «інтерлюдія» та виявляються особливості появи «інтермецо» як самостійного жанру. **Висновки.** Інтермецо як самостійний жанр – це досить складний характерний твір, що з'явився у епоху Романтизму для фортепіано, і виражає певну і вельми багатоліку картину людських переживань. Разом з тим, інтермецо як самостійна інструментальна п'єса другої половини XIX – XX століть, продовжує виконувати і більш ранню історичну функцію – бути складовою частиною більш великого твору. І тоді всередині нього інтермецо може виконувати перехідну або контрастну, але також і самостійну функції.

Ключові слова: жанр, поняття, «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія», етимологія.

Лу До, соискатель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Полисемия понятий: интермецо, интермедия, интерлюдия

Цель работы. Исследование связано с поисками происхождения понятия «интермецо»; об общности, переплетении, близости и индивидуальности свойств жанров «интермецо», «интермедия», «интерлюдия». В музыковедении жанр интермецо не привлекал внимание музыковедов, хотя возник в контексте ярких романтических тенденций искусства XIX века. Поэтому рассмотрение возникновения и трактовки «интермецо» как понятия и явления вызывает большой интерес. **Методология исследования** заключается в применении этимологического и компаративного методов. Указанные методы позволяют проанализировать понятие «интермецо», жанры «интермецо», «интермедия», «интерлюдия». **Научная новизна работы.** Предлагается определение понятия «интермецо», «интермедия», «интерлюдия» и выявляются особенности появления «интермецо» как самостоятельного жанра. **Выводы.** Интермецо как самостоятельный жанр – это достаточно сложное характерное произведение, появившийся в эпоху Романтизма для фортепиано, выражающее определенную и весьма многоликую картину человеческих переживаний. Вместе с тем, интермецо как самостоятельная инструментальная пьеса второй половины XIX – XX веков, продолжает выполнять и более раннюю историческую функцию – быть составной частью более крупного произведения. И тогда внутри него интермецо может выполнять переходную или контрастную, но также и самостоятельную функции.

Ключевые слова: жанр, понятие, «интермецо», «интермедия», «интерлюдия», этимология.

Lu Do, PhD-candidate of the Department of Musical Theory and Composition Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Polysemy of the concepts intermezzo, intermedia, interlude

Purpose of Research. The study deals with the research of the origin of the concept «intermezzo»; the commonness, interaction, closeness and individual characteristics of genres «intermezzo», «intermedia», «interlude». In a musicology genre intermezzo didn't attract researchers' attention, although it emerged in the context of the bright romantic artistic tendencies of XIX century. This fact actualizes the consideration of the origin and interpretation of «intermezzo» as a concept. **Methodology.** The methodology of the research involves the application of the etymological and comparative methods. The mentioned methods allow us to analyse the concept «intermezzo» and the genres – «intermezzo», «intermedia», «interlude». **Scientific Novelty.** The definition of the concept «intermezzo» and genres of «intermedia», «interludia» are suggested. The peculiarities of the appearance of «intermezzo» as an independent genre are defined. **Conclusions.** Intermezzo as an independent genre is quite complicated work, which appeared in the Romantic epoch for the piano. It expresses a certain and quite diverse picture of humans' deep emotions. At the same time, intermezzo as an independent instrumental play of the second half of XIX – XX centuries, keeps also performing its more early function, being an integral part of a larger work. Finally, inside it, intermezzo may perform transitional or contrast and also an independent function.

Key words: genre, concept, «intermezzo», «intermedia», «interlude», etymology.

Актуальність теми дослідження. Самостійний жанр інтермецо виник у 30-ті роки ХІХ століття у фортепіанній західноєвропейській музиці. Його родоначальником став великий композитор епохи Романтизму, творчість якого позначена багатьма жанровими і стилістичними знахідками і відкриттями – Роберт Шуман, який в 1832 році створив перші в історії музики твори нового жанру – Інтермецо для фортепіано (ор. 4).

В музикознавстві цей жанр не привертав уваги музикознавців, хоча виник у контексті яскравих романтичних тенденцій мистецтва ХІХ століття (див. лише статтю С. Мірошниченко [9]). Отже, можливість розглянути виникнення та трактування «інтермецо» як поняття і явища набуває великого значення.

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуками походження поняття «інтермецо»; про спільність, переплетення, близькість та індивідуальність властивостей жанрів «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія».

Викладення основного матеріалу. Виявилось, що в багатомісячній історії музики постійно змінюються, переплітаються і взаємозамінюються поняття «інтермецо», «інтерлюдія» і «інтермедія», що відносяться до літератури, театру, музики. Вони з'явилися в глибині століть і їх генетично часто відносять до одних і тих же жанрів і явищ, в них привносять один і той самий зміст.

Більш чітко розділення цих понять відбулося лише в кінці ХІХ століття, коли все-таки чітко відмежувалося і визначилося поняття «інтермецо» як самостійного і як внутріциклічного жанру. Але і пізніше воно продовжувало переключатись з «інтерлюдією», також трактоване як проміжний та внутріциклічний жанр. Найбільш самостійним згодом стало поняття «інтермедія», що ствердилось як частина поліфонічного твору (фуги, фугети, фугато і т.п.), де не проводиться тема.

Але на початковому етапі існування і розвитку жанрів поняття «інтермецо», «інтерлюдія» і «інтермедія» мало відрізнялися або зовсім не відрізнялися один від одного. При цьому відзначимо їх термінологічну спільність – ідентичність першого з усіх складних слів:

Інтер -	- мецо
	- людія
	- медія

Intermezzo (іт. інтермедзо, традиційна вимова) – інтермецо. Intermede (фр. інтермед), intermedio (лат. іт. інтермедіо). Interlude – (англ. інтерлюд), interludio (інтерлюдіо), interludium (інтерлюдіум) – інтерлюдія [14, 67].

Звернемо увагу, що в складових словах досить часто першим є «інтер» (лат.) – префікс, який позначає знаходження між, в проміжку, періодичність дії, скасування, зниження [12, 205]. Цими словами є – інтер-вал, інтер-венція, інтер-в'ю, інтер-дикт, інтер-ес, інтер-ер, інтер-лінгва, інтер-лінгвістика, інтер-нат, інтер-натура, інтер-нет, інтер-нування, інтер-пол, інтер-поляція (вставка), інтер-претации, інтер-стелярний, інтер-пункція, інтер-фейс, інтер-ференція, інтер-ферометр і багато інших (іноді явно відчувається самостійність частин таких складних слів).

Тому ще одне наше завдання – виявити спільність і відмінності понять «інтермецо», «інтермедія», «інтерлюдія», які постійно взаємозамінюють одне одного на протязі довгого історичного періоду; а також спробувати з'ясувати, чому з'явився самостійний романтичний жанр «інтермецо».

У роботі використані статті про поняття і жанри інтермецо, інтерлюдії і інтермедії з різних музичних енциклопедій, музичних енциклопедичних словників, довідників (як основних, так і тих, що тільки з'явилися); в «Путівнику по концертах» Б. Асаф'єва, в «Музичному Петербурзі» А. Порфир'євої і багатьох інших джерелах. Для термінологічних уточнень підключені різні словники іноземних мов (див. використану літературу).

Шуман був композитор, який створив музичний жанр – інтермецо (використавши і в циклічних жанрах як їх складових). Розібратися в особливостях появи цього жанру важливо як для виконавців, викладачів, так і для самого музикознавства.

У музикознавчій літературі в різних ракурсах зустрічається термін «інтермецо», який зазвичай відноситься до проміжних, зв'язуючих частин циклічних творів різних жанрів (у чому і перегуку-

ється з інтермедією, інтерлюдією). Але в період Романтизму з'явилися і самостійні твори Інтермецо, створені зазвичай для фортепіано. Тому важливо з'ясувати, що ж являють собою термін, поняття і явище «інтермецо».

Отже, *інтермецо як жанр*. Розглянемо поняття інтермецо, запропоновані в різних джерелах, а також визначимо зв'язку і відмінності понять і явищ «інтермецо» з «інтермедією» і «інтерлюдією».

Відзначимо, що в свій час «інтермедія» і «інтермецо» дійсно позначали ідентичні поняття, навіть їх походження бачили аналогічним. Як пише А. Порфир'єва: «ІНТЕРМЕДІЯ (*intermedia, intermezzo*), італійський оперний жанр, бурхливий розвиток якого припав на 1-у половину 18 століття». У сучасній європейській літературі прийнято «термінологічно відокремлювати «інтермедію» (ренесансний тип) від «інтермецо» (*власне італійська музична комедія 1-ої половини 18 ст.*), але оскільки в більшості автентичних російських документів останнє іменувалося «інтермедією», та й надалі ця назва не переглядалася...» [10, 403. Виділено нами. – Л. Д.]. На думку Порфир'євої, інтермецо – це італійський оперний жанр, італійська музична комедія першої половини 18 століття (досить локальне уявлення про це явище).

Г. Ріман ще в позаминулому столітті дав відповідне визначення жанру інтермецо – це «проміжна п'єса, проміжна вистава (див. Інтермедія)». Ріман ототожнює жанр інтермецо і інтермедії. Хоча у визначенні «інтерлюдії (лат. *interludium*)» використовує такі ж слова: «проміжна гра», хоча в подальшому він пише про інше – особливо часто терміном цим «позначають виконуваний на органі перехід від одного вірша хоралу до іншого» [11, 555]. Так інтерлюдія пов'язана з органами програмами між хоралами.

Потім Ріман припустив, що «здається, Шуман вперше застосував це слово в якості назви для цілої зв'язної серії фортепіанних п'єс (ор. 4) – без жодного відношення до змісту цього слова; втім, може бути він мав на увазі тут щось на зразок «*hors d'oeuvre*» (приставки, вставного епізоду), тобто п'єси, які можуть слугувати проміжними номерами для концертної програми. Геллер, Брамс, а за ними і багато інших користувалися словом інтермедія як заголовком п'єс» [11, 555. Виділено нами – Л. Д.].

Так в кінці XVIII століття (перше видання «Музичного словника» було здійснено в 1882 році), великий музикознавець Ріман (саме таким ми його вважаємо) ще сумнівався, чи стане жанр інтермецо самостійним в жанровій палітрі музичних творів і намагався зрозуміти, чому Шуман називав свої твори Інтермецо і який зміст вкладав у них, вважаючи, що використовував цю назву «без жодного відношення до змісту цього слова». Тим важливіше знайти сенс введення назви цього «нового» жанру в багату романтичну жанрову систему.

Найбільш широко і з історичної точки зору Ріман трактує поняття інтермедія, але в дужках знову бачимо «*intermezzi*», тобто знову всі поняття виявляються взаємопов'язаними. У нього Інтермедіями називалися музичні виконання, що з'явилися в кінці 16-го століття в Італії, які служили для розваги під час антракту між актами трагедій, а пізніше і опер (перша збірка таких інтермедій з'явилася у друці в Амстердамі, 1723). Спочатку інтермедії різних актів не мали між собою зв'язку, і для кожної з них обирався особливий міфологічний сюжет. Постійно розвивалася з декількох інтермедій одна інтермедія, тобто друга п'єса, яка носила для контрасту з вмістом головної п'єси більш-менш жартівливий характер і виконувалася поперемінно з нею по частинам. Наступним кроком у розвитку цієї, що виросла поступово, жартівливої маленької опери було звільнення її від неприродного поєднання з оперою «*seria*»; таким чином, створена була *опера-буф*. Подібною інтермедією була власне «*La Serva-Padrona*» Перголезі, якою опера-буф почала свою переможну ходу по білому світу. Втім, самі старовинні інтермедії аж ніяк не були написані в *stile rappresentativo* флорентійської музичної драми, а склалися з мадригалів; іноді вони різноманітілися також проміжними інструментальними п'єсами (також мадригалами) ... Пізніше в драмі інтермедії замінені були балетним дивертисментом. В даний час строго стежать за дотриманням зв'язку між інтермедіями і головною п'єсою, і єдиною формою, в якій ще існують (в драмі) інтермедії в старовинному сенсі слова – *вставні балети і антрактна музика*» [11, 555. Виділено в тексті – Л. Д.]. Тут поняття інтермедії виявляється ближче до інтерлюдії, ніж до інтермецо.

Врахуємо, що *intermezzo* від італійського (додамо, що від латинського – *intermedius*, тобто те, що знаходиться в середині) – позначає паузу, перерву, антракт; це також – *невелика інструментальна п'єса* або розділ сполучного значення [див. 3, 214. Виділено нами – Л. Д.]. Інтермецо також – «*невеличкий твір вільної форми, наприклад для фортепіано, оркестру*; також самостійний оркестровий епізод в опері або проміжний розділ в інструментальній композиції» [13, 202. Виділено нами – Л. Д.].

А *інтермедія* «(лат. *intermedius* те, що знаходиться посеред) – 1) вистава, зазвичай комедійного характеру, що розігрується між діями спектаклю; 2) невелика вставна музична п'єса, що виконується між актами в опері; 3) музичний зв'язуючий епізод, який готує чергове проведення теми у фу-

зі». При цьому *інтерлюдія* – «1) невеликий проміжний епізод між частинами музичного твору, найчастіше – між варіаціями (більше такої думки ми ніде не зустрінемо – Л. Д.); 2) в англійському театрі кінця середніх віків і початку епохи Відродження – невелика п'єса спочатку релігійно-повчального, пізніше фарсового характеру [13, 202]. Як бачимо, тут визначення явищ «інтермецо», «інтермедії» і «інтерлюдії» вельми своєрідні, різні, але й не позбавлені спільнот, а також далеко не повні.

Цікаво, що Б. Асаф'єв пропонує лише одне трактування терміну *інтермецо* (італ.) (як несамостійного явища): «вставна або проміжна п'єса (по суті, це *інтерлюдія*, що розвинулася і стала самостійною п'єсою) між частинами або відділами будь-якого твору, як, наприклад, в симфоніях, сонатах або в операх, де інструментальні *інтермецо* поділяють дію, а також дають їй інший напрямок і готують слухача до нового повороту драми. (Таке значення має інтермецо в другому акті опери «Царська наречена» Римського-Корсакова). Багато в чому інтермецо схоже з *антрактом*» [1, 54. Виділено нами – Л. Д.].

Так, Асаф'єв не дає трактування терміну «інтермецо» як самостійного музичного твору, мимохідь згадуючи, що «(по суті, це інтерлюдія, що розвинулася і стала самостійною п'єсою)». А «інтерлюдія» у Асаф'єва – «(лат.) те, що грається в проміжку, – музика, що зв'язує проведення тем у фузі, що з'єднує як інструментальний наспів або ритурнель ... окремі строфи ... пісень, куплетів і т. п.». Таким чином, «інтерлюдія» як би замінює звичне тепер поняття «інтермедія». Щодо терміна «інтермедія» (лат), то він розуміється як «вставна сцена, що перериває перебіг дії і відрізняється іншим характером, іншою музикою (напр., інтермедія-пастораль «Щирість пастушки» в оп. «Пікова дама» Чайковського)» [1, 54]. Тобто визначення «інтерлюдії» досить віддалено від терміна «інтермецо»... Ближче до трактування терміну «інтермецо» – поняття «інтермедія». Тут усі визначення спрямовані на оперну, балетну драматургію і значно рідше на інструментальну.

Асаф'єв пропонує ще одну спільність, близькість: інтермецо – як антракт. Антрактом він вважає музику, що «виконується в опері або драматичному театрі між актами перед відкриттям завіси і служить введенням до майбутньої дії. Наприклад, антракти з музики Бетховена до трагедії Гете «Егмонт», Глінки – до «Князя Холмського», Шуберта – до «Розамунди», а в операх: антракт до третьої дії у «Лоенгріні» Вагнера, антракт у «Руслані і Людмилі» Глінки, дзвін перед коронацією у «Борисі Годунові» Мусоргського та т. д. (див. інтермецо)» [1, 15-16].

О. Сліпушко розуміє термін «інтермецо» наступним чином: «... ит. невеликий музичний твір вільної будови, що виконується між окремими частинами опери» [12, 206]. Тут спостерігається двостороннє трактування терміну: з одного боку, мова йде як би про самостійний музичний твір, з іншого – про його не самостійність – тобто роздільну функцію. І знову-таки трактується з точки зору наявності в оперному спектаклі. *Інтерлюдія* визначається майже так само, як *інтермецо*, та ще й відзначається ідентичність з *інтермедією*: «1. Невелика музична п'єса, що виконується між частинами музичного твору. 2. те саме, що інтермедія». Залишилося привести розуміння Сліпушко самого терміну «інтермедія»: «(лат.) 1. У середньовічному театрі – коротенька сценка, в основному гумористично-комедійного характеру, зазвичай вставлена між актами серйозної драми. 2. (муз.) Проміжний епізод у фузі» [12, 206].

Як бачимо, у Сліпушко визначення всіх понять («інтермецо», «інтерлюдія», «інтермедія») схожі і майже ідентичні, причому найбільш послідовне у «інтермедії».

О. Шаповалова вважає, що «*Інтермецо* (від *intermezzo* – пауза, антракт) – п'єса, що пов'язує важливіші за значенням розділи, також назва окремих, переважно інструментальних, п'єс *різного характеру і змісту*. Самостійне значення музичного жанру інтермецо набуло у фортепіанній творчості Р. Шумана і Й. Брамса. Завдяки творчості цих композиторів *інтермецо* видозмінилося у *ліричну мініатюру романтичного плану*» [16, 209-210. Виділено нами – Л. Д.]. Здається, визначення тут не вийшло, фортепіанні «Інтермецо» того ж Шумана не можна назвати «ліричними мініатюрами романтичного плану», особливо викликає сумнів їх визначення як «мініатюр».

Інтермедію Шаповалова трактує як близьку до мініатюри (до інтермедії – Л. Д.), так і зазначає її індивідуальні властивості (наприклад, у фугах), хоча і не надає їм виключного значення: «(лат. *intermedius* – проміжний) – невелика музична п'єса, що поміщається зазвичай між важливішими частинами музичного твору. Словом інтермедією також називають вставний епізод або сцену у великому театральному творі, який призупиняє розвиток дії і не має до неї безпосереднього відношення. У деяких випадках термін інтермедія використовується для позначення зв'язувального епізоду між двома проведеннями теми у фузі (епізод, що проходить у інструментальній п'єсі)» [16, 209]. Термін інтерлюдія в енциклопедії Шаповалової відсутній.

У сучасних статтях Є. Мнацаканової з «Музичної енциклопедії» та О. Кушнірук з «Української Музичної енциклопедії» узагальнюються досягнення художньої композиторської практики другої

половини ХІХ – ХХ століть, але ми знаходимо аналогічні формулювання даного жанру: *Intermezzo* – від латинського *intermedius* – той, що знаходиться посеред, проміжний: 1) П'єса проміжного, сполучного значення. В інструментальній музиці може виконувати роль тріо в тричастинній формі (Р. Шуман. Скерцо з сонати для фортепіано, ор. 11; Гумореска для фортепіано, ор. 20), або середньої частини в сонатному циклі (Р. Шуман. Концерт для фортепіано з оркестром). В операх інтермецо може бути як інструментальне («Царська наречена» М. Римського-Корсакова), так і вокально-інструментальне, хорове. Побувають інструментальні інтермецо, які виконуються між актами або сценами опери («Сільська честь» П. Масканьї, «Алеко» С. Рахманінова); 2) *Самостійна характерна інструментальна п'єса*. Вперше з'явилися у творчості романтиків як прояв безпосереднього ліричного почуття. *Засновником цього різновиду інтермецо є Р. Шуман – 6 Інтермецо для фортепіано, ор. 4, 1832*. Інтермецо для фортепіано створили також Й. Брамс, О. Лядов, В. Калінніков; для оркестру – М. Мусоргський [8, 547; 6, 241. Виділено нами. – Л. Д.].

У порівнянні з вище наведеними визначеннями, у Ж. Лисової крім їх спільності, спостерігаються деякі уточнення щодо *інтермецо*: 1) Музична п'єса проміжного значення в інструментальній композиції; 2) окрема невелика інструментальна п'єса *вільної форми* [2, 203. Виділено нами. – Л. Д.]. Дане визначення про вільну форму інтермецо викликає глибокі сумніви.

У деяких джерелах терміни «інтермецо» і «інтермедія» розділені і мають власне трактування: «Інтермецо (іт.) – невелика інструментальна п'єса довільної форми», а «Інтермедія (лат.) – маленька п'єса, що виконується між актами драматичної або оперної вистави; вставна сценка» [15, 143]. В інших музичних енциклопедичних джерелах «*Intermezzo*» – це ... *невелика інструментальна, переважно фортепіанна, п'єса*. Набула поширення, починаючи з 30-х років ХІХ століття. *Інтермецо з'явилося у фортепіанній музиці Р. Шумана...* В опері та інструментальному циклічному творі (концерті, квартеті і т.п.) *інтермецо – розділ зв'язувального значення, часто розімкнутий у структурному відношенні* ... [3, 214; 5, 42. Виділено нами. – Л. Д.].

Подібно прелюдії або постлюдії, *інтермецо* спочатку було пов'язано з певною композиційною функцією: перемикування, відсторонення, перемиження основних розділів матеріалом, котрий займав «слабкий час» у змістовному сенсі. В цьому відношенні безсумнівний генезис інтермецо, що походить від поліфонічних інтермедій, інтерлюдій пісень або інтермедій у театральних виставах.

Наукова новизна роботи. Пропонується визначення поняття «інтермецо», жанрів «інтермедія», «інтерлюдія» та виявляються особливості появи «інтермецо» як самостійного жанру.

Висновки. Зберемо воедино характерні риси для жанру інтермецо – як самостійної п'єси, погодившись у основному з С. Мірошніченко [9, 397] і додавши наше розуміння терміну. Інтермецо як самостійний жанр – це досить складний характерний твір, що з'явився у епоху Романтизму для фортепіано, і виражає певну і вельми багатоліку картину людських переживань.

Разом з тим, інтермецо як самостійна інструментальна п'єса другої половини ХІХ – ХХ століть, продовжує виконувати і більш ранню історичну функцію – бути складовою частиною більш великого твору. І тоді всередині нього інтермецо може виконувати перехідну або контрастну, але також і самостійну функції.

Література

1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам (словарь наиболее необходимых терминов и понятий) / Б. В. Асафьев. – М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. – 54 с.
2. Интермецо // Лысова Ж. А. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь / Ж. А. Лысова. – СПб. Москва. Краснодар. : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. – 288 с.
3. Интерлюдия. Интермедия. Интермецо // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 213-214.
4. Интермецо // Украинский советский энциклопедический словарь в 3-х т. – К. : Главная редакция Украинской советской энциклопедии, 1988. – Т. 1. – С. 694.
5. Интермецо // Энциклопедический музыкальный словарь / Автор-составитель К. А. Жабинский. / Изд. второе, доп. и перераб. – Ростов-на Дону : Феникс, 2009. – С. 42.
6. Кушнірук О. Інтермецо / О. Кушнірук // Українська музична енциклопедія. – Київ : ІМФтаЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – Т. 2. – С. 241-242.
7. Латинско-русский словарь / [сост. И. Х. Дворецкий]. – М. : Русский язык, 1976. – 1076 с.
8. Мнацаканова Е. А. Интермецо / Е. А. Мнацаканова // Музыкальная энциклопедия в шести томах. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 547, 209-210.
9. Мірошніченко С.В. Генезис жанра інтермецо / С.В.Мірошніченко // Годишник учителя факультета у Враньї. – Враньї, 2015. – С. 391-398.

10. Порфирьева А. Л. Интермеццо / А. Л. Порфирьева // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург : Издательство «Композитор», 2000. – Т. 1. : XVIII век. Кн. 1. – С. 403-407.
11. Рима́н Г. Интерлюдия. Интермедия. Интермеццо // Г. Рима́н. Музыкальный словарь / [Пер. с 5-го нем. изд., пер. и все доп. русс. отд. под ред. Ю. Энгеля]. – Москва-Лейпциг : Юргенсон, 1896. – С. 555.
12. Сліпушко О. Глумачний словник чужомовних слів в українській мові / О.Сліпушко. – Київ : Видавництво «Криниця», 2000. – 512 с.
13. Словарь иностранных слов / Изд. 18, стер. – М. : Русский язык, 1989. – С. 202.
14. Словник іноземних музичних термінів [ред. Хабаль Ж. Д.] / вид. четверте, доп. та випр. – Хмельницький : ПП «Банкір», 2005. – 155 с.
15. Сучасний словник-мінімум іношомовних слів. – Київ : Видавництво «Довіра», 1999. – 368 с.
16. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь / О.Шаповалова. – М. : ООО «РИПОЛ Классик», 2003. – 697 с.

References

1. Asafev, B.V. (1978). Guide to the concerts (dictionary of relevant terms and concepts). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Lyisova, Zh.A. (2008). Intermezzo. English-Russian and Russian-English Dictionary of Music. SPb. Moscow. Krasnodar: Lan; Planeta muzyki [in Russian].
3. Keldyish, G.V. (Ed.). (1990). Music Encyclopedic Dictionary. Interlude. Intermedia. Intermezzo. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
4. Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary in 3 Vols. Intermezzo. Volume. 1. (1988). Kyiv: Glavnaya redaktsiya Ukrainsoy sovetskoy entsiklopedii [in Russian].
5. Zhabinskiy, K.A. (2009). Intermezzo. Encyclopedic Dictionary of Music. Rostov-on-don: Feniks [in Russian].
6. Kushniruk, O. (2008). Intermezo. The Ukrainian musical encyclopedia. Volume. 2. Kyiv: IMFtaE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Dvoretzkiy, I.H. (Ed.). (1976). Latin-Russian Dictionary. Moscow: Russkiy yazyk [in Russian].
8. Mnatsakanova, E. A. (1974). Intermezzo. Music Encyclopedia in 6 Vols. G.V. Keldyish (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
9. Miroshnichenko, S.V. (2015). The Genesis of the genre Intermezzo. Godishnak uchitelchkog fakulteta u Vranu. Vranje, 391-398 [in Russian].
10. Porfireva, A.L. (2000). Intermezzo. Musical Petersburg. Encyclopedic dictionary. Book 1. Vol. 1: XVIII century. Saint-Petersburg: Izdatelstvo «Kompozitor» [in Russian].
11. Riman, G. (1896). Interlude. Intermedia. Intermezzo. Music dictionary. (J. Engel, Trans). Moscow-Leipzig: Yurgenson [in Russian].
12. Slipushko, O. (2000). Explanatory Dictionary of the foreign words in Ukrainian language. Kyiv: Vydavnytstvo «Krynytsia» [in Ukrainian].
13. Dictionary of foreign words (1989). Moscow: Russkiy yazyk [in Russian].
14. Habal, J.D. (Ed.). (2005). Dictionary of foreign musical terms. Khmelnytskyi: PP «Bankir» [in Ukrainian].
15. The modern dictionary-minimum of foreign words. (1999). Kyiv: Vydavnytstvo «Dovira» [in Ukrainian].
16. Shapovalova, O. (2003). Encyclopedic Dictionary of Music. Moscow: ООО «RIPOL Klassik» [in Russian].

УДК 788.8: 781.51 (477)

*Морщакова Наталія Олександрівна,
здобувач кафедри історії української музики та
музичної фольклористики
Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського*

ТЕМБРАЛЬНО-ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ФАГОТУ Й ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПОШУКИ М. Г. ДЕНИСЕНКО

Мета роботи. Для української камерної музики кінця ХХ-ХХІ ст. характерним є посилення композиторської уваги до виражальних властивостей інструменту як чинника драматургічної, формотворчої, композиційної логіки звукоутворення, що актуалізує дослідження звуковиражальної специфіки й концертного потенціалу інструменту, зокрема, фаготу. **Методологія.** Проблема розвитку фагатового мистецтва в світлі наслідування постмодерністських мистецьких ідей представлена з позицій аналітико-концептуального й культурологічного теоретико-методологічних підходів сучасного музикознавства. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті змістових, фахових характеристик виконавства творів для фаготу у жанрі камерно-інструментальної музики, виявленні специфічних ознак процесу інтерпретації як діалектичного процесу єдності та результату освоєння художньо-образного наповнення твору й інструментальної діяльності фаготиста. **Висновки.** У статті проаналізовані теоретичні й композиційні доробки Марини Денисенко. У статті обстоюється думка, що сутнісною задачею композитора у сучасних композиційних пошуках є подолання комунікативної обмеженості форм і досягнення ментальної цілісності музичного звучання; відповідність змістового плану твору виражальному забезпечується збагаченням техніки композиторського письма та засобами музичної виразності, вагоме місце серед яких належить тембру.

Ключові слова: фагатове мистецтво, композиція, тембр, темброва модальність, тембральне мислення, тембральні можливості, сонористичність, метафористичність, виражальні властивості інструменту.

Морщакова Наталія Олександрівна, соискатель кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины им.П.И.Чайковского

Тембрально-выразительные возможности фагота и теоретико-композиционные искания М.Г.Денисенко

Цель работы. Для украинской камерной музыки конца ХХ-ХХІ вв. характерно усиление композиторского внимания к выразительным свойствам инструмента как фактора драматургической, формообразующей, композиционной логики звукообразования, что актуализирует исследование звуковыражательной специфики и концертного потенциала инструмента, в частности, фагота. **Методология.** Проблема развития фагатового искусства в свете подражания постмодернистским художественным идеям представлена с позиций аналитико-концептуального и культурологического теоретико-методологических подходов современного музыковедения. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии содержательных, профессиональных характеристик исполнения произведений для фагота в жанре камерно-инструментальной музыки, выявлении специфических признаков процесса интерпретации как диалектического процесса единства и результата освоения художественно-образного наполнения произведения и инструментальной деятельности фаготиста. **Выводы.** В статье проанализированы теоретические и композиционные работы Марини Денисенко. В статье отстаивается позиция, что сущностной задачей композитора в современных композиционных исканиях является преодоление коммуникативной ограниченности форм и достижение ментальной целостности музыкального звучания; соответствие содержательного плана произведения выразительному обеспечивается обогащением техники композиторского письма и средствами музыкальной выразительности, значительное место среди которых принадлежит тембру.

Ключевые слова: фагатовое искусство, композиция, тембр, тембровая модальность, тембральное мышление, тембральные возможности, сонористичность, метафористичность, выразительные свойства инструмента.

*Morshchakova Nataliia, PhD-candidate of the Department of Ukrainian music history and musical folklore
Tchaikovsky National Academy of Music*

Timbre and expressive possibilities of the bassoon and the theoretical and compositional searching Of M. Denysenko

Purpose of Research. The Ukrainian chamber music of the end of XX – beginning of XXI centuries is characterized by strengthening of the composer's attention to the expressive properties of the instrument as a factor of the dramatic, composite sound creation logic that updates the study sound expression specificity and concert instrument-building, particularly, a bassoon. **Methodology.** The problem of the development of the bassoon art in the postmodern artistic ideas is presented from the point of analytical, conceptual and cultural theoretical and methodological approaches of modern musicology. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to highlight the content and professional characteristics of performing compositions for a bassoon in the genre of chamber and instrumental music. In addition, the

author identifies the specific features of the process of interpretation as a dialectical process of unity and results of the development of artistic and imaginative content of the work and instrumental activities of a bassoonist. **Conclusions.** The article analyses the theoretical and compositional work of Marina Denysenko. The article states that the essential tasks of the composer in modern composite searching are to overcome the limitations of communication forms and to achieve the mental integrity of the musical sound. The substantial compliance with the expressive works is provided by the enrichment of the techniques and means of musical expression. The significant place among them belongs to the timbre.

Key words: bassoon art, composition, tone, timbre modality timbre thinking, timbre possibilities, sonoristic, metaphoric, expressive properties of instruments.

Актуальність теми дослідження. У сучасній камерній музиці композиторське мислення апелює до всебічного розкриття та розширення можливостей інструментального звуковідтворення. Новаційні зрушення відбуваються у галузі звукодобування, оновлюються прийоми артикуляції, ускладнюється ритмічна організація тексту, ладо-тональна палітра тощо. Сучасна практика музикотворення надає розширене розуміння можливостей звуку: цікавість до звуку як природної даності змінюється ставленням до «окультуреного, новоствореного звуку як до предмету ремесла (оперування регістрами, електронний синтез звуку, спрямування звуковиражальних засобів у відповідності до художнього задуму композитора)» [7, 54].

Як зазначає композитор і мистецтвознавець М. Г. Денисенко, проблема мистецького мовлення трансформується у проблему «проникнення композиторської свідомості до мікросвіту звуку, виникнення явища «керування сонористикою» у відповідності до художнього задуму» [7, 15-16].

Розширення меж сучасної фагатової звукової палітри безпосередньо пов'язане із використанням передусім тембрових можливостей інструменту, де тембровість розуміється як явище звуковиражального, інтерпретаційного характеру, а також як можливість розширення змісту музично-ментальних смислів у композиторському мововиявленні, як здатність до всебічного розкриття художньо-образної специфіки музичного твору, музикотворення загалом.

Фагот – інструмент, насичений тембровими можливостями, тому не випадково все більше у камерній музиці з'являється творів для фаготу соло, для фаготу і фортепіано, для фаготу і оркестру, для камерних ансамблевих складів за участю фагота тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. На думку доктора мистецтвознавства, професора О. Берегової, процеси музичного звукоутворення «все більше опосередковуються звуковиражальними можливостями інструменту, специфікою авторського моделювання звуковиражальних прийомів і технік [5, 15].

У композиторському мисленні М. Г. Денисенко особливо відчутним є новаторське прагнення до підсилення тембральних можливостей інструменту, зокрема, фаготу, й відведення ролі тембру як важливого функціонального чинника композиційної та драматургічної логіки, а також у контексті формотворення й створення *оригінальної темброво-інструментальної мови*.

Теоретик і композитор М. Г. Денисенко зазначає: «тембровий план музичного твору, темброві функції в композиції та драматургії обумовлюють роль тембрового чинника як *відносно самостійного функційного елементу* системи музикотворення» [7, 22]. У галузі творення нових форм, нових типів фактури, тембральні звуковиражальні властивості інструменту усвідомлюються сьогодні як чинники форм руху; фонічні та сонорні якості тембру трактуються як нові композиційні принципи та технології, серед яких – синтезування звуку, електронна композиція, розширення стереофонічних можливостей звучання тощо. *Темброве мислення виступає невід'ємним компонентом сучасної композиторської логіки*.

М. Г. Денисенко, обстоюючи думку про функційність тембру у драматургічному контексті, наголошує: «вироблення узагальненого уявлення про тембр як про функційне явище розширює напрямки композиторської техніки в світлі сучасних стильових тенденцій» [7, 14]. Переконливість даного твердження полягає у тому, що процеси оновлення й модернізації сучасної стильової палітри еволюціонують відповідно смисловим, ціннісним трансформаціям творчого мислення.

Для пояснення темброво-виражальної специфіки сучасного музичного звукотворення у контексті стильових й композиційних процесів, до наукового обігу кандидатом мистецтвознавства М. Г. Денисенко введений термін *темброва модальність*. Модальність тембру є новим поняттям у теорії музики, поява його пов'язана з інтенсивним розвитком оркестрової музики в кінці ХХ ст., посиленою увагою до тембру, до його функцій, в системі композиції темброва логіка виокремлюється як самостійна галузь композиторського мислення.

Модальність тембру є явищем, що виявляє художню метафору у тексті, тобто є елементом, уточнюючим семантику твору (особливості звуковидобування, деформація або збагачення акустичних показників звуку, застосування спеціальних прийомів дихання (роботи Р. Вовка, В. Апатського). У зв'язку з цим виникає проблема адекватного прочитання музичних текстів, що потребує від виконавця-інструменталіста виходу на метамовний рівень мислення, на панорамне бачення широкого культурного контексту, в який вписується окремий музичний твір.

Явище сонористики у теоретичному й композиторському доробку М. Г. Денисенко посідає провідного місця. Дослідницька увага зосереджується на визначенні функційних можливостей тембру як «універсального чинника композиторської логіки» [7, 8], де тембр представлений через фонічні, сонористичні інструментальні властивості, а функційність тембру розуміється, як «недискретний, багатоаспектний чинник утворення музичного цілого» [7, 7]. Тембровість містить й *метафоричну змістовність*, сприяє створенню образно-сенсової концепції твору. Тембр як колористична (сенсорна якість) звуку в музичному творі виконує роль носія метафоричного змісту, є сполучним ланцюгом між інтонаційним та ладо-гармонічним планом твору: «Метафоричний зміст тембру вказує на безпосередню природу впливу тембрального розвитку у музичному творі – на виражальність форми, на сприйняття образно-сенсової концепції твору засобами образно-інтонаційного моделювання явищ та емоцій. При цьому звуковий феномен не є самоціллю, лише необхідною умовою, засобом (медіумом), комунікатом музики» [7, 41]. «Вважаючи музичний текст метафоричним за своєю сутністю, одночасним втіленням – через знакові форми – трьох узагальнених рівнів художнього мислення (тексту, підтексту і контексту), М. Денисенко стверджує: «Тембр є критерієм еволюціонуючих систем музичних засобів виразності» [7, с. 12].

Темброва специфіка і процеси композиторського мислення розкриваються дослідницею через понятійно-категорійні дефініції наступного ряду: «темброве мислення», «темброва логіка», «темброва лінія», «темброві функції», «темброво-артикуляційна виразність», «музично-ментальні якості тембру», «темброві уявлення», «темброва модальність» тощо.

Питання специфічності, функційності тембру у сфері драматургії та композиційного мислення розглядали Б. Асаф'єв, Г. Дмитрієва, А. Веприк, А. Шнітке, В. Гуревич, Л. Грабовський, В. Цитович, Ю. Іщенко, Д. Клебанова та ін. Серед робіт з теорії виконавства, що досліджують нові види технічних прийомів та способів гри, їх артикуляційні та акустичні, процеси єднання виконавської та композиторської думки, – роботи В. Апатського, Р. Вовка, А. Векслера, К. Мюльберга та ін.

Заявлена проблематика потребує поглибленого мистецтвознавчого аналізу процесів музикотворення в ситуації культури постмодерну; зокрема розгляду перспектив розвитку інструментального мовлення, виокремлення смислових домінант жанрово-стильових трансформацій сучасної композиторської творчості, окреслення нових траєкторій і модусів розвитку фаготового мистецтва, виконавської фаготної творчості в сучасному українському музичному мистецтві.

Наукова новизна дослідження: на прикладі фаготових творів М. Г. Денисенко «Hora l'italiano» і «Романс – гокет» проаналізований музичний лексичний матеріал, органічно інтегрований в індивідуальну творчу манеру композиторського письма (відокремлені стильові, формотворчі, жанрові, тематичні, фактурні та ін. особливості музичної мови); концептуального осмислення для розуміння феномену фаготу набуває явище тембральності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Професор В. Апатський зазначає, що композиторська творчість ХХ століття доповнилась новими фарбами не стільки за рахунок опанування нових інструментів, скільки «за рахунок нового опанування виразових можливостей традиційних інструментів, нового використання їхніх тембрів. [2, 13].

Розділяючи думку В. Апатського, найбільш виражена краса інструменту фаготу, на нашу думку, – у його звуко-тембрових, регістрових можливостях. Інструментально гнучкий звук фаготу може бути густим і матовим, блискучо-пронизливим і легким, може бути м'яким, ліричним і жалібним, або ж гостро-саркастичним, іронічним, фаготу притаманна загадковість, таємничість, і навіть містичність. Звук фаготу сповнений внутрішньої глибини, експресії і драми. Фагот поєднує бархат басо-баритональних низів та ніжну кантилену верхів, фагот здатен відтворити тонкощі звукових нюансів, це є неперевершено чутливий інструмент, інструмент, подібний до «людського голосу». Мелодії фаготу – живі, дихаючі, теплі, – так бринять струни людської душі.

Звертаючись до композиторського доробку Денисенко Марини Геннадіївни, слід зазначити, що твори для фагота та за участю фагота займають у її творчості значне місце.

Марина Денисенко – композитор з яскраво вираженим індивідуальним баченням навколишнього світу й самобутнім розумінням тих проблем, які постають перед митцем. Своєрідність її стилю передусім визначається органічним відчуттям сучасних форм художнього мислення, сполученням стихійної емоційності з мудрою раціональністю. Композиторка схильна до пошуку і студіювання нових музично-виразових засобів. Вона прагне при цьому збагнути їхню естетичну сутність, з'ясувати придатність для образного вираження музичної думки, в її естетичних смаках – колористичність і вишуканість звучання.

Серед найважливіших виразових засобів М. Г. Денисенко – ладо-тембральні і мелодичні. Кожна поспівка чи окрема інтонація — то відзвук живого настрою, сповнений глибокого емоційного смислу. Для її творів властиве прагнення до загостреної виразності, підкресленої пластичності й індивідуальності, Уся творчість композиторки орієнтована на відтворення власного емоційного світу, є сповненою естетичної досконалості, стилістичної вишуканості, в її творчій манері переважає своєрідна камерність.

Серед творів для фаготу відомі «Reflexus» для оркестру та фаготу (2001), твори для квінтету духових «Без сонця» (2000), «Пейзажі» (2007) для струнного квартету «Nora l'italiano» (версія для струнного квінтету та фаготу) (2003), (версія для флейти, фаготу та фортепіано) (2005), «Три фрагменти з старовинної сюїти» для камерного ансамблю на слова Жоашена дю Белле (версія для кларнету, фаготу, фортепіано та контра-тенору) (1993-2003), «Вікна» для клавесину та фаготу (2002-2003), «Музика до вистави» для фаготу та струнних (2006); Панегірик -2 для голосу і фаготу на вірші І.Величковського (2006), «Шляхи» (2006) на слова Г.Фальковича та ін.

Яскравим прикладом використання тембрових можливостей фаготу є твір для фаготу і квінтету струнних М. Денисенко Nora l'italiano (Час італійський), написаний за мотивами популярних італійських пісень 30-60-х років. Твір побудований за принципом цитування, що є показовим для естетики постмодернізму з притаманними йому стилістичними обігруваннями, грою образів, контрастів, реінтерпретацією смислів.

Цитати – момент «впізнання, асоціювання». Гра цитат – «обігрування уривків інших музичних творів з метою посилення певного настрою, або підкреслення тих чи інших рис драматургії, гра цитат може сприйматись як яскравий випадок гри стилів, як рушійний чинник драматургічного розвитку, як концептуальний елемент ідеї твору» – зазначається у відомій роботі О. Берегової «Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90 х років ХХ сторіччя» [4, с. 86-87].

Аналізуючи цитатність як формотворчий елемент структури твору, далі вказується, що, «включаючи в систему художнього мислення всі попередні стилі і жанри, які в межах одного твору набувають концентрованого, символічно-знакового вигляду, постмодерністи апелюють до високорозвиненого інтелекту слухача, його володіння цими знаками та вміння їх розгортати. В цьому відношенні мистецтво епохи постмодернізму, всупереч своїм демократичним засадам, не може бути адресованим якнайширшим колам «споживачів»: воно елітарне, спрямоване підготовленій аудиторії. Однією з таких форм вияву ідеї гри в постмодернізмі є гра цитат». [4, 87]

Гра цитат у композиції для фаготу М. Г. Денисенко «Nora l'italiano» виступає як стилістичним принципом музичного мововираження, так і чинником драматургічного розвитку, виявом смислового напруження. Твір вільно скомпонований в одночастинну композицію для фагота з супроводом струнних, складений за принципом сюїти – з контрастною послідовністю частин. Фагот, як правило, веде мелодичну лінію, основні засади композиції – відтворення романтичного звучання італійських пісень, пасіонарності повоєнних італійських фільмів та людських емоцій. Використання тембрових звуковиражальних можливостей солюючого інструменту – фаготу набуває у представленій композиції значення драматургічного рушія музичного розвитку.

«Романс-гокет». П'єса для фаготу соло, написана Мариною Денисенко у 2008 році для конкурсу, який проходив в Київській дитячій академії мистецтв.

«Романс-гокет» – від жанрового сполучення: романс – це жанр вокально-інструментального музикування, гокет – це жанр середньовічної музики, техніка багатоголової композиції у музиці XIII – XIV століть. Гокет в сучасному розумінні – це свого роду форма колористики в обмежених законами композиції жанрах строгого стилю.

Жанрове співставлення дає надзвичайно колористичний ефект: фаготова звукова палітра набуває яскравої об'ємності, характерологічності. Представлений твір побудований саме на тембральному протиставленні, є надзвичайно виразним щодо використання тембрових можливостей інструменту. Співвідносячись з постмодерністичними тенденціями в музичному мистецтві, новаторське відкриття цього твору – у розширенні колористики фагота засобами використання жанрових модусів.

М. Г. Денисенко наголошує, що одним із актуальних завдань сучасної української композиторської школи є «пошук особливостей композиційних чинників в світлі наслідування постмодерністських мистецьких ідей, орієнтації в галузі нових технічних засобів під кутом розширення спектру виражальних властивостей інструменту та подолання комунікативної обмеженості форм» [8, 139]. Важливим моментом цього є досягнення «ментальної цілісності» музичного звучання, обумовленої відповідністю змістовного плану до виражального: тому, пошуки відповідності вміщуються в більш широке поняття стильових пошуків – у їх зв'язках з жанром, каноном, тематизмом, формою, полістилістикою.

В кожному окремому випадку причина використання тих чи інших тембрових моралізмів, на думку М. Г. Денисенко, лежить у намаганні досягти «граничної концентрації сенсу в звукових «організмах», що нерідко пов'язується зі специфікою художньої програми твору» [7, 90].

Доктор мистецтвознавства, професор О. М. Берегова, зазначає, що сучасна українська камерна музика збагачується за рахунок змістовного й драматургічного оновлення музичних образів, «що відбиває багатомірність світовідчуття сучасної людини, відповідає естетичним засадам постмодернізму – домінуючої системи цінностей в мистецтві кінця ХХ-початку ХХІ століття». [4, 129].

Висновки. Характеризуючи творчість М. Г. Денисенко у постмодерністичному ракурсі процесів музикотворення, на передній план виступають закономірності стильової гри, тембрового мислення, темброво-артикуляційної виразності, тематичної експресії, метафоричності смислів. «Темброве» спрямування композиторського мислення є характерним для мистецьких процесів стильового оновлення, вдосконалення системи художньо-виразових засобів музичного твору, розширення можливостей інтерпретативного прочитання у сценічній виконавській практиці.

Естетика творів М. Денисенко звернена до відтворення особистісного емоційного світу, не випадково саме камерний жанр є для композиторки таким привабливим, адже надає можливості якнайповніше розкрити внутрішню агогіку смислів й досягти граничної емоційності звучання. Серед драматургічних уподобань відмітне переважання емоційно-узагальненого типу програмності, що дозволяє поглиблено розкрити внутрішній потенціал музичного образу.

Індивідуальному музичному почерку Марини Денисенко притаманна постійна пошуковість, новаторські знахідки, естетизація й стилізація музичних образів. Музичний текст виявляє оригінальність задуму, характеризується інтонаційною забарвленістю, експресивною мелодійною горизонталлю й своєрідною драматургією, домінуванням колористичного контуру й пріоритетом ладо-тембрального мислення.

Своєрідність авторського почерку М. Денисенко полягає у поєднанні тем-цитат з сучасними формами художнього мислення, сполученням яскравої емоційності з витонченою естетикою, що в загальному характерне для стилістичного портрету доби постмодернізму кінця ХХ століття – початку ХХІ століття. Колористичність, тембральна барвистість у творчості композиторки органічно поєднується з відвертою безпосередністю емоцій, романтизмом, контрастністю, рельєфністю музичних образів.

Композиторка демонструє віртуозне володіння технікою трансформації «стилю», що дає виразний естетичний результат, є характеристикою індивідуальної манери письма, окреслює позиції образно-емоційних пріоритетів, жанрової визначеності.

Специфічні інтонаційні звороти, притаманні національному італійському мелосу, втілені у творі «Hora l'italiano», збагатили музичну лексику композиторки, органічно інтегрувалися у її індивідуальний стиль, музичну мову. «Романс – гокет» – це жанрове співставлення, що дає надзвичайно колористичний ефект: фаготова звукова палітра набуває яскравої об'ємності, характерологічності. Представлений твір побудований саме на тембральному протиставленні, є надзвичайно виразним щодо використання тембрових можливостей інструменту. Співвідносячись з постмодерністичними тенденціями в музичному мистецтві, новаторське відкриття цього твору – у розширенні колористики фагота засобами використання жанрових модусів.

Колористичність, метафоричність образних конструкцій М. Г. Денисенко вражає своєю гнучкістю, невичерпними можливостями вільних семантичних комбінацій, ширше – музичних лексем, здатних втілювати довільну множинність інтерпретативного прочитання.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие для студ. высш. муз. учеб. заведений Украины / В.Н.Апатский / Нац. музыкальная акад. Украины им. П.И.Чайковского. — К., 2006. — 432с.
2. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский /Кн. 2.— К. : Задруга, 2012. — 408 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
4. Берегова О.М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90 х років ХХ сторіччя /О.М.Берегова / Нац. музыкальная акад. Украины им. П.И.Чайковского. — К., 1999. — 141с.
5. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 - 90- х років ХХ сторіччя : Автореф. дис.канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О. М. Берегова;/ Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – 20 с.
6. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника / М.Денисенко // Українське музикознавство. – Вип. 29. – К.: НМАУ, 2000. – С.125-132.
7. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя). / М.Денисенко/. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17. 00. 03. – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і туризму, Київ, 2005. – 175с.
8. Денисенко М. Теоретично-практичні засади розвитку тембрового мислення композиторів /М.Денисенко // Музична освіта в Україні / Сучасний стан, проблеми розвитку. Матеріали науково-практичної конференції. – К.: Академія Мистецтв України, 2001. – С.137 -141.

References

1. Apatskiy, V.N. (2006). Basic theory and methodology of brass musical performance. Kyiv: National Musical Academy [in Russian]
2. Apatskiy, V. N. (2012). History of brass musical art (Vols.2). Kyiv: Zadruga [in Russian]
3. Aranovskiy, M. (1998). The musical text. Structure and Properties. Moscow: Kompozitor [in Russian]
4. Berehova, O.M. (1999). Postmodernism in Ukrainian chamber music of 80-90 years of the 20th century. Kyiv: National Musical Academy [in Ukrainian]
5. Beregova, O. M. (2000). Postmodern trends in chamber works of Ukrainian composers of 80-90 years of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Musical Academy [in Ukrainian]
6. Denisenko, M. (2000). On the communicative properties of timbre factor. Kyiv: National Musical Academy [in Ukrainian]
7. Denysenko, M. (2005). Timbre modalities and composition. Candidate's thesis. Kyiv: National Musical Academy [in Ukrainian]
8. Denysenko, M. (2001). Theoretical and practical bases of timbre position of composers. Kyiv: National Academy of Arts [in Ukrainian]

УДК 785.16 "1980"

*Терентьев Дмитро Дмитрович,
аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
артист оркестру Національної опери України ім. Т. Шевченка
terentyevdg@gmail.com*

ОБ'ЄДНУЮЧІ РИСИ АКОРДИКИ В ПОП- І РОК-МУЗИЦІ 1980-Х РОКІВ

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню акордових тенденцій в поп- і рок-музиці 1980-х років. Проводиться огляд акордики в творчості різноманітних гуртів і виконавців. Здійснюється спроба провести спільну стильову рису, котра могла б означити об'єднуючу тенденцію часового періоду, що домінує над стильовими розбіжностями. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні композиційного, ладово-гармонічного, звуко-тембрового і фактурного аналізу, що допомагає дослідити відповідні якості музичних композицій. Також використовується порівняльний аналіз, що допомагає визначити схожості і відмінності музичних якостей у творчості різних виконавців і побачити еволюцію звукових прийомів у певний часовий період. **Наукова новизна роботи** полягає в дослідженні сфер поп- і рок-музики, які не були вивчені професійним музикознавством до цього часу. Робиться детальний аналіз гармонічних прийомів музики 1980-х років, який дає змогу описати негласні «музичні символи» даного періоду. **Висновки.** Особливості гармоній і акордики яскраво демонструють унікальність звучання поп- і рок-музики 80-х, її відмінність від інших періодів існування масової музики. Даний приклад дослідження може бути застосований до будь-яких інших стилів поп- і рок-музики.

Ключові слова: рок-музика 1980-х років, гармонічні прийоми, зміни акордів, специфічні акорди.

Терентьев Дмитрий Дмитриевич, аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, артист оркестра Национальной оперы Украины им. Т. Шевченко

Объединяющие черты аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов

Цель работы. Стаття посвящена исследованию аккордовых тенденций в поп- и рок-музыке 1980-х годов. Проводится обзор аккордики в творчестве различных групп и исполнителей. Предпринимается попытка провести общую стилевую черту, которая бы обозначила объединяющую тенденцию временного периода, доминирующую над стилевыми различиями. **Методология** исследования заключается в использовании композиционного, ладово-гармонического, звуко-тембрового и фактурного анализов, которые помогают исследовать соответствующие качества музыкальных композиций. Также используется сравнительный анализ, который помогает определить сходства и различия музыкальных качеств в творчестве различных исполнителей и увидеть эволюцию звуковых приёмов в определённый временной период. **Научная новизна работы** заключается в исследовании сфер поп- и рок-музыки, которые ранее не были изучены профессиональным музыковедением. Проводится подробный анализ гармонических приёмов музыки 1980-х годов, который даёт возможность описать негласные «музыкальные символы» данного периода. **Выводы.** Особенности гармоний и аккордики ярко демонстрируют уникальность звучания поп- и рок-музыки 80-х, её отличие от иных периодов существования массовой музыки. Данный пример исследования может быть применён к каким-либо иным стилям поп- и рок-музыки.

Ключевые слова: рок-музыка 1980-х годов, гармонические приёмы, смены аккордов, специфические аккорды.

Terentyev Dmytro, Postgraduate of Tchaikovsky National music academy of Ukraine, Orchestra artist of M. Lysenko National Opera of Ukraine

Uniting chord features in 1980s pop- and rock-music

Purpose of Research. This article is dedicated to searching of chorded trends in pop and rock music of the 1980's. Chords in the works of various bands and artists are reviewed. The author makes an attempt to a common stylistic feature that identified unifying trend of the time period and which dominates the style differences. **Methodology.** The methodology of this studying consists of composition, harmonic, modal-acoustic tone and texture analyses that helps to explore the quality of musical compositions. The comparative analysis helps to identify the similarities and differences between the musical qualities in creativity of various artists and to see the evolution of sound techniques in a certain time period. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is to study areas of pop and rock music, which have not been studied by the musicology professional before. The author properly analyses the methods of harmonic music of the 1980s, which gives an opportunity to describe the «musical symbols» of this period. **Conclusions.** The features of the harmonies and accords demonstrate us the unique sound of pop and rock music of the 1980s, its difference from other periods of the of mass music. This example can be applied to any other style of pop and rock music.

Keywords: 1980's rock-music, harmonic techniques, chord changes, specific chords.

Актуальність теми дослідження полягає у вивченні резонансного явища поп- і рок-музики на об'єктивних наукових підставах, позбавлених (наскільки це можливо) упереджених смакових оцінок і суб'єктивних спроб визначення критеріїв художньої досконалості і мистецької якості. Адже безліч явищ

поп- і рок-музики потребують занурення в середовище професійного музичного мовлення, чого часто бракує науково-популярній літературі. У даній роботі досліджено специфічні властивості акордики в рок-музиці 1980-х років на базі засад традиційного академічного музикознавства.

Оскільки комерційна рок-музика 1980-х років є цілком маловивченою сферою в академічному музикознавстві, актуальність обраної теми дослідження зростає ще більшою мірою. Адже при недостатній увазі з боку музикознавців до будь-якої епохи (періоду) в музиці, можна втратити бачення повної і цілісної картини історії мистецтва (у даному разі йдеться про поп- і рок-музику). До того ж, ті музичні процеси і метаморфози, які відбувалися упродовж цього маловивченого періоду, можуть бути подібними до інших співставних процесів, властивих іншим періодам. І це положення може допомогти проілюструвати певну картину закономірностей розвитку поп- і рок-музики. Це можуть засвідчити навіть такі специфічні особливості музики, як переходи з одного стилю в інший, характеристики типів звучання, «саунду», їх зміни, переходи, трансформації. Також – певні стильові «злиття», запозичення стилетворчих прийомів. Усе це не тільки заслуговує, а й вимагає дослідження.

Мета дослідження полягає в виявленні спільних рис гармонії і акордики у різних, і навіть полярних стилях і особливостях виконання поп- і рок-музики, які були популярні у 80-х роках або в попередні десятиліття і пережили метаморфози в цій декаді. Аналіз цих акордових рис має продемонструвати домінування певного «загального звучання» 80-х років над будь-якими стильовими градаціями. За завдання також ставиться виявити ці акордові властивості як складові частини індивідуального явища в поп- і рок-музиці 80-х, яке має стильову насиченість, а не є «без стильовою» субстанцією, яка знищує унікальність інших напрямків поп- і рок-музики.

Виклад основного матеріалу. 1980-і роки в поп- і рок-музиці відмічені яскраво вираженим застоюванням певного кола музичних засобів, часом доведених до максималізму. Це віддзеркалюється, в тому числі, в гармонічних і фактурних особливостях музичної мови багатьох композицій. Розглянуте питання раніше не привертало уваги дослідників і не отримувало будь-якого освітлення в науковій літературі. Також не є можливим аналізувати ці твори, спираючись на класичні принципи аналізу, що значною мірою визначається їх зв'язком із нотним текстом. Тому аналіз композицій проводився виключно на основі їх слухового сприйняття. Для конкретизації фрагментів що звучать, використовуються позначення хвилин і секунд, взяті у дужки.

У 1979 році англійська група напрямку «New Wave» («Нової хвилі») [1, 125–134; 2, 268–283; 3, 119 – 124]. The Police у пісні *Walking On The Moon* вжила на гітарі свій характерний одинарний специфічний акорд. З терцієвого він перетворився на поєднання квати, квінти і великої секунди (на ре-мінорному тонічному басу будуються звуки: фа – до – ре – соль):



Хоч з іншого боку, це поєднання звуків можна вважати поєднанням двох інтервалів: квінти – внизу, і квати – вгорі. Пісня написана у стилі Реггей [1, 126 – 133; 2, 250 – 260; 3, 101 – 106]. Цей акорд можна почути на початку пісні (00:05), а згодом він повторюється далі, як постійний інструментальний рефрен перед куплетами, у самих куплетах, і потім знову в інструментальних рефренах після приспівів (які маркують якусь зміну настрою, переходячи в паралельний мажор), випереджаючи новий куплет, із цим самим акордом.

The Police представили цей акорд в особливому тембровому обрамленні, використовуючи специфічні перетворювачі гітар «Chorus», які створили відчуття звучання водночас декількох гітар, враження об'ємності, масштабності. При цьому збільшуються і коливання звуку, що створює своєрідну «космічну», можливо навіть «футуристичну» атмосферу.

Протягом 1980-х років цей прийом почала переймати різке велика кількість гуртів і виконавців, що можна сприймати як певну «моду на акорд». Звертались до подібного співзвуччя представники найрізноманітніших стилів поп- і рок-музики, які також застосовували характерний натуральний мінор в композиціях, тонічний бас, подібну інтервальну комбінацію акорду і тембр гітари.

Іноді цей прийом являє собою тільки одинарний акорд. Так як у випадку з The Police, цей акорд звучить на тлі басу «ре», начебто й не чергуючись з іншими акордами, а будучи самостійним, що ніби не має жодного тяжіння діатонічним акордом і ніби «висить» у повітрі. Однак у 80-і роки, у творчості деяких виконавців ми спостерігаємо також появу цього «одинарного» акорду в контексті різних змін акордів на тонічному органному басовому органному пункті. Про це йтиметься далі.

Для початку слід повернутися до саме цього «полісівського» акорду 1979 року. Просто вражає, яка величезна кількість поп- і рок-зірок 80-х, а також зірок попередніх періодів, які звернулися до саунду 80-х, використовували цей прийом (застосовуючи як характерне співзвуччя, так і тембр гітари). У викладений далі список виконавців, які використовували цей прийом, потрапляють представники різних стилів поп- і рок-музики.

Це і ряд представників «Нової хвилі» і Пост-панку [3, 119–120]: Pretenders, The Smiths. Це представники Прогресив-року [1, 66 –77; 2, 167 –192; 3, 72–78; 4]: King Crimson, Тревор Ребін, учасники гурту Genesis – Філ Коллінз і Пітер Гебріел; представники Джаз-року [2, 145 – 152; 4, 27] – Chicago; представники Хард-року [2, 157 –166; 3, 61–71] – Uriah Heep, Роберт Планта; Представники Хеві-металу [3, 125 – 129]: Девід Лі Рот; представники Поп-хард-року [3, 70 –71] і Поп-металу [3, 127] – Джон Парр, Рік Спрінгфілд, Брайан Адамс, Bon Jovi, Def Leppard, Bonfire, Кім Мітчелл; Прогресив-металу: Rush, Queensryche. Це й окремі поп-, рок-, а також і соул-виконавці [1, 96 – 108; 3, 95 – 100], популярні у 60-х, 70-х і 80-х роках – Девід Боуї, Тіна Тернер, Принс.

Наведемо список ряду пісень тих виконавців, у яких простежується вищезгаданий прийом The Police. Хвилина і секунда в дужках вказують на момент вступу цього акорду, саме в той час, коли бас підкреслює тоніку натурального мінору (обумовлені винятки), що найближче до оригінального варіанту такого акорду у The Police: Max Webster – Paradise Skies (00:23 і далі в куплетах), Pretenders – Brass In Pocket (без басу– на самому початку, далі акорд подається на тоніці ля-мажору, потім на 00:13 – на звуці фа-дієз, у паралельному мінорі, що найбільшеподібне на The Police), Брайан Адамс – Win Some Lose Some (00:03 і далі, в куплетах), King Crimson – Heartbeat (00:25, і далі, в закінченні фрази в куплетах), Пітер Гебріел – Kiss Of Life (00:51, у даному разі в натуральному мажорі), Тіна Тернер – What's Love Got To Do With It (початковий акорд вступу і далі в куплетах), Принс – Purple Rain (спочатку акорд йде на тоніці сі-бемоль-мажору, потім, на 00:04 – на ноті соль у паралельному мінорі, що найбільше схоже на The Police), Девід Боуї – Blue Jean (00:39, далі – у приспівках), Кім Мітчелл – Caroline (00:22 і далі в куплетах), The Smiths – You've Got Everything Now (00:03), Rush – Distant Early Warning (00:05, і далі в куплеті), Uriah Heep – Rockarama (00:36), Night Ranger – Four In The Morning (00:30 і далі в куплетах), Рік Спрінгфілд – Walk Like A Man (2:17), Філ Коллінз – Do not Lose My Number (2:06), Chicago – Over And Over (00:20, у даному разі в натуральному мажорі), Джон Парр – Don't Leave Your Mark On Me (00:29 і далі в куплетах), Девід Лі Рот – Skyscraper (00:52 і далі повторюється у пісні як рефрен, найвиразніше чути на 02:57), John Cafferty And The Beaver Brown Band – Wheel Of Fortune (2:43), Queensryche – I Don't Believe In Love (00:24 і далі в куплетах), Роберт Планта – Dance On My Own (00:36, і далі, як акорд перед приспівом), Тревор Ребін – I Can not Look Away (3:34), Bonfire – Look Of Love (00:21, повторюється як початок куплета).

У The Police цей акорд представлений як цілісне співзвуччя, розраховане на один бас (після чого відбувається зміна і акорду, і басу), а не як один з кількох акордів на статичному басу. Тобто, можливо, це просто якась акордова варіація на тоніку. Однак у використанні подібного прийому в інших піснях The Police можна зіткнутися також з органом пунктом –із змінюваним басом і статичним повторюваним акордом. Наприклад, у пісні King Of Pain, де в куплетах, у натуральному мінорі, перебори гітари постійно підкреслюють тризвук VII ступеня (в даному разі, не кварту і секунду, а просто тризвук), а бас чергує підкреслення тоніки і VI ступеня. За подібною схемою побудований куплет пісні Brass In Pocket групи Pretenders. Правда, в даному випадку звучить група декількох акордів, які чергуються на різних басових нотах. Але при тому, що кожен із цих басів є органом пунктом для акордів, що дрібніше чергуються, які, в свою чергу, самі стають матеріалом для своєрідного органного пункту, постійно повторюючись і однаково чергуючись на різних басових опорах. Такий самий прийом можна почути і у Брайана Адамса в куплеті пісні Win Some Lose Some. Що стосується одного статичного акорду і змінюваного баса, як у пісні The Police – King Of Pain, то можливо, що це характерно і для інших виконавців «Нової хвилі». Прикладом широкого використання такого прийому можуть слугувати композиції групи U2, наприклад, ті, що входять до складу важливого для 80-х рр. альбому Joshua Tree.

Але це також бачимо й у виконавців інших стилів 80-х. Наприклад, в Поп-металі це, зокрема у групи Bon Jovi в пісні Wild In The Streets. Тут, у першій половині куплета характерний, близький до «полісівського», акорд тягнеться спочатку на тлі тоніки натурального мажору, потім – на тлі VI ступеня (паралельного мінору). Те саме спостерігаємо у Принса, на початку пісні Purple Rain.

Тому в прикладах з Pretenders в Brass In Pocket, Брайаном Адамсом в Win Some Lose Some, Bon Jovi в Wild In The Streets хвилиною і секундою в дужках зазначено не стільки початок куплета (коли бас підкреслює тоніку натурального мажору), скільки наступне речення, коли бас переходить до підкреслення паралельного мінору. Незважаючи на те, що акорд (або один, або в групі дрібних акордів) однаково повторюється і на мажорній басовій тоніці, і на тонічній басовій опорі паралельного мінору, нас цікавить саме паралельний мінор, оскільки взята за початковий зразок «полісівська» Walking On The Moon має початкову тоніку натурального мінору з таким акордом. Таким чином, куплети в Brass In Pocket, Win Some Lose Some, Wild In The Streets найбільш ідентичні Walking On The Moon саме в момент початку другого речення, коли в басу береться тоніка паралельного мінору.

Однак, якщо повернутися до квартово-секундових акордів Енді Саммерса, то у нього гармонії, подібні до акордів піснях The Police присутні і в інших піснях, але використовуються вони відокремлено.

Наприклад, у пісні *When The World Is Running Down*, коли в куплеті три акорди (третій акорд з характерним квартово-секундним поєднанням) змінюють один одного разом з басом. Хоча ці акорди і розходяться з басом в тональному плані, зміна басового звуку відбувається водночас із переходом до іншого акорду. Поява такого акорду, як одиничного (коли після нього змінюється і бас, і акорд) трапляється в Роберта Планта у згаданій вище композиції *Dance On My Own*. При цьому не можна не згадати і застосування такого самого квартово-секундового акорду в групі з іншими акордами, які чергуються на тонічному органному пункті (в даному випадку тонічний бас не змінюється). Цей прийом дуже популярний в поп- і рок-музиці 80-х. Тут в першу чергу потрібно відзначити Тіну Тернер з її хітом 80-х рр. *What's Love Got To Do With It*, де на самому початку на басовій тоніці натурального соль-дієз-мінору звучить подібний квартово-секундний акорд: соль-дієз – сі – до-дієз – фа-дієз (квартово-секундовий акорд). Потім, на тому самому басу, відбувається зміна акорду на фа-дієз – ля-дієз – до-дієз – фа-дієз:



Останній акорд може бути просто тризвуком VII ступеня. Таким чином, звук сі першого акорду якоюсь мірою нагадує затримання до звуку ля-дієз в наступному акорді VII ступеня. Хоча, можливо, при вживанні схожого початкового варіанту такого акорду у *The Police* не передбачалося бачити в цьому акорді якийсь затримання, оскільки він ні в що не переходить, і не розв'язується, а просто, як було сказано, «зависає» у повітрі.

Те саме можна сказати і про пісню *Look Of Love* Поп-металевої групи *Bonfire*. Подібно з хітом Тіни Тернер, тут у куплеті, на басовій тоніці натурального соль-дієз-мінору, звучать сі – до-дієз – фа-дієз. Потім, у наступному акорді, сі також, замінюється на ля-дієз, що робить звук сі першого акорду затриманням до звуку ля-дієз другого акорду.

Ідентичний акорд у куплеті композиції *I Don't Believe In Love* групи *Queensryche* також можна сприйняти як затримання. А ось у Філа Коллінза подібний акорд у пісні *Don't Lose My Number* звучить в епізоді, розташованому між другим проведенням приспіву і епізодом з гітарним соло. Швидше за все, даний епізод – «бридж» («bridge») – зв'язуючий міст в пісні, розташований частіше за все між другим проведенням приспіву і інструментальним соло). Він має свою тимчасову тональність – натуральний соль-мінор. На тлі басу, що підкреслює тоніку, спочатку зазначено тонічний тризвук, гра синтезаторів і гітари, потім – характерний акорд сі-бемоль – до – фа, відзначений не менш характерною гітарою зі спецефектом *Chorus*, після якого синтезатори виконують тризвуки VI і VII ступенів. Тобто при виконанні клавішами Т, квартово-секундового акорду, VI і VII ступенів, гітара в цьому епізоді вводиться тільки заради початкової тоніки і згаданого квартово-секундового акорду, розташованого між Т і VI шаблоном. У вокальній партії цей квартово-секундовий акорд звучить в момент виголошення слова «up» у фразі «Don't give up». Тут цей акорд також нагадує якийсь затримання до тризвуку VII ступеня. Слід зазначити також певну рухливість басу в цьому епізоді. Тут лінія басу не є вже статичною, а обіграє деякі мелодичні лінії, переходячи від тонічного тону до звуків ре, фа, і знову до тоніки соль. Однак, вони, швидше за все не маркують перехід басу в іншу гармонію, а є обігравання тоніки басом, який іноді імпровізує, вплітаючи інші звуки, мелодичні лінії у вихідну статичну басову основу (характерні блюзові мелодичні ходи баса, відомі в різних стилях рок- та поп-музики). Примітно, що саме в момент взяття характерного квартово-секундового акорду, а також і тризвуків VI і VII ступенів, в басу виразно звучить тоніка.

А в пісні *Heartbeat* прогресив-рокерів *King Crimson*, що адаптувалися до саунду 80-х, у партії гітари в натуральному до-дієз-мінорі, на тонічній басовій опорі спочатку звучить тонічний квартсекстакорд соль-дієз – до-дієз – мі, а потім – характерний акорд, цього разу – фа-дієз – сі – мі, що також нагадує затримання до VII ступеня.

Гітарист *The Police* Енді Саммерс узагалі відомий як віртуоз гітари, але не стільки в області швидкості пальців, скільки феноменальної розтяжки (у даному прикладі *Walking In The Moon* пальці знаходяться на 3-му і 5-му ладах, створюючи не дуже зручну позицію). Можливо, більшість «акордів-послідовників» гармонії *The Police* є тому злегка спрощеними у взятті їх на гітарі. Так відбувається, наприклад, у пісні *Dance On My Own* Роберта Планта. Там звучить поєднання нот ля – сі – мі на басовій тоніці фа-дієз. Ноти сі і мі явно взяті на відкритих струнах. Однак наявність в таких акордах (як і в оригіналі *The Police*) кварта і великої секунди, робить їх за характером звучання практично ідентичними. Тобто, акорд *The Police* просто увійшов в моду, а інші виконавці вже могли зобразити подібний акорд, але такий, що не вимагає помітних зусиль. При цьому зберігалося те модне звучання, модний настрій, які

просував Енді Саммерс, і які стали акордовим поп-стандартом 80-х рр. Тим більше що запозичувалося також темброве забарвлення цього акорду (спецефект гітари Chorus).

Слід відзначити і вживання такого гітарного тембру Chorus іншими артистами (які могли безпосередньо і не запозичувати цього акорду). Подібно звучала і група Def Leppard у фрагменті куплета пісні Women (01:14). Тут вживаються не квартово-секундні співзвуччя, а акорди-тризвучки.

Близькими виявилися такі прийоми і для арфіста Андреаса Фолленвайдера – представника вже зовсім спокійної, фонові музики 80-х років стилю New Age («Нью Ейдж» – «Нова ера») [1, 147 – 149; 3, 159]. Обігравання VII ступеня на тонічному басу можна простежити в його композиції Behind The Gardens. При цьому його арфа має також ефект, у чомусь близький до ефекту Chorus-звучання, створюючи типовий «футуристичний» настрій, що в цілому характерне для музики 80-х.

Як видно, доволі однотипний прийом пронизує майже всі адаптовані до звучання 80-х років стилі поп-, рок- і афроамериканської музики – Нью Вейв («Нова хвиля»), Нью Ейдж, Реггей, Соул, Хард-рок, Хеві-метал, Прогресив-рок, Джаз-рок, Поп-рок і Поп-метал.

Очевидно, глобальне використання такого прийому дозволяє говорити про загальну тенденцію. Вона внутрішньо об'єднує здавалося б абсолютно різні музичні стилі, що існували в 80-х роках (а деякі і до, і після них), і іноді суперечили один одному. У цьому разі ряд поглядів мистецьких критиків на музичні характеристики цих стилів (у всякому разі, щодо декади 80-х років) варто переглянути, як на позірно протилежні і не аргументовані науковим аналізом. А це, в свою чергу, змушує по-іншому поглянути на поп- і рок-музику 80-х рр.

Підбивши підсумок у міркуваннях про гармонію, а також дослідженню загальних, несподівано дуже подібних і однотипних рис акордики стилів, популярних у 1980-ті роки, можна говорити про взаємопроникнення художніх ідей та засобів у стилях поп- і рок-музики 80-х. Однак, абсолютизація такої позиції може викликати і серйозні наслідки. У цьому разі може виникнути тенденція до переосмислення більшості артистів різних жанрів як представників єдиної глобальної «музичної маси», що змушує артистів йти за смаками моди. Однак, у ряді випадків сталися досить гармонічні вкраплення модних у 80-ті роки використань гармонічно-мелодичних засобів у різних стилях. І це не тільки не зробило музику біднішою, а й помітно збагатило її виразові засоби і художні можливості.

Візьмімо як приклад згадувані вище Def Leppard. Запозичення ними гітарних прийомів, характерних для The Police, зробило їх «поп-металево звучання» багатшим і насиченішим. Можна відзначити дуже «концентроване звучання» або «концентрований саунд 80-х», коли деякі металеві елементи, з характерною для них модальністю і співдіяти з «футуристичним акордом» The Police, чий Пост-панк також вельми модальний і діатонічний. Однак, вже не будучи особливо важким стилем, варіант пост-панківського звучання The Police набув якогось «холодного звучання», яке добре вписувалося в атмосферу 80-х із домінуванням синтезаторного звуку. Цей акорд у тембрі Chorus символізував своєрідне «холодне», «космічне», «футуристичне» художнє бачення світу. А змішавшись із більш «гарячим» типом звучання у Def Leppard, створив цікаву взаємодію різних стилів 80-х рр. Коли «футуристична» естетика змішалася з «важкою металевою», хоч і іншою, але такою, що не суперечить першій. Таким чином народжувалося нове звучання.

Звичайно ж, далеко не все, що в 80-ті набувало подібних якостей, було високохудожнім, проте ряд збагачень, зокрема в царині гармонічних засобів, виявився (хоч і в рамках комерційної музики) плідним і художньо переконливим.

Висновки. У статті проаналізовано особливості гармонії і акордики, що стали визначальними для представників багатьох стилів поп- і рок-музики 80-х років. Усі ці прийоми зіграли дуже важливу роль для еволюції стилів рок-музики і стали базовими для формування художньої мови музичної творчості у контексті «Нової хвилі», Хард-року, Прогресив-року, Хеві-металу, Поп-металу та інших явищ поп- і рок-музики, які отримали у 80-х роках своє неповторне звучання.

Література

1. Козлов А. Рок. Истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Синкопа, 2000. – 192 с.
2. Коротков С. История современной музыки / С. Коротков. – К. : продюсерский центр LAV-studio TOO ЦУИ «КІЙ», 1996. – 292 с.
3. Музыка наших дней. Современная энциклопедия. – М. : Аванта+, 2002.
4. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока / В. Сыров. СПб. : Композитор, 2008. – 312 с.

References

1. Kozlov, A.S. (2000). Rock. Origins and development. Moscow: Syncopa [in Russian].
2. Korotkov, S.A. (1996). A history of modern music. Kyiv: production center Lav-studio TOO TSUI «KYI» [in Russian].
3. Music of our days. Modern encyclopedia. (2002). Moscow: Avanta+ [in Russian].
4. Syrov, V.N. (2008). Stylistic metamorphosis of rock. St. Petersburg: Kompositor [in Russian].

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.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались**.

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

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 та зовнішнього рецензування статей (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://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.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 печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності 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. Правила цитування:

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
– посилання на підручники є небажаним;
– посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
– вторинне цитування не дозволяється;
– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує 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** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

"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*).

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдьськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдьських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

б. 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. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться 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.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:

http://nakkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (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, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска 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 Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо 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>	Феноменологічний аналіз у культурології	3
<i>Кислюк К. В.</i>	Сучасна українська ідентичність у соціокультурному вимірі	12
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Постфольклорні тексти як прецедентні феномени в осмисленні актуальної реальності	18
<i>Дихнич Л. П.</i>	До історії модних показів в Європі на рубежі XIX- XX століть.....	24
<i>Донченко Н. П.</i>	Традиційні народні та сучасні ігрові форми: класифікаційний орієнтир та характерні дійові ознаки.....	29
<i>Любченко О. М.</i>	Трансформація дозвіллевих практик у країнах Центрально-Східної Європи.....	35
<i>Мохнюк Р. С.</i>	Культуротворчий потенціал інноваційних технологій сучасних андрагогічних послуг.....	42
<i>Савченко А. А.</i>	Інформаційний вплив на соціокультурний простір	50
<i>Тормахова А. М.</i>	Комікс та мем як візуальні практики.....	56
<i>Чумаченко О. П.</i>	Роль Ukrainian Videogame Age Rating System у формуванні концепту «infotainment» в Україні: культурологічний аспект.....	61
<i>Гусакова Н. І.</i> <i>Пацунов В. П.</i>	Розвиток у студентів образної режисерської лексики та втілення набутих знань у практичних експериментальних роботах.....	66
<i>Цімох Н. І.</i>	Диференціація жанрів телевізійних програм.....	71
<i>Бричка А. В.</i>	Літературно-перекладацька діяльність Паїсія Величковського.....	76
<i>Пожарська О. Ю.</i>	Цирк як предмет гуманітарного наукового аналізу.....	82
<i>Фарина О. В.</i>	Рефлексії духовно-мистецької культури в греко-католицькій пресі Східної Галичини (1921–1946).....	87

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Фадєєва К. В.</i>	Мова теорії множин у сучасних музикознавчих та культурологічних дослідженнях.....	93
<i>Козлін В. Й.</i> <i>Грищенко В. І.</i>	Методичні рекомендації для створення та аранжування музичного матеріалу у нотаторі Sibelius 7.5 (Частина 2).....	99
<i>Бондарчук В. О.</i>	Творча особистість Дмитра Гнатюка в мистецьких реаліях України кінця 60-х років XX століття.....	106
<i>Зосім О. Л.</i> <i>Білодід А. А.</i>	«Stabat Mater» в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків.....	110

<i>Іванніков Т. П.</i>	«Фантазія для джентльмена» Х. Родріго: втілення барокових традицій іспанської гітарної музики122
<i>Казначесва Т. О.</i>	Феномен українського національного танцю в опері М. Лисенка «Енеїда»133
<i>Кравченко А. І.</i>	Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI ст.140
<i>Совзира Т. І.</i>	Технологія організації міжнародного телевізійного конкурсу естрадної пісні «Євробачення»147
<i>Супрун О. В.</i>	Музика в сучасній соціокультурній ситуації: особливості та напрями дослідження153
<i>Кавун В. М.</i>	Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва160
<i>Вежневцев І. Л.</i>	Символізм віршів П. Елюара у камерно-вокальних творах Франсиса Пуленка165
<i>Гомон Т. В.</i>	Творчий портрет Бориса Лятошинського 1910-х років: історіографічний екскурс171
<i>Перцов М.О.</i>	Жанрово-образні трансформації флейтового концерту в творчості українських композиторів XXI ст.181
<i>Польовий О. Г.</i>	Музика як ідеальний стимул розважальної програми і предмет менеджменту.....187
<i>Походзей П. І.</i>	Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю (на прикладі Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського)193
<i>Богданов М. М.</i>	Музичне піратство в мережі інтернет як явище XXI століття200
<i>Лу До</i>	Полісемія понять: інтермецо, інтермедія, інтерлюдія206
<i>Морцакова Н. О.</i>	Тембрально-виразові можливості фаготу й теоретико- композиційні пошуки М. Г. Денисенко.....212
<i>Терентьєв Д. Д.</i>	Об'єднуючі риси акордики в поп- і рок-музиці 1980-х років..... 218

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Герчановская П. Э.</i>	Феноменологический анализ в культурологии	3
<i>Кислюк К. В.</i>	Современная украинская идентичность в социокультурном измерении ...	12
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Постфольклорные тексты как прецедентные феномены в осмыслении актуальной реальности	18
<i>Дихнич Л. П.</i>	К истории модных показов в Европе на рубеже XIX – XX веков	24
<i>Донченко Н. П.</i>	Традиционные народные и современные игровые формы: классификационный ориентир и характерные действенные признаки	29
<i>Любченко О. Н.</i>	Трансформация досуговых практик в странах Центрально-Восточной Европы	35
<i>Мохнюк Р. С.</i>	Культуротворческий потенциал инновационных технологий современных андрагогических услуг	42
<i>Савченко А. А.</i>	Информационное влияние на социокультурное пространство	50
<i>Тормахова А. Н.</i>	Комикс и мем как визуальные практики	56
<i>Чумаченко Е. П.</i>	Роль Ukrainian Videogame Age Rating System в формировании концепта «infotainment» в Украине: культурологический аспект	61
<i>Гусакова Н. И.</i> <i>Пацунов В. П.</i>	Развитие у студентов образно-режиссерской лексики и воплощение приобретенных знаний в практических экспериментальных работах	66
<i>Цимох Н. И.</i>	Дифференциация жанров телевизионных программ	71
<i>Бричка А. В.</i>	Литературно-переводческая деятельность Паисия Величковского	76
<i>Пожарская Е. Ю.</i>	Цирк как предмет гуманитарного научного анализа	82
<i>Фарына О. В.</i>	Рефлексии духовно-художественной культуры в греко-католической прессе Восточной Галиции (1921-1946)	87

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Фадеева К. В.</i>	Язык теории множеств в современных музыковедческих и культурологических исследованиях	93
<i>Козлин В. Й.</i> <i>Грищенко В.И.</i>	Методические рекомендации для создания и аранжировки музыкального материала в нотаторе Sibelius 7.5 (Часть 2)	99
<i>Бондарчук В.А.</i>	Творческая личность Дмитрия Гнатюка в художественных реалиях Украины конца 60-х годов XX века	106
<i>Зосим О. Л.</i> <i>Белодед А.А.</i>	«Stabat mater» в украинской музыкальной культуре: от традиции к постмодерным поискам	110

<i>Иванников Т. П.</i>	«Фантазия для джентльмена» Х. Родриго: претворение барочных традиций испанской гитарной музыки.....	122
<i>Казначеева Т. А.</i>	Феномен украинского национального танца в опере Н. Лысенко «Энеида»	133
<i>Кравченко А. И.</i>	Семиотическое значение полилога искусств в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов конца XX – начала XXI веков	140
<i>Совзира Т. И.</i>	Технология организации международного телевизионного конкурса эстрадной песни «Евровидение»	147
<i>Супрун Е. В.</i>	Музыка в современной социокультурной ситуации: особенности и направления исследования.....	153
<i>Кавун В. Н.</i>	Историко-теоретические аспекты становления вокального искусства.....	160
<i>Вежневец И. Л.</i>	Символизм поэзии П. Элюара в камерно-вокальных произведениях Ф. Пуленка.....	165
<i>Гомон Т. В.</i>	Творческий портрет Бориса Лятошинского 1910-х годов: историографический экскурс	171
<i>Перцов Н.О.</i>	Жанрово-образные трансформации флейтового концерта в творчестве украинских композиторов XXI в.	181
<i>Полевой О. Г.</i>	Музыка как идеальный стимул развлекательной программы и предмет менеджмента.....	187
<i>Походзей П. И.</i>	Синтез дирижерско-режиссерской интерпретации в воплощении оперного спектакля (на примере Оперной студии НМАУ имени П.И.Чайковского)	193
<i>Богданов Н. Н.</i>	Музыкальное пиратство в сети интернет как явление XXI столетия.....	200
<i>Лу До</i>	Полисемия понятий: интермеццо, интермедия, интерлюдия	206
<i>Морщакова Н. А.</i>	Тембрально-выразительные возможности фагота и теоретико- композиционные искания М.Г.Денисенко.. ..	212
<i>Терентьев Д. Д.</i>	Объединяющие черты аккордики в поп- и рок-музыке 1980-х годов.....	218

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

<i>Gerchanivska P.</i>	The phenomenological analysis in the cultural studies	3
<i>Kysliuk K.</i>	Current ukrainian identity in the socio-cultural dimension.....	12
<i>Denysyuk Zh.</i>	Post-folklore texts as precedent phenomena in the understanding of actual reality.....	18
<i>Dyhnych L.</i>	The history of fashion shows in Europe at the turn of XIX – XX centuries	24
<i>Donchenko N.</i>	Traditional folk and contemporary forms of the game (performance): the classification guideline and specific actionable indications.....	29
<i>Lubchenko O.</i>	Transformation of leisure practices in the countries of Central and Eastern Europe	35
<i>Mokhnyuk R.</i>	Cultural-creative potential of innovative technologies of modern andragogical services	42
<i>Savchenko A.</i>	Information impact on socio-cultural space	50
<i>Tormakhova A.</i>	Comics and meme as visual practice.....	56
<i>Chumachenko H.</i>	The role of Ukrainian Videogame Age Rating System in formation of the concept «infotainment» in Ukraine: culturological aspect.....	61
<i>Gusakova N.</i> <i>Patsunov V.</i>	The development of the imaginative director's vocabulary for students and implementing the acquired knowledge in practical experimental works.....	66
<i>Cimokh N.</i>	The genre differentiation of TV programs	71
<i>Brychka A.</i>	Literary translation activities of Paisius Velychkovsky	76
<i>Pozharskaya E.</i>	A circus as a subject of the humanitarian scientific analysis	82
<i>Faryna O.</i>	Reflection of spiritual and artistic culture in greek catholic press of Eastern Galicia (1921-1946)	87

MUSICOLOGY

<i>Fadyeyeva K.</i>	The language of the set theory in modern musicology and cultural studies.....	93
<i>Kozlin V.</i> <i>Grishenko V.</i>	Methodical recommendations for creation and arrangement of musical material in notatore sibelius 7.5 (part 2).....	99
<i>Bondarchuk V.</i>	Creative personality of Dmytro Hnatuyk in the artistic realities of Ukraine at the end of 1960-s.....	106
<i>Zosim O.</i> <i>Bilodid A.</i>	«Stabat mater» in ukrainian musical culture: from tradition to postmodern quest.....	110

<i>Ivannikov T.</i>	J. Rodrigo's «fantasia para un gentilehombre»: incarnation of baroque traditions of spanish guitar music.....	122
<i>Kaznacheieva T.</i>	The phenomenon of ukrainian national dance in the opera of M. Lysenko «Eneida».....	133
<i>Kravchenko A.</i>	The semiotic significance of the art polylogue in chamber music by Ukrainian composers of the late 20th – early 21st centuries.....	140
<i>Sovgyra T.</i>	Technology of international television song contest «Eurovision» organization.....	147
<i>Suprun O.</i>	Music in the modern sociocultural situation: features and directions of research.....	153
<i>Kavun V.</i>	Historical-theoretical aspect of the vocal art's formation.....	160
<i>Vezhnevets I.</i>	The symbolism of the poetry of P. Eluard in the chamber and vocal works of F. Poulenc	165
<i>Gomon T.</i>	Creative portrait of Borys Lyatoshynsky of the 1910s: historiographical excursion.....	171
<i>Pertsov N.</i>	Genre-shaped transformations of the flute concert in the ukrainian composers' works in XXI century.....	181
<i>Polevoy O.</i>	Music as ideal stimulus for an entertainment program and subject of management.....	187
<i>Pohodzey P.</i>	The synthesis of conductor-director interpretation in the opera performance implementation (the Opera studio of Tchaikovsky NMAU).....	193
<i>Bogdanov N.</i>	Rock-art as a component of rock-culture	200
<i>Lu Do</i>	Polysemy of the concepts intermezzo, intermedia, interlude	206
<i>Morshchakova N.</i>	Timbre and expressive possibilities of the bassoon and the theoretical and compositional searching of M. Denysenko	212
<i>Terentyev D.</i>	Uniting chord features in 1980s pop- and rock-music.....	218

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія.

Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology.

Musicology

Випуск I (8), 2017

Редактор

О. В. Годз

Редагування англomовних
анотацій і транслітерації

Т. С. Рева

Комп'ютерна верстка

О. В. Тишкевич

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 30.05.2017. Формат 60x84 ¹/₈. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 26,97. 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